

Глава I РОЖДЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИИ ВО ФРАНЦИИ (1895-1914)

У истоков

28 декабря 1895 г. в Париже в помещении «Гранд Кафе» на бульваре Капуцинов состоялась первая публичная демонстрация кинофильмов, снятых братьями Луи и Огюстом Люмьер на изобретенном ими аппарате. Этот знаменательный день принято теперь считать днем рождения кинематографа. В прошлом и эта дата, и приоритет братьев Люмьер в деле изобретения киноаппарата неоднократно оспаривались историками кино многих стран мира.

В Соединенных Штатах Америки изобретателями кино считают Т. А. Эдисона и его ассистента Л. Диксона, в Германии — Макса Складановского, в Англии — В. Пола и В. Фриз-Грипа. С не меньшими основаниями к ним можно присоединить имена русских конструкторов и изобретателей Н. А. Акимова и И. Тимченко, чешского ученого Я. Пуркине, французов Э. Рейно, Э. Ж. Маррея, Ж. Демени и многих других.

Каждый из них в большей или меньшей степени содействовал своими поисками созданию аппарата, который мог бы положить начало кинематографу, и все же никто не разрешил до конца проблемы передачи движущегося изображения на плоскость. Наиболее близко подошли к ее решению Т. Эдисон и Л. Диксон. Патент на аппарат, сконструированный ими и названный «кинетоскопом», был зарегистрирован в 1893 г. — за два года до публикации патента братьев Люмьер. Кинетоскопы получили широкое распространение как в США, так и в Европе.

Кинетоскоп Эдисона имел два существенных недостатка — отсутствие проекции на экран и «смазанность» изображения в силу непрерывного движения пленки. В окуляр, расположенный в верхней части аппарата, мог смотреть только один чело-

17

век. Величина изображения, показанного «на просвет», не превышала площади коробки для сигарет.

Если обратиться к прямым предшественникам братьев Люмьер во Франции, нетрудно установить, что все они в основном работали над проблемой фиксации движущихся изображений (хромофотография). Таковы были опыты, проведенные астрономом В. Янсенном, физиологом Э. Ж. Марреем и рядом других.

В непосредственной близости к аппарату, созданному братьями Люмьер, находился хронофотограф ученика профессора Маррея — Жоржа Демени. Он вместе с Леоном Гомоном сконструировал аппарат, позволяющий снимать и проецировать изображение. Однако Ж. Демени практически осуществил демонстрацию фильмов на своем аппарате только после первых сеансов братьев Люмьер в «Гранд Кафе».

Таким образом, идея создания аппарата, позволяющего /производить проекцию движущихся изображений, в последнюю четверть прошлого века буквально «парила в воздухе», ; и основной заслугой братьев Люмьер является то, что они сумели воплотить ее", создав аппарат, позволяющий не только передавать движущиеся изображения на плоскость, но и производить с его помощью съемку фильмов.

Аппарат братьев Люмьер представлял собой небольшой деревянный ящик, снабженный объективом, грейфером (механизмом для продвижения пленки), obturatorом, позволяющим закрывать объектив в момент передвижения кадра, и двумя кассетами для пленки (подающей и принимающей). Аппарат приводился в движение ручкой. Нормальная скорость прохождения пленки в аппарате составляла 16 кадров в секунду. В задней стенке аппарата открывалась дверца. Поместив за ней источник света, съемочный аппарат можно было превращать проекционный.

Крайняя простота конструкции этого аппарата, незначительный вес и небольшие габариты позволяли легко пользоваться им. Конструкционные достоинства аппарата во многом объясняются тем обстоятельством, что братья Люмьер с юных лет были знакомы с фотоделом. У их отца, Антуана Люмера, была в Лионе фабрика фотобумаги и пластинок. Хорошо зная фотографический процесс и будучи химиками по образованию, братья Люмьер по роду своей работы часто соприкасались со многими учеными, занимающимися хронофотографией, — Э. Ж. Марреем, В. Янсенном, Ж. Демени и, конечно, были в курсе их работ по съемке движущихся объектов. Луи Люмьер был знаком и с устройством кинетоскопа Эдисона. По его ! признанию, окончательная идея конструкции киноаппарата возникла у него после изучения механизма кинетоскопа.

18

Известный французский астроном В. Янсенн, касаясь вопроса о приоритете братьев Люмьер в изобретении кинематографа, писал: «Открытие никогда не является импровизацией и творчеством одного лица, оно есть последнее звено в цепи, начало которой трудно поддается определению». Этим последним звеном в цепи

открытий и явился аппарат братьев Люмьер. Первая экспериментальная демонстрация кинофильмов была проведена Люмьерами в Париже 22 марта 1895 г. для членов «Общества поощрения национальной индустрии». Братья показали тогда свой первый фильм «Выход рабочих с фабрики Люмьер». На второй демонстрации, для членов фотографического конгресса 1 июня 1895 г., были показаны еще семь фильмов, и среди них «Завтрак ребенка» и «Политый поливальщик». Эта же программа, включая «Приход поезда», демонстрировалась и в «Гранд Кафе» 28 декабря 1895 г. Сеансы в «Гранд Кафе» наглядно показали, какой огромный интерес вызывает кинозрелище у публики. Демонстрация проводилась весь день.

Продолжительность сеанса была 20 минут, стоимость билета – один франк. Через три недели после первых демонстраций фильмов ежедневная выручка составляла 2000 — 2500 франков, Сюжеты фильмов, показанных в «Гранд Кафе», не отличались большим разнообразием. Это были эпизоды из жизни семьи Люмьер: «Завтрак ребенка», «Ребенок удит рыбу», «Разрушение, каменной стены во дворе фабрики Люмьер», «Игра в карты». Длина этих лент колебалась от 8 до 17 м.

Кинематограф привлекал новизной зрелища. На экране появлялись изображения, как две капли воды похожие на живых людей. Они неслышно двигались и так же неслышно исчезали. Достоверность предметов была настолько велика, что многие зрители считали показ фильмов волшебством. В первые дни демонстрации большое волнение вызывал тот момент в фильме «Приход поезда», когда паровоз, двигаясь прямо на зрителей, как бы врезался в зал. Многие из присутствующих на просмотре после сеанса подходили к стене, на которой висел экран, и ощупывали ее, отыскивая скрытую дверь, за которой исчезли призраки. Среди фильмов, снятых братьями Люмьер в хроникальной манере, был игровой фильм «Политый поливальщик». Сюжет был придуман одним из членов семьи Люмьер и снят в саду на их даче. Содержание его несложно. Садовник поливает цветы из брандспойта. Мальчик, очевидно сынишка садовника, наступает ногой на шланг. Вода перестает течь. Садовник рассматривает брандспойт. Мальчик отпускает ногу, вода с силой бьет в лицо садовнику. Обнаружив виновного, садовник дает ему шлепков. Это был единственный игровой фильм в первой программе братьев Люмьер.

19

Все фильмы снимались с одной точки, одним куском от начала до конца.

Интерес к кинематографу стал развиваться повсеместно. И стремясь как можно больше заработать на новизне своего изобретения, братья Люмьер посылали своих представителей во многие страны мира. В 1896 г. киносеансы были проведены в Германии, Австрии, Испании, Румынии, Индии, Австралии, США. Весной 1896 г. представитель братьев Люмьер побывал в Санкт-Петербурге.

Поскольку братья Люмьер первое время не соглашались продавать свои аппараты, некоторые из наиболее настойчивых претендентов начинают конструировать киноаппараты сами. Первыми по этому пути пошли Жорж Мельес, Шарль и Эмиль Пате, Леон Гомон и некоторые другие

О том, какой ажиотаж возник вокруг изобретения братьев Люмьер, красноречиво говорят данные о патентах, выданных во Франции на различные аппараты для фиксации и передачи движущихся изображений. В 1894 г. таких патентов было выдано 4, а 1895 г., включая и патент Люмьеров, — 8, а в 1896 г. — уже 110.

Аналогичное явление можно было наблюдать и в других странах.

Из числа первых кинопредпринимателей наиболее энергичным и дальновидным оказался Ш. Пате, который до этого торговал фонографами и кинетоскопами Эдисона и был хорошо знаком с их конструкцией.

Мысль о том, чтобы заняться кинематографом, появилась у Ш. Пате после первого просмотра в «Гранд Кафе». Он вспоминал позднее: «Во время бессонницы, которую мне доставило зрелище первого киносеанса, я принял твердое решение посвятить себя кинематографу... ни на мгновение у меня не было мысли о неуспехе, отсутствии достаточной компетенции и необходимых средств».

Пате обратился к братьям Люмьер с просьбой продать ему киноаппарат. Получив отказ, Шарль Пате, совместно со своим братом Эмилем, начинает работать над созданием аналогичного аппарата. С помощью приглашенного ими механика они изготовили свою первую модель и в 1896 г; получили патент.

Развитие кинопроизводства, первые студии Родившийся в лабораториях ученых для целей научного исследования, кинематограф с помощью братьев Люмьер сделался массовым зрелищем. Пробудив жадный интерес у публики, он стал выгодным источником дохода. В скором времени

20

изготовление фильмов и киноаппаратуры приобрело характер промышленного производства.

Уже в 1896 г. во Франции, Англии и США появляются первые торговые предприятия, и, хотя производство фильмов носило еще кустарный характер, торговля ими шла очень бойко и приносила большие барыши.

Братья Пате, как и большинство других предпринимателей, с первых шагов своей деятельности пошли по пути, отличному от братьев Люмьер. Они принимают все меры к тому, чтобы превратить кинематограф в торговое, предприятие, и потому налаживают массовое производство аппаратуры.

Братья Люмьер, убедившись в том, что приоритет в производстве киноаппаратуры ими окончательно утерян, начинают с 1898 г. продавать аппараты всем желающим. Однако коммерческий размах, который сумели проявить их конкуренты, с каждым днем все больше и больше оттеснял их на второй план. К тому же братья Люмьер мало что сделали для того, чтобы расширить производство фильмов и увеличить выпуск киноаппаратов.

Причину этого следует искать, очевидно, в известном скептицизме братьев Люмьер по отношению к своему изобретению, о чем красноречиво говорят воспоминания одного из крупнейших пионеров кино — Жоржа Мельеса, артиста и совладельца театра «Робер Уден» в Париже. Являясь специалистом в области особого жанра — фокусов и мистификаций, Мельес заинтересовался кинематографом, побывав на одном из первых сеансов, и обратился к Люмьеру-отцу с просьбой продать ему киноаппарат.

«Я предложил десять тысяч, двадцать тысяч, пятьдесят тысяч. Я предложил бы все свое состояние, свой дом, свою семью. Люмьер был непреклонен. «Молодой человек,— сказал он мне,— мое изобретение не предназначено для продажи, но для Вас оно было бы разорением. Его можно еще эксплуатировать некоторое время, но в дальнейшем оно лишится всякого коммерческого значения».

Это высказывание весьма характерно. Оно дает основание полагать, что Люмьеры не понимали, что кинематограф — это не только аттракцион, способный поразить воображение зрителей, но и новое средство общения между людьми, не уступающее по своему значению книгопечатанию, имеющее потенциально все данные для того, чтобы стать новым видом искусства.

О таком будущем кинематографа, возможно, не думали ни Ш. Пате, ни Л. Гомон, но зато они отлично понимали его коммерческую ценность и с каждым годом все больше и больше расширяли свою деятельность в области производства киноаппаратуры и фильмов.

21

В 1897 г. в предместье Парижа — Венсоне — братья Пате построили студию для съемки, обработки и печати фильмов. Там же был цех по выпуску аппаратуры. При конструировании новых систем аппаратов главное внимание Ш. Пате уделял устойчивости кадра в процессе съемки и проекции.

В 1896 г. Леон Гомон выпускает свой первый аппарат марки «Хроно» и создает студию и мастерские в Бьоти Шомон. Торговой маркой фирмы Пате был галльский петух, а фирмы Гомон — цветок маргаритки с буквами «Л. Г.» (начальные буквы его имени и фамилии). В том же году в предместье Парижа — Монтрейле — возникает студия Ж. Мельеса.

Первые «студии» выглядели довольно примитивно. На площадке во дворе ставились подмости размером 6 X 8 ж. Съемки производились при солнечном свете. Декорации устанавливались на площадке. Ветер раздувал скатерти на столах и занавеси на окнах.

Вплоть до 1907 г. фильмы свободно продавались всем желающим. Оплата производилась из расчета за 1 погонный метр позитива. Для того чтобы разнообразить ассортимент картин, владельцы кинотеатров организуют их обмен. Вскоре появляются комиссионеры по обмену. Более предприимчивые из числа предпринимателей изучали несложную технику контратипирования и, имея один экземпляр фильма, сами стали печатать и распространять его копии, не затрачивая денег на производство. Особенно широко изготовление контратипов практиковалось в провинции.

Ажиотаж, царивший в первые годы развития кино, не мог продолжаться долго. Публика в больших городах перестала интересоваться этим своеобразным аттракционом. Однообразие сюжетов и примитивность техники съемки вызвали раздражение у зрителей. Это обстоятельство весьма серьезно обеспокоило крупных кипопредпринимателей, так как угрожало им разорением. Они начинают искать пути к тому, чтобы возбудить интерес к кинематографу — в первую очередь за счет разнообразия содержания и улучшения технического качества фильмов. Одним из них был Жорж Мельес, родоначальник особого жанра кино — феерий или волшебных сказок.

ЖОРЖ МЕЛЬЕС И ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В КИНО

Жорж Мельес (1861—1938) получил техническое образование, но еще с юных лет испытывал особое влечение к искусству. Он был неплохим рисовальщиком и поэтому забросил свою основную специальность, работая карикатуристом в газетах

22

и журналах. Затем он стал театральным декоратором и, наконец, режиссером и актером в театре для детей, который принадлежал некоему Роберу Удену. Позднее он становится совладельцем этого театра. Обладая богатой фантазией, Мельес сам придумывал сюжеты, сам рисовал декорации и конструировал различные механизмы. Учитывая это обстоятельство, нетрудно понять, почему он так стремился приобрести у Люмьеров киноаппарат, Их отказ не обескуражил его. Узнав, что аналогичные аппараты продаются в Англии, он покупает там киносьемочную камеру и в 1896 г. начинает снимать фильмы, весьма сходные с теми, которые показывали Люмьеры. Жорж Мельес был одновременно оператором и режиссером всех своих первых фильмов.

Однажды, производя съемку уличного движения, Мельес был принужден приостановить ее на несколько секунд из-за неисправности аппарата. После короткой остановки он снова начал съемку. Когда он проявил негатив, вырезал кусок засвеченной пленки и отпечатал позитив, то при просмотре обнаружил необычайное явление: как по мановению волшебного жезла проезжавший по площади омнибус превратился в похоронный катафалк, мужчины превратились в женщин и т. д.

Анализируя причины, вызвавшие это явление, Мельес сообразил, что во время остановки аппарата уличное движение не прекращалось. К моменту, когда он начал вновь снимать, местоположение транспорта и пешеходов изменилось. Так как кусок засвеченной пленки был вырезан и кадры изображения склеены друг с другом, Ж. Мельесу удалось получить эффектный трюк — «стоп-камера». Так был открыт прием, позволяющий производить любую замену в снимаемом объекте, используя для этого остановку аппарата. Начало трюковым съемкам было положено.

Так же случайно, как и прием «стоп-камера», им были открыты замедленная и ускоренная съемки. Позднее стали применяться затемнения и наплывы, съемки на черном бархате и т. д. Прием обратной съемки был открыт еще раньше братьями Люмьер.

Все более увлекаясь кинематографом, Ж. Мельес в 1897 г. построил на своей даче в предместье Парижа Монтрейле стеклянный павильон размером 7 X 17 м и оборудовал его необычайной для трюковых съемок техникой — люками, подъемниками, тележками для наездов и отъездов съемочной камеры, черными бархатными фонами и т. д.

Ж. Мельес первый делает попытки перейти от черно-белого кино к цветному, применяя метод раскраски фильмов кисточкой от руки, кадр за кадром, в зеленый, желтый, красный

23

и голубой цвета. Принимая во внимание, что длина фильмов не превышала тогда 15—20 м, этот весьма кропотливый способ оправдывал себя, особенно при производстве всевозможных волшебных сказок, которые стали основной специальностью студии Ж. Мельеса.

В 1897 г. студией были выпущены «Кабинет Мефистофеля», «Фауст и Маргарита» и сделана первая попытка снять певца Полюса синхронно, записав его голос на валик фонографа. Однако этот опыт оказался неудачным. В 1898 г. Мельес снял несколько сцен из пьесы «Вильгельм Телль», а в 1899 — инсценировку процесса Дрейфуса и феерии «Проделки сатаны» и «Золушка»

Период с 1900 по 1905 г. был наиболее плодотворным для Ж. Мельеса. Он поставил свои лучшие фантастические фильмы: «Человек-оркестр», «Человек с резиновой головой», «Маленькая танцовщица», «Путешествие на Луну», «Путешествие через невозможное» и «20 тысяч лье под водой».

В 1902 г. Ж. Мельес создает фирму «Старфильм». Казалось, что его успеху ничто не угрожает, но, как и многие другие из пионеров кино, Ж. Мельес слишком рано почил на лаврах, он не совершенствует своих приемов и незаметно начинает отставать. Фильмы Мельеса вызвали волну подражаний, и скоро секреты производства, которыми он владел, уже ни для кого не являлись тайной. Его открытия в области специальных видов съемок широко используют другие.

Конечно, Ж. Мельес в отличие от Люмьеров пошел по более правильному пути. Он увидел в кинематографе не только аттракцион, но и особый вид искусства. Он угадал многие из его технических возможностей, но явно недооценил перспективы его развития. Используя в кинематографе опыт, накопленный им в театре «Робер Уден», Мельес замкнулся в театральных декорациях и упорно отказывался снимать на натуре, ограничивая этим свои возможности. Зрители не могли и не хотели довольствоваться только жанром феерий и инсценировок. Живая, реальная жизнь, окружающая их, была значительно интересней мира детских сказок, над постановкой которых трудился Мельес.

Незаметно маг и волшебник Жорж Мельес отходит на второй план. Он был художником, а не дельцом, поэтому не сумел уловить тех преобразований, которые происходили в кинопроизводстве и прокате. Он действовал как кустарь-одиночка в то время, когда кинематография становилась промышленностью.

К 1909 г. Ж. Мельес должен был отказаться от своей самостоятельности и начал работать для фирмы «Братья

Пате».

24

Творческая деятельность Ж. Мельеса сочеталась с большой общественной и организационной работой. Он был первым-президентом французского кинематографического синдиката, председателем первых международных кинематографических конгрессов и т. д. Ему кинематография обязана введением стандартных перфораций на киноленте.

Деятельность студии Ж. Мельеса прекратилась в годы первой мировой войны. Но не только война помешала плодотворной работе Ж. Мельеса. К этому времени он изжил себя и творчески. Киноискусство в своем развитии ушло далеко вперед от наивных феерий Мельеса. Начало войны положило конец его производственной деятельности. Он был разорен, и только-много лет спустя, в дни сорокалетнего юбилея киноискусства, один журналист случайно узнал, что этот крупнейший кинодеятель прошлого торгует игрушками в киоске одного из парижских вокзалов. Имя Жоржа Мельеса, несправедливо забытое-прежде, теперь по праву вошло в историю кино наравне с именами других пионеров нового искусства.

ТЕХНИЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ И НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ (С. 25-31)

Открытия Жоржа Мельеса в области специальных видов кино съемок натолкнули ряд других изобретателей на мысль о возможностях кино, открыли длинный период поисков и экспериментов. В 1900 г. на Всемирной выставке в Париже конструктор Э. Гримуан-Сансон показал необычайный кино-аттракцион — синерamu «Полет на воздушном шаре». Для этого-он построил круглый павильон, внутренние стены которого являлись экраном. В центре павильона помещалось сооружение, напоминающее гондолу воздушного шара, подвешенную па тросах к потолку, задекорированному наподобие оболочки воздушного шара. Под гондолой находилась бетонная камера, в которой помещались десять проекционных аппаратов, работавших одновременно. Объективы этих аппаратов были установлены с таким расчетом, чтобы во время сеанса вся внутренняя часть цилиндрического здания синерамы превращалась. в экран, на который проецировались фильмы, снятые десятью камерами в момент полета воздушного шара над Парижем. Зрители, находившиеся в гондоле, становились как бы участниками полета. Синерама Э. Гримуан-Сансона просуществовала недолго — теснота помещения и опасность пожара принудили полицию закрыть ее. Изобретатель был разорен и больше не мог возродить свое предприятие, но тем не менее его синерама была прямой предшественницей совре-

25

менной циркорамы, которую американские конструкторы выдают за новое открытие.

Немаловажное значение имели и опыты в области микро-я покадровой съемки. Уже в 1898 г. на студии Пате были проведены съемки распускания цветов герани и прорастания ореха. Доктор Коммандон, который заведовал у Пате отделом научных съемок, через несколько лет провел опыты микросъемки, достигнув замечательных результатов.

Опыты Коммандона открыли ученым новые возможности применения киноаппарата. Развивая и совершенствуя специальные способы съемок, он вернул долг кинематографа науке, так много сделавшей для создания первых аппаратов хронофотографирования.

В 1908 г., после долголетних экспериментов, Андре Дебри выпустил съемочную камеру «Парво». Этот аппарат позволял производить наравне с нормальной и ускоренную съемку и получил самое широкое распространение во всем мире.

В студии «Гомон» с 1902 по 1910—1911 гг. непрерывно экспериментировали в области создания звукового кино. Проблема синхронизации изображения и голоса решалась путем соединения на одной оси сначала кинопроектора и фонографа и затем граммофона.

По этому же пути шли поиски английского изобретателя Ч. Урбана. Однако сложность предлагавшихся им аппаратов ограничивала сферу их практического применения.

С 1905—1906 гг. проводятся многочисленные опыты в области цветной кинематографии. Фирма «Братья Пате» выпускает цветные фильмы по способу «Патеколор». Несовершенство этого способа скоро заставило фирму отказаться от своих экспериментов и перейти на распространенный способ окраски и вирирования. Особый успех имел так называемый «двойной вираж», позволявший довольно удачно передавать розовато-оранжевый восход или заход солнца, голубовато-зеленый колорит леса, желтый цвет выжженной солнцем пустыни и т. д.

РОЖДЕНИЕ ЖАНРОВ. ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАННИХ ФИЛЬМОВ

Рост производства фильмов вызвал потребность в творческих кадрах режиссеров, операторов, художников и других специалистов. В первые годы существования кино для постановки фильмов привлекались случайные люди, чаще всего фотографы, которые сами снимали и режиссировали. Иногда это были административные работники театров и мюзик-хол-

26

лов, которые, не задумываясь, «крутили» по несколько маленьких фильмов в неделю.

У братьев Люмьер режиссером был оператор Промио, у Пате главным режиссером работал заведующий постановочной частью одного из парижских театров Фернан Зекка, у Гомона руководила съемками фильмов его секретарша А. Ги.

Все это не могло не сказаться на качестве кинопродукции, для которой были характерны примитивность сюжетов, бедность оформления и низкий уровень работы актеров. Положение спасало только то обстоятельство, что вкусы зрителей в период бродячих кинематографов были непритворливы. Однако в городах и крупных населенных пунктах, где кинодемонстраторам приходилось часто сталкиваться с одной и той же аудиторией, в особенности с тех пор, как кинофильмы стали показывать в программах кафе-концертов и эстрадных театров, зрители требовали разнообразных сюжетов. Они не удовлетворялись наспех снятыми фильмами, похожими один на другой.

Положение еще больше обострилось, когда в Париже в 1897 г. произошел пожар на благотворительном базаре из-за воспламенения фильмов и погибло несколько сот человек. Префектура запретила показывать фильмы в помещениях, не обеспеченных специальными демонстрационными будками. Это обстоятельство положило начало организации стационарных кинотеатров, хотя строительство или переоборудование соответствующих помещений для этих целей развивалось весьма медленно.

Создание стационарных кинотеатров и увеличение рынков сбыта вызывали острую необходимость расширения производства и, естественно, разнообразия кинопродукции. Учитывая это обстоятельство, многие предприниматели начинают покупать фильмы в других странах. Во Франции появляются английские и американские картины; в которых было немало новых сюжетов и примеров оригинального использования съемочной техники. Фирмы Пате и Гомона беззастенчиво копируют иностранные фильмы, так же, как они это делали раньше в отношении друг друга. Пате, а затем и Гомон все чаще и чаще обращаются к съемкам на натуре, как это делали английские кинематографисты, обосновавшиеся в районе курортного местечка Брайтон.

Погоня за новыми сюжетами приводит французских предпринимателей к самому широкому использованию репертуара цирков и балаганов, а также к постановке фильмов на материале литературных произведений. Примером подобной экранизации может служить фильм режиссера Зекка «Жертва алкоголя», поставленный для фирмы «Пате» в 1903 г.

Видя это произведение на экране, нельзя предположить, что его постановка была навеяна романом Золя «Западня».

27

Весь фильм и даже уличные сцены снимались в декорациях. Первый эпизод показывает счастливую семью рабочего дома за столом. Второй эпизод происходит на улице, около кафе, куда рабочего уговаривают зайти и выпить вина его приятель. В третьем эпизоде мы видим последствия пьянства — семья доведена до нищеты, и, наконец, в четвертом эпизоде — рабочий в больнице в состоянии белой горячки.

В том же году Зекка снял по мотивам романа Золя «Жерми-наль» — один из первых фильмов, показывающих забастовочное движение. Он назывался «Стачка» и заканчивался характерным эпизодом — «единение труда и капитала», что, очевидно, полностью соответствовало установкам Пате.

Многие историки кино, и среди них Ж. Садуль, утверждают, что достаточно просмотреть один из фильмов, созданных в первые годы XX века, чтобы иметь представление о всей продукции. Это не совсем верно, в чем нетрудно убедиться, анализируя некоторые фильмы того времени.

Самое сильное впечатление своей достоверностью оставляла у зрителей хроника.

Ни один другой вид искусства не мог предоставить зрителям возможность пережить те или иные волнующие события политической и общественной жизни страны так, как кинематограф. «Коронация в Москве», «Землетрясение в Мессине», «Высадка французского десанта в Марокко» и многие другие сюжеты вызывали у зрителей горячий интерес в первую очередь достоверностью событий.

Учитывая это, Ж. Мельес и Ш. Пате снимают в 1899 г. почти одновременно инсценировки дела Дрейфуса. Позже Пате снимает на Марне инсценированные эпизоды из русско-японской войны, а у себя в Венсене

«Резню в Македонии» и даже «Смерть папы Льва XIII», который скончался в Риме, и, конечно, дело там обошлось без операторов. Все эти инсценировки делал режиссер Люсьен Нонге.

Интерес зрителей к хронике и восстановленным событиям наталкивает Пате на мысль об организации в ряде стран своих корреспондентских пунктов с тем, чтобы на основе документальных съемок регулярно выпускать «Пате-журнал», девизом которого стало: «Все видим, все знаем». Первые номера этого журнала появились в Париже в 1908 г.

Хроника преследовала цели информации, она давала возможность зрителям побывать в разных частях страны, а иногда и многих стран мира.

Как и каждая информация, преследуя цели ознакомления с наиболее важными событиями, кинохроника не могла показываться без определенной системы организации материала. Естественно, вначале давались политические события,

28

затем сенсационные сообщения о наводнениях, землетрясениях, пожарах, затем следовал спорт.

Организация хроникального материала, прибывающего из разных стран, его последовательность в журнале и смысловая нагрузка положили начало простейшим видам монтажа. Очевидно, здесь были сделаны первые открытия в области тех «го приемов, которые в дальнейшем станут основой выразительности киноязыка.

Следующий по популярности жанр, который начинает свою историю в фильме Л. Люмьера «Политый поливальщик», в те далекие годы называли «комической». Разница между комической и комедией определится позднее, когда в центре комедийного фильма будет находиться художественный образ, создаваемый актером. Вначале же комические фильмы строились по одному и тому же принципу погони и преследования.

Уже в названиях ранних комических фильмов акцентировалось внимание зрителей на самом характерном их свойстве — движении: «Погоня за колесом», «Бешеные бочки», «Погоня за вором», «Бег за париком» и т. д. Конечно, с течением времени постановка таких фильмов усложнялась, увеличивался метраж. Но неизменным оставался их динамизм. Именно он и привлекал в первую очередь внимание зрителей.

Строились комедии по одному и тому же шаблону и различались только местом съемки и объектом погони.

Примером может служить «Погоня за колесом». Действие разворачивается очень стремительно. Два уличных мальчугана снимают колесо с тележки, хозяин которой куда-то отлучился, и пускают колесо под гору. Колесо сбивает с ног продавца гипсовых-статуэток, которые он нес в деревянной лотке на голове, затем — торговца с корзиной хлеба в руках, потом — велосипедиста и т. д. Все потерпевшие мчатся за колесом. Наконец колесо прикатилось на берег реки и завязло в песке. Все гнавшиеся за ним подбегают, разламывают колесо и спицами избивают друг друга.

Съемки фильмов такого рода по-прежнему велись с одной точки, но в них уже зарождались некоторые приемы монтажа: каждый новый эпизод погони был вполне законченным куском. Склеивать такие куски можно было в любом порядке, однако обрамляли их начальный и заключительный эпизоды.

Ж. Мельес, впервые применивший кинофильмы в программе театра «Робер Уден», одним из первых начал снимать несложные эстрадные представления. По этому пути пошли и многие другие. Примерно с 1900 г. в поисках новых сюжетов и новых зрелищных эффектов предприниматели стали использовать для кинопостановок репертуар балаганов и варьете.

Длина пленки, уместившейся в одной кассете, по-прежнему не превышала двух-трех десятков метров.

Поэтому о съемке

29

спектакля или отдельной сцены целиком не могло быть и речи, Снимали отдельные номера, рассчитывая время действия применительно к длине пленки. Так как кинематограф был тогда немой и, следовательно, литературный текст не мог быть использован, для съемок подбирались сюжеты, в которых преобладало действие, а не слово. Примером может служить фильм «Слон-акробат» длиной в 45 м.

...На театральном заднике — улица восточного города. Дрессировщик выводит «слона» (слона изображают два актера, покрытые чехлом из материи, на голову одного из них надета морда слона из папье-маше, на ногах обоих — бутафорские слоновьи лапы). Проделав несколько номеров, «слон» и дрессировщик уходят. Появляется покупатель, который просит вернувшегося дрессировщика продать слона. Так как надписей в фильмах тогда еще не было, то перед постановщиком встала задача — как же объяснить зрителям смысл происходящего? Для этого он прибегает к своеобразным внутрикадровым надписям.

Владелец «слона» вынимает из кармана лист бумаги, на котором изображена цифра «100». Покупатель достает такой же лист с цифрой «50». За половину суммы владелец отдает покупателю только половину «слона», разрезая ткань, покрывающую актеров, пополам. Голова слона с передними ногами досталась

покупателю, задние ноги убегают отдельно. В заключение актеры выходят на сцену и раскланиваются перед публикой так, как это делается в театре. В тех случаях, когда содержание фильма было непонятно зрителям, владелец киноаппарата во время сеанса пояснял его сам.

Первые надписи появляются в виде заглавных титров. Вставляя надписи в тех местах, где они были необходимы по сюжету, начинают только с 1905 г. До этого времени надписи иногда делали на стеклянных диапозитивах и показывали с помощью волшебного фонаря па дополнительном экранчике, помещавшемся рядом с основным. Музыкальное сопровождение в виде граммофона или гармони появляется в начале XX века, фортепьяно и оркестры — только в стационарных кинотеатрах, то есть с 1905—1907 гг.

Среди фильмов первого десятилетия существования кино немало было мелодрам с «чувствительными» сюжетами, как например, «Прелюбодей», в котором рассказывалась история бедной и честной девушки, соблазненной богатым хозяином и кончившей жизнь самоубийством, или «Отравительница», где жена пытается, по уговору с любовником, отравить больного мужа. Но муж, подслушав их разговор, убивает неверную жену, а сам кончает жизнь самоубийством, выпив приготовленный женою яд.

30

В драме «Отравительница» фирмы «Пате» можно наблюдать, как постепенно театр уступает место новым приемам кинематографа. Камера уже не стоит па одной точке, а движется, панорамируя справа налево. Декорация, разделенная перегородкой на две комнаты, «монтируется» с помощью панорамы. Зеркало, повешенное на стене, играет роль крупного плана позволяя увидеть лицо актера, снимаемого со спины. Неоднократно делались попытки перенести на пленку сцены из оперных и театральных спектаклей. «Фауст», «Гамлет», «Дон-Кихот» и многие другие классические произведения, по словам историка кино Венсана, «сильно пострадали» в результате экранизаций.

Как современные, так и исторические сюжеты укладывались 50—100 м. На фоне задников, изображавших средневековые замки, можно было увидеть актеров в театральных костюмах середины XVIII века; они, усиленно жестикулируя, старались донести до зрителей обуревающие их страсти.

Конечно, если сравнить постановки 1903—1905 гг. с фильмами 1897—1898 гг., нельзя не заметить жанрового разнообразия и улучшения техники съемок. Однако эти положительные моменты не могли возместить низкое качество актерской игры и примитивность драматургического построения. Это обстоятельство неминуемо должно было привести к новому кризису в кинематографии.

С начала войны к власти во Франции пришли реакционные партии. Были отменены демократические свободы, установлено осадное положение, введена строгая цензура. Революционный подъем, нараставший в среде французского пролетариата перед войной, стал резко снижаться. В армию были призваны самые активные деятели рабочего класса. Шовинистические настроения охватили не только широкие круги населения, но и многих представителей интеллигенции. В этом отношении характерно выступление писателя М. Псишара с книгой «Призыв к оружию», которая стала знаменем французской реакционной буржуазии.

Отдельные голоса писателей-гуманистов, призывавшие бороться против войны, тонули в мутном потоке шовинизма. Ромен Роллан должен был эмигрировать в Швейцарию, так как за свои антивоенные настроения чуть было не попал в тюрьму. Опубликованный им в эмиграции сборник разоблачительных статей под названием «Над схваткой» (1915) был запрещен французской цензурой.

Угар шовинизма отравил и французских кинематографистов. На рекламных щитах кинотеатров запестрели названия «патриотических» боевиков: «Смерть на поле боя», «Священный союз», «Француженки, будьте бдительны». Плодовитый режиссер А. Пукталь выпускает один за другим шовинистические фильмы: «Дочь боша», «Предательница», «Эльзас». Известный сочинитель романов-фельетонов Гастон Леру, отсиживаясь в тылу, написал сценарий «Во время боя».

Великая С. Берпар в избытке патриотических чувств дала согласие на съемку в нескольких провоенных фильмах. Для

50

одного из них — «Жанна Дорэ» — сценарий был написан известным драматургом Тристаном Бернардом, а его постановку осуществил крупный режиссер Луи Меркантон.

В обстановке военного ажиотажа известное недоумение вызывала позиция французского генерального штаба. Многочисленные ходатайства о разрешении производить киносъемки на фронте оставались без ответа. Только в начале 1915 г. четырем операторам Пате и Гомона удалось снять несколько эпизодов в прифронтовой полосе. Регулярные выпуски военной хроники начались во Франции позднее, чем в других воюющих странах. Военное ведомство явно недооценивало возможности кино в активизации милитаристических настроений среди громадной массы кинозрителей. Достаточно сказать, что с первого дня войны без особой необходимости были реквизированы для военных нужд помещения киностудий и кинолабораторий и, хотя долгое время они пустовали, киносъемки в них производить не разрешалось. Только в январе 1915 г. часть студий была возвращена владельцам для использования по прямому назначению.

В годы войны французское кинопроизводство потеряло рынки Германии, Италии, Англии и России. Если учесть, что такие крупные фирмы, как «Пате» и «Гомон», до начала первой мировой войны получали за границей 90% своих доходов, станет очевидным, какую решающую роль имели внешние рынки для развития французской кинопромышленности.

Ростовщические тенденции, свойственные французскому капиталу, находили отражение и в практической деятельности кинофирм. Они охотно открывали филиалы во всех странах мира и очень мало проявляли заботы о развитии киносети в своей собственной стране. Это привело к тому, что в 1914 г. во Франции насчитывалось не более 1500 кинотеатров, причем средняя вместимость каждого из них не превышала 300 мест. В отдельных департаментах одно место в кинотеатрах приходилось на 800 человек.

При таком положении окупить на внутреннем рынке стоимость постановки даже среднего фильма было весьма затруднительно.

В самом начале войны глава крупнейшей производственной фирмы Шарль Пате выехал в США. Ходили слухи, что он собирается перебазировать туда все свое производство. Ознакомившись с положением дел в Америке, Пате пришел к выводу, что вступать в единоборство с Голливудом ему не под силу, Припугнув своих американских кредиторов возможным крахом фирмы, он сумел с их помощью получить новые кредиты у американских банков и, вернувшись во Францию, приступил

51

к коренной реорганизации собственной фирмы. Все внимание он сосредоточил теперь на расширении проката. Как опытный коммерсант, Пате рассчитал, что прокат американских фильмов принесет ему большие барыши, чем производство отечественных, и, легко пожертвовав национальным престижем, стал закупать фильмы в Америке.

Неприглядная роль, которую сыграл тогда Пате, с особой силой сказалась в последующие годы. Производство фильмов перешло в руки мелких предпринимателей, стремившихся делать главным образом дешевые картины. Равнение на кассу привело к снижению художественного уровня французской кинопродукции. Упадок французской кинематографии в годы мировой войны стал общепризнанным фактом.

Проамериканская ориентация Пате сыграла отрицательную роль и еще в одном отношении — она привела к массовому бегству в Голливуд творческих работников кино. В годы войны за океан переключались крупные французские режиссеры — А. Капеллани, Л. Перре, Э. Шотар, М. Турнер, а также ряд актеров, среди которых был и М. Линдер.

Если учесть, что многие творческие работники и значительная часть технического персонала киностудий были призваны в армию, станет понятным, в каких трудных условиях оказалось тогда французское кинопроизводство.

ТВОРЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ (52-58)

По мере того как война принимала все более затяжной характер, шовинистические настроения в стране начали стихать. Призрак голода, холода и нищеты появился на пороге «жизнерадостной» Франции, как ее называли до войны. Кинематограф должен был перестроиться. Кинопредприниматели стали обновлять репертуар, и на смену дешевым пропагандистским фильмам приходят так называемые «нейтральные сюжеты» чисто развлекательного характера. Сдобренные значительной долей эротики или «романтикой» преступлений, они должны были отвлекать зрителей от мрачных мыслей, связанных с затянувшейся войной и неудачами, постигшими французскую армию в кровавой мясорубке на Сомме.

На экранах появляются постановки с интригующим названием: «Султанша любви» (реж. Л. Нальпа), «Обнаженная» (реж. А. Пукталь) и многие другие.

Широким спросом в начале войны продолжали пользоваться серийные приключенческие фильмы. Используя успех фильмов

52

«фантомас» и «Зигомар», режиссер Л. Фейад выпускает в 1915 г. «Вампиров» и в 1917 — «Жтодекс». Фейад был не одинок. В 1915 г. Нальпа закончил несколько серий «Подвигов Элен», в 1916 г. Пукталь поставил «Шантекока», в 1918 г. Буржуа выпустил две серии «Протеа». Все эти постановки во многом повторяли друг друга, не отличаясь ни свежестью сценарной выдумки, ни изобретательностью режиссуры. На фоне бесцветных мелодрам и «романов с продолжениями», как тогда называли серийные постановки, заметно выделялись фильмы американских режиссеров Т. Инса, Д.У. Гриффита и С. де Милля. Они подкупали зрителей новизной сюжетов, романтикой жизни далекого Запада, экзотикой прерий и, кроме того, профессиональным мастерством постановщиков, открывавших все новые и новые творческие возможности монтажа, освещения и выразительной игры актеров.

Особым успехом пользовался фильм С. де Милля «Вероломство» (1915). Сейчас, много лет спустя, трудно поверить, что эта довольно заурядная мелодрама производила в годы войны такой фурор во Франции. Героиня фильма, молодая светская дама, узнает, что ее муж растратил крупную сумму не принадлежавших ему денег. Желая спасти любимого человека от суда, она обращается за помощью к богатому монгольскому принцу, который не раз проявлял к ней свое расположение. Принц охотно помогает молодой женщине, давая понять, что он рассчитывает на ее взаимность.

Находясь в безвыходном положении, героиня берет деньги. Почти одновременно друзья достают для нее нужную сумму и она спешит вернуть принцу свой долг. Но он, обманутый в своих ожиданиях, решает отомстить и раскаленным клеймом выжигает на ее плече свой геральдический знак. Оскорбленная женщина убивает принца и скрывается.

В этот момент в апартаменты принца попадает муж героини. На него и падает подозрение в убийстве. Чтобы реабилитировать мужа, молодая женщина рассказывает на суде о том, что ее толкнуло на убийство, и показывает свое изуродованное плечо. Потрясенные присяжные оправдывают ее.

Даже из этого краткого пересказа нетрудно установить, что сюжет «Вероломства» был близок многим романам и пьесам из светской жизни модных тогда писателей и драматургов (П. Декурсель, А. Батайль и т. д.). Следовательно, «Вероломство» по своей тематике тесно соприкасалось с ходкой французской литературой и это способствовало успеху фильма у публики.

Кроме того, фильм выделялся своей изобразительной манерой. С. де Милль удачно применил в нем все, чему он научился

53

у итальянских, датских и французских кинематографистов, но сделал это с американским размахом: богато обставленные интерьеры, эффектное освещение крупных планов «в манере Рембрандта», умелое использование монтажных приемов для усиления драматургического напряжения, наконец, экзотический герой (актер японец Сессю Хайакава).

Хвалебные рецензии в газетах и широко поставленная реклама способствовали тому, что «Вероломство» приносило прокатчикам рекордные сборы, а это в свою очередь вызвало волну подражаний.

Предприниматели и слышать не хотели ни о чем другом, как о постановке новых вариантов «Вероломства». Через два-три года это привело к обратным результатам. Те же критики, которые в свое время писали восторженные рецензии, стали в ужасе кричать: «хватит с пас «Вероломства»!».

Шум, поднятый вокруг «Вероломства», сыграл, однако, свою положительную роль. Фильм подтвердил, что режиссерские эксперименты могут приносить неплохие доходы. А это помогло отдельным энтузиастам активнее, чем прежде, проявить свою творческую изобретательность.

Наглядным примером в этом отношении может служить деятельность А. Ганса.

Абель Ганс родился в 1889 г. Несмотря на свой почтенный возраст он работает в кинематографе до настоящего времени. В кино А. Ганс начал свою творческую деятельность как актер, затем писал сценарии и занимался критикой. С 1911 по 1914 г. он совмещал работу в кино с литературным трудом. Незадолго до войны вышел сборник его поэм с причудливым названием «Пальцы на клавишах». Он увлекался философией, поэзией и литературой, но в каждой из этих областей был не более чем дилетантом, и свое подлинное призвание нашел лишь в кинорежиссуре. А. Ганс, отдав дань увлечению произведениями Г. Д'Аннунцио и М. Метерлинка, не чуждался и рафинированного эстетства О. Уайльда. Все это позже и отразилось в его творчестве.

В 1912 г. А. Ганс создал фильм «Маска ужаса». Герой этого фильма, молодой скульптор, одержим идеей запечатлеть в глине предсмертный ужас на лице человека. Не удовлетворяясь своими многочисленными пробами, он принимает смертельную дозу яда и лепит «маску ужаса», наблюдая в зеркале за своим собственным лицом. Нетрудно увидеть в идее этого фильма отзвуки, близкие модным тогда декадентским настроениям.

В 1914 г. А. Ганс поставил фильм «Возвращаются ли мертвые?», не свободный от влияния драматургии Метерлинка, а в 1915 г.— «Безумие доктора Тюба». В последнем он применил декорации со смещенной перспективой и съемку в кривых зеркалах. В своих экспериментах А. Ганс зашел так далеко,

54

что владелец фирмы не решился выпустить «Безумие доктора Тюба» в прокат. Усложненность в применении изобразительных средств делала фильм непонятным для широкой аудитории. Время для экспериментов тогда еще не назрело.

Несколько отрезвленный своей неудачей, А. Ганс берется за постановку патриотического приключенческого фильма «Героизм Падди» (1916). Успех у публики возвращает Гансу доверие предпринимателей, и в последующие два года одна за другой на экраны выходят созданные им мелодрамы — «Цветок развалин», «Право на жизнь», «Смертоносные газы» и др. В них можно было обнаружить интересные поиски в области освещения и композиции кадра и в то же время бросалась в глаза излишняя витиеватость и манерность стиля.

Эти особенности, присущие ранним фильмам А. Ганса, особенно сильно сказались в конце войны в его постановках «Мать Скорбящая» (1917) и «Десятая симфония» (1918).

Первый из них представлял собой драматическую историю человека, сомневающегося в своем отцовстве. Известный врач, заподозрив свою жену в измене, отказывается спасти от гибели своего сына, которого он считает ребенком другого человека. «Десятая симфония» — типичная мелодрама во вкусе филистерствующих мещан. Сюжет был стар, как мир. Молодой композитор, обманутый своей возлюбленной, под влиянием душевного потрясения создает гениальную симфонию, исполнение которой возвращает ему любимую женщину.

Фильмы А. Ганса оригинальностью постановки выделялись среди работ Фейада, Пукталя, Эрвиля и других режиссеров довоенной формации, но его модернистские поиски широкого резонанса не получили.

Пройдет еще несколько лет, прежде чем А. Ганс станет признанным «метром» французской кинематографии.

Особое место в кинематографии Франции того времени занимали фильмы, созданные А. Антуаном. Андре Антуан (1858—1943) был крупнейшим театральным режиссером, создателем и руководителем «Свободного театра» (1887), воспитателем целой плеяды талантливых актеров. Обладая кипучей энергией и большой целеустремленностью, А. Антуан более чем кто-либо другой во французском театре занимался пропагандой идейных взглядов Золя и постановкой спектаклей на основе его произведений. Бесспорным достижением «Свободного театра» было обращение к жизни простого, трудового люда.

Именно в «Свободном театре» были поставлены «Ткачи» Г. Гауптмана и «Власть тьмы» Л. Толстого. В дальнейшем Антуан заметно отошел от своих первоначальных установок. Перейдя в театр «Одеон», репертуар которого

55

не отличался особой принципиальностью, Антуан обращался и к творчеству романтиков, и к модернистской драматургии.

Незадолго до начала войны он получил предложение снять несколько фильмов.

Первой его работой были «Братья-корсиканцы» (1916), Романтически приподнятая тема была заимствована из одноименного произведения А. Дюма.

Главное внимание А. Антуан обратил на глубокую обрисовку характеров и сумел передать в фильме острый динамизм действия, характерный для литературного источника.

За первой удачной работой последовали новые экранизации — «Винновный» по Ф. Коппе и «Труженики моря» по В. Гюго (оба в 1918 г.).

Только немногие кинорежиссеры тех дней чувствовали специфические особенности киноискусства так остро, как Антуан. Уже в первой своей постановке «Братья-корсиканцы» он отказался рассматривать кинематографический кадр как некое подобие театральной сцены. Поставив между зрителями и актерами воображаемую «четвертую» стену, он требовал от актеров, чтобы они заглушали в себе привычное чувство театральной рампы и отказывались от излишней экспрессии жестов и мимики, характерной для театра. Богатый опыт работы в театре и склонность к экспериментированию очень пригодились Антуану в работе над постановкой фильмов. Чутье художника открывало ему все новые и новые возможности выразительного языка кино. Он пользовался движением камеры, изобретал новые приемы построения мизансцены, приспособляя их к условиям киносъемки, наконец, разбивая эпизоды на отдельные сцены и планы, интуитивно постигал законы монтажа.

Осваивая специфику кино, Антуан не злоупотреблял найденными приемами и очень тактично пользовался ими, не делая их самоцелью, как это наблюдалось у А. Ганса.

Внимание к жизни простых людей, стремление глубоко раскрыть характеры и широко использовать возможности реалистической передачи природы выгодно отличали фильмы Антуана от бытовавших тогда салонных мелодрам и серийных детективов. К сожалению, зрители кинотеатров не оценили строгой простоты его фильмов. Они отнеслись безучастно к его опытам. Реакция зрителей насторожила владельцев киностудий. По их мнению, ставка на талант Антуана не оправдала себя, и его работа в кино прекратилась. Однако уроки Антуана не пропали даром: в более поздних работах Ж. Фейдера, Л. Пуарье, Р. Будриоза и Ж. де Баронселли можно обнаружить влияние его творческих установок.

56

В конце 1916 г. в Париже был опубликован знаменитый роман «Огонь» солдата-фронтовика Анри Барбюса. Уже одно появление этого произведения было наглядным доказательством роста революционного сознания широких солдатских масс, которые в любой момент могли повернуть штыки против тех, кто развязал и поддерживал войну.

Для многих представителей французской интеллигенции становились понятными истинные причины, вызвавшие войну. Те из них, кто стоял на позициях пацифистского отрицания войны, все более осознавали необходимость революционной борьбы за прочный и справедливый мир. В этом отношении очень характерна позиция Анатоля Франса, который одним из первых выступил с протестом против блокады молодой Советской республики.

В 1917 г. началось брожение в армии за прекращение войны. Над буржуазной Францией нависла угроза революции. Частичные уступки рабочим — увеличение заработной платы и сокращение рабочего дня — не могли надолго задержать развитие событий. Созданное в 1917 г. министерство Клемансо ввело беспощадный террор в стране и начало подготовку вооруженной интервенции против Советской России. Но грозный призрак народного восстания неизменно стоял перед французской буржуазией. Положение спасла только капитуляция Германии в ноябре 1918 г.

Все эти события и настроения не могли не отразиться в произведениях киноискусства. Характерным примером активного выступления против войны явился фильм А. Ганса «Я обвиняю».

Используя в названии фильма знаменитые слова из письма Э. Золя по делу Дрейфуса, А. Ганс попытался с присущей ему экспрессией выразить протест против войны.

Фильм «Я обвиняю» не поднимался над уровнем мелкобуржуазного пацифизма. А. Ганс не ставил вопроса о причинах возникновения войны и ответственности тех, кто ее развязал. Он, как и многие другие французские интеллигенты, видел страдания людей, понимал всю жестокость и бессмысленность кровопролития и выступал со своим фильмом против войны «вообще».

Сюжет был построен на шаблонном любовном конфликте. Война разлучала влюбленных. Герой, оказавшись на фронте, прошел все ужасы сражений и, оставшись в живых, дал клятву рассказать людям правду о всем увиденном.

Режиссер, идентифицируя себя с героем фильма, широко использовал выразительные возможности кино: многократные экспозиции, впечатывание в кадр, деление кадра по горизонтали и т. д. Он прибегал к этим приемам в целях наиболее впечатляющей аргументации своих мыслей.

57

Мрачные тени смерти витали над полями, изрытыми глубокими траншеями и окопами. Убитые солдаты вставали из могил. Призраки надвигались на зрителей, как бы требуя ответа от живых — за что же они погибли?

Гиперболизируя ужасы войны, А. Ганс в то же время уходил в сторону от постановки вопроса: кто же виноват во всем этом? Однако в напряженной политической жизни послевоенной Франции даже такой индивидуальный протест был воспринят как выпад против правительства, как «некорректный» поступок по отношению к нации. На страницах реакционной прессы появились статьи, осуждавшие фильм «Я обвиняю» и требовавшие его запрещения.

Появление пацифистского произведения в творческой практике режиссера, отнюдь не тяготевшего к открытым выступлениям против господствующих классов, весьма показательны. Война сдвинула с места фундамент национального величия Франции. Народные массы не верили больше правительству. Буржуазная республика стала давать трещины.

ФРАНЦИЯ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Окончание войны, которую правители Франции провозгласили «победоносной», принесло народу этой страны не много радостей. Десятки городов лежали в руинах, тысячи семейств остались без кормильцев, в стране свирепствовала инфляция.

В годы войны тяжелая промышленность, работавшая на оборону, получала неограниченные дотации от государства. В результате этого в экономике Франции произошли серьезные изменения. В прошлом страна аграрно-промышленная, она стала в послевоенные годы индустриально-аграрной. Тяжелая промышленность заняла господствующее положение, а ведущую роль в народном хозяйстве стал играть финансовый капитал. До войны Франция считалась страной рантье, и значительная часть ее населения жила на нетрудовые доходы. После войны эта прослойка сильно поредела и обнищала. Мелкая и средняя буржуазия потеряла 6/6 своего имущества, большей частью поглощенного крупными монополиями.

Промышленное развитие страны вызвало рост пролетариата. Французский рабочий класс проявлял большую политическую активность. Была создана коммунистическая партия, начали выходить коммунистические газеты. Марксистские идеи проникали и в среду французской интеллигенции.

58

В 1919 г. было создано объединение прогрессивных литераторов «Кларте». Состав его членов по своим творческим, идейным и политическим взглядам был весьма пестрым. Руководящую роль в нем играли: А. Барбюс, Р. Роллан, Ж. Р. Блок, П.В. Кутюрье, Р. Лефевр; некоторые из них были членами французской Компартии.

«Кларте» не раз принимало участие в кампаниях против интервенции в России и активно поддерживало борьбу рабочих Франции за улучшение своего положения.

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 20-Х ГГ.

Французское кино в послевоенные годы, как и прежде, находилось в руках торговцев и предпринимателей. Зажатое в тисках цензуры, оно не любило касаться острых социальных проблем.

Кризис, охвативший страну в начале 20-х гг., самым пагубным образом отразился на кинопроизводстве.

Приток дешевых американских фильмов все возрастал. Пате громко заявил о нерентабельности производства фильмов во Франции и приступил к ликвидации своего громадного предприятия. Сначала он продал студии, затем фабрики пленки и, наконец, ликвидировал все заграничные филиалы своей фирмы. Часть имущества Пате купили американцы, часть — перешла в руки французских банкиров.

В противовес тяжелой промышленности, где в это время создавались громадные концерны, кинематографическое производство мельчало. Владельцы небольших фирм могли финансировать постановку только двух-трех картин в год. Им было непосильно создавать такие гигантские кинобоевики, какие выпускал Голливуд.

Производство фильмов сокращалось. Казалось, что французское кино неуклонно идет к своему закату.

Именно в этот критический период и появилась группа энтузиастов, которая, борясь за улучшение качества французских фильмов, стремилась выиграть борьбу с американскими монополистами и спасти отечественную

кинематографию от угрожающей гибели. Идеологом и вдохновителем этой группы был Луи Деллюк. Луи Деллюк (1890—1924) обладал тонким художественным вкусом и широкой эрудицией в области литературы и искусства. Вопросами кино он заинтересовался еще в начале войны. Его друг и наставник Ричотто Канудо с 1911 г. выступал в прессе со статьями по самым различным проблемам кинематографии. Канудо первым провозгласил кино «седьмым искусст-

59

вом», основал клуб друзей «седьмого искусства» и выпустил сборник своих статей под названием «Фабрика образов».

Л. Деллюк пошел дальше своего учителя, пытаясь создать теорию и эстетику кино. В течение ряда лет он руководил отделом критики в газете «Паримиди», затем сотрудничал с Диаман-Берже в журнале «Фильм», редактировал журналы «Киноклуб» и «Синема». Таким образом Деллюк имел возможность обличать от имени искусства дельцов и ремесленников, которые, по его словам, вели кино к интеллектуальному и художественному оскудению.

В своих статьях Л. Деллюк с большой убедительностью подвергал критическому анализу произведения режиссеров-традиционалистов.

На фоне чисто потребительской и рекламной критики, занимавшей преобладающее положение во французской буржуазной прессе, многие статьи Л. Деллюка можно считать настоящим откровением. Впоследствии они были собраны им и изданы в 1919 г. в виде отдельной брошюры под названием «Кино и компания». В том же году вышла его программная книга «Фотогения кино», затем книга о творчестве Ч. Чаплина «Шарло» и, наконец, сборник написанных им сценариев «Кинодрамы» с очень интересным предисловием.

Его работы были написаны ярким публицистическим языком, отличались афористичностью и большой полемичностью.

Если бы не преждевременная смерть (он умер в марте 1924 г. в возрасте 34 лет), Л. Деллюк, вероятно, сумел бы сделать много полезного и нужного для киноискусства своей страны. Он был пионером в молодой науке о кино. Л. Деллюк раньше, чем другие европейские киномастера, стал заниматься вопросами киноэстетики. Наибольший интерес из его работ представляет «Фотогения». В ней он попытался определить специфическую природу киноискусства, его отличительные особенности, выразительные и изобразительные возможности. Деллюк рассматривал «фотогению» как сумму художественных элементов, отличающих кино от других видов искусства. Он подчеркивал, что съемка предметов и людей дает только-внешнее представление о них. Это, собственно, только фотографирование явления. Задача кино — видеть глубже. Человек, снятый на пленку, должен быть не просто красив — он должен быть выразителен. Истинно фотогеничным является только то, что осмысленно и разумно.

В бурной обстановке послевоенных лет, когда в искусстве-возникли все новые и новые декадентские направления, Л. Деллюк оставался верен теории и практике импрессионизма. С этих позиций он подходил и к вопросам фотогении кино.

60

Киносъемку он считал незаменимой там, где нужно было зафиксировать мгновенность и неповторимость явлений окружающей действительности... «вдруг, невзначай увидеть на пленке или пластинке, что какой-то прохожий, случайно схваченный объективом, обладает редкой для него выразительно-стью... что деревья, вода, ткани, животные отличаются рядом характерных движений, выявление которых так нас волнует». Деллюк утверждал, что главное в кино — это индивидуальное видение, от которого зависит и настроение и полнота драматического восприятия. Он возмущался ограниченностью про-кахчиков, требовавших от операторов, чтобы на экране «все было видно». Деллюк спрашивал: почему человек в жизни видит туманные контуры, неясные очертания, а фильм по непонятным причинам не должен показывать то, что видит глаз человека?

Переходя к аналогии с живописью, Деллюк писал: «Наш глаз сомневается иногда в устойчивости видимой им вдали колокольни, парохода на горизонте или береговой полосы, слишком близкой к нам. А благодаря этому живопись построила тысячи своих лучших образцов искусства».

Касаясь проблемы актера, Деллюк утверждал примат внутреннего содержания над внешностью. «Нужно во что бы то ни стало искать характерное в лице — характер лица. И его нужно уметь извлечь».

Деллюк резко осуждал тех, кто пытался свести все задачи фотогении к хорошей фотографии, к внешней красавости. «Госножа Робин хороша собой и ее провозглашают фотогеничной. Мадемуазель Гюгет Дюфло фотогенична, ибо она хороша собой, фотогеничен и господин Модо, который, в общем, мужчина хоть куда. Видите ли, все они фотогеничны потому, что, долго не раздумывая, их можно сунуть в любой фильм».

Деллюк подчеркивал, что все компоненты художественной выразительности должны быть осмысленны, в том числе свет и ритм. Они должны помогать зрителям острее ощутить драму, происходящую на экране. Осуждая тех киноработников, которые подходят к созданию фильмов ремесленнически, Деллюк саркастически замечал: «Не важно, что проблема света не решена, что оператор — истерик, что режиссер — базарный торговец, что сценарий написан привратником,— все это не столь важно. Все спасено, когда актеры фотогеничны. Подобное понимание фотогении но проходит даром. Оно угрожает нам отчаянной скукой — скукой посредственности!»

61

Л. Деллюк резко возражал против чрезмерного увлечения техническими возможностями кино, пристрастия к различным приемам съемки — наплывам, контражурам, двойной экспозиции и т. д. «Пусть в кино все будет максимально натуральной Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей творческой мысли, всех особенностей кинотехники, но все это должно быть скрыто от зрителя. Зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто...».

Стремясь реалистически показать события, Деллюк считал необходимым объединять все компоненты фильма: декорации, актеров, натуру. Исходя из этого, он писал: «К тому же столкновение актера с природой под открытым небом не дает ему возможности чрезмерно стилизовать себя, потому что в кино невозможно стилизовать деревья, дорогу, лошадей, как это можно делать на холсте».

И, наконец, обращаясь к проблемам массовости киноискусства, Л. Деллюк выдвигал положение о том, что «кино возвращает нам объединяющее искусство, погребенное со времен греческого театра, где вся страна размещалась на ступеньках в тридцать тысяч мест и слушала трагедию.

Огромное большинство земледельцев, рыбаков, солдат, которые были всегда античных представлений, не мешали созданию великих творений». В другом месте он указывал, что «мастерами экрана являются только те люди, которые умеют говорить со всей массой зрителей...».

Многие высказывания Л. Деллюка не потеряли своего значения и в наши дни. Но когда писалась «Фотогения», ему приходилось доказывать и спорить со своими противниками по каждому поводу. Афоризмы, насмешки и сарказм обильно-пересыпали сочинения Л. Деллюка. Из-за этого часто терялась главная мысль, язык рассуждений становился витиеватым, порой манерным.

Выступая как теоретик и критик, Л. Деллюк собрал вокруг себя немало молодых адептов. Некоторые из них уже имели опыт работы на киностудиях. Его ближайшими соратниками были: Жермена Дюлак, Марсель Л'Эрбье, Жан Эпштейн. Все они пришли из литературы и журналистики, все они презирали коммерческий кинематограф, восторгались фильмами Гриффита и Инса и, по меткому выражению критика Л. Муссиака, смотрели на французскую кинематографию через американские очки.

Отлично понимая, что теория без практики недостаточно-весома, Л. Деллюк решил заняться кинодраматургией и режиссурой. Свой первый сценарий «Испанский праздник» он написал для Ж. Дюлак, которая в 1919 г. осуществила его постановку. В известной мере этот фильм можно считать программным для нового направления.

За первым сценарием последовали новые: в 1920 г. — «Молчание», в 1921 — «Лихорадка» и в 1922 — «Женщина ниоткуда». Все три сценария были поставлены автором, который считал, что тот, кто написал драму, должен и поставить ее.

Эмоциональность сценариев Деллюка давала режиссеру творческую зарядку — возможность своего видения авторского замысла, и в этом отношении не напоминала американские так называемые «железные сценарии», где все заранее предусмотрено и оговорено. Хотя Деллюк не скрывал своего восхищения работами американских кинорежиссеров, но не находил нужным сковывать творческий порыв режиссера рамками детально разработанного сценария.

В выборе тематики для своих фильмов Деллюк почти никогда не выходил за рамки жизни тех буржуазных кругов, к которым он принадлежал по рождению и воспитанию. Большинство его героев — люди обеспеченные. Так, в «Испанском празднике» — богатая скучающая девушка стремится к чему-то неизведанному «Молчанию» — светский молодой человек переживает душевную драму и занимается самоанализом. Только в «Лихорадке» местом действия избран портовый кабачок в Марселе, где веселится толпа подгулявших матросов. Но не они, а таинственная экзотическая женщина, привезенная матросами откуда-то с востока, притягивает внимание драматурга.

Деллюк ставил перед заказчиками, финансировавшими его постановки, условие — создавать фильмы только по своим сценариям. Поэтому он имел возможность широко экспериментировать в области ритма, монтажа, освещения и композиции кадра. Деллюк умел передать глубокие переживания своих героев, создать атмосферу действия. Более чем за год до появления «Осколков», первого «безнадежного» фильма в

Германии, он поставил «Молчание», в котором не было ни одной надписи, кроме вступительных титров. Предвосхищая «внутренний монолог», ставший потом отличительной чертой многих звуковых фильмов, Деллюк добился аналогичных результатов, изобретательно обыгрывая детали, используя намеки, воспоминания и тонкую нюансировку в игре актеров. В результате изобретательной режиссуры «Молчание» было понятно зрителям без надписей.

Многочисленные эксперименты Л. Деллюка отнюдь не затрудняли восприятия зрителями созданных им фильмов. В этом отношении он строго придерживался своей основной установки — делать фильмы для массовой аудитории и постепенно прививать ей художественный вкус.

63

Занимаясь экспериментаторской деятельностью и прилагая немало сил для возрождения французского кино, Л. Деллюк был далек от острой политической борьбы, наблюдавшейся в те годы в литературе и искусстве. Свою пассивность он, как и многие другие мелкобуржуазные художники, передавал и героям своих фильмов: они безропотно подчинялись судьбе; преисполненные горечи, рассматривали явления жизни как некий мираж, оставляющий у человека только грустные воспоминания о коротких мгновениях призрачного счастья. Те же мысли и чувства мы находим и в фильмах последователей Л. Деллюка — в «Верном сердце» и «Прекрасной нивернезе» Ж. Эпштейна, в «Эльдорадо» М. Л'Эрбье, в «Любви поэта» Ж. Дюлак. В творчестве каждого из этих художников мы найдем свои индивидуальные особенности. Для некоторых формальные поиски станут потом самоцелью («Арабески» Ж. Дюлак, «Бесчеловечная» М. Л'Эрбье). Все они чисто субъективно рассматривали «фотогению» Деллюка и допускали очень свободные толкования отдельных ее положений. Не случайно Л. Деллюк в свое время писал: «У каждого своя фотогения — сколько режиссеров, столько и фотогений». Это и привело к тому, что из единомышленников Л. Деллюка не образовалось школы, поскольку у самого ее родоначальника не было твердой платформы.

Одним из последователей Л. Деллюка был Марсель Л'Эрбье (род. в 1890 г.). Он принадлежал к аристократическим кругам Парижа. Получив отличное гуманитарное образование, Л'Эрбье сначала посвятил себя поэзии и литературе. Он был восторженным поклонником О. Уайльда.

В годы войны Л'Эрбье был призван в армию и попал в кинематографический корпус, где и познакомился с новым для него искусством. После окончания войны Л'Эрбье написал несколько сценариев, а в 1919 г. самостоятельно поставил патриотический фильм «Роза — Франция». Уже эта первая постановка Л'Эрбье обратила внимание критиков обилием формальных приемов, чем они и объясняли провал фильма у зрителей. М. Л'Эрбье в отличие от Деллюка не проявлял особой склонности к лиризму. Этот «аристократ духа» пристально следил за мельчайшими деталями декоративного оформления, композицией кадра, добивался изысканности освещения и сравнительно мало внимания уделял чувствам и эмоциям своих героев. Не случайно о его фильмах говорили, что они сделаны человеком «в белых перчатках».

В 1920 г. Л'Эрбье написал сценарий по новелле О. Бальзака «Драма на берегу моря» и выпустил фильм «Человек открытого моря», в котором снимались Ж. Катлен и Ш. Буайе

64

(дебют)- Почти весь фильм был снят на натуре, и главная роль нем принадлежала не актерам, а просторам моря, открытым ветрам и солнцу. «Фотогеничность» моря заслонила собой содержание литературного источника.

Через год на экран вышла новая картина М. Л'Эрбье — «Эльдорадо». По сюжету это не больше, чем стандартная мелодрама. Богатый аристократ соблазнил танцовщицу Сибиллу (Ева Франсис) и бросил ее с ребенком. Желая вернуть его к себе, танцовщица идет на открытую провокацию и угрожает опозорить своего любовника. Нервное потрясение и боязнь потерять положение в обществе сводят аристократа с ума. Его дочь предлагает Сибилле отдать ей ребенка на воспитание. Танцовщица соглашается и, не желая в будущем стоять у сына на пути к счастью и богатству, закалывает себя во время исполнения танца в кабаре «Эльдорадо».

В этой постановке главное внимание режиссера было обращено не на актеров, а на зрительные ассоциации с живописью Гойи, Веласкеса и Рибейры, которая стала отправной точкой в оформлении фильма. Реальная Испания и ее характерные национальные особенности были отброшены режиссером. В «Эльдорадо» его привлекала испанская экзотика — темпераментные танцы в сопровождении кастаньет, романтика плаща и шпаги и таинственный сумрак садок Альгамбры. М. Л'Эрбье широко применял в процессе съемок оптические деформации, вуалированные кадры, контражур.

Известный французский критик Л. Муссиак писал об «Эльдорадо»: «Форма этой картины при условии освобождения ее от манерности, от слитком нарочитой и явной технической виртуозности может положить

начало новому «стилю».

Когда весной 1922 г. состоялась дискуссия о фильме «Эльдорадо», многие критики, не понимая замысла М. Л'Эрбье, указывали ему на плохую операторскую работу. В пылу споров М. Л'Эрбье бросил крылатую фразу о том, что направление, к которому принадлежит «Эльдорадо», является «авангардом» французского и мирового кино. Так впервые появился термин, вскоре ставший синонимом всех экспериментальных фильмов. В том же году почти одновременно с дискуссией об «Эльдорадо» разгорелись горячие споры и вокруг нового фильма Л. Ганса «Колесо». Восхищенный экспериментами Деллюка, Л'Эрбье и Жермены Дюлак, этот маститый режиссер не захотел оставаться в стороне от их художественных поисков. Характерно, что Л. Ганс, отдавший дань увлечению Уайльдом и Ме-терлинком, оказался более чутким к переменам в общественной

65

и политической жизни послевоенной Франции, чем некоторые его коллеги. Героем его фильма «Колесо» (1923) стал простой железнодорожный машинист Сизиф (Северен Марс). Кроме него в фильме участвовали кочегары, сцепщики и смазчики. А. Ганс не побоялся показать их грязные спецовки, дым и гарь паро-возного депо и эффектные переплетения железнодорожных путей, по которым то и дело проносились поезда. Сизиф жил в маленьком домике, в самом центре паутины бесчисленных рельсов. У него был сын Элия и приемная дочь Норма, оставшаяся сиротой в результате гибели родителей в одной из железнодорожных катастроф.

Дети росли в полной уверенности, что они брат и сестра, и были очень привязаны друг к другу. Постепенно эта привязанность переросла в любовь, но они глушили в себе это чувство, считая его греховным. Сизиф, по мере того как Норма (Иви Клоз) становилась на его глазах цветущей девушкой, начал испытывать к ней влечение. Желая оградить себя от ее постоянного присутствия в доме, он решил выдать ее замуж за инженера Эрсана.

После отъезда Нормы Элия случайно увидел паспорт отца и узнал, что Норма ему чужая. К сожалению, она уже стала женой другого. Между отцом и сыном возникает чувство глухой вражды. Потеряв Норму, лишившись привязанности сына, Сизиф решает покончить с собой. Он загоняет свой паровоз в тупик и разбивает его.

Нетрудно представить даже в таком сухом пересказе, что идея этой постановки появилась у А. Ганса не без влияния произведений прогрессивной французской литературы. Кое-где возникают аналогии с циклом социальных романов Золя. Поэтому сама попытка создать фильм из жизни железнодорожников Франции достойна уважения. Однако между замыслами режиссера и их воплощением находились интересы предпринимателей, которые постарались, чтобы фильм потерял свою социальную заостренность.

В результате их вмешательства колоритный фон жизни одного из французских железнодорожных узлов (он снимался на натуре в Ницце) остался только фоном довольно заурядной мелодрамы.

Конечно, А. Ганс не мог удовлетвориться постановкой шаблонного фильма и направил все свои творческие способности на поиски новых приемов ритмического монтажа. Самым эффектным эпизодом в этом отношении принято считать так называемую «симфонию рельсов».

...Настал день, когда Норма должна была уехать к жениху. Сизиф ведет паровоз, а в одном из вагонов этого поезда едет Норма.

66

д. Ганс, виртуозно применяя различные ракурсы и съемку с движения, создает все возрастающее напряжение — темп движения паровоза ускоряется, за окном проносится пейзаж, мелькают полустанки, семафоры, стрелки. Локомотив неудержимо мчится навстречу гибели.

Буря страстей, происходящая в душе Сизифа, доходит до своего апогея. Он решает пустить поезд под откос, чтобы уничтожить себя и Норму. Почувствовав недоброе, его помощник вовремя затормозил паровоз и помешал Сизифу осуществить свой замысел. Когда был включен тормоз и скорость движения стала снижаться, длина монтажных планов увеличилась. Зрительная поэма заканчивается. Сизиф приходит в себя. «Колесо», — говорил М. Л'Эрбье, — это чудо монтажа, ритма и фотогении». Стрелки, семафоры, шатуны играли в фильме не меньшую, а большую роль, чем актер — он был только заданным тактом в монтаже и играл второстепенную роль. Поэтому актера легко мог бы заменить натурщик. Такая точка зрения разделялась и Л. Муссином, который писал: «И н д и в индивидуальность актера есть случайный элемент, который не следует вводить в картину из опасения нарушить ее единство и гармонию».

В том же 1923 г. на экраны вышел фильм Ж. Дюлак «Улыбающаяся мадам Бедэ». В основу его была положена пьеса А. Обя. При кинематографическом ее воплощении Ж. Дюлак следовала не за мыслями автора, а стремилась найти такие выразительные приемы, которые помогли бы ей передать гармонию чувств и создать

«зрительную симфонию» с помощью ритмического монтажа. Ж. Дюлак не скрывала, что в киноискусстве ее больше всего волнует неожиданный эффект применяемого способа съемки. Она часто говорила: «Я люблю приемы». К моменту безвременной кончины Л. Деллюка среди его соратников уже появлялись новые настроения. Один из его ближайших друзей, редактировавший с ним вместе журнал «Сине пур ву», Жан Эпштейн широко пропагандировал свою собственную теорию искусства с причудливым названием «лирософия».

Жан Эпштейн родился в Варшаве в 1897 г., умер в Париже в 1953. Большую часть жизни он провел во Франции, где с 1922 г. и начал свою творческую деятельность в кино.

Ж. Эпштейн одним из первых среди деятелей французского кино попытался подойти к новому искусству теоретически и определить его место среди других искусств. Занимаясь.

67

режиссурой, Эпштейн всю свою жизнь возвращался к теории. Книг по эстетике кино написано им не меньше, чем поставлено фильмов. Его первая книга «Поэзия современности — новый этап в развитии сознания» вышла в 1921 г., а последняя, «Дух кино» издана посмертно в 1955 г, Эстетика кино, созданная Эпштейном, была возведена на идеалистической и антисоциальной основе, характерной для философских и эстетических исканий мелкобуржуазной интеллигенции после первой мировой войны.

Основные положения эстетической концепции Эпштейна сложились под сильнейшим влиянием интуитивизма А. Бергсона и сюрреалистических теорий художественного творчества Анри Бретона.

Пересказывая Бергсона, Эпштейн утверждал, что развитие науки в XX веке привело к кризису метафизическую рационалистическую систему мышления и основанную на ней концепцию мироздания. Излагая теорию «длительности» Бергсона (подвергнутую резкой критике В. И. Лениным), Эпштейн сделал попытку применить ее к анализу киноискусства. Он утверждает, что кино, в отличие от других искусств, и особенно литературы, способно передать поток бытия. Литература, по словам Эпштейна, создает только схему жизни, тогда как зрительно-чувственный движущийся образ кино свободен от отвлеченности. Слово — исходный материал литературного произведения — является абстракцией от единичного и конкретного, поэтому литература неспособна передать многообразие реального бытия, как это делает кино.

Кино освобождает восприятие от схематики интеллекта, возвращая современному человеку непосредственное и наивное чувство жизни.

Это бергсонское понимание кино на практике должно было привести к отрицанию сюжета и смакованию отдельных зрительных образов, к своего рода движущейся импрессионистической живописи. Позднее, в годы звукового кино, Эпштейн создал несколько короткометражных фильмов, построенных на этом принципе.

Но Эпштейну, как и большинству буржуазных теоретиков этого периода, присущ эклектизм мысли. Объявив кино иррациональным искусством, он пытался приключить к своей теории и воинствующе-антирационалистическим «открытиям» сюрреалистов. Он объявил привилегией кино дематериализацию мира, доказывая, что сюрреалистический стиль восприятия, образы грезящего сознания якобы присущи самому объективу кинокамеры, который, укрупняя или уменьшая видимые предметы, нарушает объективные соотношения вели-

68

чин и связей, воссоздает «невидимое», деля как бы существующим мир фантазии. Как известно, именно мир объективной фантазии, по теории А. Бретона, является единственной областью вполне свободной человеческой деятельности, областью «чистой» поэзии.

В начале своей творческой деятельности Ж. Эпштейн, находясь под сильным влиянием Л. Деллюка, старался подражать ему и следовать принципам «фотогении».

Примером могут служить две его первые картины — «Верное сердце» и «Прекрасная нивернезка». До постановки этих фильмов он работал ассистентом у режиссера Бенуа Леви, а затем совместно с ним создал документальный фильм «Пастер» (1922) к 100-летию юбилею знаменитого ученого.

«Верное сердце» (1923) принято считать наиболее характерным фильмом, отражающим программные установки Эпштейна. Когда этот фильм появился на экранах, вокруг него разгорелись такие страсти, что дело доходило даже до побоищ. В результате ряда бурных инцидентов фильм был временно-запрещен. Причиной скандалов явилось, однако, не содержание фильма, а главным образом его форма.

Сюжет фильма несложен. Бедная девушка, сирота, работающая судомойкой в жалкой харчевне, должна по настоянию своих опекунов выйти замуж за нелюбимого человека, пропойцу, апаша Пьера, хотя она любит портового грузчика Жапа.

Безвольная и неспособная к борьбе за свое счастье, девушка жертвует своим чувством к любимому человеку. Идут годы. Мари стала матерью. Нужда и голод — частые гости в ее доме. Нет денег даже на покупку лекарства для больного ребенка. Жап (Леон Мато), также безвольный и бесхарактерный человек, все еще продолжает любить Мари. Они изредка встречаются тайком от мужа.

Соседка Мари по квартире, молоденькая горбатая девушка, видит, как мучаются Мари и Жан. Она решает пожертвовать собой и убивает мужа Мари.

Казалось бы, по своему сюжету «Верное сердце» не больше, чем слезливая мелодрама. Что же вызвало такое возбуждение вокруг фильма? Как было сказано выше, в первую очередь его форма. Фильм изобилует наплывами, растушеванными диафрагмами, причудливыми ракурсами, изошренными приемами монтажа и т. д. Для режиссера все это было самоцелью в такой же степени, как и смакование «неэстетичности» обстановки (грязные полы, залитые вином столы, потрескавшаяся штукатурка стен). Ж. Эпштейн сознательно шел на эпатацию буржуазных вкусов, резко диссонирова манерой подачи изобразительного материала с другими фильмами того времени.

69

К сожалению, новаторство формы не имело никакого отношения к содержанию. Режиссер старательно обыгрывал достоверность потрескавшейся штукатурки, но меньше всего интересовался правдивостью образов своих героев. И грузчик Жан и судомойка Мари были показаны очень схематично.

Однако это не тревожило Эпштейна. Одним из важных моментов его эстетической теории было положение о том, что «вещь должна быть действующим лицом». Поэтому главное внимание он обращал на обыгрывание деталей, чтобы создать «атмосферу» фильма.

Коронным номером «Верного сердца» был эпизод «на ярмарке». После венчания героиня с мужем идут на воскресное гулянье. Мари оглушена шумом толпы, разнообразием аттракционов, криками зазывал, музыкой карусели. Все это сливается в ее представлении в какой-то причудливый, яркий калейдоскоп.

Темп монтажа все убыстряется. На экране, поражая воображение зрителей, мелькали отдельные детали праздничного гулянья, лица, выхваченные объективом аппарата, вертящаяся карусель, механический оркестрион и тому подобные образы грезящего сознания.

Продолжая те же поиски в «Прекрасной нивернезке», Ж. Эпштейн снимает почти весь фильм на натуре. В основу сценария был положен одноименный рассказ Альфонса Додэ. Героем фильма был мальчик-подросток, который нашел приют в семье владельца небольшой шаланды «Прекрасная нивсрнезка».

Однообразная и размеренная жизнь на шаланде, перевозившей грузы по реке Сене, была для мальчика полна самых приятных неожиданностей. Он чувствовал себя как бы Колумбом, открывающим новый свет.

Неожиданно нашлись родные и взяли мальчика с шаланды, для того чтобы передать его в школьный интернат.

Разлука с шаландой оказалась для мальчика трагичной — он ушел в себя, загрустил и вскоре опасно заболел. И только возвращение на шаланду снова вернуло его к жизни.

Обращение к рассказу А. Додэ было само по себе положительным моментом. Этот писатель, великолепно умевший раскрывать психологический мир своих героев, должен был вызвать у Эпштейна желание поступать так же, но, к сожалению, этого не случилось. Главным персонажем фильма была Сена на всем ее течении от Парижа до Руана. Плавное, неторопливое движение шаланды по реке, поэтические восходы и заходы солнца, буколические пейзажи окрестных берегов, отражающиеся в воде кудрявые купы деревьев и стебли цветов — вот тот мир, который интересовал Ж. Эпштейна больше, чем герои.

70

Отражение прекрасного пейзажа на спокойной глади воды неожиданно деформировалось набежавшей волной. Капли дождя, падавшие на гладкую поверхность реки, делали ее бугристой, подобно старой, морщинистой коже. Веселый зайчик солнечного луча вдруг вызывал блеск потускневшего металла па поручнях шаланды. Все эти мгновенные наблюдения, запечатленные на пленку, роднили «Прекрасную нивернезку» с живописными полотнами французских импрессионистов. Однако в фильме уже можно было заметить излишнюю увлеченность приемом ради приема, которая вскоре становится отличительной чертой фильмов нового направления, названного с легкой руки М. Л'Эрбье «Авангардом» французского кино.

«АВАНГАРД»

«Авангард» представлял собой творческую группу мелкобуржуазных интеллигентов, увлеченных киноискусством. Это были люди различных политических взглядов и убеждений, разных профессий. Их творческая практика была пестра и разнообразна. Они делали фильмы всех видов и жанров, от

полнометражных художественных до рисованных, абстрактных и документальных короткометражек. Как направление в киноискусстве, «Авангард» нельзя рассматривать в отрыве от сложных и противоречивых явлений в общественной и политической жизни Франции второй половины 20-х гг. Этот период характеризовался относительной стабилизацией промышленного производства и ростом производительных сил. В связи с этим увеличилась занятость рабочих, заметно смягчился аграрный кризис. Восстановление мирового товарного рынка способствовало улучшению сбыта готовой продукции, что в свою очередь привело к некоторой стабилизации валюты в большинстве европейских стран.

Все эти явления создавали миф о прочности и устойчивости капиталистического строя и подняли безудержную шумиху о новом «процветании».

Экономическая стабилизация, наступившая после тяжелых потрясений послевоенного кризиса, вызвала у столпов французской буржуазной реакции прилив энергии. Разными путями стремились они поднять моральный престиж деградирующей капиталистической культуры.

П. Амп, например, в своих производственных романах открыто воспевал господство технократии. В колониальных романах П. Бенуа, К. Фаррера и П. Морана с беззастенчивым Цинизмом превозносилась «благородная миссия» белого чело-

71

века, призванного провидением господствовать над цветным населением колоний.

Силам реакции, как и прежде, противостояли представители прогрессивного крыла французской литературы и искусства. К середине 20-х гг. вокруг организаторов группы «Кларте» А. Барбюса и Р. Роллана сгруппировалось молодое поколение писателей. Они смело разоблачали в своих произведениях социальную несправедливость капиталистического строя и призывали французский народ к борьбе за лучшее будущее. Многие представители мелкобуржуазной интеллигенции, запутавшись в сложной политической обстановке, метались между «правыми» и «левыми» направлениями, избирая, по меткому выражению В. И. Ленина, чаще всего неудобное положение человека, «сидящего между двумя стульями». У значительной части этих мечущихся интеллигентов усилилось оппозиционное отношение как к миру пресыщенной буржуазии и филистерствующих мещан, так и к искусству, находившемуся у них на службе. Они пытались противопоставить ему свободу творчества, право на существование индивидуального искусства. Ради этого создавались все новые и новые направления. На смену футуризму приходили конструктивизм, абстракционизм, дадаизм и, наконец, сюрреализм.

Дадаисты (Ф. Пикабия, Т. Цара, П. Элюар), исходя из Бергсона, ратовали за создание искусства алогичного, бессвязного и наивного, как творчество детей. Их последователи — сюрреалисты пошли еще дальше в требовании отказа от изображения реального мира. Дополнив Бергсона Фрейдом, теоретики сюрреализма видели источник духовной активности в подсознании; объективная действительность, с их точки зрения, только «сырье» для художника. Задача искусства — преобразовать реальное в «надреальные» (сюрреалистические) образы, символически выражающие желания и импульсы подсознательной сферы. Представители всех этих направлений громко и объявляли себя ниспровергателями старых традиций и торжественно провозглашали рождение «нового» искусства.

Зачастую творцы очередного «изма» сами с трудом разбирались, чем же отличалось только что провозглашенное ими: направление от другого, объявленного ранее.

Один из немецких абстракционистов Ганс Рихтер, характеризуя общность и различие в творческом методе сюрреалистов и дадаистов, писал, что вначале оба эти направления были просто не различимы и одни и те же художники подвизались и здесь и там.

Не находя опоры в окружающей их капиталистической действительности, буржуазные интеллигенты искали ее в ну-

72

три себя. Такой эгоцентризм приводил к бегству от реального мира в свой особый субъективный мир. Несмотря на трескучие «революционные» манифесты, представители «левых» направлений поднимали «бурю в стакане воды» и никакой опасности для господствующих классов не представляли. Поэтому крупная буржуазия охотно покровительствовала этим «хулиганам» от искусства, отлично понимая бесплодность их «бунта на коленях». Не случайно поэтому постановку формалистических фильмов поддерживали такие меценаты, как граф де Бомон, Ральф де Маре и другие.

Но подобная материальная помощь доставалась только немногим. Для развития авангардистского движения нужны были своя производственная база и хотя бы минимальные средства.

Одна из горячих сторонниц авангардистского движения кинорежиссер Жермена Дюлак вспоминает: «Около

1924 г. были сделаны попытки и опыты некоторых смелых постановщиков освободиться от власти коммерсантов с тем, чтобы создавать продукцию «Авангарда».

Первым фильмом нового направления принято считать «Механический балет», поставленный известным французским художником Ф. Леже в 1924 г. За этим фильмом последовала целая серия короткометражных этюдов, длиной в одну-две части, принадлежащих к самым различным формалистическим направлениям; абстрактным, дадаистическим, сюрреалистическим.

Постановщики этих этюдов стремились экспериментировать в области формы, игнорируя содержание. Ф. Леже писал: «Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино — сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не виданных, никогда не ощущаемых».

Эту же мысль развивал и конкретизировал журналист Р. де Жарвиль: «С момента своего лжерождения кино задыхается под бременем рассказа... Итак, в будущем — забудем сюжет. Нет сюжета... Всякое обращение к литературе будет признанием бессилия, потому что кино не должно быть подчинено никакому искусству».

Ф. Леже в «Механическом балете» как бы оживлял свои живописные композиции, рассматривая в различных ракурсах мир машин и механизмов, снятых с движения. В отдельных кадрах фильма была композиционная изобретательность, но не больше. Конечно, никаких программных установок «Механический балет» не имел и на коммерческий прокат рассчитывать не мог. Ф. Леже, будучи видным художником-кубистом, позволил себе роскошь израсходовать пару коробок киноплёнки для своего удовольствия.

73

Самыми активными среди авангардистов — в первый период их деятельности — были дадаисты.

Программным фильмом этой группы явился «Антракт», доставленный молодым режиссером Рене Клером в тесном содружестве с Ф. Пикабиа, М. Дюшаном, И. Бьерлином и рядом других дадаистов.

«Антракт», демонстрировавшийся в перерыве между двумя действиями шведского балета, гастроли которого проходили тогда в Париже, вызвал большой шум в кругах парижской богемы, считавшей, что этот фильм «нанес пощечину» вкусу буржуазного общества.

Около дадаистов и конструктивистов образовались группы их последователей. А. Шометт (брат Р. Клера) поставил несколько киноэтюдов — «Игра световых отражений и скоростей», «5 минут чистого кино»; Е. Деслав — «Марш машин» и «Электрические ночи»; Мен Рей — «Синеграфическую поэму». В этих произведениях не было ни сюжета, ни актеров. Ж. Дюлак писала: «Авангард» искал эмоции, пафос, ритм в способах чисто кинематографических независимо от литературы и театра».

Продукция авангардистов занимала в прокате очень незначительное место, не более 1 — 2% от общего количества фильмов, выпускавшихся тогда на французские экраны. Поэтому широким кругам зрителей она не была известна. Авангардистские фильмы просматривались в аудиториях, посещаемых рафинированной публикой и любителями сенсаций.

Положительной стороной деятельности «Авангарда» было создание кино клубов и развитие движения «друзей кино». Инициатором этого движения был Р. Канудо, организовавший «Клуб друзей седьмого искусства». Его примеру последовали Л. Деллюк и журналист Ж. Паскаль, которые в 1922 г. открыли первый просмотровый зал для «друзей кино».

В 1924 г. ближайший друг и последователь Л. Деллюка журналист Ж. Тедеско создал в помещении бывшего драматического театра Ж. Копо «Старая голубятня» первый кинотеатр «классических фильмов». Именно в этом театре стали показываться короткометражные фильмы, поставленные молодыми французскими кинематографистами.

Деятельность «Старой голубятни» стала приносить Ж. Тедеско неплохой доход. Часть средств он уделял на постановку новых авангардистских фильмов.

По пути Ж. Тедеско пошли киноактеры Талье и Мирга которые открыли аналогичный театр «Студия урсулинок» в январе 1926 г.

В том же году Ж. Тедеско открывает еще один театр «классических фильмов» — «Кинопавильон». В 1927 г. был организован кинотеатр «Сине-Латен», а в 1928 г. Ж. Моклер открывает на Монмартре «Студию 28».

74

Одновременно с организацией кинотеатров разрастается сеть кино клубов. Ф. Леже основал клуб «Свободная трибуна». Затем режиссеры Л. Пуарье и А. Клузо создали «Французский кино клуб», где на закрытом просмотре впервые во Франции был показан запрещенный цензурой «Броненосец «Потемкин». Сеть кино клубов росла с большой быстротой не только во Франции, но и за границей. В этих клубах устраивались широкие дискуссии о новых фильмах, большое внимание уделялось документальному кино.

Дискуссии и беседы, проводимые Ж. Тедеско в «Старой голубятне», стенографировались и выпускались в

виде брошюр или публиковались в киножурналах.

Нужно сказать, что основное внимание при обсуждении новых фильмов и фильмов прошлых лет уделялось их формальной стороне: приемам съемки, монтажу и освещению. Такие термины, как «оркестрованный ритм», «графическая композиция», «экспрессивное освещение» и т. п., пестрели в брошюрах, издаваемых киноклубами.

Советские фильмы, в том числе и «Броненосец «Потемкин», привлекали внимание авангардистов не столько новизной содержания, сколько необычностью приемов монтажа.

По этим же причинам всеобщее восхищение в киноклубах вызывали фильмы Д. Вертова. Ж. Тедеско писал в одной из своих статей: «В деле создания нового кино огромная, может быть, наибольшая роль принадлежит Вертову и его группе «Киноглаз». Этому молодому режиссеру, которого мы еще мало знаем во Франции, удалось зрительно воплотить моменты обыденной жизни или явления природы в их безыскусственной прелести... Работы этой молодой группы направляют кино к его истокам. Они безостановочно разрушают остатки того карточного домика, который упорно воздвигается там, где мы хотим видеть только строгое по формам современное здание». Тедеско не увидел в фильмах Вертова отражения глубоких революционных преобразований, происшедших в нашей стране, и новизны социальной тематики, его восхитили только «моменты обыденной жизни» и отражение явлений природы «в их , безыскусственной прелести».

Чем дальше развивалась экспериментаторская деятельность авангардистов, тем заметнее становилось, что большинство из них отходит от реалистических позиций, свойственных фильмам Л. Деллюка, и принимает на вооружение эстетические концепции Эпштейна, передавая в своих фильмах то «поток бытия», то устремления к «дематериализации мира». Луи Деллюк утверждал, что все должно быть осмысленно и разумно; образы, созданные актерами, выразительны; сценарии эмоциональны; техника съемки не должна привлекать

75

к себе внимание зрителей. Молодые же новаторы из «Авангарда» часто превращали технику в самоцель, в формалистическое трюкачество.

Однако творческая практика авангардистов по своим идейным установкам была противоречивой и неоднородной.

Наравне с увлеченностью формальным экспериментированием у некоторых представителей «Авангарда» отчетливо намекались сдвиги в сторону реалистического показа явлений окружающей их действительности и гуманистического отображения человеческих чувств.

В фильмах таких режиссеров, как Жан Ренуар, Альберто-Кавальканти, Дмитрий Кирсанов, а позднее в работах Жана Виго, Жана Гремийона, при всем различии их творческих взглядов обнаруживается одна и та же характерная черта — внимание к жизни простых людей: служащих, ремесленников, рабочих и крестьян. Постепенно освобождаясь от формальных поисков и эгоцентризма, они переходят к показу социальной среды, оттеняя тяжелые условия жизни своих героев в капиталистическом обществе.

Для подтверждения этого можно сослаться на два фильма — «Менильмонтан» (1925) Д. Кирсанова и «Только время» (1926) А. Кавальканти. Хотя каждый из этих режиссеров обладал своей четко выраженной стилистической манерой, а названные фильмы были различны по жанрам — первый игровой, а второй скорее документальный, тем не менее в них можно найти те общие установки, о которых говорилось выше.

«Менильмонтан» — это короткометражный импрессионистический этюд из жизни парижских окраин.

Постановку и съемку фильма осуществил Д. Кирсанов, он же написал сценарий. В главной роли снималась жена режиссера Надя Сибирская.

Разумеется, у Д. Кирсанова, как и у большинства авангардистов, не было средств на аренду павильонов и постройку декораций. Но это не помешало ему выразительно показать трогательный эпизод из жизни двух сестер — работниц мастерской по изготовлению искусственных цветов. Младшая из них стала жертвой опытного ловеласа и оказалась в безвыходном положении с новорожденным ребенком на руках. Мысль о самоубийстве привела ее на набережную Сены, и, если бы не чуткость старшей сестры и жителей квартала Мсниймонтаи, возможно, что в одной из парижских газет в тот день появилась бы заметка о трагической гибели девушки.

Хотя с момента первой демонстрации «Менильмонтаи» прошло много лет, некоторые кадры этого фильма еще и сейчас производят волнующее впечатление.

...Осень. Падают последние листья, моросит холодный дождь. Молодая женщина, выйдя из родильного дома и при-

76

-кимая к себе малютку, бесцельно бродит по улицам большого города. У нее нет пристанища и работы. К вечеру, обессиленная, она опускается на бульварную скамью. Рядом с ней расположился пожилой рабочий, решивший перекусить. Молодая женщина, чтобы не мучить себя видом лежащей на скамейке еды, отвернулась. Из ее глаз неудержимо бегут слезы. Рабочий замечает состояние женщины. Он отламывает большой кусок от своего бутерброда и незаметно пододвигает его к пей. Чувство голода заставило женщину пересилить стыд. Дрожащей рукой берет она кусок хлеба. На ее губах мелькает благодарная улыбка. Доброта, проявленная незнакомцем, возвращает ей веру в людей.

В этом эпизоде нет и тени дешевой сентиментальности или отзвука буржуазной благотворительности, характерной для мещанских мелодрам. Здесь чувствуется большой человеческий гуманизм, подлинная любовь к людям, обиженным судьбой и несправедливостью окружающего их капиталистического мира.

Фильм Кавальканти «Только время» создан по принципу «жизнь, как она есть». И если коротко охарактеризовать его содержание, то это всего лишь отдельные эпизоды из жизни большого буржуазного города, снятые в течение суток,

Кавальканти воплотил в этом фильме художественные устремления многих авангардистов, пытавшихся на основе документальных съемок, с включением игрового материала, показать течение мощного и непрерывного потока бытия, вбирающего в себя судьбы отдельных людей. И хотя фильм «Только время» не имел четкой социальной направленности, автор на примере столкновения отдельных фактов и отдельных документальных кадров показывал, что капиталистический мир, полный чудовищных противоречий и контрастов, плодит преступность и проституцию.

Но среди авангардистов можно обнаружить и иные метаморфозы. Некоторые поборники высоких идеалов, немало кричавшие о засилье в кинематографе «денежного мешка» и призывавшие к созданию новой «поэтики» кино, освобожденной от вульгарных вкусов торгашей и ремесленников, в своей творческой практике довольно легко шли на компромиссы и соглашались делать те самые развлекательные фильмы, против которых они с жаром выступали в киноклубах. Это характерно в первую очередь для Ж. Эпштейна, Ж. Дюлак и М. Л'Эрбье. Придерживаясь на словах позиции «независимого художника», Ж. Эштейн, например, после постановки «Верного сердца» и «Прекрасной нивернезики» поставил в 1925 г. коммерческий боевик «Монгольский пев» с участием И. Мозжухина. Его творческая деятельность в немоном периоде кино закон-

77

чилась фильмом «Падение дома Эшеров» (1928), созданным на основе новелл Эдгара По. Экспрессионизм и мистика переплелись здесь в запутанный клубок, наглядно демонстрируя творческое оскудение одного из теоретиков «Авангарда».

Не менее характерна и режиссерская деятельность Ж. Дюлак (1882—1942). Так же, как и у Ж. Эпштейна, в ее творческой практике чередуются заурядные коммерческие постановки с заумными экспериментальными фильмами. К первым относится «Душа артистки» (1925) — экранизация чувствительной мелодрамы Мальбеша из жизни театральной богемы.

Героиня фильма актриса Элен, любовница богатого лорда, узнает, что в нее безумно влюблен молодой поэт. Он мечтает, чтобы она сыграла главную роль в его пьесе. Но так как поэт никому не известен, театры отказываются ставить его сочинение. Актриса протезирует поэту и добивается у своего покровителя денег на постановку пьесы. Она спешит к поэту, чтобы сообщить ему это радостное известие. В это время разочарованный юноша, потеряв все надежды, решает отравиться газом, В последний момент героиня спасает его.

АВАНГАРД С. 71-78

Такую мелодраму мог поставить любой «традиционалист», не имеющий ничего общего с «Авангардом», и, вероятно, на более высоком профессиональном уровне.

Если исключить небольшой эпизод предсмертных видений поэта (снято с применением вытеснений и наплывов), то в фильме «Душа артистки» не было бы ни одного запоминающегося кадра.

Конечно, такие уступки коммерческому кинематографу были и у других авангардистов, в том числе и у Ж. Ренуара и у А. Кавальканти. Но когда эти художники создавали фильмы в порядке творческих поисков, они не боялись столкновений с жестокой правдой жизни.

Совсем иначе экспериментировала Ж. Дюлак. Она уходила от реальной действительности в мир абстракций и символики. В 1927—1929 гг. появились ее короткометражные фильмы — «Арабески», «Приглашение к путешествию», «Раковина и священник». В них уничтожались временные и логические связи, отсутствовал сюжет и провозглашался примат подсознательного в поступках и действиях человека. В фильме «Раковина и священник» (1927) явно ощутимы фрейдистские основы сюрреализма.

...Молодой священник, давший обет безбрачия, видит во сне причудливую фантазмагорию, сотканную из

образов, навеянных на него исповедью молодой, обворожительной красавицы — жены пожилого генерала. Все происходящее в фильме не имеет никакой логической связи. Ключ к пониманию содержания нужно, очевидно, искать во вступительных кадрах:

78

священник наполняет большую раковину жидкостью из бесчисленных стеклянных колб, которые он безжалостно разбивает. Раковина остается полупустой, символизируя тщетность любовных желаний, обуревавших священника и оставшихся неудовлетворенными.

Фильм этот построен по всем сюрреалистическим канонам: в нем показана не объективная действительность, а эротические-галлюцинации, в которых буквально или метафорически осуществляются вытесненные в подсознание желания героя.

Фильм изобилует двойными экспозициями, оптическими; деформациями, в нем неоднократно применялись замедленная и ускоренная съемки.

На примере постановок Ж. Дюлак видно, к чему приводили попытки заменить разум подсознательными эмоционально-биологическими импульсами. Чем больше терялись связи с внешним миром, тем глубже удалялись авангардисты в мир зрительных абстракций. Наглядным доказательством этого мог служить сюрреалистический фильм «Андалузская собака», поставленный художником С. Дали и критиком Л. Бунюэлем; в 1928 г.

Авторы этой своеобразной декларации алогизма действительности и сознания явно стремились вызвать открытый скандал. Так и произошло в действительности. Над расшифровкой содержания этого фильма ломали голову многие из поклонников сюрреализма, но как можно было найти содержание там, где авторы ставили своей задачей отрицание логики и разума, замену разума алогизмом!

К концу 20-х гг. многие из авангардистов, придерживавшиеся последовательной практики формальных исканий, зашли в очевидный тупик («Тайна замка игральных костей» М. Рея, «Негативы» Е. Деслава, «Ноги-руки» Ж. Дюлак и ряд других). Те из авангардистов, которые получили возможность работать на киностудиях и были удостоены доверия предпринимателей» зачастую становились рупором реакционных взглядов своих хозяев. В этом отношении характерны постановки М. Л'Эрбье и А. Ганса.

Декадент и эстет, М. Л'Эрбье всегда был далек от интересов народа и поэтому легко шел на уступки предпринимателям. В конечном итоге это привело его к творческой деградации.

В 1929 г. на экраны был выпущен фильм Л'Эрбье «Княжеские ночи» по мотивам бульварного романа Ж. Кесселя. В картине красочно показывалась «широкая натура» русских белоэмигрантов. Даже поклонники М. Л'Эрбье не могли понять, как он мог решиться на постановку такого низкопробного фильма.

79

Маститый А. Ганс, как уже говорилось, никогда не отличался устойчивостью идейных взглядов. Свой оппортунизм он, в частности, доказал, согласившись поставить фильм «Наполеон» (1927). Французские банкиры охотно финансировали создание этого фильма, так как он отвечал политике реакционных партий, стремившихся возродить в стране диктатуру и с помощью какого-нибудь нового «Наполеона» попытаться обуздать социальную борьбу, разгоравшуюся тогда в стране.

Сценарий фильма был написан Л. Гансом, который мало считался с историческими фактами. Заранее предвидя возражения со стороны историков, он во вступительных титрах «делал многозначительную оговорку — «Наполеон, как его увидел А. Ганс». Этим режиссер принимал на себя ответственность за идейный смысл фильма.

В процессе постановки А. Ганс проявил богатство своей фантазии и большую творческую изобретательность. На съемках применялись нагрудные штативы, летающая камера, заключенная в футбольный мяч. Были организованы громадные массовые сцены, построены великолепные декорации и, наконец, использован тройной экран, на котором показывались заключительные эпизоды фильма — вступление наполеоновских войск в Ломбардию.

I премьера фильма состоялась в театре «Гранд-Опера» в присутствии президента и членов дипломатического корпуса, а в результате... художественный и коммерческий провал. Фильм не нашел сочувствия у зрителей, его реакционные уста-новки были чужды свободолобивым устремлениям французского народа.

Влиятельный французский критик Э. Вюйермоз писал 25 ноября 1927 г. в журнале «Синемагазин»:

«Разукрасить фигуру деспота всевозможными поэтическими красотою, обвинить кинематографическими цветами статуя тирана — это значит создать отвратительное произведение с точки зрения философии и истории. А. Ганс поймет это через десять лет, когда развитие нашей бедной хромой цивилизации покажет ему ужасные последствия милитаристических тенденций в кинематографии».

То, что произошло с Ж. Эпштейном, Ж. Дюлак, М. Л'Эрбье и А. Гансом, было закономерным следствием, вытекающим из совокупности всех условий капиталистического мира, где подлинно авангардную роль в искусстве призваны играть только те художники, которые ищут и находят пути, ведущие в будущее, и отстаивают право человека на счастье и прогресс. Конечно, не всегда их творчество развивается гладко и без противоречий. Трудно избежать этого людям, живущим в буржуазном обществе и постоянно испытывающим на себе его

80

влияние. Но в том-то и состоит движение вперед, тем и определяется подлинно творческий рост художника, что его талант мужает и крепнет в борьбе, в преодолении этого влияния.

Развитие французского «Авангарда» можно сравнить с процессом плавки стали. Постепенно в горниле творческих исканий отошел шлак формализма и сложились такие творческие индивидуальности, как Рене Клер, Жан Ренуар, Жан Виго и некоторые другие, ставшие в дальнейшем гордостью французского киноискусства.

Рене Клер (псевдоним Рене Шометта) родился в 1898 г. в Париже. Занимался журналистикой, а затем снимался как актер у Луи Фейада и работал ассистентом Жака де Баронселли. Свой первый самостоятельный фильм «Париж уснул» поставил в 1923 г.

История постановки этого фильма весьма примечательна. Он создавался группой энтузиастов почти без гроша в кармане. Сценарий был написан самим Р. Клером. Его сюжет представлял собой забавную фантазию, пронизанную тонким юмором и наблюдательностью.

Изучив процесс производства фильмов у опытных мастеров кино, Р. Клер не пошел проторенной дорогой. Уже в первом своем фильме он показал себя не только талантливым учеником, но и оригинальным художником, имеющим свой собственный, антибуржуазный взгляд на окружающий его мир.

Он высмеивает идеалы мелкой буржуазии и ее тягу к накоплению денег. Он разоблачает лживую порядочность провинциальных мещан, сталкивает в нелепых положениях блюстителя порядка и жулика. С французским остроумием Р. Клер подмечает чудачества деятелей «чистой науки».

Фильм интересен оригинальным использованием приема размножения кадра для создания впечатления уснувшего города и введением «стон-камеры» для характеристики действия «машины сонных лучей».

Через год Р. Клер создал дадаистический гротеск «Антракт»), который представлял собой набор всевозможных нелепостей. Бородатая балерина в очках проделывала пируэты, снятые ускоренной съемкой через стеклянный пол. Целый фейерверк кадров городских построек, снятых качающейся камерой, поражаля воображение зрителей.

Исходя из основных положений дадаизма, Р. Клер не пытался сделать содержание фильма понятным для зрителей; в то же время он не отказался от актеров, но они играли у него роль своеобразных марионеток. Весь заключительный эпизод «Антракта», в котором толпа провожающих преследует убегающий катафалк с покойником, представляет собой пародию на ранние комедии Пате. В этом юморе — коренное отличие

81

Р. Клера от других дадаистов, стремившихся к уходу в мир голых абстракций и абсурда. Р. Клер смело ломал рамки привычного коммерческого кинозрелища и отбрасывал законы логики, но его талант реалиста не давал ему возможности отрываться от окружавшей его реальной действительности.

«Антракт» вызвал бурные обсуждения, и молодой режиссер извлек для себя много ценного из широкого обмена мнений, появившихся в прессе.

Р. Клер продолжает дальнейшие эксперименты. Его фильмы «Воображаемое путешествие» и «Призрак Мулен-Ружа» (оба были поставлены в 1925 г.) как бы объединяли фантастику сюжета «Париж уснул» с мальчишеской дурашливостью «Антракта». Фильмы эти сочетали свободную игру воображения с новаторской формой.

Сюжет «Призрака Мулен-Ружа» можно было решить по-разному. В руках ремесленника из него не получилось бы ничего, кроме заурядного фильма, ибо сюжет его несложен: герой — молодой депутат парламента — влюблен в дочку бывшего министра. Девушка любит его, но должна выйти замуж за редактора крупной газеты, который имеет в своем распоряжении материалы, компрометирующие ее отца. Герою удастся получить эти материалы и тем самым обезоружить издателя. В награду отец девушки дает согласие на брак молодых людей.

Р. Клер сделал на основе этого сюжета забавную комбинацию из феерий Ж. Мельеса, экспериментов раннего А. Ганса и собственного юмора. Введя роль таинственного ученого, обладающего секретом раздвоения тела и души человека, режиссер тем самым открыл путь для безудержной фантазии.

Отчаявшийся депутат соглашается на эксперимент, предложенный ему ученым. В результате от его физического тела отделяется астральное невидимое «я», которое, путешествуя по Парижу, совершает самые невероятные, экстравагантные поступки и, наконец, пользуясь своей полной безнаказанностью, добывает у редактора из сейфа документы, компрометирующие отца любимой им девушки.

В «Призраке Мулен-Ружа» отчетливо обнаружались те черты творчества Р. Клера, которые даже скептиков, подозрительно относившихся к его экспериментам, убедили в незаурядном таланте этого режиссера.

Дальновидные предприниматели попытались привлечь Р. Клера для постановки фильмов, рассчитанных на вкусы самой широкой аудитории. В 1926 г. выходит на экраны фильм «Добыча ветра». Сценарий, написанный Р. Клером на основе приключенческого романа А. Мерсье «Экстраординарное приключение Пьера Виньяля», не отличался особой оригинальностью. Работать по заказу хозяев Р. Клер не привык. Пути

82

чужого вкуса связывали его по рукам и ногам. В кинематографических кругах шуточно говорили, что фильм «Добыча ветра» скорее творческая неудача, чем провал.

Это обстоятельство подействовало на Р. Клера отрезвляюще, и он решил вернуться к жанру комедии.

Руководитель фирмы «Альбатрос» А. Каменка предложил Клеру экранизировать водевиль Лабиша и Мишеля «Соломенная шляпка». Опыт оказался удачным. После этого Р. Клер поставил фильм «Двое робких» (1928)

тех же авторов.

Водевили Лабиша позволили Р. Клеру столкнуться с большим разнообразием типично французских характеров. Мещанская среда, которую всегда изображал Лабиш, явилась золотой россыпью для клеровского остроумия. Стремление Лабиша смешить безобидно, не затрагивая самолюбия публики, явно не устраивало Р. Клера. Он переделал пьесы по-своему, заострив сюжет. Клер показал мирок мещанского благополучия встревоженным, как осиный улей. Все их устоявшиеся взгляды были взбаламучены фантазией режиссера, как тина на заросшем пруду сильным порывом ветра. Однако нужно отметить, что, высмеивая мещан, Р. Клер никогда не скатывался до простого зубоскальства. Он смеялся над недостатками людей, тая в душе самые добрые намерения помочь им стать лучше.

Работая на киностудиях, Р. Клер приобрел профессиональное мастерство, развил ощущение ритма и сделался первоклассным монтажником. Все эти качества в сочетании с природным талантом позволили Р. Клеру занять во Франции положение одного из ведущих режиссеров. Подтверждением этому является успех его первого звукового фильма «Под крышами Парижа».

Жан Ренуар (родился в 1894 г.) — сын известного французского художника-импрессиониста Огюста Ренуара — был вторым крупным французским режиссером, сформировавшимся в среде авангардистов. Выросший в атмосфере искусства, Жан с юных лет занимался живописью и валянием, затем керамикой, а с 1925 г. увлекся киноискусством.

Первый период его творчества не отличался удачными фильмами. Ж. Ренуар экспериментировал и учился. По его собственному признанию, результаты творческого процесса в кино казались ему столь же неожиданными, как и керамическая ваза после обжига в печи — она всегда могла получиться не такой, как ее представляешь заранее.

Осенью 1925 г. в кинотеатре «Старая голубятня» была показана первая постановка Ж. Ренуара — «Дочь воды». Значительное влияние на изобразительное решение фильма оказала «Прекрасная нивернезка» Ж. Эпштейна.

83

Почти все действие картины происходило на природе. Героиня фильма (которую играла жена режиссера — Катрин Гесслинг) была дочерью хозяина небольшой баржи, совершающей рейсы по каналам и рекам Франции. Это позволило Ж. Ренуару попробовать передать в тональности черно-белой пленки атмосферу, характерную для импрессионистических пейзажей.

Катрин Гесслинг не очень подходила для роли хрупкой мечтательной Гудулы, но это не смущало режиссера — для него она была только деталью, отдельным штрихом, подчеркивающим настроение фильма.

Так же как и другие авангардисты, Ж. Ренуар увлекался специфическими средствами кино съемки. Наплывы и многократные экспозиции обильно оснащали «Дочь воды» без всякой на то необходимости.

Второй работой Ж. Ренуара явилась экранизация романа Э. Золя «Нана» (1926), порученная ему фирмой «Обер».

Задумав осуществить фильм с большим размахом, Ж. Ренуар вскоре столкнулся с противодействием владельцев студии, которые требовали, чтобы стоимость фильма уложилась в ограниченную смету. Ж. Ренуару пришлось продать несколько картин своего отца и на эти средства закончить постановку «Нана». Павильонные съемки проводились в Германии, где была, в частности, построена громадная декорация — лестница в особняке Нана. Натуру снимали в Париже. Для участия в этом фильме, кроме Катрин Гесслинг (Нана), были приглашены известные немецкие киноактеры — Вернер Краусс (граф Мюффа), Валеска Герт (камеристка Нана) и Жап Анжедо (граф Вандевр).

В основу сценария положена пьеса, написанная В. Бюснахом по роману Э. Золя и шедшая с успехом на подмостках многих французских театров.

Сценарист П. Лестренгез дополнил эту пьесу рядом натуральных эпизодов (например, скачки), чем значительно осложнил и растянул действие фильма во времени.

Молодой художник К. Отан-Лара при создании декорации отталкивался от живописной манеры художников-импрессионистов и в отдельных случаях копировал их (интерьеры театра в манере Э. Дега).

Но все эти многообещающие данные не помогли постановщику избежать досадных просчетов: фильм утратил главное, что было в романе Золя, — его большую обличительную силу. Ренуар не сумел показать разложение французской аристократии времен второй империи с той беспощадной суровостью, с какой это сделал в своем романе знаменитый писатель.

84

К. Гесслинг, довольно посредственная актриса, не поняла замысла Эмиля Золя, который видел в образе Нана не просто капризную куртизанку, а социальное явление, порожденное псом ходом развития буржуазного общества. К. Гесслинг трактовала этот образ в манере героинь дешевых мелодрам. Да и сама внешность актрисы (зачастую просто отталкивающая) не внушала зрителям уверенности в том, что окружающие Нана мужчины могут сходить с ума от ее женского обаяния.

Исчерпывающую оценку фильму «Нана» дал И. Эренбург, который писал: «Фильм Ренуара «Нана» — ретроспективная выставка, где любой кадр — воспоминание: ложа Манэ, танцовщицы Дега, портрет женщины Ренуара-отца. Прекрасные кадры, вкус, культура, все, что угодно, но не кино» К

И тем не менее фильм «Нана» пользовался успехом у публики, но не за свои художественные достоинства, а

благодаря роскошному оформлению и участию в нем известных актеров.

Ж. Ренуар остался недоволен фильмом. Он отлично понимал, что быть в кино ремесленником нельзя, и решил заняться экспериментальной деятельностью, но для этого нужны были деньги. Как и некоторые другие творческие работники, близкие к «Авангарду», Ж. Ренуар принимает предложение поставить фильмы по двум довольно шаблонным сценариям: «Чарльстон» (1927) и «Маркитта» (1927). Средства, полученные за эти постановки, он вкладывает в свой новый экспериментальный фильм — «Девочка со спичками» (1928) по сказке Андерсена. Фильм снимался на чердаке театра «Старая голубятня», переоборудованном в кинопавильон. Ж. Тедеско совместно с Ж. Ренуаром написал сценарий.

По словам П. Лепроона, это был поэтический и изобретательно сделанный фильм, который впервые раскрыл во всем объеме большой режиссерский талант Ж. Ренуара.

Затем последовали три фильма: «Лодырь» (1928), «Турнир» (1929) и «Колонии» (1929). Все они служили только средством заработка и ничего не прибавили к творческой биографии Ж. Ренуара. Однако во всех этих фильмах можно отметить характерные черты творческого почерка Ж. Ренуара — точность и достоверность изображаемой среды, правдивость образов и любовь к людям.

Позже, оценивая свой творческий путь в кино, Ж. Ренуар писал: «Единственное, что я мог принести в этот мир, жестокий и нелогичный, — это свою любовь...». Это качество Ж. Ренуар смог полностью раскрыть только в годы звукового кино.

85

ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО В КОНЦЕ НЕМОГО ПЕРИОДА

В 1928 г. во Франции появились первые звуковые фильмы.

Многие творческие работники считали приход звука почти катастрофой. Им казалось, что снова возродятся на экране театральные традиции, а законы кинематографической выразительности, над открытием которых так долго трудились Л. Деллюк и его последователи, будут попорчены.

Однако предприниматели смотрели на звуковое кино иначе. Новизна зрелища обещала новые возможности наживы и спекуляции. Конечно, организация звукового кинопроизводства требовала больших капиталовложений, оплаты крупных сумм за пользование патентами на запись и воспроизведение звука, но успех первых звуковых фильмов, и особенно «Короля джаза» режиссера Кроссленда в США, был весьма обещающим.

Переход к производству звуковых фильмов чувствительнее всего отразился на зашедших в тупик авангардистах. Не располагая необходимыми средствами для дальнейшего экспериментирования в области постановки звуковых фильмов, большинство авангардистов прекращает свою творческую деятельность. Оценивая это явление, Р. Клер писал: «Дух кинематографа всегда будет опережать его технику. Некоторые, отметив это явление, вывели заключение о существовании некоего авангарда в кино и свели проблему к мелкой дискуссии о школах и о борьбе самолюбий. Они не видят, эти недалекие люди, что все кино, вернее, все то, что может в кино идти в счет, является авангардом, ибо все мы, «люди кино», стремимся к его прогрессу».

Однако было бы неверно думать, что «Авангард» ничего не дал для развития французского и мирового киноискусства. Из его рядов вышли многие режиссеры, драматурги и операторы, которые положили конец рутине и тем самым сдвинули производство фильмов с привычного фундамента. Можно назвать десятки режиссеров, не принадлежавших к авангардистскому движению, но обогативших свое творчество его открытиями. Например, постановки Жака де Баронселли «Исландские рыбаки» и «Ромунчо» (экранизации произведений П. Лотти) не могли бы появиться без подражания фильмам Л. Деллюка. Р. Будриоз поставил свой фильм «Очаг» под прямым влиянием Ж. Эпштейна, Л. Пуарье, следуя фотогении Деллюка и используя точно найденный ритм монтажа и фактурное осве-

86

щение, в своем фильме «Бриэра» открыл живописность суровых болот и создал яркие образы французских крестьян.

Можно было бы в этой связи упомянуть и Ж. Дювивье и некоторых других киномастеров.

Традиционный кинематограф уступал место новым художественным поискам. Это явление можно проследить на творчестве двух крупных режиссеров, которые заслуженно вошли в историю французского кино, — Ж. Фейдера и К. Дрейера.

Жак Фейдер (псевдоним Жака Фредерикса, род. в 1888 г. в Брюсселе, умер в Швейцарии в 1948 г.) начал свою деятельность в кино в 1912 г. на студии «Гомон», снимаясь как актер у режиссера Фейада. Затем работал ассистентом режиссера, а в 1916 г. — снял свой первый фильм «Господин Пенсон — полицейский». В дальнейшем поставленные Фейдером фильмы не поднимались выше среднего уровня, и до появления «Атлантиды» (1921) — экранизации нашумевшего романа П. Бенуа — режиссер особым доверием у

кинопредпринимателей не пользовался. Коммерческий успех «Атлантиды» выдвинул Ж. Фейдера в ряды ведущих режиссеров, и он, получив право выбирать для себя тему очередного фильма, смог наконец осуществить задуманную им экранизацию рассказа А. Франса «Кренкебель» (1922). Герой фильма, мелкий торговец овощами по имени Кренкебель, из-за столкновения с полицейским попадает в неприятную историю. Неграмотный и забитый, Кренкебель не смог на суде доказать свою невиновность и оказался в тюрьме.

Отбыв положенный срок заключения, Кренкебель вышел на свободу, но, к его удивлению, все покупатели теперь отворачивались от него, как от арестанта. Столкнувшись с «общественным мнением» заскорузлых мещан, Кренкебель лишается заработка и опускается все ниже и ниже. Искренность и человечность, проявленные к нему беспризорным мальчишкой по кличке Мышь, воскрешает у Кренкебебля веру, что мир не без добрых людей. (В фильме образ мальчика был введен режиссером.)

Ж. Фейдер использовал рисунки художника Стейнлейна, создавшего замечательные иллюстрации к рассказу А. Франса; он пригласил на главную роль Мориса де Фероди (один из старейших драматических актеров театра «Комеди Франсэз»).

Маленький человек Кренкебель в столкновении с безжалостным механизмом буржуазной юстиции принижен и обезличен. Чтобы наглядно и убедительно показать зрителям психологию своего героя, Ж. Фейдер в сцене суда удачно использовал различные положения съемочной камеры. Кренкебебля

87

снимали сверху, и он поэтому казался беспомощной букашкой, брошенной в глубину зала заседаний. В то же время судьи были сняты широкоугольным объективом, и, с точки зрения Кренкебебля, они выглядели необычайно зловеще.

Из-за несколько мрачноватой манеры освещения зрители наблюдали происходящее на экране как бы через стекло давно не мытых окон. Это придавало фильму тот грустный колорит, которым проникнут рассказ А. Франса.

Сопоставляя помпезный боевик «Атлантида» с постановочно скромным «Кренкебеблем», с трудом веришь, что оба фильма сделал один и тот же режиссер. И это лишний раз подтверждает, что Ж. Фейдер по своим идейным взглядам и убеждениям был весьма далек от узкокоммерческих интересов своих хозяев. К сожалению, обстановка капиталистического кинопроизводства часто заставляла этого талантливого режиссера обходить стороной острые социальные проблемы.

Объясняя причины этого, Ж. Фейдер писал: «Попробуйте затронуть конфликт между рабочими и хозяевами, классовую борьбу; антагонизм идей, конфликт между государствами — все двери немедленно захлопнутся перед вами» х.

Чтобы не остаться без работы, Ж. Фейдер шел на компромиссы, но если у него появлялась возможность правдиво передать жизнь и быт простых людей Франции, он никогда не упускал этой возможности. Это обстоятельство подтверждают и два следующих фильма Ж. Фейдера — «Детские лица» (1923) и «Грибиш» (1925).

Первый из них был снят на натуре во французских Альпах. Действие происходит в одной из деревень в семье простого крестьянина. Несложный сюжет рассказывает о тяжелых переживаниях десятилетнего мальчугана — сироты, не желавшего поверить в искренность чувств мачехи, пришедшей в дом его отца с ребенком от первого брака.

Фильм «Грибиш» продолжал линию, наметившуюся в киноповести «Детские лица», и социально заострил ее. Героем этого фильма был также мальчик, круглый сирота, которого усыновила богатая американка. Грибиш, выросший в бедности, привыкший к простоте и свободе, не мог перенести условий жизни в своеобразной «золотой клетке» и покинул дом приемной матери.

Ж. Фейдера можно упрекнуть за некоторый налет сентиментальности в обеих этих постановках, но нельзя усомниться в желании их автора рассказать о сокровенных чувствах людей, поставленных жизнью перед решением сложных проблем, и сделать это с гуманистических позиций.

88

Из других фильмов Ж. Фейдера в годы немного кино можно отметить «Терезу Ракен» (1928) — экранизацию известного романа Э. Золя и «Новые господа» (1928) — свободную переработку пьесы де Флера и Круассе. «Тереза Ракен» была поставлена в Германии с участием ряда известных немецких актеров (Б. Цильцер, Г. А. фон Шлеттов). Фильм был признан тогдашней критикой (Л. Муссиак) одним из лучших в творческой практике Ж. Фейдера. К сожалению, ни одной копии этого фильма до наших дней не сохранилось. Фильм «Новые господа» появился на экранах в период обострения социально-политической борьбы во

Франции. Реакция мобилизовала тогда все силы для борьбы с революционной активностью рабочего класса. Со своей стороны прогрессивные элементы страны принимали решительные меры для борьбы с профашистскими группировками.

Пьеса «Новые господа», показанная в 1925 г. в театре «Атений», в сущности, безобидно высмеивала парламентскую систему и разоблачала карьеризм профсоюзной бюрократии-Франции.

При переработке пьесы в сценарий Ш. Спаак и Ж. Фейдер значительно усилили социально-политические тенденции пьесы и, включив дополнительные эпизоды (например, поездка вновь испеченного министра в провинциальный городок Франции), придали фильму характер открытого политического шаржа. Фильм был запрещен к демонстрации и вывозу за пределы Франции. И только после многочисленных протестов прессы цензура разрешила демонстрировать его, поставив условие включить специальную надпись, оговаривающую отсутствие в фильме прямых политических аналогий с современной действительностью Франции.

Надпись эта выглядела достаточно курьезно, но дань цензуре была принесена.

На фоне шаблонных коммерческих кинопостановок, появлявшихся тогда в большом количестве на экранах Франции, «Новые господа» представляли собой знаменательное событие. Фильм радовал остротой восприятия жизни и мастерством постановки.

Ж. Фейдер и здесь сохранил верность реализму, используя, однако, опыт остроумного Р. Клера и некоторых мастеров «Авангарда». Используя приемы метафор и намеков, режиссер сделал образы своих главных героев жизненными, выпуклыми. Профсоюзный выскочка Гайак (актер А. Прежаы) и сиятельный аристократ Монтуар-Гранпрэ (актер А. Руссель) выглядят в фильме так живо и убедительно, что и в наши дни могут служить наглядной иллюстрацией расстановки классовых сил в парламентской системе Франции.

89

Роль героини Сюзанны Верье исполняла актриса Габи Марлей. Она, к сожалению, в этой роли бесцветна и невыразительна. Многие историки отмечают, что роль Ж. Фейдера в развитии французской кинематографии была более значительной, чем творчество некоторых неистовых формалистов, о которых говорилось и писалось больше, чем они заслуживали.

Нужно отдать должное прозорливости Р. Клера, который писал: «Между 1920 и 1928 годами во французском кино определились две тенденции: с одной стороны, эстетизм, «авангард», поиски новых средств выражения, с другой — так называемый «коммерческий фильм», который (как и сегодня в Голливуде) предназначен был лишь для того, чтобы делать сборы, придерживаясь устоявшихся формул.

Опасности, которые несла с собой вторая тенденция, были вполне очевидны, но и первая была ошибочна постольку, поскольку отдаляла кино от народных масс, без которых оно не может существовать. Заслуга Жака Фейдера в эту эпоху заключается в том, что, противостоя обоим этим тенденциям, он создал фильмы, обращавшиеся ко всем классам публики и обладавшие к тому же высокими художественными достоинствами».

Карл Теодор Дрейер (родился в 1889 г. в Дании) поставил во Франции всего один фильм — «Страсти Жанны д'Арк», и тем не менее он неразрывно связан с французским киноискусством. Чем объясняется это обстоятельство? Чтобы ответить на такой вопрос, нужно хотя бы бегло познакомиться с творческой практикой этого режиссера.

Еще на заре развития датской кинематографии молодой журналист К. Дрейер серьезно заинтересовался новым видом искусства. В прессе стали появляться его статьи по вопросам кино. Вскоре он завязал самые тесные отношения с кинофирмой «Нордиск» и начал писать сценарии. В 1912 г. до одному из них была поставлена картина — «Дочь пивовара».

Успех помог молодому драматургу завоевать твердое положение на кинопроизводстве, и в течение последующих восьми лет он написал большое количество сценариев. Некоторые из них привлекли внимание крупных кинорежиссеров — Х. Мад-сена и А. Блома.

В 1918 г. К. Дрейер попытался переключиться на режиссуру, но время было выбрано им для этого неудачное — золотая пора датской кинематографии заканчивалась. Ее твердое положение на европейском кинорынке в период войны, как страны нейтральной, было серьезно подорвано немецкой кинематографией, которая после окончания войны быстро восстанавливала свой производственный потенциал.

Немецкие кинофирмы в борьбе с европейскими конкурентами применяли все средства, в частности переманивали твор-

90

ческих работников. Из Дании перекочевали в Берлин на студию УФА несколько актеров и режиссеров, и среди них был К. Дрейер, поставивший до этого один фильм в Швеции.

В Германии он создал ряд художественных фильмов, но заметным успехом у публики пользовался только

«Михаель» (1924), поэтому предприниматели потеряли интерес к К. Дрейеру. В 1925 г. он ненадолго возвращается в Данию. Знакомство с творчеством видных немецких режиссеров — Ф. Мурнау, ф. Ланга и Э. Дюпона — многому научило К. Дрейера. В 1925 г. в Дании вышел на экраны его фильм «Почитай свою жену», в котором отчетливо проглядывали приемы, характерные для немецких камерных фильмов.

В 1927 г. в поисках работы К. Дрейер приехал во Францию, где он окунулся в атмосферу кинематографической жизни Парижа, познакомился с экспериментальными фильмами «Авангарда» и подружился с некоторыми из его деятелей. Фирма «Сосьете женераль фильм» предложила К. Дрейеру экранизировать пьесу Ж. Дельтейля «Страсти Жанны д'Арк» (1928). Он дал согласие, хотя религиозный характер этой пьесы отпугнул до него многих творческих работников.

Тема, предложенная К. Дрейеру, не была случайной. Во Франции только что закончился первый католический киноконгресс, на котором всесторонне были обсуждены новые методы религиозной кинопропаганды. Фирма «Сосьете женераль фильм» была тесно связана с католическими кругами, а владелец фирмы «Гомон», в павильонах которой работал К. Дрейер, еще до первой мировой войны показал себя ревностным католиком в киноискусстве.

С присущей ему добросовестностью К. Дрейер стал изучать многочисленные литературные источники и документы, связанные с делом Жанны д'Арк, в том числе подлинные протоколы ее допросов. Они произвели на него неизгладимое впечатление, и вскоре от первоначальных замыслов и пьесы Ж. Дельтейля почти ничего не осталось.

В окончательном варианте сценария К. Дрейер сконцентрировал действие вокруг последних допросов Жанны д'Арк. Образ неграмотной крестьянской девушки, сумевшей поднять знамя патриотического народного восстания и совершившей подвиг во имя освобождения родины от иноземных захватчиков, стал для К. Дрейера путеводной нитью сценария.

Показывая процесс над Жанной д'Арк, К. Дрейер снял с ее образа налет святости.

Следуя историческим документам, К. Дрейер показывал Жанну д'Арк не как святую, совершившую подвиг по наитию свыше, а как патриотку, смело поднявшую меч против иноземных захватчиков.

91

Отсюда и характеристика членов трибунала, состоявшего из представителей церкви, вступивших в сговор с захватчиками, приобретала совершенно другой характер, чем это было в пьесе.

Такое толкование подвига Жанны д'Арк было созвучно настроениям, господствовавшим в кругах прогрессивной интеллигенции Франции и других капиталистических стран, где сражения на идеологическом фронте между силами прогресса и реакции обострялись с каждым днем.

Конечно, исторический фон и текст надписей, заимствованных из протоколов допросов, сделали свое дело, и политический характер постановки К. Дрейера оказался настолько завуалированным, что не вызвал возражений руководителей фирмы. Однако при тщательном анализе фильма нетрудно увидеть его антирелигиозную и патриотическую направленность. К сожалению, отнюдь не эта сторона творчества К. Дрейера обратила на себя внимание критиков и вызвала их восторги после выхода фильма на экран. Его успех определила формальная сторона постановки: необычная композиция кадров и манера освещения, примененные операторами Рудольфом Мате и Котула, декорации, созданные немецким художником-экспрессионистом Германом Вармом, а также совершенно новый прием съемки актеров без грима на только что изобретенной тогда панхроматической пленке. Все это казалось настолько необычным, что фильм К. Дрейера обратил на себя внимание не только французских, но и зарубежных поклонников киноискусства. Для участия в картине были приглашены многие видные актеры театра и кино, но в центре фильма оказалась скромная театральная актриса Рене Фальконетти. Поражающая простота ее игры и громадная сила темперамента буквально потрясали зрителей. Актриса настолько вошла в свою роль, что в кадрах истязаний Жанны д'Арк впадала в обморочное состояние, представляя себе мысленно боль, причиняемую орудиями пыток. Она плакала в моменты съемок допроса без всякого принуждения со стороны режиссера только потому, что жила внутренней жизнью своей героини.

Фальконетти согласилась остричь свои прекрасные волосы, чтобы внешне быть похожей на героиню. На примере изобразительного решения фильма «Страсти Жанны д'Арк» особенно ощутимо то влияние, которое оказали эксперименты «Авангарда» на передовых мастеров киноискусства. Р. Мате, один из операторов молодого поколения и участник ряда авангардистских фильмов, под руководством опытного мастера К. Дрейера сумел достичь вершин операторского мастерства.

92

Очевидным недостатком фильма «Страсти Жанны д'Арк» было обилие надписей. Критики указывали, что его

конструкция реем своим существом взывала о звуке. Конечно, если бы этот фильм был звуковым, то он в значительной степени выиграл бы в художественном отношении.

«Страсти Жанны д'Арк» остаются в творчество К. Дрейера непревзойденным образцом мастерства и высокого гуманизма. Этот фильм вошел в историю французского и мирового кино как яркое свидетельство творческих достижений, найденных в годы немого кино и подготовивших новый этап для развития звукового киноискусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Промышленный подъем, наметившийся во Франции в середине 20-х гг., оказался недолговечным. Не успели отзвучать хвалебные гимны всеобщему процветанию, как на горизонте стали сгущаться тучи нового экономического кризиса.

Особенно шатким было положение французского кинопроизводства. Его раздробленность не могла противостоять натиску американских и немецких кинопредпринимателей. С каждым годом темпы выпуска фильмов падали.

Достаточно сказать, что в период с 1925 по 1928 г. только США ежегодно ввозили во Францию 450—550 художественных фильмов, в то время как выпуск французских картин колебался между 55 и 73 в год. Положение, сложившееся на фронте киноискусства, волновало не только киноработников, но и многих дальновидных политиков, понимавших, какую роль призвано играть национальное кино в общественной жизни страны.

Осенью 1927 г. во французском сенате были проведены дебаты о положении в кинопромышленности. В результате обсуждения была создана комиссия, в состав которой вошли Люмьер, Гомон, Бенуа Леви и некоторые другие. Комиссией был разработан законопроект, утвержденный в марте 1928 г., так называемый «закон о контингенте», регламентировавший ввоз иностранных картин и производство французских фильмов. Согласно этому закону в страну разрешалось ввозить 1 американский фильм в обмен на 4 французских, проданных в США, и 2 немецких в обмен на 1 французский, проданный в Германию.

Опубликование этого закона на страницах прессы вызвало шумиху о новом возрождении французского киноискусства. Широко обсуждались мероприятия, которые могли этому спо-

93

собствовать. Но все благие пожелания и намерения не помогли какому-либо заметному приросту французской кинопродукции. В январе 1930 г. журналист Ж. Жермен писал в журнале «Синемопд»: «52 фильма в 1929 г. Вызывает беспокойство отставание французского кино».

Что же мешало осуществить закон о контингенте? Преаде и больше всего — нажим со стороны американских кинопредпринимателей, для которых Франция всегда была выгодным рынком.

В мае 1928 г. в Париж прибыл для переговоров негласный хозяин Голливуда Вилли Хейс. Чтобы поддержать его миссию, американские предприниматели прекратили продажу фильмов Франции.

Переговоры с французским правительством окончились полной победой Хейса. Были приняты новые условия контингента: на каждые 7 американских фильмов, ввозимых во Францию, должен быть изготовлен 1 французский на деньги, заработанные американскими кинофирмами от проката их картин во Франции.

Появление звука еще более осложнило положение дел. На первых порах потребовалось звукофицировать сотни кинотеатров и оплачивать стоимость пользования аппаратурой для звукозаписи. Все патенты на эту аппаратуру принадлежали крупным радио- и электрофирмам, стремившимся заработать на носом изобретении.

Нужны были новые капиталовложения, и дать их могли только крупные банки. Два финансовых магната — Натан и Обер — становятся во главе крупнейших кинофирм «Пате — Натан — кинороман» и «Гомон — Обер — франкофильм». Их внимание привлекали в первую очередь доходные фильмы, на постановку которых они не жалели денег.

В этих условиях положение дел у вдохновителей французского «Авангарда» и руководителей кинотеатров, прокатывавших его продукцию, оказалось крайне сложным.

Ж. Тедеско, Талле и Мирга и их коллеги возбудили ходатайство перед Министерством просвещения и искусств о том, чтобы создателям экспериментальных фильмов была оказана некоторая поддержка, так как в противном случае экспериментальная деятельность режиссеров, входивших в «Авангард», должна прекратиться.

Это ходатайство осталось без внимания. Тогда была сделана еще одна попытка. В 1929 г. возникла Ассоциация кино клубов, которую поддержали не только во Франции, но и в Бельгии, Германии, Англии, Голландии и в других странах.

Но и это мероприятие не смогло оживить производственную деятельность авангардистов.

В начале 30-х гг. экономический кризис, потрясший всю систему капиталистического мира, вызвал не только подъем политической активности трудящихся, но и привел к расколу в рядах деятелей капиталистической культуры. Многие «неистовые» дадаисты и сюрреалисты переживали тогда тяжелое творческое разочарование, и в их среде усиливались левые настроения.

Показательны в этом отношении фильмы, созданные в документальном жанре некоторыми из авангардистов. Ж. Садуль в своей статье «Прогрессивные течения во французском кино» пишет: «Наиболее значительными произведениями этого «социально-документального» направления, к которому пришел «Авангард», были «Зона» (1928), «По поводу Ниццы» (1930), «Земля без хлеба» (1932). Первый из этих фильмов, доставленный Жоржем Лакомбом, бывшим ассистентом Рене Клера, гневно осуждал существование трущоб, в которых жили трудящиеся всего в нескольких километрах от Пляс де ла Конкорд. Во втором Жан Виго с поэтической страстностью и едкой сатирой рассказал о нищете бедных кварталов Ниццы и праздности богатых бездельников, фланирующих по средиземноморскому побережью. И, наконец, Луис Бунюэль побывал в одной из самых обездоленных провинций своей родной Испании, чтобы рассказать об ужасах, которые творятся в этом «краю без хлеба», где человеческие существа низведены капиталистическим варварством и феодальным гнетом до последней грани нищеты».

В начале 30-х гг. мелкобуржуазная оппозиция, образовавшаяся в среде французских киноработников, усилилась. Ряд кинорежиссеров, операторов и драматургов, представляющих левое его крыло, примыкают затем к «Народному фронту», среди них были Ж. Ренуар и Ж. Виго.

Таковы итоги развития французского киноискусства конца 20-х гг. Однако, было бы неправильно думать, что поиски новых выразительных средств и создание эстетических теорий были свойственны только французскому «Авангарду». Аналогичные тенденции мы можем наблюдать и в других странах

Страницы 115-122

Колонизация американского континента началась в XVII веке. Первая группа пуритан, которые покинули Англию, спасаясь от религиозных преследований, высадились на неприветливых берегах Северной Америки в 1620 г. и основала там колонию Нью-Плимут.

Вслед за англичанами в Америку стали переселяться представители многих других национальностей. В большинстве своем это были люди, обладавшие кипучей энергией, большой силой воли и предприимчивостью. Преследуя и истребляя коренных жителей страны — индейцев, переселенцы постепенно ассимилируются и начинают считать себя исконными жителями континента.

Пуританская религия, привезенная первыми поселенцами, нашла широкое распространение в Америке и воспитала у американцев аскетические взгляды на жизнь, поэтому долгие годы в Америке не существовало художественной литературы и театра. Поэтическое творчество допускалось только в рамках религиозных псалмов, а музыка — в виде церковных песнопений. Крупнейшим событием в истории США после их отделения в 1783 г. от Англии является гражданская война между промышленным Севером и рабовладельческим Югом, которая завершилась победой северян в 1865 г.

Промышленникам нужны были дешевые рабочие руки, и они добились освобождения негров, находившихся в рабстве у плантаторов. Постепенно из бывшей колонии Америка превращается в империалистическую державу с высоко развитой промышленностью и сама начинает борьбу за захват рынков сбыта и колониальных владений.

115

В 1898 г. США начинают войну с Испанией из-за Кубы, потом присоединяют к себе Гавайские острова, Филиппины и Гуам. Затем начинается борьба с другими капиталистическими странами за китайский рынок, Америка захватывает территорию Панамского канала и т. д.

По мере развития империализма в США нарастают острейшие классовые противоречия. С 70-х гг. XIX века начинается организационная борьба американских рабочих за свои насущные права. В 1885—1886 гг. по стране прокатилась волна забастовочного движения. Это было началом сражений между трудом и капиталом,

которые с тех пор не прекращаются до наших дней,

В конце XIX века США в промышленном развитии перегнали Англию и Германию. Быстрыми темпами начинается концентрация крупнейших предприятий.

Резервы дешевых рабочих рук внутри страны были исчерпаны. Понадобилось прибегнуть к массовой иммиграции.

Первая волна эмигрантов устремилась в США в связи с «золотой лихорадкой» в Калифорнии и на Клондайке. В последующие годы поток эмигрантов все усиливался. В 1898 г. в США въехало 250 тысяч человек, в 1901 г.—487 тысяч, в 1902 г.— 648 тысяч и, наконец, в 1907 г. количество эмигрантов достигло рекордной цифры — 1 285 тысяч человек.

В связи с быстрыми темпами развития промышленности стремительно менялся не только экономический, но и общественно-политический облик страны. Две основные партии — республиканская и демократическая,— возглавляемые ставленниками крупного капитала, вели между собой только видимую политическую борьбу— они легко договаривались друг с другом, когда дело касалось мероприятий, направленных против интересов рабочего класса и мелких собственников.

Расширение торговли между Америкой и Европой способствовало росту и развитию культурных связей. Ханжество и лицемерие, свойственные американским пуританам, начинают постепенно уступать место большей терпимости в отношении светской музыки и театральной драматургии, но еще долгие годы в крупнейших городах США — Нью-Йорке, Чикаго, Бостоне — не было ни одного творчески сложившегося театрального коллектива, аналогичного «Гранд-Опера» или «Ко-меди Франсэз» в Париже. Зато театры легких жанров («шоу») процветали. В дешевых ресторанах, мюзик-холлах и кафе-концертах подвизались как американские, так и европейские эстрадные актеры. Пестрая программа представлений позволяла включать самые разнообразные номера. Одним из таких номеров вскоре становится демонстрация фильмов.

116

Кинематограф завоевал в США еще большую популярность, чем в Европе. В многонациональной стране, наводненной иммигрантами, которые в большинстве не знали английского языка, интернациональный язык жестов, которым пользовалось кино был понятен всем.

Как и в Европе, в США было проведено немало опытов и изобретено аппаратов, предвосхищавших идею появления кинематографа (Э. Мьюбридж, Т. Армат), но по установившейся традиции одним из бесспорных предшественников киноаппарата принято считать кинетоскоп Эдисона.

Имя Томаса Лльвы Эдисона настолько популярно, что вряд ли имеет смысл приводить здесь факты из его биографии. Необходимо только подчеркнуть, что к моменту появления кинетоскопа Т. Эдисон находился в зените своей славы.

В его мастерских в Вест-Оранже работали десятки молодых изобретателей и конструкторов, которым Эдисон представлял необходимые условия для осуществления их замыслов, но довольно часто законченные работы появлялись в свет не под именем их изобретателя, а под маркой Эдисона.

Примерно так случилось и с кинетоскопом. По свидетельству историка кинотехники Р. Туна, мысль о создании аппарата для показа движущихся изображений появилась у Т. Эдисона после публикации в одной из американских газет в 1887 г. статьи с описанием аппарата для серийной фотографии австрийского изобретателя А. Аншютца. Эдисон поручил сконструировать аналогичный аппарат одному из своих сотрудников, У. Диксону, в результате чего в 1891 г. и появился кинетоскоп, запатентованный в 1893 г. Этот аппарат представлял собой деревянный ящик, внутри которого с помощью зубчатых барабанчиков передвигалась перфорированная пленка. На эту пленку были сняты кадрики изображений, которые выглядели совершенно так же, как и на современной пленке, но только эти изображения не проецировались на экран, а показывались на просвет. Во время движения их можно было наблюдать через увеличительное стекло на прямоугольном экране, размеры которого не превышали размеров плоскости коробки для сигарет. Длина первых фильмов снятых У. Диксоном, была не более 15 м.

Самым существенным недостатком кинетоскопа было отсутствие в нем скачкового механизма для прерывистого движения пленки. Из-за этого изображения, снятые на пленку, «наплывали» друг на друга и смазывались. Зритель видел их недостаточно отчетливо. Обтюратор, щель которого была очень узкой, не пропускал достаточного количества света. Естественно, что приспособить эту конструкцию для проекции на большой экран было невозможно.

117

В 1893 г. фирма Эдисона стала выпускать кинетоскопы, которые вскоре сделались одним из популярных видов развлечения. Кинетоскопы продавались всем желающим. Их устанавливали, как правило, в мюзик-

холлах, варьете и других увеселительных заведениях. Вскоре успех кинетоскопов позволил отдельным предпринимателям организовывать специализированные помещения, которые стали называться кинетоскоп-салонами. В кинетоскоп-салонах устанавливалось по десять и более аппаратов. Они заряжались кинофильмами, склеенными в кольцо. Действовать автоматы начинали после того, как зритель опускал в них мелкую монету.

Съемка кинокартин для кинетоскопов Эдисона производилась во дворе лаборатории в Вест-Оранже. На небольшом деревянном помосте строились примитивные декорации. Этот помост при необходимости можно было вращать по кругу, с тем чтобы площадку постоянно освещало солнце. Здесь снимались самые несложные сюжеты для кинетоскопов: «Чихающий Фред», «Бой подушек», «Танец Карменситы» и т. д. При неблагоприятной погоде площадку и декорации покрывали просмоленным холстом, вследствие чего она напоминала собою карету для перевозки преступников, так называемую «Черную Марию». По аналогии с этим и площадку во дворе лаборатории в Вест-Оранже стали называть «Черной Марией».

ПЕРВЫЕ ШАГИ КИНЕМАТОГРАФИИ В США

Когда в конце 1895 и начале 1896 г. в Париже, Лондоне, Берлине и других городах Европы с большим успехом проходили первые публичные сеансы кинематографа братьев Люмьер, в Соединенных Штатах Эдисон вряд ли предполагал, что его кинетоскоп доживает свои последние дни.

23 апреля 1896 г. представитель братьев Люмьер приехал в Нью-Йорк и начал проводить там регулярный показ фильмов. Они произвели в США сенсацию не меньшую, чем в Европе.

Эдисону нетрудно было установить, что аппарат Люмьеров имеет много общего с кинетоскопом, но у Эдисона в руках готового проектора не было. Его нужно было создавать, а время не ждало.

Узнав об успешных опытах американского изобретателя Латама в области проекции движущихся изображений, Эдисон купил у него авторскую заявку и, пользуясь приоритетом своего патента 1893 г., стал выпускать проекционные аппараты системы «Эдисон», в основу которых была положена конструкция

118

Латама. Высокая стоимость и громоздкость первых образцов этих аппаратов сильно затрудняли их распространение.

Успех кинематографа братьев Люмьер заинтересовал не одного Эдисона, многие решили приобщиться к этому выгодному делу.

В 1896 — 1897 гг. было зарегистрировано более десяти патентов на различные системы кино съемочных и проекционных аппаратов. Число их увеличивалось с каждым днем.

«Магнископ» Спуря, «анимограф» Хеллемана и многие другие в той или иной степени варьировали конструкцию аппарата братьев Люмьер. Большинство из них было весьма несовершенно. При проекции изображение на экране мелькало, пленка часто рвалась. Каждый изобретатель придумывал собственную систему барабанов, свои размеры пленки, насечку перфораций и т. д.

Вскоре на американском рынке появились английские киноаппараты, затем французские — Пате и Гомона. Одновременно многие предприниматели, покупая фильмы во Франции и Англии, беззастенчиво делали с них контратипы, печатали копии и продавали как свою собственную продукцию. Таким образом, рынок наводнялся фильмами однотипного содержания, и зрители к ним весьма скоро стали охладевать.

Естественно, что Эдисон решил бороться со своими конкурентами.

С помощью своих штатных юристов он начинает преследовать многочисленных изобретателей, опираясь на приоритет своего патента 1893 года. Во многих случаях это ему удавалось, но с некоторыми конкурентами борьба оказалась для Эдисона непосильной.

В первую очередь таким конкурентом был У. Диксон — правая рука Эдисона в изобретении кинетоскопа. 12 октября 1896 г. он в компании с некоторыми другими предпринимателями организовал новую кинематографическую фирму «Байо-граф».

У. Диксон был в курсе всех дел, связанных с изобретением кинетоскопа. Он, как никто другой, мог оспаривать оригинальность эдисоновского патента. Он мог указать, какие патенты французских и английских изобретателей были использованы им в процессе работы над кинетоскопом. Кроме того, Диксон мог сообщить такие непроверяемые данные о своей работе над кинетоскопом, что авторитет Эдисона был бы серьезно подорван. И, наконец, еще одно немаловажное обстоятельство: среди компаньонов фирмы «Байограф» был брат кандидата в президенты США Мак-Кинли, тесно связанный с правительственными сферами и Уолл-стритом.

Таким образом, Диксон мог не бояться юристов Эдисона.

119

Почти одновременно с компанией «Байограф» начинает свою деятельность еще одна кинофирма — «Вайтаграф». Ее организаторами были Стюарт Блектон и Альберт Смит. Главную-роль в этой фирме играл С. Блектон. Б. в прошлом художник-карикатурист, он познакомился с кинематографом в лаборатории Эдисона в Вест-Оранже и настолько увлекся этим делом, что, забросив свою основную профессию, стал заниматься постановкой кинокартин. Для этих целей он сконструировал аппарат названный им «вайтаграф», и с его помощью снял свой первый фильм — «Вор на крыше».

В отличие от фирмы Эдисона, где сам великий изобретатель в весьма малой степени интересовался производством фильмов, передоверив это другим лицам, руководители компании «Байограф» и «Вайтаграф» уделяли этому главное внимание.

Компания «Байограф» одной из первых в Америке начала выпускать хроникальные сюжеты на злобу дня. Она проявляла особую заинтересованность в предвыборной кампании кандидата в президенты Мак-Кинли, показывая его то дома, то во время бесед с избирателями и т. д. Разгадку этого нетрудно найти, если вспомнить о близком родстве одного из членов этой фирмы с Мак-Кинли.

Не менее чутко реагировала на политические события и компания «Вайтаграф». В 1898 г. на рейде Гаваны при таинственных обстоятельствах был взорван американский крейсер «Мен». Это происшествие привело к началу американо-испанской войны.

Нет необходимости говорить о том, что случай в Гаване был инспирирован определенными политическими кругами Америки для того, чтобы под этим предлогом начать войну с Испанией и захватить Кубу.

Шовинистические настроения, раздуваемые прессой, охватили всю страну. Фирма «Вайтаграф» быстро отреагировала на гаванские события. В первый же день конфликта С. Блектон снял и выпустил фильм под названием «Испанский флаг сорван».

Съемки происходили на крыше одного из зданий в Нью-Йорке, где было установлено некое подобие корабельной мачты? на которой развевался испанский флаг. С. Блектон, взобравшись на эту мачту, собственноручно сорвал испанский флаг и на его место водрузил американский, что и было снято оператором. Этот несложный сюжет в накаленной политической атмосфере тех дней пользовался громадным успехом. Сотни: копии фильма (длина которого равнялась 12 м) были проданы компанией «Вайтаграф» в течение нескольких дней.

В том же 1898 г. С. Блектоном был изготовлен первый в США фильм с макетными съемками. В нем было показано потопление американским военным флотом испанских кораблей в бухте

120

Сант-Яго. Хотя макеты кораблей были сделаны очень примитивно, зрители были убеждены в подлинности показанных в фильме событий. Фильм этот пользовался не меньшим успехом, чем «Испанский флаг сорван». Нетрудно увидеть разницу в подходе к политическим событиям тех лет французских и американских кинематографистов: во Франции Мельес и Пате инсценировали «Дело Дрейфуса» с антиправительственных позиций, отражая реакцию на процесс наиболее прогрессивной части французской общественности; в Америке С. Блектон и У. Диксон поддерживали своими фильмами реакционный курс президента Мак-Кинли, положившего начало империалистической агрессии США.

Первые успехи кинематографа в Америке оказались недолговечными. Так же, как и в Европе, к концу 1898 г. публике стали надоедать однообразные сюжеты, а главное — несовершенство их демонстраций.

Изготовленные наспех аппараты страдали многочисленными дефектами, основным из которых было постоянное мигание изображений на экране.

Охлаждение интереса, публики к «живой фотографии» совпало с экономическим кризисом 1900 г., вследствие чего резко упал спрос на киноаппараты. Так, например, фирма «Эдисон» в 1898 — 1899 гг. продала всего около двадцати аппаратов. Патентная борьба, которую начал вести Эдисон со своими конкурентами, в этот период затихает. Многие мелкие предприниматели разорились и сами прекратили работу в кино. Выдержали только фирмы, которые имели налаженный производственный процесс и, не прекращая своей деятельности, улучшали и совершенствовали качество аппаратов и фильмов.

В Америке все чаще и чаще стали показывать европейские фильмы, и в частности феерии Мельеса, поражавшие воображение зрителей и своей фантастикой и техникой трюков. Они резко контрастировали с примитивными и однообразными американскими фильмами.

Не уступал Мельесу и Пате. Его комические фильмы с погонями и преследованиями буквально пленили американских зрителей. Экранизации некоторых театральных постановок и сценок из программы варьете были тоже новым шагом в расширении тематики и жанров.

Американские кинопредприниматели снова активизируют свою деятельность. Качество фильмов и занимательность, сюжетов решают теперь успех дела.

Крупнейшие; фирмы — «Эдисон», «Байограф» и «Вайтаграф» — первыми начинают строить в Нью-Йорке стеклянные павильоны. Недостаток дневного света компенсировался искусственным. Первые электроприборы устанавливались по бокам декорации. Верхнего света не было. Съемки производились только-

122

днем. Тогда же стали применять декорации, собираемые из отдельных щитов (фундус).

Актеры театров, мюзик-холлов и эстрады становятся завсегдатаями киностудий, хотя максимальная оплата за участие в съемках не превышала пяти долларов в день. Ведущую роль в процессе постановки фильма играл тогда оператор.

Именно таким оператором-режиссером и был в компании «Эдисон» Эдвин Портер.

Страницы 122-128

ЭДВИН ПОРТЕР — ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ

Э. Портер начал свою деятельность в кино без всякой подготовки. Окончив службу в армии и не имея никакой гражданской специальности, он перепробовал немало профессий, прежде чем устроился на работу в мастерские Эдисона в Вест-Оранже. Там он стал снимать фильмы для кинетоскопа, быстро освоив несложную технологию этого дела.

Поскольку в его обязанности входила также обработка снятого материала и печать копий, ему приходилось делать контратипы с тех европейских фильмов, которые покупала фирма Эдисона. Портер имел возможность просматривать эти фильмы по многу раз и поэтому был в курсе всех технических новинок.

Впечатывание в кадр, прием «стоп», панорамирование и другие приемы Э. Портер широко применял на студии Эдисона, где снимал по два-три фильма в неделю.

В 1902 г. не без влияния английского фильма «Пожар», поставленного Уильямсоном, Эдвин Портер создает фильм «Жизнь американского пожарного». Характерной особенностью этого фильма было деление на сцены, а внутри этих сцен — на небольшие эпизоды, соединенные по смысловому признаку. «Жизнь американского пожарного» представляла собой образец простейшего монтажного построения кинокартины, но по условиям того времени это считалось большим достижением. Один из ранних фильмов Э. Портера, сохранившийся до наших дней, дает возможность судить о его режиссерской и операторской манере. Этот фильм, как и другие, был снят им для фирмы «Эдисон» в 1903 г. и назывался «Большое ограбление поезда». По свидетельству некоторых историков кино, он во многом напоминал английский фильм Уильямсона «Ограбление дилижанса», который в начале 1903 г. демонстрировался в США. По другим источникам, Портер использовал сюжет пьесы, которая шла тогда в одном из нью-йоркских театров. Не меньше оснований считать, что Портера могло натолкнуть на мысль

122

о постановке этого фильма подлинное происшествие на одной из железнодорожных линий. Ограбления поездов случались в те дни довольно часто.

Как бы то ни было, но «Большое ограбление поезда» — бесспорно фильм типично американский по своему характеру, образам действующих лиц и манере постановки.

Сюжет фильма несложен. Бандиты совершают нападение на пассажирский поезд. Похитив ценности в почтовом вагоне и обобрав пассажиров, они останавливают поезд и скрываются в глухом лесу.

Железнодорожная охрана настигает бандитов. В перестрелке все они погибают. Похищенные ценности удается спасти.

Фирма «Эдисон» не поскупилась на расходы. Для съемок был арендован пассажирский состав и участок железнодорожного пути, находившийся в глухой местности.

Длина фильма (около 150 м) превосходила многие французские и английские фильмы того времени. Главную роль в нем играл некий М. Андерсен (позже он будет сниматься в бесчисленных ковбойских фильмах под именем Бранчо Билль).

Сценарий «Большого ограбления поезда» был разбит на эпизоды, которые после съемок Портер смонтировал в последовательном порядке. В фильме широко использовались некоторые виды специальных съемок, тогда еще мало известные в кино.

Так, например, в первой сцене, где действие происходит в помещении железнодорожного телеграфа, мы видим через окно подходящий к платформе железнодорожный состав. Нетрудно определить, что этот кусок был снят на натуре и впечатан в амбразуру окна, находившегося в декорации. Несовершенство впечатывания очевидно. Рамка окна то и дело вздрагивает, в то время как декорации устойчиво стоят на месте.

Точно так же в декорации почтового вагона для создания впечатления идущего поезда открыта дверь, через которую виден бегущий лесной пейзаж. Этот пейзаж также снят на натуре (а не нарисован, как утверждает Ж. Садуль) и впечатает в амбразуру открытой двери.

В эпизоде драки между бандитами и поездами бригадой, которая происходит на тендере паровоза, бандиты убивают помощника машиниста и сбрасывают его с идущего поезда под откос. Портер очень удачно использовал прием «стоп-камера». Сцена снималась с вагона идущего поезда довольно близкими планами. В момент, когда происходит убийство, актера подменяют куклой. Бандиты с ожесточением разбивают голову куклы сбрасывают ее с поезда. Действительность происходящего не вызвала никаких сомнений у зрителей. В следующем эпизоде, где показывается бандиты, бегущие под откос с мешками похищенных ценностей, Э. Портер

123

применяет панораму, с помощью которой доказано, как бандиты скрываются в лесу.

Очень хорошо снят Портером эпизод преследования бандитов железнодорожной охраной. Всадники мчатся прямо на аппарат. Происходит перестрелка. Один из бандитов убит на ходу падает с лошади. Очевидно, этот эпизод поставлен с участием специально приглашенных мастеров верховой езды.

Эпизоды с поездом и в лесу сняты в хорошем темпе и производят большое впечатление своей достоверностью. И в то же время некоторые из них выглядят весьма курьезно и наглядно показывают, насколько неопытен был Портер в работе с актерами.

Как режиссер он пытается добиться «выразительной» игры, но делает это крайне неумело. Характерен в этом отношении эпизод с девочкой, исполняющей роль дочери телеграфиста. Когда она приходит в комнату, где лежит отец, связанный бандитами, и, перерезав веревки, пытается привести его в чувство, все ее жесты и поведение неумело имитируют поведение взрослого человека. Очевидно, повторяя указания режиссера, девочка старательно заламывает руки, закатывает глаза и «переживает» так, как обычно это делают актеры в плохих любительских спектаклях.

Этот эпизод производит теперь не драматическое, а комическое впечатление, тем более — при сравнении с эпизодами погони и преследования, где чувствовалась большая естественность в игре актеров.

При всех недостатках в фильме «Большое ограбление поезда» четко намечались многие черты, типичные только для американской кинопродукции, для так называемых «вестерн-фильмов», то есть фильмов, отражающих жизнь дикого Запада и быт переселенцев. Рождение вестерна следует связать в первую очередь с этой работой Э. Портера.

Не случайно почти все историки кино единодушно считают «Большое ограбление поезда» этапом в развитии американской, кинематографии.

Успех «Большого ограбления поезда» был закреплен и в известной мере продолжен в фильмах Портера «Большое ограбление банка», «Бывший каторжник» и «Клептоманка».

Характерной чертой фильмов Портера было сочувственное отношение к неимущим классам.

В фильме «Бывший каторжник» Портер проводит мысль о том, что богатство еще не делает человека благородным. Бывший каторжник, которому богатый банкир не оказал никакой помощи, спасает его ребенка. В фильме «Клептоманка» показаны две женщины. Богатую даму из общества, уличенную в краже кружев из магазина,.

124

«судья оправдывает под тем предлогом, что она больна kleptomанией. Бедная женщина, доведенная до отчаяния нищетой, чтобы спасти детей от голода, совершает мелкую кражу и приговаривается тем же судьей к суровому наказанию.

Э. Портер был, как и многие другие, режиссером-самоучкой, и, хотя обладал несомненными способностями, отсутствие образования и культуры сильно мешало ему совершенствовать свое мастерство

Проработав довольно долго у Эдисона, он уходит от него и продолжает свою режиссерскую практику в других фирмах, однако в творческом отношении его новые фильмы большого интереса не представляют.

КИНО США НА ПУТИ К ИСКУССТВУ. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГОЛЛИВУДА

После 1900 г., когда интерес зрителей к кинематографу снова возрос и положение на европейском рынке стабилизировалось, у Эдисона появляется стремление вернуться к прежней идее — установить свой приоритет в деле изобретения киноаппарата и таким образом подчинить себе весь американский кинорынок. Юристы фирмы начинают преследовать других изобретателей. За период с 1901 по 1907 г. было

зарегистрировано более двухсот судебных процессов по вопросам нарушения патентных прав Эдисона. В отдельных случаях юристы Эдисона добивались успеха. Некоторые из конкурентов были подвергнуты арестам, другие — штрафам. Но все это было главным образом «мелкота». Крупные фирмы, такие, как «Байограф», «Вайтаграф», «Любин», «Зелиг» и некоторые другие, имевшие собственные студии и выпускавшие достаточно большое количество фильмов, располагали средствами и услугами юристов для отражения нападков Эдисона.

Эдисон не мог игнорировать также деятельность представителей европейских фирм: Пате, Мельеса, Урбана, которые продавали и фильмы и аппаратуру. Таким образом, борьба Эдисона могла продолжаться долго без особой надежды на успех. Нужно было найти какой-то другой выход и в целях завоевания монополии объединиться со своими главными конкурентами.

В конце 1907 г. юристы компании Эдисона созвали совещание владельцев наиболее крупных кинопредприятий. Перед ними были поставлены довольно жесткие условия: Эдисон согласен был дать им разрешение на пользование его патентом с обязательством отчислять определенный процент доходов в его пользу. В противном случае он угрожал им разорением.

125

Собравшиеся на совещание понимали, что их патенты в той или другой степени строятся на принципе эдисоновского патента. Один из кинопредпринимателей, некто Клейн, внес предложение объединить наиболее крупные фирмы в одну компанию, которая получит монополию на патент Эдисона и будет уплачивать ему определенный процент с оборота.

В январе 1909 г. была создана Компания кинопатентов (МППК), в которую вошли девять крупнейших фирм: «Эдисон», «Байограф», «Вайтаграф», «Зелиг», «Эссеней», «Любин», «Калом» и две французские фирмы — «Пате» и «Мельеса».

Было выпущено девять лицензий (по числу участников) без права включения дополнительных членов. Это, по существу, был «непроницаемый трест». С юридической точки зрения компания была создана для охраны своих патентных прав, и ее нельзя было привлечь к ответственности на основе «антитрестовского» закона Шермана. Каждая фирма по-прежнему имела свои самостоятельные студии и подчинялась компании только по общим организационным вопросам.

Компания кинопатентов стала пользоваться поддержкой банков и всячески стремилась к тому, чтобы монополизировать выпуск фильмов в США.

Следующим шагом в деле расширения монополии явился захват проката. Мысль о том, чтобы сосредоточить в своих руках не только производство, но и сбыт, возникает у Клейна почти одновременно с организацией Компании кинопатентов. Однако противодействие, которое оказали этому мероприятию прокатчики и владельцы кинотеатров, несколько затормозило ее осуществление. Только в 1910 г. удалось создать компанию «Дженерал-фильм», подчинившую себе почти все прокатные конторы, имевшиеся тогда в США, и более половины всех кинотеатров (57%). Для каждого кинотеатра была введена лицензия на право демонстрации фильмов. Владелец кинотеатра должен был платить «Дженерал-фильм» своеобразный налог — 2 доллара в неделю. Часть мелких предпринимателей и владельцев кинотеатров отказалась подчиниться установкам «Дженерал-фильм». Объявив себя независимыми от МППК, они начали войну против треста. «Независимые» покупали и прокатывали иностранные фильмы, нелегально создавали их сами на маленьких кустарных студиях, снимали фильмы на натуре, уезжая для этого подальше от Нью-Йорка.

Эта группа непокоренных дельцов вела непрекращающуюся войну с трестом. На первых порах им было тяжело. Затем, по мере притока в лагерь «независимых» энергичных предпри-

126

нимателей, обладающих достаточными финансовыми средствами борьба с трестом усилилась. С 1910 по 1915 г. она шла с переменным успехом и наконец закончилась ликвидацией Компании кинопатентов, а потом и «Дженерал-фильм».

«Независимые», не считаясь с патентными правами Эдисона, снимали фильмы на аппаратах европейских марок («Пате», «Гомон», «Урбан»).

Количество кинотеатров в США возрастало. К 1911 г. их было свыше 10 000. Такой обширный рынок Компания кинопатентов насытить своей продукцией не могла.

Сеанс в кинотеатре продолжался тогда не менее часа, а иногда до двух часов. Для заполнения этого времени требовалась программа из нескольких разнообразных фильмов (драмы, комедии, видовые и т. д.), в общем не менее 6 — 8 названий. Программы менялись почти ежедневно. Следовательно, в неделю Компания кинопатентов должна была выпускать в прокат от 30 до 60 фильмов. Это было для нее непосильно.

«Независимые» заполняли образовавшуюся брешь. Они продавали свои фильмы дешевле, их сюжеты были разнообразнее, игра актеров не ниже, а иногда и выше, чем в фильмах МППК.

Начиная с 1909 г. «независимые», и в частности Кессель, Бауман, Карл Лемле, Вильям Фокс, стали расширять производство фильмов. Возникают новые фирмы «Юниверсал», «Мью-чуэл», «ИМП», студии которых находились как в Нью-Йорке, так и в Калифорнии.

История кино США знает немало случаев, когда агенты Компании кинопатентов, преследуя «независимых», уничтожали их аппаратуру, отбирали фильмы, то есть действовали как истые гангстеры. Тем не менее производственная деятельность «независимых» расширялась.

За период «битв» между Компанией кинопатентов и «независимыми» произошло немало событий, способствовавших в конечном счете дальнейшему прогрессивному росту киноискусства. У Компании кинопатентов был настолько обеспеченный сбыт и твердое юридическое положение, что очень скоро она, успокоившись, «почила па лаврах». Административный аппарат Компании превратился в типично-бюрократическую организацию, следившую за регулярным выпуском фильмов стандартной длины и стандартной стоимости, твердо придерживаясь и стандартной оплаты труда творческих работников.

«Независимые», конкурируя с трестом, переманивали оттуда способных работников на более высокие ставки и охотно поощряли их творческие поиски. Желая оградить себя от постоянных преследований со стороны агентов Компании кинопатентов, «независимые» старались снимать вдалеке от Нью-Йорка и Чикаго. Чаще, всего они устремлялись в Калифорнию.

127

Голливуд, который сейчас известен всему миру как центр американской кинопромышленности, в начале XX века представлял собой предместье небольшого городка Лос-Анжелос, возникшего на месте испанской колонии.

Расположенный в западной части США, на берегу Тихого океана, Лос-Анжелос, казалось, был создан для того, чтобы стать центром кинопроизводства. Прекрасные природные условия, благоприятный климат, обилие солнца — все это в сочетании с горными ландшафтами, открытыми просторами и необозримой гладью океана гарантировало благоприятные условия для съемки разнообразных фильмов.

Первая студия в Калифорнии была построена независимой фирмой «Нестор» в 1911 г. Через год в Лос-Анжелосе было уже несколько студий. Первые студии мало чем походили на современные. Это были деревянные сооружения, где складывалось оборудование, аппаратура и несложный реквизит.

Земельные участки в Голливуде расценивались тогда очень дешево. Никому не приходила в голову мысль, что через десять лет за один метр земельной площади в Голливуде будут платить такую сумму, за которую в 1911 г. можно было купить целый гектар.

К 1914 г. в Голливуде начинают строить более фундамен-тальные студии. Начало положил К. Лемле, купивший в долине Сан-Фернандо в десяти километрах от Лос-Анжелоса земель-ный участок, на котором возник целый киногородок «Юниверсал сити». В нем было все необходимое для съемок: обширные павильоны, хорошо оборудованные подсобные цеха, открытые съемочные площадки; улицы, застроенные жилыми домами разных стилей и эпох; свой зверинец; телеграфная и телефонная связь и собственная железнодорожная ветка.

Примеру К. Лемле последовали многие «независимые». Большую студию строит В. Фокс, затем фирма «Мьючуэл», за нею «ИМП» и многие другие.

Постепенно в Голливуде обосновываются и фирмы, входящие в Компанию кинопатентов: «Байограф», «Вайтаграф», «Эссе-ней», «Зедиг» и др.

Ведущие режиссеры этих компаний, и в частности Д. Гриффит, большую часть времени года проводят в Голливуде.

ДАВИД УОРК ГРИФФИТ. ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

Еще до организации Компании кинопатентов на студии «Байограф» появился человек, с именем которого будет связан важнейшей этап в развитии американского киноискусства. Это был

128

Давид Уорк Гриффит. Он родился в штате Кентукки. Его отец, происходивший из зажиточной семьи, принимал участие в войне между Севером и Югом на стороне южан. После победы северян он был совершенно разорен. Семья находилась в столь бедственном положении, что фактически существовала только на скромное жалование старшей сестры Гриффита, работавшей учительницей.

Гриффит не получил систематического образования. Ему пришлось довольно рано начать самостоятельную жизнь и перепробовать немало профессий, от посыльного до редактора провинциальной газеты. В дальнейшем он перешел на работу в театр, и к тому моменту, когда кинематография начала бурно развиваться, Гриффит выступал как актер на характерных ролях, получая весьма скромный оклад. В период летнего затишья в 1908 г. он решил в поисках заработка обратиться на одну из киностудий. Вместе со своей женой актрисой Линдой Арвидсон он начинает сниматься в компании «Байограф». Первая его роль — мужественный горец в фильме «Спасенный из орлиного гнезда» (реж. Портер). Однако плата за съемки (5 долларов в день), установленная тогда для всех разовых актеров, не устраивала Гриффита. Обладая литературными способностями, он начинает писать сценарии, которые продает той же компании по 15— 20 долларов за сюжет. В том же году он получает предложение поставить маленький фильм, заменив заболевшего режиссера Мака Китчена. С этого момента и начинается режиссерская деятельность Гриффита. Первый фильм, который он поставил, назывался «Приключение Долли». Учитывая, что в те годы на студии «Байограф» выпускали 3 — 4 фильма в неделю, у Гриффита сразу оказалось широкое поле деятельности. Кроме него на студии работали еще только два режиссера. Следовательно, Гриффит должен был делать примерно один фильм в неделю. После того как фирма «Байограф» вошла в Компанию кинопатентов, ее производственная деятельность активизировалась, и Гриффиту пришлось работать с еще большей нагрузкой. Вскоре он становится главным режиссером Компании и получает высокую по тогдашнему времени заработную плату — 150— 200 долларов в месяц. Вряд ли Гриффит думал, что всего через 5 — 6 лет он достигнет такого положения, когда сам сможет ставить на свои личные средства фильмы стоимостью в сотни тысяч долларов. Первые годы работы в фирме «Байограф» были периодом накопления опыта. Гриффит не только учился сам, но и экспериментировал. Но сравнению с теми творческими работниками, которые до него работали в этой фирме, он был человеком

История зарубежного кино

129

широкого кругозора, значительно более культурным и несомненно творчески более одаренный, чем, скажем, Эдвин Портер.

Гриффит соединил в одном лице все те качества, которые оказались чрезвычайно нужными в период становления американского киноискусства. Он был драматургом, режиссером и актером, обладал богатой фантазией и организаторскими способностями. За период работы в фирме «Байограф» Гриффит постепенно овладевает законами кинематографической выразительности. Он понимает, что монтаж фильма, который в простейшей форме был применен в США Портером, должен стать душой киноискусства. Гриффит за четыре года работы в кино открыл для себя совершенно новый мир, и чем больше он его постигал, тем больше видел в нем еще не открытых возможностей.

В 1912 г. на вопрос критика Роберта Грау, в чем он видит различие между кино и театром, Гриффит ответил: «Театральное искусство развивалось веками, оно зиждется на определенных условностях, неизбежных ограничениях. Излишне указывать, на каких именно. Киноискусство, хотя ему всего несколько лет, безгранично по своему размаху и бесконечно по своим возможностям...».

Кинодраматургия, которая находилась тогда в зачаточном состоянии, была обогащена Гриффитом опытом художественной литературы и театральной драматургии. Он был горячим поклонником Лонгфелло, Уитмена, Диккенса.

Широко используя произведения классиков европейской, русской и американской литературы — Шекспира, Золя, Мопассана, Толстого и др., — Гриффит не мог перенести на экран полностью содержание их романов, трагедий и пьес (по правилам, установленным в Компании кинопатентов, максимальная длина фильмов не должна была превышать двух частей — 600 м).

Но даже в сокращенных вариантах фильмы, поставленные Гриффитом по литературным источникам, отличались стремлением сохранить в них основные мысли и идеи автора, правдиво передать образы действующих лиц.

Первостепенное значение Гриффит всегда придавал актеру. Если сценарий он только набрасывал, не детализируя и зачастую изменяя во время репетиций и съемок некоторые эпизоды и сцены, то актеров он подбирал с особой тщательностью. Он часто отказывался от профессиональных актеров и приглашал молодежь, не имеющую опыта, предпочитая сам воспитывать и формировать их талант, добиваясь естественности и простоты исполнения порученных им ролей.

130

У него начинали свой путь в кино ;Мери Пикфорд, Бланш Суит, Доротти и Лилиан Гиш, Норма и Констанция Толмедж, Роберт Харрон, Дуглас Фербенкс, Ричард Бартельмесс и многие другие.

Не случайно в работах по истории американского кино можно часто встретить упоминание о том, что тот или другой крупный актер вышел из школы Гриффита.

Одна из наиболее известных актрис, воспитанных Гриффитом, — Лилиан Гиш в своих воспоминаниях писала: «Обучение нас, актеров, происходило по методу, схожему с методом мистера Станиславского. Редко кто из нас сразу получал роль; молодежь обычно репетировала роли старших актеров, пока шла работа над сценарием, так как Гриффит «писал» сценарий в то время, как он делал планировки с актерами.

Когда сценарий был готов, старшие актеры, которые должны были сниматься в этих ролях, занимали места и начинали играть, а до этого они только наблюдали за нашими репетициями.

Иногда, когда Гриффит работал над сценами, в которых мы не участвовали, он посылал нас упражняться в ходьбе — сначала в комедийном плане, потом в драматическом, в лирическом или трагическом. Если он был доволен достигнутыми нами успехами, он заставлял нас делать такие же упражнения в беге и все время нужно в совершенстве управлять своим телом, сохранять равновесие, словно балансируешь на гребне волны или на вершине утеса. Мы должны были уметь танцевать и обращаться с лошадью, а кто не умел, тот занимался этим в сверхурочные часы».

Оценивая значение Гриффита как создателя школы актерского мастерства в американском кино, С. Юткевич писал:

«Значение ритма в игре актера, задачи на физическое действие, использование ракурсов тела, выразительность рук, походки, всего актерского силуэта, игра с предметами, передача через вещи состояний человека, значение мизансцены для игры на общих планах, мимическая игра на крупных планах — вот ряд проблем, которые не только поставил, но и осуществил Гриффит в своих поисках единой системы актерской выразительности».

Характерной чертой Гриффита была неустанная экспериментаторская деятельность. Его фантазия была неистощимой. Естественно, что многие приемы он заимствовал из европейской кинематографии, но всегда творчески их переосмысливал. Так, например, крупный план, который был известен задолго до на-

131

чала его работы в кино, Гриффит применял не как своеобразный аттракцион, а как художественный прием, акцентирующий внимание на игре актера, усиливающий драматургическое напряжение фильма.

К сожалению, из большого количества фильмов, созданных Гриффитом за период с 1908 по 1914 г. (более трехсот), до нашего времени сохранились только немногие. Почти все негативы погибли — одни из них пострадали от времени, другие бесследно исчезли. Но даже то немногое, что сохранилось, дает возможность судить о гриффитовских постановках раннего периода.

Одна из таких картин — «Барышня и мышка» (1912) с участием Лилиан Гиш, Генри Уотхолла и Роберта Харропа.

Тема фильма коротко может быть сформулирована так: «Скромность и доброта украшают человека». Для доказательства этой несложной моральной сентенции Гриффит показал на экране своего рода притчу.

...Богатый молодой горожанин, убедившись в лицемерии общества, которое его окружает, покидает свой дом и уходит в провинцию искать людей, не зараженных пороками большого города. По дороге, в небольшой деревушке молодой человек почувствовал недомогание и нашел приют в семье скромного лавочника. Дочь лавочника — воплощение всех добродетелей — бескорыстно ухаживает за молодым путником. Он, наблюдая за нею, видит, что она настолько добра, что не способна причинить зла даже мышонку. Вот идеал, который он так долго искал.

Покидая гостеприимный дом, молодой человек решает вернуться сюда и жениться на дочери лавочника. Все заканчивается браком — добродетель вознаграждена.

Интересно проследить, как даже в таком заурядном фильме Гриффит пытается по-новому раскрыть его несложный сюжет. Вводный эпизод знакомит нас с домом скромного торговца и его семьей. Затем мы переносимся в обстановку богатого дома. В саду среди гостей молодая, красивая девушка. Она флиртует с каким-то мужчиной и, скрывшись в кустах, целуется с ним. Эту сцену наблюдает молодой человек, жених девушки. Он потрясен происшедшим и в отчаянии покидает сад. У калитки он наталкивается на двух бродяг, мирно спящих в тени. Молодой человек снят был в своем саду со спины. Этот интригующий прием нужен был Гриффиту для того, чтобы ввести зрителей в заблуждение: когда в следующих кадрах показываются трое путников, зрители не должны знать, кто из них богатый молодой человек.

Гриффит настолько был уверен в выразительности тела и жеста актера, что смело заставлял его «играть

спиной». И дей-

132

ствительно, Г. Уотхолл отлично справился с этой задачей. Он жестами и движением спины передает возмущение героя поступком коварной девушки, разочарованность в том обществе, которое его окружает, и даже чувство зависти к беспечной жизни бродяг, примеру которых он и решил последовать. Выразительно показана ключевая сцена фильма: старшая дочь торговца (Л. Гиш) по приказу тетки должна утопить попавшего в мышеловку мышонка. Она не может на это решиться и выпускает его на свободу. Эту сцену видит молодой путник. Поведение девушки, которая ему и без того понравилась, ее отзывчивость и доброта окончательно пленяют его.

Желая акцентировать внимание зрителей на переживаниях героини, Гриффит вводит в этот эпизод много крупных планов. Это помогает актрисе ярче передать борьбу чувств, нерешительность, волнение и, наконец, твердость принятого решения — не топить мышонка.

Л. Гиш проводит сцену с мышонком с такой естественностью, что ни на минуту не возникает сомнения в ее чувствах. И, конечно, в этом немалая заслуга режиссера. Ведь Л. Гиш никакой театральной подготовки не имела. Она, как и ее сестра Д. Гиш, пришла к Гриффиту прямо со школьной скамьи (их рекомендовала М. Пикфорд, зная обоих с детства).

Благодаря умелому монтажу чередование планов идет очень

ритмично, а длина кусков по мере нарастания действия и волнения героини все укорачивается.

Интересно задумана и снята финальная сцена объяснения героя и героини. Герой просит девушку стать его женой. Она некоторое время раздумывает, а затем соглашается. Банальность содержания этой сцены очевидна. В сотнях фильмов встречаются такие эпизоды. И поэтому Гриффит решает показать это объяснение по-новому. Он помещает героя и героиню в дверях комнаты таким образом, что их лица зрителям не видны. В кадре только часть фигур девушки и юноши, их плечи, кисти рук. Все объяснение происходит с помощью красноречивых жестов. Герой на чем-то настаивает, он, видимо, уверяет героиню в своей любви. Он берет ее руку в свою, крепко пожимает и делает движение, чтобы обнять девушку.

Рука девушки выскользывает из его руки и в нерешительности опускается. Опускается и рука героя.

Очевидно, девушка не согласна. Затем девушка неуверенно, только кончиками пальцев поднимает свою руку по его руке к плечу и робко обнимает героя за шею. Его рука в свою очередь обнимает героиню — согласие получено.

Благодаря такому режиссерскому приему эта сцена намного выигрывает в художественном отношении. Если вспомнить,

133

что фильм был сделан в 1912 г., станет очевидным, насколько

прозорливо предугадывал Гриффит художественные возможности киноискусства.

Но, вспоминая содержание фильма, задаешь себе вопрос: чему же, собственно, служат все эти интересные поиски и эксперименты? Ведь сюжет его — не что иное, как новый вариант сказки о золушке, а идея — оправдание вечной христианской истины, что добродетель неизменно вознаграждается!

Несоответствие между новаторской изобразительной формой и бедностью содержания было присуще многим постановкам Гриффита. Пуританин и поборник узких догм мещанской морали уживались в нем с художником, наделенным большим талантом. Постоянная борьба с самим собой приводила то к большим творческим победам, то к досадным поражениям.

Творческие эксперименты Гриффита чаще всего встречали противодействие со стороны руководителей фирмы «Байограф». Нет ничего удивительного, что при первом удобном случае он разорвал свой договор и перешел к «независимым». Произошло это после того, как Гриффит поставил фильм в четырех частях и нарушил таким образом установившийся стандарт.

Толчком для принятия Гриффитом решения поставить «большой» фильм явилась успешная демонстрация в США итальянского полнометражного фильма «Камо грядеши?» и франко-английского фильма «Королева Елизавета» с участием Сары Бернар.

Используя сюжет библейской легенды о прекрасной Юдифи и жестоком полководце Олоферне, Гриффит совместно с Томасом Б. Олдричем написал сценарий «Юдифь из Вифлиема», в основу которого была положена одноименная пьеса Олдрича. В ней рассказывалось о том, как прекрасная вдова Юдифь должна была ради спасения своего народа, пожертвовав своей честью, соблазнить жестокого полководца Олоферпа, напавшего на Вифлием, и умертвить его.

Оборона Вифлиема занимала в фильме центральное место. В сценах осады города участвовало около 1000

человек и свыше 300 лошадей. В Голливуде были построены громадные декорации стен Вифлиема. Гриффит командовал обороной как истый полководец, окруженный целой армией помощников.

По свидетельству очевидцев, фильм в этой своей части производил внушительное впечатление, но линия любовной интриги между Юдифью и Олоферном не удалась.

Бланш Суит не была трагедийной актрисой и поэтому не справилась с ролью Юдифи. Она не смогла передать сложную борьбу чувств своей героини, охваченной внезапной любовью к человеку, которого она должна убить.

134

И хотя другие исполнители — Лилиан Глш, Мей Марш и Роберт Харрон — оказались на высоте, фильм встретил прохладное отношение публики.

Частичный провал фильма, вероятно, и привел к разрыву между Гриффитом и фирмой «Байограф». Он перешел в фирму «Маджестик», где некоторое время работал художественным руководителем. К этому периоду относятся его фильмы: «Родина, милая родина», «Совесть-мстительница», «Изгнанник» и «Мать и закон».

Последний фильм в несколько измененном варианте был потом использован Гриффитом при постановке современного эпизода в фильме «Нетерпимость».

С 1915 г. Д. Гриффит совместно со своими коллегами Т. Инсом и Маком Сеннетом вошел в «независимую» фирму «Треугольник», где в принадлежавшей ему студии «Файн-арт» были созданы его крупнейшие фильмы.

Крупнейшие деятели немого кино (приложение к книге С. Комарова «История зарубежного кино»)

АНТУАН, Андре

Родился в 1858 г. в Лиможе, умер в 1943 г. в Ле Полинже (департамент Нижняя Луара).

Французский режиссер театра и кино. Крупнейший представитель «театрального натурализма».

1897 — основывает в Париже экспериментальный «Театр Либр».

1887—1896 — руководит «Театр Либр». За это время поставлено 124 пьесы, французских и заграничных, в том числе 67 вновь написанных. 1906—1913 — руководит в Париже театром «Одеон».

1914 — режиссирует совместно с Альбертом Капеллани фильм «1793 год», выпущенный французской цензурой на экран только в 1921 году.

1917 — «Корсиканские братья», «Труженики моря».

1919 — в Италии для фирмы «Тибер» ставит фильм «Израиль».

1921 — во Франции — фильм «Земля».

1921 — «Винный», «Мадемуазель де ла Сегльер».

1922 — «Арлезианка».

1922 — оставляет режиссуру и занимается кинокритикой в журнале «Ле журнал».

.
.

БЛЕКТОН, Джеймс Стюарт

Родился в 1875 г. в Шеффилде (Англия). Американский режиссер, продюсер и один из основателей фирмы «Вайтаграф». По профессии художник-карикатурист.

1896 — начинает работать у Эдисона оператором и конструктором. Позже ставит фильмы, в том числе:

1898 — «Уничтожим испанский флаг» (реконструкция хроники).

1907 — рисованный фильм «Магическая самопишущая ручка» и фильм с использованием кинотрюков — «Гостиница с привидениями».

и Шекспира: «Макбет», «Юлий Цезарь», «Ричард III», «Ромео и Джульетта».

1909 — «Жизнь Моисея».

1910 — «Хижина дяди Тома».
1911 — «Паоло и Франческа», «Повесть о двух городах», «Ярмарка тщеславия».
1915 — «Боевой клич мира».
1922 — цветной фильм, снятый в Англии,—«Славное приключение».
1925 — «Искушение грехом».
После 1925 г. Блектон прекращает работу в кино.

.
.

БОРЗЕДЖ, Френк

Родился в 1893 г. , в Солт Лейк Сити, умер в 1962 г. в Голливуде. Американский режиссер.
1913 — начинает работать в театре, потом играл в первых фильмах Томаса Ипса и в двухчастевых фильмах из жизни Дальнего Запада, которые сам режиссировал.
1918— ставит свой первый полнометражный фильм.
1919 — «Кого поражают боги».
1910 — «Юмореска».
1922 — «Долина молчаливых».
1923 — «Цена Паломара».
1924 — «Тайны».
1925 — «Ленивцы».
1926 — «Разрешение на брак».
1928 — «Седьмое небо» — премия Киноакадемии за лучший фильм года.
1929 — «Ангел с улицы», «Счастливая звезда», «Река».

.
.

ВЕГЕНЕР, Пауль

Родился в 1881 г. в Бишофсдорфе (бывшая восточная Пруссия), умер в 1948 г. в Берлине.
1896 — начинает работать в театре.
1910 — приобретает популярность исполнением роли царя Эдипа в театре Рейнгардта.
1912 — играет в фильме «Пражский студент».
1914 — режиссер фильма «Голем».
Ставит также фильмы, снимаясь в них:
1915 — «Крысолов из Гаммельна».
1916 — «Свадьба Рюбецаля».
1917 — «Ганс Тротц в стране Шларафия».
В дальнейшем, за исключением режиссуры фильма «Живой Будда» (1923), выступает как артист.
1920 — «Голем».
1923 — «Галерный каторжник», «Жена фараона».
1923 — «Живой Будда».
1927 — «Ткачи», «Дагфин».
1928 — «Альрауне».

.
.

ВИДОР, Кинг

Родился в 1894 г. в Галвестоне (Техас). Американский режиссер. После окончания школы убежал из дому, работал вначале билетером в кино, потом киномехаником. Через год возвращается домой, откуда родители посылают его учиться в Военную академию.
1915 — приезжает в Голливуд, где поначалу работает в кинохро-нике.
1918— ставит свой первый художественный фильм «Поворот дороги»,
1919 — «Другая половина».
1920 — «Честь семьи».
1923 — «Душка Пегги», «Бронзовая женщина», «Три мудрых дурака».

«Дикie апельсины».
1924 — «Молодое вино», «Его час».
1925 — «Жена кентавра», «Большой парад».
1926 — «Богема», «Барделис Великолепный».
1927 — 1928—«Толпа».

.

.

ВИНЕ, Роберт

Родился в 1880 г. в Саксонии, умер в 1938 г. в Париже. Немецкий кинорежиссер. Сын известного саксонского придворного артиста чешского происхождения Карла Вине. Сначала был артистом в Дрездене, потом драматургом театра Лессинга в Берлине и театральным режиссером.

1914 — пишет первые киносценарии: «Гордость фирмы», «Бедная Мария».
1916 — сорежиссер фильма «Фромон младший — Рислер старший» — дебют.
1918 — «Миллионерша».
1920 — «Кабинет доктора Калигари».
1921 — «Генуине».
1923 — «Раскольников» по Достоевскому с артистами московских театров и «Иисус Назаретянин царь Иудийский» с Григорием Хмарой.
1924 — ставит в Австрии «Руки Орлака».
1926 — «Кавалер роз».
1927 — во Франции снимает фильм «Герцогиня из Фоли Бержер».
1928 — «Великая авантюристка».

.

.

ГАД, Урбан

Родился в 1879 г. в Копенгагене. Умер в 1948 г. Датский режиссер и кинокритик. По профессии журналист и драматург.

1910 — начинает работу в кино. Является режиссером большинства фильмов с Астой Нильсен, поставленных для «Нордиск», «Кинографен» и немецких кинофирм, в том числе — «Пропасть», «Испанская любовь».
1912 — «Бедная Женни», «Девушка без родины».
1914 — «Чужая птица».
1917 — «Вечная ночь».
1919 — публикует одну из первых в мире книг по киноискусству «Фильм, его средства и цели».
1921 — 1922—«Кристиан Ваншаффе» (две серии).
1922 — «Путешествие Ханнеле на небо».
1927 — «Колесо счастья».

.

.

ГАНС, Абель

Родился в 1889 г. в Париже. Французский режиссер. Начиная как поэт и драматург.

1909 — в кино играет заглавную роль в фильме режиссера Леонса Перре «Мольер». Был партнером Макса Линдера во многих фильмах.
1910 — пишет сценарии для Луи Фейада, Альберта Капеллани, Камилла де Марлона.
1911 — дебют в режиссуре «Преграда, или Для спасения Голландии».
1912 — 1914 — ставит еще четыре фильма.
1914 — мобилизован в армию.
1916 — 1917 — вернувшись из армии, создает за два года 14 фильмов, в том числе «Безумие доктора Тюба», «Зона смерти», «Матерь скорбящая».
1918 — «Десятая симфония» и «Я обвиняю».

- 1921 — «Колесо».
- 1927 — «Наполеон, как его увидел Абель Ганс», где сам играл роль Сен Жюста. Фильм задуман как трилогия, но на последующие две части Ганс не находит средств.
- 1929 — третья часть трилогии поставлена Лупу Пиком: «Наполеон на острове Св. Елены».
- 1930 — «Конец мира» по книге Камиля Фламариона.
- .
- .

ГИОНЕ, Эмилио

- Родился в 1891 г. во Фьезоле, умер в 1930 г. в Риме. Итальянский кинорежиссер и артист.
- 1910 — начинает играть в кино в качестве статиста. Получает крупную роль в фильме «Освобожденный Иерусалим».
- 1913 — «Перед лицом судьбы», «История Пьерро».
- 1915 — режиссирует фильмы, одновременно снимаясь в них.
- 1916 — «За-ла-Мор», «Великий стыд».
- 1917 — «Номер 121», серийный фильм «Желтый треугольник».
- 1917 — 1918 — «Серые мыши», фильм в восьми эпизодах.
- 1920 — «За-ла-Фрак».
- 1921 — «За-ла-Мор против За-ла-Мор». В серии «За-ла-Мор» Гионе играл главную роль, создав популярный образ итальянского апаша.
- 1923 — «Сон За-ла-Ви».
- 1924 — снимается в фильме «Улица греха».
- 1927 — «Пламенная кавалькада».
- 1929 — пишет книгу «Итальянское кино», изданную в Париже в серии «Л'ар синематографик».
- .
- .

ГРИФФИТ, Давид Уарк

- Родился в 1875 г. в Ла Грейндж (Кентукки) в семье южанина, разоренного гражданской войной. Умер в 1948 г. в Лос-Анжелосе. Был журналистом, написал много пьес, был артистом в странствующих труппах.
- 1908 — дебютирует как артист в фильме фирмы «Байограф» «Спасенный из орлиного гнезда».
- 1908 — сценарист и артист в студии «Байограф». Дебютирует как режиссер фильмом «Приключения Долли». Ставит за год 47 фильмов.
- 1909 — 144 фильма, в том числе «Скрипичный мастер из Кремоны», «Одинокая вилла», «Аллан Эдгар По», «Нить судьбы».
- 1910 — 69 фильмов, в том числе «Лондейлская телеграфистка», «Энох Арден».
- 1912 — 61 фильм, в том числе «Нью-йоркская шляпка», «Происхождение человека», «Резня», «Барышня и мышка».
- 1913—26 фильмов, в том числе «Юдифь из Вифлиема», первый фильм в 4-х частях. Переходит в студию «Реальянс-Маджестик», для которой снимает: «Битва полов», «Побег», «Совесть-мстительница».
- 1914 — 1915 — «Рождение нации», первый полнометражный фильм.
- 1916 — «Нетерпимость», выпущенная в прокат целиком и по частям приносит убытки, долги Гриффита растут.
- 1915 — 1918 — художественный руководитель около 40 фильмов «Трайэнгла».
- 1918 — в Англии по заказу английского правительства снимает «Сердце мира» и «Великую любовь», демонстрировавшийся только в Англии.
- 1918 — 1919 — для различных кинофирм снимает фильмы: «Верное сердце Сюзи», «Роман счастливой долины», «Величайшая вещь в жизни», «Багряные дни», «Величайший вопрос».
- 1919 — является одним из основателей фирмы «Юнайтед артисте», для которой ставит фильмы: 1919 — «Сломанные побеги».
- 1920 — «Танцующий идол», «Цветок любви», «Путь на восток».

- 1921 — «Улица грез».
- 1922 — «Сиротки бури», «Белая роза».
- 1924 — «Америка».
- 1924 — 1925—«Разве жизнь не чудесна?».
- 1925 — переходит работать в «Парамаунт», где ставит «Салли из опилок».
- 1926 — «Девушка Ройл», «Печали сатаны».
- 1928 — опять работает в «Юнайтед артисте». Ставит фильмы: «Фанфары любви».
- 1929 — «Битва полов», «Авраам Линкольн».

.
.

ГРУНЕ, Карл

Родился в 1890 г. в Вене. Немецкий режиссер. Закончил Венскую консерваторию по классу профессора Арнау. До 1914 г. был актером и режиссером театра.

1919 — переходит работать в кино. Первый фильм «Девичий пастух» («Сутенер») по сценарию Эгона Эрвина Киша.

1920 — 1922 — работает для фирмы «Глория». Фильмы: «Ночное посещение», «Человек за бортом», «Ночь без утра», «Погоня за истиной», «Женская жертва».

1922 — переходит в фирму «Штерн», для которой ставит «Граф Шаролэ», «Взрыв на шахте».

1923 — «Улица».

1924 — «Арабелла. Роман лошади».

1925 — «Комедианты», «Ревность».

1926 — «Братья Шелленберг».

1927 — «Королева Луиза» (1-я часть), «На краю света».

1928 — «Королева Луиза» (2-я часть), «Ватерлоо».

1929 — «Катерина Кни».

.
.

ГУАЦЦОНИ, Энрико

Родился в 1876 г. в Риме. Итальянский режиссер. По профессии художник. Декорации всех своих немых фильмов проектировал сам. Долгие годы — ведущий режиссер фирмы «Чипес». Умер в 1949 г.

1910 — «Агриппина», «Андреуччо да Перуджа» (по новелле Боккаччо), «Брут».

1911 — «Освобожденный Иерусалим», «Маккавеи».

1912 — «Камо грядеши» (по роману Г. Сенкевича).

1913 — «Пустая кровать», «Марк Антоний и Клеопатра», «Школа героев».

1914 — «Кай Юлий Цезарь», «Жертвоприношение».

1915 — «Иван Грозный», «Альма матер».

1916 — «Мадам Тальен».

1917 — переходит в фирму «Палатшю». Фильм «Фабиола» по одноименному роману кардинала Николы Виземана.

1918 — новая версия «Освобожденного Иерусалима» по поэме Тарквато Тассо.

1920 — «Разграбление Рима».

1923 — «Мессалина».

1928 — «Забытая Аллахом».

.
.

ДЕЛЛЮК, Луи

Родился в 1890 г. в Кадуэне (департамент Дордонь), умер в 1924 г. в Париже. Французский критик, теоретик, сценарист и кинорежиссер.

1914 — 1916 — редактирует журнал «Комедия Иллюстре».

1916 — становится главным редактором еженедельника «Фильм».

- 1918 — 1922 — ведет отдел кинокритики в журнале «Пари Миди».
- 1919 — по сценарию Деллюка снят фильм «Испанский праздник», реж. Жермен Дюлак.
- 1919 — выходит в свет книга «Кино и К°».
- 1920 — опубликована книга «Фотогения». Деллюк ставит фильм «Американец, или Дорога в Эрноа».
- 1921 — по сценарию Деллюка поставлен фильм «Черный дым» (реж. Куаффар). Деллюк снимает три фильма: «Молчание», «Лихорадка», короткометражный фильм «Гром» и публикует книгу «Шарло».
- 1922 — выходит на экраны фильм Деллюка «Женщина ниоткуда». Опубликована книга «Джунгли кино».
- 1923 — выходит из печати сборник сценариев «Кинодрамы».
- 1924 — ставит фильм «Наводнение».
- 1926 — после смерти Деллюка по его сценарию поставлен фильм «Поезд без глаз», реж. А. Кавальканти.
- .
- .

ДЕ МИЛЛЬ, Сесиль Блаунт

- Родился в 1881 году в Ашфильде (Массачусетс), умер в Голливуде в 1959 г. Американский режиссер. Автор нескольких пьес.
- 1912 — вместе с Джесси Ласки основывает кинокомпанию «Дж. Ласки Фичер Плэй К°», позднее — «Парамаунт».
- 1913 — ставит свой первый фильм «Муж индианки».
- 1915 — «Кармен», «Вероломство».
- 1916 — «Жанна — женщина».
- 1917 — «Роман красных лесов».
- 1918 — «Не меняйте вашего мужа».
- 1919 — «Мужское и женское».
- 1920 — «Зачем менять жену».
- 1921 — «Похождения Анатоля».
- 1923 — первый фильм на библейскую тему — «Десять заповедей».
- 1925 — 1926 — «Дорога во вчерашний день», «Волжские бурлаки».
- 1927 — фильм о жизни Христа — «Царь царей».
- 1929 — «Безбожница», «Динамит».
- .
- .

ДРЕЙЕР, Карл Теодор

- Родился в 1889 г. в Копенгагене. Начинал как чиновник в транспортной компании. Оставляет карьеру чиновника, входит в радикальное студенческое общество «Освобождение молодежи». Потом журналист в газетах «Берлиигске Тиденде» и «Экстрабладет».
- 1912 — пишет титры к фильмам. Позже сценарист фирмы «Нордиск».
- 1918 — снимает свой первый фильм «Председатель суда», вышедший в прокат только в 1920 г.
- 1920 — «Листы из книги сатаны», в Швеции — «Жена пастора».
- 1922 — в Германии — «Отщепенцы», «И случилось однажды».
- 1924 — «Михаэль».
- 1925 — в Дании — «Почитай свою жену».
- 1926 — в Норвегии — «Невеста из Гломсдаля».
- 1927 — 1928 — во Франции — «Страсти Жанны д'Арк».
- .
- .

ДЮЛАК, Жермена

Родилась в 1882 г. в Амьене, умерла 1942 г. в Париже. Французский режиссер.

1914 — начинает работать в кино.

1915 — первый самостоятельно поставленный фильм.

1916 — «Ураган жизни».

1917 — «Души безумцев».

1919 — «Испанский праздник».

1921 — «Смерть солнца».

1923 — «Улыбающаяся мадам Беде».

1924 — «Дьявол в городе».

1925 — «Душа артистки».

1926 — «Приглашение к путешествию».

1927 — «Раковина и священник».

1929 — «Пластинка 927», «Арабеска», «Темы и вариации».

1930—1940 — работает директором хроники «Пате-журнал».

.

.

ДЮПОН, Эвальд Андре

Родился в 1891 г. в Цейце (Саксония), умер в 1956 г. в Лос-Анжелосе. Немецкий кинорежиссер и сценарист. Начинал как журналист и кинокритик.

1915 — 1917 — автор почти 40 сценариев для режиссеров Джозефа Майя, Рихарда Освальда и Фридриха Целышка.

1918 — дебют в кинорежиссуре: детективная драма «Европа, до востребования».

1919 — серийные фильмы с Максом Ланда, в том числе и «Апаши».

1920 — в соавторстве с Паулем Лени «Белый павлин».

1921 — «Коршун Валли».

1922 — «Зеленая Мануэла».

1923 — «Старый закон», биографический фильм о знаменитом артисте венского придворного театра, по происхождению еврее.

1925 — «Варьете».

1927 — «Мулен-Руж».

1928 — в Англии фильм «Пикадилли».

.

.

ЗЕККА, Фердинанд

Родился и умер в Париже (1864—1933). Французский режиссер. Сын привратника театра «Амбигю». Выступает как шансонье в кафе.

1891 — начинает работать на студии звукозаписи Пате.

1901 — ставит фильмы для Пате, в том числе: «История одного преступления» (110 м), «Блудный сын», «Убийство Мак-Кинли» и др.

1902 — «Жертвы алкоголизма» (140 м), один из режиссеров и общее руководство фильма «Страсти» (600—700 м), «Катастрофа на Мартинике» и др.

1903 — «Жизнь игрока».

1904 — «Стачка».

1905 — становится генеральным директором фирмы «Пате». Осуществляет художественное руководство фильмами режиссеров Нонге, Эзе, Велля, Капеллани, Ганье, Пукталя и других.

1914 — руководит в США филиалом фирмы «Пате».

1920 — директор «Пате-бэби», отделения фирмы, производящего узкоплёночные аппараты.

.

.

ИНС, Томас Гарпер

Родился в 1882 г. в Нькшорте, умер в 1924 г. в Сайта Моника. Американский кинорежиссер и продюсер. Вначале был певцом, танцовщиком и драматическим артистом.

1910 — начинает работать монтажником. Для фирмы Карла Леммле ИМП ставит свой первый фильм «Их первая размолвка».

1912 — основывает фирму для производства фильмов о Диком Западе «Бизон 101». Ставит фильмы: «Через прерии», «За свободу Кубы», «Немезида» (с Сессю Хайакавой) и исторический фильм о Диком Западе «Последняя битва Кастера».

1913 — «Призыв к оружию».

1914 — «Битва под Геттисбургом» и три фильма с Сессю Хайакавой: «Гиен богов», «Последний из рода», «Тайфун».

1913 — 1915 — является продюсером более 20 фильмов с участием Вильяма Харта.

1915 — становится художественным директором фирмы «Трайэнгл» где под его руководством снято более 200 фильмов.

1916 — ставит фильм «Цивилизация».

1920 — после ликвидации «Трайэнгла» снимает фильм «Опасные часы».

1921 — становится директором и продюсером фирмы «Ассошиэйтед продюсерс».

1923 — режиссер фильма «Готтентот».

1924 — «Барбара Фричл».

.

.

КАВАЛЬКАНТИ, Альберто (настоящее имя Альберто де Альмейда Кавальканти)

Родился в 1897 г. в Рио-де-Жанейро. Бразильский режиссер.

1914 — 1918 — изучал право и архитектуру в Женеве.

1920 — уезжает в Париж, где входит в группу киноавангардистов, предводительствуемую Деллюком. Начинает работать художником в фильмах Л'Эрбье — неоконченный фильм «Воскресение» по Л. Толстому.

1922 — декорации к фильму «Бесчеловечная».

1924 — декорации к фильму «Покойный Матиас Паскаль».

1920 — снимает документальный фильм о Париже «Только время».

1927 — «На рейде», «Маленькая Лили», «Красная Шапочка».

.

.

КИТОН, Бестер (настоящее имя Джозеф Френсис Китон)

Родился в 1895 г. Американский артист и кинорежиссер. Сын артистов мюзик-холла.

1899 — начинает выступать в номере своих родителей «3 Китона».

1917 — приглашен участвовать в «Шуберт-ревю» и Зимнем саду в Нью-Йорке. Получает приглашение сниматься в кино.

1917 — 1919 — снимается совместно с Фатти — Роско Арбэклем и Элом Сент-Джоном в 15 одно- и двухчастевых фильмах, режиссируемых Фатти.

1920 — переходит работать в фирму «Метро пикчер», где снимается в своем первом полнометражном фильме «Олук». Основывает компанию «Бестер Китон комеди», где ставит фильмы в соавторстве с Эдди Клайном, в том числе: «Заключенный № 13», «Соседи», «Трудное счастье», «Козел» и др.

1921 — 1923 — совместно с Эдди Клайном работает для фирмы «Ассошиэйтед ферст нейпшл».

Фильмы: «Театр», «Лодка», «Бледнолицый», «Ледяной север», «Дневные сны» и др.

1923—1926 — опять в «Метро пикчер». Ставит серию полнометражных картин: «Три эпохи», «Наше гостеприимство», «Шерлок-младший», «Навигатор», «Иди на Запад», «Воинствующий дворецкий».

1926 — 1928 — 3 фильма для «Юнайтед артисте»: «Генерал», «Колледж», «Катер Билл-младший».

КЛЕР, Рене

Родился в 1898 году в Париже. Французский режиссер.

1920—1921 — работает журналистом в «Энтрспжап». Снимается в фильме-балете Лой Фоллер «Лилия жизни», в фильмах Протазанова и Фейада.

1922 — ассистент Жака Баронселли.

1922 — 1924 — редактор отдела кино в еженедельнике «Театр и комеди жплюстре».

1923 — «Париж уснул» — дебют.

1924 — «Антракт».

1925 — «Воображаемое путешествие» и «Призрак Мулен-Ружа».

1926 — «Добыча ветра».

1927 — «Соломенная шляпка» по водевилю Лабиша и Мишеля.

1928 — еще один фильм по Лабишу — «Двое робких».

КРИСТЕНСЕН, Беньямн

Родился в 1879 г. в Выборге. Датский кинорежиссер. Изучал медицину в Копенгагенском университете.

1901 — поступает в Королевский театр.

1902 — дебютирует в «Дон-Жуане».

1911 — переходит работать в кино актером.

1913 — ставит для недавно возникшей фирмы «Данск Биограф компани» фильм «Таинственный Икс».

1915—«Ночь мщения».

1920 — на приобретенной шведской компанией «Свенска фильмпидустри» датской студии в Хеллерупе ставит фильм «Ведьма», где в качестве натурщиц снимались старухи из Копенгагенского приюта для престарелых.

1923 — в Германии ставит фильм «Его жена — незнакомка».

1924 — снимается в фильме Дрейера «Михаэль».

1925 — уезжает в Голливуд, где ставит:

1926 — «Цирк дьявола».

1927 — «Посмешище», с участием Лона Чанея.

1928—«Дом с привидениями», «Соколиное гнездо».

1929 — «Семь шагов к дьяволу», «Дом ужаса».

КРЮЗЕ, Джемс

Родился в 1884 г. в Огдене, умер в 1942 г. в Лос-Анжелосе. Американский режиссер. В молодости убежал из дому и скитался со странствующими трупами.

1908 — играл в нескольких фильмах американского филиала фирмы «Пате».

1911 — приобрел известность исполнением роли в пьесе «Сердце Мериленда». Приглашен на главную роль в фильме «Она», по роману Хаггарта.

1918—1922 — ставит ряд незначительных фильмов.

1923 — самый известный фильм Крюзе «Крытый фургон» и сатира «Голливуд».

1924—«Город, который никогда не спит», «Мертон из кино» и др.

1925—«Нищий в седле фортуны» и «Старые броненосцы».

1926—1929 — ряд незначительных фильмов.

ЛАМПРЕХТ, Герхард

Родился в 1897 г. в Берлине. Немецкий режиссер. Изучал историю и искусство. Написал несколько театральных пьес, потом работает сценаристом, артистом и оператором в кино.

1920 — ставит свой первый фильм.

1923—«Будденброки», экранизация романа Томаса Манна.

1925—«Отверженные», по рисункам известного художника Генриха Цилле.

1926—«Внебрачные дети» («Под фонарем»).

1927—«Кошачья тропа», экранизация романа Зудермана, и детективный фильм «Человек с зеленой лягушкой».

1929 — фильм о Фридрихе II: «Старый Фриц».

.
.

ЛАНГ, Фриц

Родился в 1890 г. в Бене. Сын известного венского архитектора.

1905 — поступает в венский технический колледж «Реалыцуле» на отделение архитектуры.

1907 — переходит в Венскую Академию графики. Образование продолжает в Мюнхене.

1910—1911 — совершает кругосветное путешествие.

1914 — после объявления войны из Парижа добирается в Вену, где его мобилизуют в армию.

1916 — во время пребывания в госпитале начинает писать рассказы и сценарии.

1917 — поставлен первый фильм по его сценарию: «Свадьба в клубе эксцентриков».

1917 — дебют в режиссуре: фильм «Полукровка». Потом «Харакири», «Бриллиантовый корабль».

Из задуманного многосерийного фильма «Пауки» ставит только одну часть — «Золотое озеро».

1921—«Усталая смерть».

1922—«Д-р Мабузер, игрок».

1923—1924 — двухсерийный фильм «Нибелунги».

1926—«Метрополис».

1927—«Шпионы».

1928—«Женщина на Лупе».

.
.

ЛЕНИ, Пауль

Родился в 1885 г. в Штуттгарте, умер в 1929 г. в Голливуде. Немецкий режиссер. Изучал архитектуру, работал в театре вначале художником, потом актером.

1914 — сотрудничество с Максом Рейнгардтом.

1918 — становится художником в кино («Белый павлин» и т. д.).

1921 — в соавторстве с известным театральным деятелем Йесснером ставит фильм «Черный ход».

1924—«Кабинет восковых фигур».

1926 — фирмой «Юниверсал» приглашен в Голливуд, где ставит фильм «Кот и канарейка».

1927—1928—«Китайский попугай», где впервые появляется популярный в последующие годы персонаж — детектив китаец Чарли Чен, и фильм «Человек, который смеется», по Виктору Гюго.

1929 — приключенческий фильм «Последнее предупреждение».

.
.

ЛИНДЕР, Макс (настоящее имя Габриель Лавьел)

Родился в 1883 г. в Сан-Лубесе (департамент Жиронда), кончил жизнь самоубийством в 1925 г. в Париже. Французский кино- и театральный артист.

1902 — лауреат Консерватории в Бордо.

1903 — дебютирует в театре в Париже, играя сначала в «Амбигю», потом в «Варьете».

1905 — снимается в фильмах Пате.

1908—1915 — создает более ста фильмов, большей частью одно- и двухчастевых.

- 1909 — после отъезда Андре Диды в Италию подписывает контракт с Пате и окончательно покидает театр.
- 1917 — снимается в фильмах фирмы «Эссенсй».
- 1919 — во Франции снимается в полнометражном фильме «Маленькое кафе», по пьесе Тристана Бернара.
- 1921 — в Америке — «Будь моей женой», «Семь лет бедствий».
- 1922 — «Три пройдохи».
- 1924 — во Франции снимается в фильме «На помощь!», сценарий которого написан им совместно с Абелем Гансом.
- 1925 — в Австрии — «Король цирка».
- .
- .

ЛЮБИЧ, Эрнест

- Родился в 1892 г. в Берлине, умер в 1947 г. в Голливуде.
- 1911 — 1913 — артист в театре Рейнгардта.
- 1913 — 1916 — играет попеременно в кино и театре.
- 1916 — режиссирует ряд непритязательных комедий, в которых сам же играет.
- 1918—«Глаза мумии Ма» и «Кармен».
- 1919—«Принцесса устриц», «Мадам Дюбарри», «Кукла».
- 1920— «Сумурун», «Анна Болейн».
- 1921 — «Горная кошка».
- 1922—«Жена фараона» и «Пламя». Вместе с Полой Негри уезжает в Голливуд.
- 1923 — первый американский фильм «Розита»; «Брачный круг» — первый фильм из характерного для Любича жанра иронических комедий.
- 1924—«Три женщины».
- 1925 — экранизация комедии Уайльда «Веер леди Уипдермиер».
- 1926—«Таков Париж».
- .
- .

Л'ЭРБЬЕ, Марсель

- Родился в 1890 г. в Париже. Начинал как поэт (сборник поэм «В саду тайных игр») и драматург (пьеса «Мертворожденный»), Французский режиссер.
- 1917 — снимает первый фильм «Фантазмы», экспериментальный фильм с употреблением мягкофокусной съемки.
- 1918 — написал два сценария для режиссеров Эрвиля и Меркантиона: «Поток» и «Колечко». Ставит фильм «Роз Франс».
- 1919—«Карнавал истин» и др.
- 1920—«Человек открытого моря», по роману Бальзака.
- 1921 — «Прометей-банкир» и «Эльдорадо».
- 1922 — «Дон-Жуан» и «Фауст».
- 1923 — «Вилла», «Судьба» и «Бесчеловечная», снятая в стилизованных декорациях, созданных Малле-Стивенсом и Кавальканти по эскизам Фрэнсиса Леже. Музыкальная партитура к фильму написана Дариусом Мило.
- 1925—«Покойный Матиас Паскаль», по пьесе Луиджи Пиранделло, с участием Ивана Мозжухина.
- 1927 — экранизация романа Золя «Деньги».
- .
- .

МАЙЕР, Карл

- Родился в 1895 г. в Граце, умер в 1944 г. в Лондоне. Немецкий киносценарист. Автор сценариев.
- 1920—«Кабинет доктора Калигари» (совместно с Яновицом), «Генуине».
- 1921 — «Черный ход», «Осколки», «Замок Фогелёд».

1922—«Ванина».

1924—«Рождественская ночь», «Последний человек», «Власть тьмы».

1925—«Тартюф», «Хроника Грисхуса».

1927— «Берлин — симфония большого города», «Восход солнца» (фильм снят в Америке).

.
.

МАРТОЛИО, Ннно

Родился в 1870 г. в Катании (Сицилия), умер в 1921 г. Итальянский режиссер. В Катании основывает театр, игравший на сицилийском диалекте.

1913 — снимает первый фильм для фирмы «Чиес».

1914 — один из основателей фирмы «Фата-Моргана», для которой снимает «Затерянные «о мраке»».

1915—«Капитан Блапко» и «Тереза Ракен». Во время войны фирма, терпит крах. Предполагается, что копии фильмов Мартолио были уничтожены гитлеровцами во время бегства из Италии.

.
.

МЕЛЬЕС, Жорж

Родился в 1861 г. в Париже, умер в 1938 г. в Орли. После окончания средней школы работает некоторое время на фабрике отца, одновременно сотрудничая как рисовальщик в журнале «Коготь».

1888 — покупает театр «Робер Уден», где сам ставит и играет в большинстве представлений.

1896 — снимает свой первый фильм «Игра в карты» (первый номер по каталогу) и до конца года создает 78 фильмов (1600 м негатива).

1897 — строит в Монтрейле под Парижем первую в мире киностудию.

1898 — 1913 — ставит на своей студии около 450—500 фильмов (около 3500 м негатива). Годы наибольшего процветания студии 1900—1906г наиболее известные фильмы:

1896 — «Замок дьявола».

1899 — «Дело Дрейфуса» (240 м), «Золушка» (140 м).

1901 — «Красная Шапочка» (520 м).

1902—«Путешествие на Лупу» (285 м), «Коронация короля Эдуарда VII».

1904 — «Путешествие через невозможное».

1906—«Четыреста проделок дьявола» (350 м).

1909—Мельес вынужден снимать фильмы для фирмы «Пате».

1911 — «Галлюцинации барона Мюнхаузена» (235 м).

1912—«На завоевание полюса» (65 м).

1913—«Путешествие семьи Бурришон» (415 м).

1914 — после банкротства американского филиала фирмы Мельесэ «Старфильм» он прекращает работу Б кино.

1915—1923 — Мельес превращает свою студию в Монтрейле в театр.

1925 — начинает продавать игрушки в киоске, принадлежащем его второй жене на вокзале Монпарнас.

1928 — Леон Дрюо,—редактор еженедельника «Сине-журналь»—узнает случайно Мельеса на вокзале Монпарнас.

1932 — Мельес помещен в дом для престарелых в Орли.

.
.

МУЛАНДЕР, Густав

Родился в 1888 г. в Хельсинки. Шведский режиссер.

1907—1909 — учится в драматической школе.

1909 — дебютирует на сцене шведского театра в Хельсинки.

1911 — переезжает в Стокгольм, где его принимают в труппу «Интима-театерн».

- 1913 — переходит в драматический театр, где работает до 1926 года, пока окончательно не посвящает себя кино.
- 1916 — пишет для В. Шестрома сценарий «Терье Виген».
- 1918 — сценарий к фильму Стиллера «Песнь о багрово-красном, цветке».
- 1919 — сценарии к фильму «Деньги господина Арне».
- 1920 — режиссерский дебют: но собственному сценарию ставит фильм «Король из Воды».
- 1922 — «Питомец Томаса Грааля».
- 1923 — по собственному сценарию — «Пираты с озера Мэлер».
- 1924 — ставит фильм с участием комиков Пата и Паташона «Пасхальные проделки полицейского Паулюса».
- 1925 — 1926 — после отъезда В. Шестрома в Голливуд заканчивает начатые им два фильма по роману Сельмы Лагерлёф «Иерусалим»: «Наследство Ингмара» и «На Восток».
- 1926 — комедия «Его английская жена».
- 1927 — совместная шведско-французская постановка «Сжатые губы и фильм «Парижанки».
- 1928 — «Грех», по пьесе Стриндберга.
- 1928 — «Триумф сердца».
- .
- .

МУРНАУ, Фридрих Вильгельм (настоящее имя Ф. Н. Плюмпе)

- Родился в 1889 г. в Мурпау (Вестфалия), погиб в автомобильной катастрофе в Калифорнии в 1931 г. Немецкий режиссер. Доктор философии Гейдельбергского университета. После окончания его играл и ставил пьесы в театре Рейнгардта. Во время войны был летчиком.
- 1918 — после окончания войны уезжает в Швейцарию, где работает в различных театрах. Немецкое посольство предлагает ему поставить несколько пропагандистских фильмов.
- 1919 — в Германии ставит фильм «Сатана».
- 1920—«Голова Януса», свободная экранизация романа Стивенсона «Др. Джекил и м-р Хайд».
- 1921 —«Замок Фогедёд».
- 1922—«Носферату — симфония в сером», по роману Брам Стокера «Дракула», «Фантом», «Пылающее поле».
- 1923 — сатирический детективный фильм «Финансы великого герцога».
- 1924—«Последний человек».
- 1925—«Господин Тартюф», «Фауст», но Гёте, с участием Эмиля Яннингса и Иесты Экмана. После окончания этого фильма уезжает в Голливуд.
- 1927—«Восход солнца», по произведению Зудермана «Поездка в Тильзит».
- 1928—«Четыре дьявола», драма на цирковом материале.

ПАБСТ, Георг Вильгельм

- Родился в Руднице над Эльбой в 1885 г. Австрийский режиссер.
- 1905 — играет на провинциальных сценах в Швейцарии.
- 1910 — уезжает работать в немецком театре в Нью-Йорке, сначала актером, потом режиссером.
- 1914 — возвращается в Германию; в связи с начавшейся войной во Франции его интернируют как подданного вражеской страны.
- 1919 — переезжает в Вену и становится режиссером авангардистского театра «Нейе Винер Бюне».
- 1921 — организует совместно с Карлом Фрелихом собственную студию, где играет в фильме Фрелиха «В когтях».
- 1922 — становится ассистентом Фрелиха и пишет для него сценарии «Бездельник» и «Луиза Миллер», по драме Шиллера «Коварство и любовь».
- 1923 — первый самостоятельно поставленный фильм «Сокровище».
- 1924—«Графиня Донелли».
- 1925—«Безрадостный переулок».
- 1926 —«Тайны одной души», «Не играйте с любовью».

1927—«Любовь Жанны Ней», по роману Ильи Эренбурга, «Желание», «Ящик Пандоры».

1929—«Дневник падшей» и совместно с Арнольдом Фанком «Белый ад Пиц-Палю».

.
.

ПАСТРОНЕ, Джованни

Родился в 1883 г. в Турине. Итальянский продюсер и режиссер. По профессии — инженер.

Для фирмы «Итала», руководителем которой он являлся, ставит несколько фильмов, в том числе:

1910—«Падение Трои».

1914— «Кабирия».

1915—«Огонь».

1917—«Королевский тигр».

1919—«Гедда Габлер»; фирма «Итала», директором которой он являлся, поглощается трестом «Унионе Чинематографика Италиана» («УЧИ»).

1923 — не соглашаясь с чисто коммерческим духом «УЧИ», отходит от дел.

.
.

ЛОРТЕР, Эдвин

Родился в 1870 г., умер в 1941 г. Американский кинорежиссер.

1896 — начинает работать киномехаником и репортером у Эдисона.

1900 — становится руководителем лаборатории.

1901 — 1902 — оператор хроники.

1903 — самостоятельно ставит фильмы, в том числе: «Жизнь американского пожарного» (159 ф.), «Хижина дяди Тома» (330 ф.), «Большое ограбление поезда» (250 ф.).

1904 — «Смелое ограбление банка».

1905 — «Клептоманка».

1906 — «Бывший каторжник».

1907 — «Спасенный из орлиного гнезда».

1911 — основывает собственную студию «Рекс».

1912 — становится режиссером и художественным руководителем фирмы Цукора «Фсймос плейерз», для которой ставит фильмы: «Пленник Ленды».

1913 — «Граф Монте-Кристо».

1914 — «Тесс из страны бурь».

1915 — последний фильм Портера «Вечный город» снят частично в Риме.

После 1915 г. Портер прекращает работу в кино.

.
.

ЛИК, Лупу

Родился в Яссах (Румыния) в 1886 г., умер в Берлине в 1931 г. Немецкий режиссер и актер.

1919 — играет в фильме «Да будет свет».

1920 — ставит фильмы, играя в них: «Не убий» и «Дурак».

1921 — ставит фильмы «Осколки», «Ужасные ночи».

1922 — режиссер и актер фильма «Дамское счастье», по Эмилю воля.

1923 — второй после «Осколков» безнадписной фильм «Ночь под Новый год».

1925— «Бронированный склеп».

1926 — ставит фильм «Дом лжи», по пьесе Ибсена «Дикая утка», играет в фильме Карла Безе «Старое сердце, новые времена».

1927 — актер в фильме Фрица Ланга «Шпионы»; в Сицилии снимает полудокументальный полухудожественный фильм о последствиях извержения Этны — «Лава».

1928 — для только что созданной фирмы «Бритиш интернейшыл пикчер» снимает в Лондоне эксцентрическую комедию «Ночь в Париже».

1929—«Наполеон на острове Св. Елены» по сценарию Абея Ганса.

.
.

ПИКФОРД, Мери (настоящее имя Глэдис Смит)

Родилась в 1893 г. в Торонто (Канада). Американская киноактриса. С пяти лет выступает в театре.

1908 — дебютирует в фильме студии «Байограф» «Ее первое печенье». Снимается во многих фильмах под псевдонимами «Байограф гёрл», Мери Никольсон, «Наша Мери», в том числе:

1909—«Одинокая вилла», «Скрипичный мастер из Кремоны».

1912—«Нью-йоркская шляпка».

1913—1919 — переходит в фирму «ИМП», потом в «Феймос плейерз», в рамках которой создает в 1915 г. свою собственную фирму «Мери Пикфорд Феймос плейерз компани», снимаясь в фильмах:

1913—«Тэсс из страны бурь».

1914—«Золушка».

1915—«Вчерашняя девушка».

1917—«Ребекка с Саннибрукской фермы», «Маленькая принцесса».

1918—«Стелла Мария», «Маленькая американка».

1919—«Длинноногий папочка». Является одной из основателей фирмы «Юнайтед артисте», для которой снимается в фильмах «Поллнанна».

1921—«Маленький лорд Фаунтлерой».

1922—«Тэсс из страны бурь».

1923—«Розита».

1924—«Дороти Верной из Хэддон-холла».

1925—«Маленькая Анна Руни».

1926—«Воробышки».

1927—«Моя лучшая девушка».

.
.

ПСИЛАНДЕР, Вальдемар

Родился в Копенгагене в 1884 г., умер в 1917 г. Учился в торговой школе; не закончив, поступает в Рабочий театр.

1905—1906 — играет в театре Фредериксберга, потом переходит в «Дагмар-театр».

1910 — дебютирует в кино в «Портрете Дориана Грея».

1911—«У ворот тюрьмы», «Балерина», «Право молодости».

1912—«Рыцари счастья, или Дамы нашего времени», «Грехи пашей молодости», «Черный канцлер», «Сильнейший», «Кровавая развязка», «Великие души».

1913 — «Любовная игра», «Золотые монеты», «Миг счастья, годы страданий», «Кумир Гаррисона», «Женщина — это сфинкс», «Сын преступника», «Борьба с демоном».

1914—«Революционная свадьба», «Жизнь евангелиста», «За родину».

1915—«Фавориты», «Прибой жизни».

1916—«Лидия», «Роман актера»— его последняя работа в кино.

.
.

РЕНУАР, Жан

Родился в 1894 г. в Париже. Французский режиссер, сын известного художника Огюста Ренуара.

1914 — призывается на военную службу в авиационные части.

1918—1923 — после демобилизации из армии работает художником по керамике.

1924 — пишет сценарий для своей жены Катрин Гесслинг «Жизнь без радости» (режиссер Альберт Дьёдонне). Ставит свой первый фильм «Дочь воды».

1926—«Нана». Разоренный коммерческим провалом фильма, принимается за работу по заказу: фильм «Маркитта».

1928—«Маленькая продавщица спичек».

1929 — вместе с Катрин Гесслинг снимается в двух фильмах Альберта Кавальканти — «Красная Шапочка» и «Маленькая Лили».

.

.

РИЙЕ, Стеллан

Родился в 1880 г. в Копенгагене, умер в немецком полевом госпитале в 1914г., раненный в бою под Ииrom. Датский драматург, сценарист, театральный и кинорежиссер. Работал в Дании, Италии, Германии. Наиболее известные фильмы Рийе:

1912—«Голубая кровь» (Дания, сценарист).

1913—«Сон летней ночи» (Германия, режиссер), «Пражский студент» (Германия, режиссер).

1914—«Дом без окон и дверей» (Германия, режиссер).

.

.

РУТТМАН, Вальтер

Родился в 1887 г. во Франкфурте, погиб 15 июля 1941 г. во время одной из первых бомбежек Берлина. Немецкий режиссер-документалист. По профессии художник. В начале 20-х гг. сближается с кружком берлинских киоавангардистов Ганса Рихтера и Викинга Эггелинга.

1923—1925 — создает экспериментальные фильмы: «Опус I», «Опус II», и т. д.

1924 — для Фрица Ланга создает мультипликационный эпизод для второй части «Нибелунгов»: «Сон о соколе».

1927—«Берлин — симфония большого города» (по сценарию Карла Майера, музыкальная партитура Эдмунда Майзеля). Создает фонофильм (без изображения) для тройки изобретателей немецкой системы звукозаписи «Триэргоп» (Вогт — Массоле — Энгель): «Уик-энд».

1928 — игровой фильм «Звучащая волна».

.

.

СЕННЕТ, Мак (настоящее имя Майкл Зиннот)

Родился в 1880 г. в Ричмонде (Канада). Начинал в эпизодических ролях, сначала на провинциальной сцене, потом в Нью-Йорке.

1908 — его замечает Д. Гриффит и приглашает па студию «Байограф», где Сеннет снимается во второстепенных ролях.

1912 — расходится с Гриффитом и уезжает в Голливуд, где вместе с Адамом Кесселем и Чарльзом Бауманом организует фирму «Кистоун», для которой ставит свой первый фильм «Козн в Кони-Айленд». Приглашает работать в «Кпстоуне» известных тогда комиков Мэйбл Норман, Форда Стерлинга и др. Под руководством Сеннета начинали: Чарли Чаплин, Бестер Китон, Гарри Лэнгдон, Эл. Сен-Джон. Создает два комических ансамбля: «Кистоунских полицейских» (Фатти, Чарли Мюррей, Хэнк Мани) и «Купальщиц», из которого вышли известные кинозвезды: Глория Свенсон, Кэрол Ломбард и др.

После 1920 г. ставит полнометражные фильмы, в том числе: «Микки», «Супружеская жизнь».

1921 — «Моллн О.», «Статистка».

1928 — «Прощальный поцелуй».

1929 — «Полунощные папаши».

.

.

СМИТ, Джордж Альберт

Родился в 1864 г. Английский кинорежиссер. По профессии фотограф-портретист.

1896 — начинает снимать фильмы на территории своего владения в Брайтоне. В числе снятых им:

1897—1899 — «Корсиканские братья» (25 .«), «Золушка», «Фауст», «Алладин», «Комические лица».

1900—«Позволь мне снова помечтать», «Что видно в телескоп», «Дом, который построил Джек».

1901 — «Несчастье Мэри Джен», «Мышь в художественной школе» (17 м), «Маленький доктор» (34

м), «Бабушкина лупа» (45 м).

1905 — прекращает выпуск фильмов и занимается техническими экспериментами в области цветного кино.

1906 — получает патент на систему цвета «Кинемаколор», применявшуюся в английской продукции до 1914 г.

.
.

СТИЛЛЕР, Мориц

Родился в 1884 г. в Хельсинки, умер в 1928 г. в Стокгольме. Шведский кинорежиссер. Начиная как театральный актер.

1910 — режиссер авангардистского «Малого Театра» в Стокгольме.

1912 — после создания фирмы «Свенска биографтеатерн» работает в ней сначала как артист, потом ставит фильмы, в том числе:

1912 — «Черные маски».

1913 — «Инцидент на границе».

1915 — «Мадам де Теб».

1916 — «Балетные примадонны».

1917 — «Лучший фильм Томаса Грааля».

1918 — «Песня о багрово-красном цветке».

1919 — «Деньги господина Арне».

1920 — «Иоганн», «Эротикон».

1921 — «Беглецы».

1922 — «Сага о Гуннаре Хеде».

1923 — «Сага о Иёсте Берлинге».

1926 — уезжает в Голливуд, где ставит два фильма из эпохи первой мировой войны с участием Полы Негри: «Отель «Империаль», «За колючей проволокой».

1927 — «Женщина на судебном процессе», тоже с Поллой Негри.

1928 — «Улица греха» с Эмилем Яннипгсом.

.
.

УИЛЬЯМСОН, Джеймс

Родился в 1855 г., умер в 1933 г. Английский продюсер и режиссер. Начиная как владелец аптеки в Хоув, в Южной Англии.

1896 — начинает интересоваться кино.

1898 — ликвидирует аптеку и начинает снимать и продавать фильмы как владелец и директор «Уильямсонс кинематографии компаний».

1900 — начинает работать в Брайтоне, где им поставлено множество фильмов, в том числе: «Нападение боксеров на миссию в Китае» (75 м), «Возвращение солдата» (66 м), «Пожар» (80 м).

1902 — «Девочка со спичками» (55 м).

1903 — «Дезертир» (175 м), «Резервист перед войной и после войны» (100 м).

1907 — прекращает производство игровых картин, занимаясь исключительно документальными фильмами и выпуская регулярно хронику «Уильямсонс Эцштейд ныос».

1910 — закрывает студию в Брайтоне и прекращает кинематографическую деятельность.

.
.

ФЕЙАД, Луи

Родился в 1874 г. в Люнеле (департамент Эро), умер в 1925 г. в Ницце. Начиная как журналист в газете «Ла Круа», потом — сценарист.

1906 — начинает работать режиссером у Гомона, основные фильмы:

1910 — «Христиан — львам!».

1911 — 1913 — серия «Жизнь, как она есть» («Добрые люди», «Судьба матерей», «Мост над

бездной» и др.).

1913 — 1914 — серия из пяти фильмов о Фантомасе: «Фавтомас», «Фантомас против Жува», «Мертвец, который убивает», «Фантомас против Фантомаса», «Фальшивый чиновник».

1915 — 1916 — «Вампиры», фильм в 10 эпизодах.

1916—1917 — «Жюдекс» и «Новая миссия Жюдекса», каждый из которых насчитывает более 10 эпизодов, появлявшихся в кинотеатрах через неделю.

1918 — «Тин Мин» (12 эпизодов).

1919 — «Баррабас» (12 эпизодов).

1920 — «Две девочки» (12 эпизодов).

1921 — «Сирота» (12 эпизодов) и «Паризетта» (12 эпизодов).

1922 — «Сын флибустьера» (2 серии, 12 эпизодов).

1923 — «Виндикта» (5 серий).

1924 — «Клеймо» (6 серий).

.

.

ФЕЙДЕР, Жак (настоящее имя Жак Фредерике)

Родился в 1888 г. в Брюсселе, умер в 1948 г. в Пранжине (Швейцария). Французский кинорежиссер. Начиная как театральный актер в Париже и Лионе.

С 1912 — актер в фильмах Мельеса, потом в фирме «Гомон», у Фейада, Бурже и Равеля.

1916 — первый фильм: «Г-н Бэнсон, полицейский».

1917 — до ухода в армию создал множество фильмов, позже забытых или приписываемых другим режиссерам.

1920 — 1921 — первый известный фильм «Атлантида», по роману Бенуа.

1922 — «Кренкебиль», по Анатолю Франсу.

1923 — «Детские лица».

1925 — «Грибига».

1926 — «Кармен», по новелле Проспера Мериме.

1927 — 1928 — экранизация романа Золя «Тереза Ракен» (совместная франко-германская постановка).

1928 — сатирический фильм «Новые господа». Первый вариант запрещен цензурой.

1929 — заключает контракт с голливудской фирмой «Метро-Голдвин Майер» и ставит в США фильм «Поцелуй» с Гретой Гарбо.

.

.

ФЕРБЕНКС, Дуглас

Родился в 1884 г. в Денвере, умер в 1939 г. в Лондоне. Американский киноартист.

1910 — выступает в театре, сначала в Чикаго, потом в Нью-Йорке.

1915 — 1917 — играет в фильмах фирмы «Трайэнгл», поставленных преимущественно Эмерсоном по сценариям Аниты Лус: «Ягненок», «Современный мушкетер» и др.

1917 — основывает собственную фирму «Дуглас Фербенкс фильм корпорейшн», а фильмы со своим участием, продюсером которых он является, отдает в прокат «Парамаунту». Снимается в 13 фильмах, в том числе: «Достичь Луны».

1918 — «Американец».

1919 — «Он подходит улыбаясь». Является одним из основателей «Юнайтед артисте», где снимается в фильмах:

1920 — «Знак Зорро».

1921 — «Три мушкетера», «Аризона».

1923 — «Робин Гуд».

1924 — «Багдадский вор».

1925 — «Дон Q., сын Зерро».

1926 — «Черный пират».

1927 — «Гаучо».

1928 — «Человек в железной маске».

.
.

ФЁНС, Олаф

Родился в Копенгагене в 1882 г., умер в 1949 г. Датский актер.

1903 — дебютирует на сцене «Дагмар-театр».

1911 — первая роль в кино в фильме «Дочь Бруггерена», «Конфетти».

1912 — оставляет театр, целиком посвящая себя кино.

1913 — «Атлантис».

1915 — «Ковбой-миллионер».

1916 — в Германиии «Гомункулус».

1917 — «Ради чести», «День осуждения», «Чума».

1918 — «Тоска».

1919 — «Республиканцы», «Вечерняя сцена».

1920 — «Угрызения совести» (I новелла); в Германии снимается в фильме Мурнау «Путь в ночь».

1921 — «Индийская гробница» (реж. Джое Май).

1925 — в Германии — «Пьяцца дель Пошло».

1929 — последнее появление на экране—«Женщины у ювелира».

С приходом звука в кино Фёнс возвращается в театр.

.
.

ФЛАЭРТИ, Роберт

Родился в 1884 г. в Айрон Моунтэне, умер в 1951 г. в Нью-Йорке. Американский режиссер-документалист. Учился в горном колледже в Мичигане.

С 1910 г. организует несколько экспедиций на север, финансируемых компанией «Гудсоп Бэй КО».

1912 — отправляется на север с кинокамерой. Снятый фильм, за исключением одной копии, погиб при несчастном случае.

1918—1920 — на средства меховой фирмы «Ревийоы» снимает фильм «Нанук с севера».

1924 — вышел на экраны фильм «Моана».

1929 — вместе с Бан-Дайком снимает фильм «Белые тени южных морей». Из-за расхождения во взглядах Флаэрти прекращает работу над фильмом. Фильм, законченный Ф. В. Мурнау, был выпущен на экран под названием «Табу».

.
.

ХАРТ, Вильям Шекспир

Родился в 1876 г. в Ньюбурге (штат Нью-Йорк), умер в 1947 г. Американский кинорежиссер. Детство провел на Западе США, в Южной Дакоте. Намеревался поступить в Вест-Пойнтскую военную академию, но не был принят как сын иностранца — ирландца, не получившего американского подданства.

1897—1913 — уезжает в Париж, где перепробовал много занятий (ночной сторож, тренер по боксу). В Англии некоторое время выступает в труппе Даниэля Бэпдмена на ролях старикои. Уезжает в США. Принят в труппу Елены Моджейской, где вскоре занимает видное положение.

1913 — его замечает Томас Инс и приглашает на студию.

1916 — снимается в фильме «Ариец» и еще в 16 фильмах, поставленных Ламбертом Хил ливром.

1918 —«Роуден Голубая Метка», «Железнодорожные волки».

1919 —«Джон Петтикотс». Организует собственную фирму «Вильям Харт компани», которая входит как филиал в компанию Джесси Ласки. Приглашает в качестве режиссера Ламберта Хиллиера, сценарии пишет сам.

1920 — «Песок», «Звенящие ворота».

1921 — «О'Мэлли из конной полиции».

1922 — публикует биографическую книгу о пионере освоения Калифорнии Патрике Генри «Светлые мечты».

1923 — ставит фильм «Дикий Билл Хикок».

1924 — снимается в фильме «Певец Джим Мак-Ки».

1925 — последнее появление Харта на экране — фильм «Бурьян» (реж. Кинг Бэгготт).

.
.

ХЕПУОРТ, Сесиль

Родился к 1874 г. Английский продюсер и режиссер. Сын известного лектора, иллюстрировавшего свои лекции «волшебным фонарем».

1896 — начинает интересоваться кино. Изобретает специальные лампы для съемок.

1897 — публикует книгу по кино.

1898 — работает для фирмы Мак-Гайра. Снимает: «Курьерские поезда», «Треки для женщин-велосипедисток», «Приезд посетителей на станцию Хенлей», «Хенлейская регата: предварительный заезд». Организует лабораторию по печатанию фильмов в Уолтоно.

1899 — организует собственную компанию по производству фильмов: «Хенуорт Мэнюофекчуринг компани».

1900 — фирма Хепуорта выпускает до 100 фильмов в год, большей частью хроникальных, в том числе: «Панорама Парижской всемирной выставки» (3 выпуска), «Украденный напиток».

1901 — «Похороны королевы: процессия движется от вокзала «Виктория», «Бушующие волны».

1902 — «Парадные экипажи — кортеж принца Уэльского движется в Уайтхолл», «Почетный мир», «Призыв к оружию».

1903 — «Алиса в стране чудес», «Прогресс расы», «Снимки побережья», «Лэди-воровка и обманутые полисмены».

1904 — «История мира».

1905 — «Вторжение иностранцев», «Воровской притон», «Ложно обвиненный», «Спасенный пиратом».

1910 — «Данные о промышленности Египта».

1911 — «Грех Рейчел».

1912 — «Обман».

1914 — «Василиск», «Призыв».

1915 — «Исповедь», «Барнаби Радж»

1916 — «Женитьба Уильяма Эша», «Букет фиалок».

1917 — «Энни Лори», «Американская наследница», «Западня».

1918 — «Безрассудство судьбы», «Пограничный дом».

1919 — «Когда заходит солнце».

.
.

ЧАПЛИН, Чарльз Спенсер

Родился в 1889 г. в Лондоне.

1908 — 1913 — актер в театре пантомимы Фреда Карно.

1913 — уезжает в Америку, подписывает контракт с фирмой «Кистоун», для которой создает 35 фильмов, в том числе: «Зарабатывая на жизнь», «Детские автогонки в Венеции», «Мейбл за рулем», «Застигнутый в кабаре», «Тесто и динамит», «Прерванный роман Тилли» и др.

1915 — 14 фильмов для фирмы «Эссеней», в том числе: «Его новая работа», «Вечер развлечений», «Бродяга», «Вечер в мюзик-холле», «Кармен», «Полиция» и др.

1916 — 12 двухчастевых фильмов для фирмы «Мьючуэл»: «Контролер универмага», «Ссудная лавка», «Спокойная улица», «Лечение», «Иммигрант», «Искатель приключений».

1918 — начинает работать для «Ферст нейшнл». Фильмы: «Собачья жизнь», «На плечо!».

1919 — «Солнечная сторона», «Удовольствия дня».

1921 — «Малыш», «Праздничный класс».

- 1922 — «День полочки».
- 1923 — «Парижанка».
- 1925 — «Золотая лихорадка».
- 1927 — «Цирк».

.
.

ШЕСТРОМ, Виктор

Родился в 1879 г. и Вермланде, умер в 1959 г. в Стокгольме. Шведский режиссер и артист. Начиная как театральный режиссер.

- 1912 — играет в фильме Стиллера «Черные маски».
- 1913 — ставит фильм «Ингеборг Холм».
- 1916 — первый известный фильм «Терье Виген», по поэме Г. Ибсена.
- 1917 — играет в фильме Стиллера «Лучший фильм Томаса Грааля». Ставит: «Горный Эйвинд и его жена».
- 1918 — «Сыновья Ингмара», по роману Сельмы Лагерлеф.
- 1919 — «Сандомирский монастырь», по роману Грильпарцера.
- 1920 — «Возница», по Сельме Лагерлеф.
- 1921 — «Кто судит?» («Испытание огнем»)
- 1922 — «Осажденный дом».
- 1923 — уезжает в США, где ставит фильм «Тот, кто получает пощечины», с участием Лона Чанея.
- 1926 — «Башня обманов», «Алая буква», по роману Натаниэля Готорна.
- 1927—«Божественная женщина».
- 1928—«Маски дьявола», «Ветер».

.
.

ШТЕРНБЕРГ, Джозеф фон

Родился в 1894 г. в Вене. Американский режиссер. Семилетним мальчиком вместе с родителями приезжает в США.

- 1914 — получает место в компании «Уорлд Фильм Кс». Во время войны работает в кинематографической службе армии.
- 1918 — после демобилизации работает монтажником, оформителем титров, ассистентом режиссера.
- 1924 — совместно с английским артистом Джорджем Лртуром пишет сценарий «Охотники за спасением душ», которым удалось заинтересовать Чаплина и Дугласа Фербенкса.
- 1926 — следующий фильм для «Юнайтед артисте» — «Чайка» с участием Эдны Первиэнс. По решению Чаплина фильм на экраны не вышел.
- 1927 — «Дно».
- 1928 — «Последняя команда», «Облава», «Доки Нью-Йорка»).
- 1929 — «Дело Лены Смит».

.
.

ШТРОГЕЙМ, Эрих фон

Родился в 1885 г. в Вене, умер в 1957 г. в Париже. Американский режиссер и актер. После окончания военной академии служил в армии.

- 1909 — эмигрирует в США, где вступает в кавалерию.
- 1912 — после трехлетней службы демобилизуется, зарабатывает на жизнь продажей журналов, поет в кабаре, недолго служит в мексиканской армии, потом инструктор конной езды в Калифорнии, статист в фильмах Гриффита «Рождение нации» и «Нетерпимость».
- 1917 — в фильме режиссера Алана Холубара «Сердце человечества» создает роль прусского офицера. Ассистент и консультант Гриффита во время создания антинемецкого фильма «Сердце мира».

- 1918 — ставит фильм «Слепые мужья», где был режиссером, сценаристом, художником и исполнителем главной роли.
- 1919 — «Дьявольская отмычка».
- 1921 — «Глупые жены».
- 1922 — режиссура и сценарий фильма «Карусель», законченного Рупертом Джулианом.
- 1923 — сценарий и режиссура фильма «Алчность».
- 1925 — «Веселая вдова».
- 1927 — «Свадебный марш».
- 1928 — не окончен фильм «Королева Келли».

.

.

ЭПШТЕИН, Жан

Родился в 1899 г. в Варшаве, умер в 1953 г. в Париже. Французский режиссер, кинотеоретик и критик.

- 1921 — издает книгу «Здравствуй, кино».
- 1922 — совместно с Бенуа Леви ставит фильм «Пастер», потом самостоятельно — «Красная харчевня».
- 1923 — «Верное сердце», «Прекрасная нивернезка».
- 1924 — «Лев Моголов», «Афиша».
- 1926 — «Приключения Робера Макэра», «Мопра».
- 1927 — «Трельяж».
- 1928 — «Падение дома Эшеро».
- 1929 — «Конец земли».