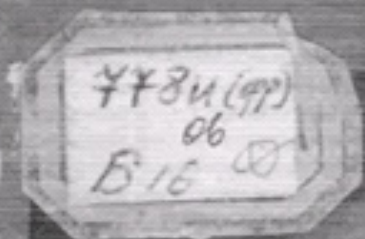


ЖАКА ФЕЙДЕРА

497881



ТВОРЧЕСТВО



Annotation

Введите сюда краткую аннотацию

- [ВВЕДЕНИЕ](#)
 -
 - [ПЕРВЫЕ ШАГИ](#)
 -
 -
 - [МАСТЕР НЕМОГО КИНО](#)
 -
 -
 -
 -
 -
 -
 -
 - [ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ](#)
 -
 -
 -
 -
 -
 - [ПЕРЕД ЗАКРЫТЫМИ ДВЕРЯМИ](#)
 - [ЗАКЛЮЧЕНИЕ](#)
 - [ФИЛЬМОГРАФИЯ](#)
-

ВВЕДЕНИЕ

Жак Фейдер скоро оказался во главе горстки людей, которые боролись за восприимчивость, ум и благородство нашей профессии.

Клод Отан-Лара

1

Высокого роста, худощавый, всегда тщательно одетый, безукоризненно и холодно-вежливый — таким запомнился Жак Фейдер людям, часто видевшим его в павильонах, на съёмочных площадках и в коридорах киностудий. Его сдержанность не вязалась с обычным представлением о горячности и непосредственности французов. Впрочем, Фейдер был бельгийцем. И хотя все его силы и талант были отданы французскому кино, хотя с двадцати лет он стал парижанином в нем жила память о родных местах и любовь к бельгийской культуре. Фейдер был северянином по темпераменту, мечтательным и замкнутым. От своих фламандских предков он унаследовал любовь к жизненной конкретности, к чувственной, телесной стороне бытия. А Париж воспитал в нем вкус к изяществу и завершенности, придал его уму рационалистическую и скептическую направленность.

Жак Фейдер для французского кино — фигура во многом легендарная. Вошли в пословицу его терпение и обходительность во время съёмок, его внимательный и далекий взгляд, то дипломатическое упорство, с которым он отстаивал свои права художника, защищал их от делячества продюсеров, и внезапные срывы, когда, словно махнув на все рукой, он равнодушно отдавался течению. В такие моменты его друзьям и сотрудникам, его жене Франсуазе Розе стоило большого труда вернуть ему энергию и волю, столь необходимые режиссеру в его нелегком труде. Этими внезапными переменами настроения в такой же мере, как и объективными трудностями, объясняется неровность его творческого пути.

В кинематограф Фейдер пришел в тот период, когда новое искусство только еще искало свой путь, колеблясь между вульгарной

развлекательностью и отвлеченным экспериментаторством. Он полностью и без оглядки посвятил себя этой необычной и тогда еще многими презираемой профессии, потому что поверил в будущее нового вида искусства и потому что в этой области предстояло все открыть и выдумать самому. Громоздкая и все более усложнявшаяся техническая сторона съемок никогда не была для него просто «обузой», и он не склонен был передоверять реализацию своих замыслов «техническим специалистам». Он принадлежал к числу тех художников, которым необходимо чувствовать материал и в его сопротивлении черпать силы для творчества. Его увлекал сам процесс «делания фильмов», поиски выразительных средств, неожиданных решений. Но никогда прием не становился для него самоцелью. Высшими критериями он считал естественность, простоту и завершенность. Именно в завершенности многие историки кино видят отличительную черту его творчества.

Жак Фейдер работал в эпоху, когда западному искусству все труднее давались цельность и завершенность. Задачи частного характера сплошь и рядом приобретали самодовлеющее значение и абсолютную ценность. Во французском кино были поклонники ритма, ракурса или мягкофокусного «размыва». В 20-е годы многие искали «философский камень», магическое заклинание «сезам, откройся!», чтобы проникнуть в сокровищницы искусства. Для одних это было «движение в чистом виде», для других — погружение в область подсознания, для третьих — «таинственная фотогения». Фейдер не поддавался этим соблазнам. У него была уверенность, что искусство черпает силы из более глубоких источников. Он доверял художественной конкретности, знанию жизни и людей, профессиональному мастерству, достигаемому ценой упорных, каждодневных усилий.

В 30-е годы, в отличие от предыдущего периода, преобладал узкий профессионализм, теория и практика «хорошо сделанного» фильма. И снова Жак Фейдер одним из первых почувствовал, в каком направлении надо двигаться. Своими фильмами он помог французскому кино найти то сочетание жизненной конкретности и поэтической образности, которое определило успех школы поэтического реализма.

Далеко не все свои замыслы Фейдеру удалось осуществить. Всю жизнь он боролся с капиталистической системой кинопроизводства, стремящейся низвести режиссера до положения ремесленника, но одолеть ее так и не смог. В буржуазном обществе свобода творчества режиссера ограничивается и подавляется в гораздо большей степени, чем свобода творчества писателя, живописца или композитора. Конечно, и писателю

приходится искать издателя, который согласился бы вложить необходимые средства в издание его произведений. Но, во-первых, затраты на издание книги несравнимы по размерам с затратами на постановку и эксплуатацию фильма, а во-вторых, даже при отсутствии издателя писатель может творить в расчете на будущее. Для этого ему нужно запастись только бумагой, чернилами и терпением. Кинорежиссер находится в более сложном положении: он должен сначала продать свое произведение, а лишь потом начать создавать его. Он трудится над фильмом, права на который принадлежат не ему, и надо подчас вести упорную и утомительную борьбу, чтобы отстоять свой замысел.

В обществе, где господствует власть денег, даже наиболее выдающимся мастерам кино приходится время от времени соглашаться на постановку проходных, коммерческих картин. Все, что остается в этих условиях художнику, — это попытаться вложить элементы своего авторского мировосприятия в сюжет и тему, навязанные со стороны. При этом продюсер контролирует весь процесс производства. Кроме того, существует Цензура, официальная и неофициальная, религиозная и светская, политическая и моральная.

Так что художники экрана могут, как правило, подходить к решению острых социальных и морально этических проблем лишь окольным путем.

Жак Фейдер принадлежит к числу тех немногих мастеров западного кино, которые, несмотря на железную узду экономической зависимости, вопреки ограниченности своего мировоззрения, отразили ряд существенных черт современной эпохи и общества, в котором они живут.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Мы были настоящими профессионалами, и, подобно старым живописцам, сами растирали краски для нашей черно-белой палитры.

Жак Фейдер

1

Жак Фейдер (его настоящее имя Жак Фредерикс) родился в Брюсселе 21 июля 1888 г. Семейство Фредериксов имело давние и вошедшие в традицию связи с искусством. Дед Фейдера был именитым бельгийским театральным критиком, другом Виктора Гюго и Сент-Бёва. Его литературные труды составили несколько томов. Отец Фейдера, хотя и не был профессиональным литератором, живо интересовался искусством и в течение ряда лет руководил художественным обществом «Серкль артистик де Бельжик».

С юных лет Жак был завсегдатаем брюссельских театров. Родители не возражали против этого увлечения, но не хотели, чтобы искусство стало основным занятием их сына. Молодого Фредерикса предназначали то для юридической, то для дипломатической, то для военной карьеры.

В 1908 г. Фейдер оставил военную школу (куда поступил незадолго до этого) и уехал в Париж, где решил испытать свои силы в области драматургии. Ежегодно он писал по несколько пьес, но ни одна из них так и не увидела света рампы, если не считать маленькой одноактной пьески, которая была поставлена и провалилась.

Одновременно Фейдер начал выступать в качестве актера, и здесь его дела пошли гораздо успешнее. Он играл на сцене парижских театров «Мишель» и «Порт Сен Мартен». Во время гастролей в Лионе в 1913 г, он познакомился с актрисой Франсуазой Розе, ставшей вскоре его женой.

В кино Фейдер снялся впервые в 1912 г. Он дебютировал в одной из феерий Жоржа Мельеса, прославленного мастера сказочных и

фантастических фильмов. Сотрудничество с Мельесом оказалось непродолжительным, и дальнейшая кинематографическая судьба молодого актера определилась благодаря встрече с Луи Фейадом — художественным руководителем студии «Гомон». Несмотря на внешнюю грубоватость, Фейад был культурным и талантливым режиссером. Он относился к фильмам как к произведениям искусства, хотя часто маскировал свои художественные устремления подчеркнутым практицизмом. У него вызывали ироническую усмешку усилия некоторых театральных деятелей, пришедших в кино затем, чтобы «облагородить» это «простонародное» развлечение. Подобное начинание было предпринято в 1908 г. обществом «Фильм д'Ар», начавшим выпуск «художественных серий» по произведениям признанных в то время литераторов и с привлечением знаменитых театральных актеров. Однако вместо того, чтобы направить свои усилия на поиски собственно кинематографических художественных средств, авторы «художественных серий» пошли по линии подчинения кино условностям академического театра и академической литературы.

В противоположность художественным претензиям «Фильм д'Ар», на студии «Гомон» не любили разговоров о «высоких материях». Там подчеркивали плебейский характер кинозрелища, а в сотрудниках больше всего ценили профессиональную хватку; и вместе с тем в процессе работы постепенно нащупывали (пока еще в чисто эмпирическом, ремесленном плане) возможности киновыразительности в области темпа, ритма, изобразительного решения, актерской игры. На студии «Гомон» не гнались за знаменитыми актерами и светилами сцены, не стремились подражать пышности театральных постановок. Фейад очень ценил изобретательность и выдумку, а также точность и правдоподобие деталей и обстановки, каким бы неправдоподобным ни был сюжет фильма. Он подобрал и воспитал труппу настоящих актеров, которые гораздо лучше ощущали своеобразие кинематографической игры, чем актеры, пришедшие из театра. Театральным актерам, если только они хотели работать с Фейадом, надо было переучиваться, овладевать новыми профессиональными навыками. Механического перенесения в кино театральных приемов Фейад не терпел. Эти и многие другие требования Фейада, которые сегодня выглядят как нечто само собой разумеющееся, тогда были ясны далеко не всем.

Работа на французских киностудиях в то время характеризовалась своеобразным сочетанием духа практицизма и романтики. От фильма требовалось связное изложение событий, хорошее качество фотографии и стоимость не выше предусмотренной. Таковы были прозаические требования фирмы. А на практике постановка чуть ли не каждого фильма

выливалась в занимательное приключение. Еще не было разработанной техники комбинированных съемок, многие рискованные сцены разыгрывались «взаправду», и часто от смелости, ловкости и находчивости исполнителей зависел не только успех фильма, но и их собственная жизнь. Это был «героический период» истории кинематографа, о котором участники и очевидцы, не устают рассказывать анекдоты и слагать легенды.

Жак Фейдер был захвачен атмосферой студии. При этом особенно привлекала его работа режиссера. «Во время перерывов на съемочной площадке, - вспоминает он, я слонялся по другую сторону камеры, где царит режиссер и его штаб... Я был любопытен, я терся возле ассистентов, операторов и аппаратуры, совершенно забывал о своем персонаже и жил своей собственной жизнью вместо жизни, которая мне предписывалась сценарием» {Jacques Feyder et Françoise Rosay. *Le Cinéma notre métier*. Genève, 1944, p. 15}. Вскоре Фейдер стал ассистентом режиссёра Гастона Равеля. Гастон Равель был призван в армию, и Фейдер закончил очередной фильм вместо него. Равель предложил Фейдеру соавторство на условиях, изложенных в следующем письме:

«Дорогой Фейдер,

с удовольствием сообщаю Вам, что господин Гомон согласился, чтобы мы произвели опыт совместной постановки. Вот условия

Сценарии должны быть предварительно представлены господину Фейаду и приняты им;

ввиду того, что я имею четырехлетнюю практику и хорошо знаком с запросами фирмы «Гомон», мое решение, будет решающим в случае, если между нами возникнут разногласия относительно выбора сюжета, артистов и т.д.;

наше сотрудничество будет продолжаться в течение всего срока моего пребывания в армии, иначе говоря, пока мои военные обязанности не позволят мне самому заниматься постановкой фильмов;

Вы будете получать 1 франк за каждый метр принятого негатива, не считая титров; моя доля будет составлять 0,5 франка за метр. Эти цифры будут постоянными, независимо от того, будет ли сценарий написан Вами, мной или нами обоими.

Я совершенно уверен в результатах нашего сотрудничества, так как я уже успел убедиться в том, что у Вас есть вкус, воображение и — главное — большое желание преуспеть на этом новом для Вас поприще.

Сообщите мне о Вашем согласии, и прошу Вас, дорогой Фейдер, верить в мою глубокую к Вам симпатию.

Гастон Равель»{«Jacques Feyder ou le cinéma concret», Bruxelles, 1949, p.80.}

3.II.1916 г.

Это письмо открыло Фейдеру двери к самостоятельным постановкам, так как художественное руководство Равеля было, по-видимому, формальным.

Киностудия «Гомон», расположенная в парижском предместье Бютт-Шомон представляла собой сооружение из стали и стекла площадью в 900 кв. метров и высотой в 34 метра. Для освещения использовался солнечный свет, который регулировался с помощью темных занавесей, экранов и рефлекторов. Если дневного света было недостаточно, прибегали к искусственной подсветке дуговыми и ртутными лампами. Декорации были рисованными, с рельефными деталями и реальными аксессуарами на переднем плане.

В студии снималось одновременно несколько фильмов разными режиссерами. У режиссера был только литературный сценарий на нескольких страничках. Фильм создавался непосредственно на съемочной площадке, часто в порядке свободной импровизации. В то время процесс создания фильма не требовал столь узкой специализации, как теперь. Режиссер должен был сам заниматься сценарием, постройкой декораций, установкой света, организационными вопросами, руководством актерами, монтажом отснятого материала. Эпизоды снимались, как правило, один раз, после черновой репетиции. Фейдер работал увлеченно, овладевая приемами и проникая в тайны нового для него ремесла.

Фейдер приступил к работе на студии «Гомон» в период начавшегося упадка французского кино. Примерно с 1911 г. количество американских фильмов во французском прокате непрерывно увеличивалось, и в 1913 г. США вышли на первое место как по количеству прокатываемых картин, так и по их общему метражу.

Американская школа превосходила французскую более гибкой и выразительной режиссерской техникой, сдержанностью и естественностью актерской игры, простотой и динамичностью сюжетных построений.

Французские режиссеры пытались нащупать новые пути. Луи Фейад провозгласил в 1911 г. программу «перенесения реализма на экран, подобно тому, как это имело место много лет назад в литературе, театре и изобразительном искусстве...»{«Regards neufs sur le cinéma», Paris, 1953, p.27.}. Эта программа сформировалась под двойным влиянием: американского кино и традиций французского натурализма{В данном

случае, употребляя термин «натурализм», я имею в виду не способ художественного подхода к действительности, противоположный реализму и состоящий в фиксации внешнего и случайного, а художественное направление во французском искусстве 80—90-х годов XIX века, представленное такими именами, как Эмиль Золя и Андре Антуан.}. Луи Фейад писал: «В этих сценах мы сознательно показываем куски жизни... Мы не позволяем себе ничего придумывать и изображаем людей такими, каковы они есть, а не какими им следует быть. Эти сцены, которые каждый может увидеть в жизни, гораздо сильнее пробуждают у зрителя стремление к высокой морали, чем пустые, бессмысленные истории, полные фальшивых драматических эффектов и глупой сентиментальности, ничего не говорящие нашему сердцу и не оставляющие в нашей памяти никакого следа, так же как и на поверхности экрана» {«Regards neufs sur le cinéma», Paris, 1953, p.27.}.

На практике же в фейадовской серии «Жизнь как она есть» существовало разительное противоречие между внешне достоверным изображением бытовой среды и условностью банальных драматических ситуаций. Это было противоречие между стихийным реализмом Фейада-постановщика и конформизмом Фейада-драматурга. Очень скоро драматург «подавил» режиссера, и «сцены реальной жизни» превратились в обыкновенные мелодрамы, действие которых разворачивалось на более или менее правдоподобном фоне.

По примеру Фейада другие фирмы и другие режиссеры также стали выпускать серии, где пытались изображать «жизнь как она есть». «Эклер» выпустил «Битвы Жизни» (режиссер Викторен Жассэ), «Патэ» - «Сцены суровой жизни» (режиссеры Зекка и Лепренс). Были поставлены фильмы по романам Золя: «Жертвы алкоголя» (по «Западне», 1911, режиссер Жерар Буржуа), «Жерминаль» (1913, режиссер Альбер Капеллани), и «Дамское счастье» (1913, режиссер Альфред Машен). Несмотря на частные удачи и отдельные нотки социальной критики, эти фильмы не вышли за пределы примитивного описания действительности, фиксации ее внешних признаков. Стоит ли удивляться, что реалистическое направление успеха не имело.

Впоследствии некоторые буржуазные киновееды стали утверждать, что направление «Жизнь, как она есть» в предвоенном французском кино потерпело неудачу вследствие своей чрезмерной приверженности к реализму. На самом деле слабость фильмов этого направления заключалась как раз в том, что они были недостаточно реалистичными, ограничивались поверхностной достоверностью изображаемого, вместо того чтобы

вскрывать закономерности реального мира. «Разоблачительность» этих фильмов была чисто внешней. Поскольку режиссеры не затрагивали глубоких процессов жизни, они могли сколько угодно сгущать краски и нагнетать «жестокие подробности» в описании тех или иных частных случаев — их фильмы не становились от этого ни правдивее, ни убедительнее.

Причина неудачи Фейада и других режиссеров, пытавшихся изображать «жизнь как она есть», крылась не только в социальной и идейной ограниченности этих художников, но также и в непонимании ими эстетических законов киноискусства.

Выше мы отмечали, что режиссеры типа Фейада непосредственно, практически овладевали спецификой кинематографа. Нет ли здесь противоречия в наших оценках? Противоречия нет, и вот почему. Французским режиссерам удавалось эмпирически нащупать хотя и важные, но частные закономерности кинематографа, то, что лежало в сфере ремесла. Но они не задумывались над общими проблемами творчества, и потому закономерности более общего порядка ускользали от их понимания. Поэтому и в своей художественной практике они были ограничены областью внешнего, конкретного, непосредственно данного. Один критик того времени писал: «Только слово способно передать размышление, отвлеченную мысль, напряженную страсть... Кино ограничено областью конкретного» {Adolphe Brisson. *Le Cinéma et le Théâtre en province*. Cité d'après: Marsel L'Herbier. *Intelligence du cinématographe*. Paris, 1946, p. 105.}. Это высказывание вполне соответствовало практическим установкам деятелей французского кино, которые часто надеялись достичь жизненной правды за счет одного лишь внешнего правдоподобия.

Несравненно более удачными, чем серия «Жизнь как она есть», оказались приключенческие, авантурные ленты Фейада, и прежде всего его знаменитый «Фантомас». Авантурный жанр, мода на который незадолго до войны достигла апогея благодаря детективным романам, привился в кино и расцвел там пышным цветом. Большинство фильмов такого рода выходили сериями, и рассказывали о борьбе полиции с преступным миром, почему и получили название «полицейских серий».

Большинство «полицейских серий» состояло из низкопробных и вульгарных лент. Тем не менее фейадовский «Фантомас», поставленный по одноименному детективному роману Аллена и Сувестра, не случайно возбудил интерес широких кругов французской интеллигенции. Помимо увлекательности, он обладал своеобразной поэтичностью, которая возникала как результат сочетания причудливой авантурной фабулы и

романтических персонажей с совершенно реалистическим показом среды и жизненных обстоятельств.

Во Франции накануне первой мировой войны царило настроение благодушия и оптимизма. Обывателю окружающий мир казался хорошо и прочно устроенным. И вот в фейядовском фильме было показано, как среди обычных и примелькавшихся предметов, в обстановке всем знакомых улиц, предместий, вокзалов вдруг возникает фигура таинственного и неуловимого преступника, одетого в черное трико, черный плащ, и черную полумаску, сеющего вокруг себя ужас и смерть. Повседневная реальность вдруг оборачивалась своей неожиданной и тревожной стороной. В атмосфере фейядовского фильма было заключено смутное ожидание катастрофы. И катастрофа разразилась, но уже не на экране, а в реальной жизни — началась первая мировая война.

Работая под руководством Луи Фейада, Фейдер не мог не испытывать воздействия с его стороны. Подобно Фейаду, он в то время стремился быть прежде всего хорошим профессионалом. К более общим вопросам художественного творчества он придет через несколько лет, когда они будут подняты и выдвинуты на первый план самим развитием киноискусства.

Реалистическую манеру Фейада (именно манеру, а не метод) он освоил непосредственно и чисто практически, вне всякой связи с отвлеченными художественными принципами. Имела значение для Фейдера также его совместная работа с Тристаном Бернаром, известным в то время драматургом.

Тристан Бернар решительно подчеркивал свою приверженность традициям «Свободного театра» Андре Антуана, страстного борца за реализм на французской сцене. «Да, он (А. Антуан) ничего не выдумывал: правду не выдумывают, - писал Бернар. - Я без всяких оговорок утверждаю, что почти все драматурги теперешнего поколения никогда не могли бы стать и тенью того, что они есть, если бы Антуан не существовал»{ *Цит. по статье Максимилиана Волошина «Современный французский театр».* – *«Ежегодник императорских театров», вып. 3, СПб, 1910, стр. 85.* }.

В пьесах Тристана Бернара есть элементы социальной критики, хотя и он, подобно Фейаду, принадлежал к нисходящей линии французского реализма, которая уже не могла подняться до больших художественных обобщений.

Фейдер поставил по сценариям Тристана Бернара три фильма. В комедии «Компаньон» рассказывалось о том, как больной обрел здоровье, ухаживая за тем, кто был приставлен к нему в качестве «сиделки». Этот «обмен ролями» давал комические возможности, которые были хорошо

использованы режиссером. Сатирическими чертами были обрисованы родственники больного, собравшиеся, чтобы делить наследство.

В фильме «Старухи из богадельни», также по сценарию Тристана Бернара, Фейдер обратился к эксцентрическому жанру. Директор богадельни, узнав, что ночью на его заведение собираются напасть грабители, нанимает несколько боксеров, и переодевает их старухами. Центральное место в фильме занимает побоище между налетчиками и переодетыми боксерами.

Третий фильм Фейдера по сценарию Тристана Бернара «Бездонная расщелина» рассказывал мелодраматическую историю об обманутом доверии. Богатый граф Артур де Ардель, страстный альпинист, составляет завещание в пользу своей крестницы, минуя более близких родственников. «Законные наследники» — баронесса Адельфи и ее муж — решают убить графа и завладеть наследством. Они подстраивают так, что граф во время альпинистского восхождения срывается и падает в бездонную расщелину. Баронесса и ее муж скрывают завещание и всячески притесняют крестницу. Но через полгода граф появляется (оказывается, он чудом остался в живых) и разоблачает козни злодеев. {Этот же сюжет с небольшими видоизменениями был использован Тристаном Бернаром для фильма «Маленькое кафе» (1919, режиссёр Раймон Бернар, в главной роли Макс Линдер).}

Фильм был снят почти целиком на природе (его действие происходит во Французских Альпах), и критика отмечала, что прекрасно сфотографированная природа не только давала живописный фон, но как бы сама участвовала в действии.

Большинство сценариев для своих фильмов Фейдер писал сам, причем нередко он обыгрывал странные, парадоксальные ситуации. В короткой сцене «Молочный брат» герой взламывает ящик несгораемого шкафа. Зрители уверены, что происходит ограбление. Но в последний момент выясняется, что герой производил взлом исключительно с целью достать булавку, скреплявшую пачку банковских билетов, и заколоть ею свой галстук.

В фильмах Фейдера мы нередко встречаем элементы пародии на современную ему кинематографическую продукцию. В годы войны огромным успехом пользовался американский серийный авантурный фильм «Похождения Элиан», шедший на французских экранах под названием «Тайны Нью-Йорка». Фейдер поставил фильм в четырех сериях «Скрюченная нога», пародирующий «Тайны Нью-Йорка».

Первая серия рассказывала о том, как очаровательная Элиан, уже

спасенная 1975 раз мужественным и изобретательным Клареном, снова ускользает от козней злодея благодаря «беспроволочному микрофону».

Вторая серия: дьявольские лучи превращают героиню в ужасную негритянку.

Третья серия: вернувшись к своей первоначальной окраске, Элиан спасается от действия «веселящего газа» и преследования целой банды китайских преступников.

Четвертая серия: Элиан отказывается должным образом вознаградить влюбленного в нее отважного Кларена. В действие вмешивается таинственная Скрюченная нога, что вызывает еще целый ряд головокружительных происшествий. Все заканчивается свадьбой.

Характерный для пародийного стиля этого фильма кадр показывает героиню в момент, когда на нее готовится нападение злодеев. Причем один из них спрятался в шкаф, другой выглядывает из корзины, а третий на четвереньках подбирается к телефонному аппарату, чтобы ножницами перерезать шнур.

Призыв в армию заставил Фейдера на время покинуть киностудию. Демобилизовавшись после ранения, он в 1919 возвратился к работе кинорежиссера.

Фильм «Атлантида» (1920) выдвинул Фейдера в число наиболее известных французских режиссеров. Однако высокий профессиональный уровень фильма находился в разительном противоречии с ограниченностью (и даже пошлостью) его художественных задач.

В то время в известных кругах кинопредпринимателей существовало мнение, что французское кино сможет восстановить свои пошатнувшиеся экономические позиции на мировом рынке, создавая большие, дорогостоящие фильмы, рассчитанные на международный успех. Фильм «Атлантида» и был задуман как такой международный «боевик», чему должна была способствовать популярность литературного первоисточника — романа Пьера Бенуа.

Роман, а вслед за ним и фильм, рассказывали увлекательную историю о том, как два офицера французской армии — капитан Моранж и лейтенант Де Сент-Ави во время экспедиции в Центральную Сахару попадают в таинственную страну Атлантиду, о которой упоминают античные писатели, и которая, оказывается, существует до наших дней, отделенная от всего мира зыбучими песками и неприступными горными кряжами. Атлантидой правит окруженная тайной, прекрасная, чувственная и безжалостная Антинея. Всех пленников она сначала делает своими любовниками, а затем убивает и превращает в Мумии, которые украшают главный зал ее дворца.

Фейдер огромное значение придавал натурным съемкам, которые он проводил в течение двух с половиной месяцев в Сахаре и различных районах Северной Африки. Для съемок интерьеров была оборудована импровизированная студия в каменоломне недалеко от Баб-аль-Уэда. Интерьеры (в частности, знаменитый Зал с мумиями и покои Антинеи), высеченные в камне и украшенные экзотическими драпировками и аксессуарами, производили величественное, необычное впечатление, особенно если учесть, что во французских студиях все еще продолжали рисовать декорации на холсте.

Изобразительное решение фильма пленяло воображение современников. В частности, известный кинооператор Луи Паж вспоминает об «Атлантиде» как о самом ярком впечатлении своей молодости: «...Я был захвачен изображением пустыни, верблюдов, белых бурнусов, красотой кадров, их композицией, короче говоря, пластикой, которая была в то время моим коньком. Впервые я увидел на экране не похищения, преследования и акробатические трюки, а нечто иное. Я проникал в мир, обладавший такой убедительностью, что она становилась реальнее самой реальности. И также впервые у меня возникло ощущение, что всё это было заранее продумано, скомпоновано, построено, что передо мной произведение искусства»{«Jacques Feyder ou le cinéma concret», p. 59.}.

Фильм имел огромный успех во Франции, где он побил все рекорды кассовых сборов, и за границей. Вновь выпущенный на экраны в 1928 г., фильм пользовался таким же успехом, как и в 1921-22 гг. В 1932 г., когда вышла на экран звуковая «Атлантида» Пабста, фильм Фейдера был возобновлен в третий раз, причем успех снова был столь велик, что продюсеры и прокатчики звукового фильма испугались и судебным порядком добились того, что фильм Фейдера был изъят из проката и все его прокатные копии уничтожены.

Огромная популярность фильма не должна, разумеется, помешать нам объективно оценить его историческое значение для французского кино. В идейном и художественном отношении «Атлантида» Фейдера следовала в фарватере колониально-экзотической литературы (Пьер Лоти, Клод Фаррер, Пьер Бенуа), которая пользовалась шумным успехом у французских обывателей. Один критик того времени, расхваливая фильм, невольно дал ему уничтожающую социальную характеристику: «...Этот фильм большого масштаба удовлетворяет нашей потребности ускользнуть хоть ненадолго от нашей буржуазной жизни. Краткое знакомство с персонажами, полными страсти, отвлекает нас от нашей скучной и

упорядоченной любви. Приобщившись, так сказать, к этой напряженно-романтической жизни, мы чувствуем затем большее удовлетворение от нашего реального существования»{André Delpeuche. Le Cinéma, 1927, p.120.}. «Атлантида» вводила французское кино от реальной действительности. Она вызвала целую волну «экзотических» фильмов. Что касается самого Фейдера, то перед ним открывался путь к коммерческим успехам, идя по которому он легко мог превратиться в постановщика блестящих, эффектных, но чисто развлекательных картин.

Однако, закончив «Атлантиду», Фейдер не торопился приняться за следующую постановку. Он бездействовал в течение целого года. Чем был вызван этот перерыв ?

После исключительного кассового успеха «Атлантиды» у режиссера не могло быть недостатка в деловых предложениях. Этот период видимого бездействия был связан с тем, что Фейдер ощутил необходимость обдумать свой дальнейший путь, отдать себе отчет о тех задачах, которые стояли перед ним как художником. Должен ли кинематограф оставаться «художественным ремеслом» (как, например, ремесло краснодеревщика или ювелира) или же ему суждено стать искусством в высоком смысле этого слова? Фейдер колебался в выборе пути. На распутье находилось и все французское кино.

Это был период, когда начиналось обновление французского кино. Первая мировая война самым жестоким и беспощадным образом обнажила трагические противоречия капиталистического мира, которые до поры были скрыты под флером мнимого благополучия предвоенных лет. Перед кино, как и перед другими видами искусства, выдвинулась задача художественного отображения новых пластов реальности, открывшихся в результате исторического катаклизма. А для этого необходимо было обогатить весь арсенал художественных средств.

В послевоенные годы среди французских киноработников началось движение за повышение художественного уровня кино и за осознание специфических возможностей кино как искусства. В этом стремлении к отказу от коммерческих штампов, к правдивости и естественности кинообраза сказался, хотя и в ослабленной форме, общий демократический подъем, охвативший Францию в первые послевоенные годы. В 1918 г. появилось такое антивоенное произведение, как «Я обвиняю» Абея Ганса, и первые теоретические декларации Луи Деллюка.

Луи Деллюк очень точно подметил характерное для капиталистического кинопроизводства противоречие между киноискусством и кинопредпринимательством.

В своих статьях и книгах Деллюк яростно бичевал торгашей от искусства; но его занимала также и другая сторона проблемы. Он видел, что многие режиссеры честно стремятся создавать художественные произведения, но терпят при этом неудачу в силу того, что специфические законы киноискусства совершенно не изучены. Таким образом, Деллюк подошел к разработке некоторых существенных вопросов эстетики кино.

Разумеется, Деллюк пришел к этим проблемам не в силу некоего «наития», а потому, что они объективно назрели в процессе развития киноискусства. Необходимо было преодолеть эмпиризм и ремесленничество, во власти которых находилось подавляющее большинство французских режиссеров, видевших свою главную задачу в том, чтобы «рассказать историю», т.е. последовательно, связно и по возможности увлекательно построить внешнее действие.

Французское кино, как я уже отмечал выше, было ограничено областью конкретного. Зрителя стремились увлечь перипетиями фабулы и внешним колоритом изображаемой среды, будь то светский салон, бандитский притон или восточный гарем. Следствием такой установки была примитивность драматургии. Характеры действующих лиц были психологически неразработанными. Изображение играло в основном информационную роль: кадр показывал обстановку, излагал событие, объяснял ситуацию - и хорошо еще, если это делалось в кадре, а не в титре! Время от времени и обычно вне всякой связи со смыслом происходящего зрителя пытались поразить «красивой» фотографией, эффектным освещением, роскошным интерьером и т. д.

Луи Деллюк со всей решительностью заявил, что французское кино идет по неправильному пути. Он выдвинул перед кинематографистами новые, несравненно более сложные задачи: раскрывать средствами кино красоту в реальной действительности, выражать сложные идеи, создавать поэтическое настроение, выявлять скрытые движения человеческой души. В своих сценариях и фильмах он стремился практически, художественно решать эти задачи.

Деллюк утвердил во французской кинокритике понятие «фотогении» как определение особого аспекта красоты в окружающих предметах, который исключительно или по преимуществу может быть раскрыт средствами кино. «Фотография выявляет красоту линий кушетки или

статуэтки, а не создает ее из ничего. Тигр и лошадь будут очень красивы в свете экрана, потому что они красивы по самой своей природе... Человек, красивый или уродливый, но выразительный, сохранит свою выразительность на фотографии, причем фотография усилит ее»{Louis Delluc. Photogénie. Paris, 1920, p. 11—12.}.

Истинной фотогеничностью может обладать только то, что осмысленно и разумно. Деллюк резко выступал против бессмысленного украшения. Фотогеничная натура — это не просто красивая и изысканно снятая местность, а пейзаж, обладающий определенным настроением, раскрывающий смысл происходящего на экране, играющий драматическую роль. Точно так же и декоративный фон должен помогать развитию действия, раскрытию психологии. Фотогеничное освещение — это прежде всего осмысленное освещение: свет должен «объяснять и излагать драму».

Все элементы художественного произведения должны быть подчинены единому авторскому замыслу. Без единства мысли фильм никогда не будет обладать стилистической завершенностью. «Техника не может расходиться с идеей, иначе произведение получится холодным, бесформенным и бесполезным»{Louis Delluc. Photogénie. Paris, 1920, p. 16.}.

Деллюк акцентировал внимание на значении ритма, определяющего композицию фильма во времени. Ритм пронизывает все компоненты произведения, но источник его — драматургия. Если в самом сценарии не заключено движения, порыва, зрительного ритма, то что могут сделать оператор и режиссёр?

Большое значение придавал Деллюк проблеме актера. Фотогения человеческого лица — это вовсе не миловидность, а характерность и жизненность. Актер должен обладать маской, т.е. лицом, выражающим сущность, характер изображаемого персонажа. Создать маску — это необходимое, но недостаточное условие актерского творчества. Маска — всего лишь экран, на котором отражаются душевные движения.

Теория «маски» была направлена против актеров, лишенных творческой индивидуальности, против красоты их поз и чрезмерного мимирования. Деллюк прекрасно понимал, что лицо-маска годится не для всех фильмов и не для всех персонажей. Маска — это всегда стилизация. Деллюк предупреждал против чрезмерной стилизации, которая может вступить в противоречие с реализмом действия, обстановки, декораций.

Деллюк призывал к тому, чтобы кино включило в поле своего зрения все предметное богатство современного мира, передало ритм современности. Но дело, конечно, не в том, чтобы изображать предметы

ради самих предметов. Кино «должно обладать исключительной прозорливостью, дабы увидеть, что в окружающем мире происходит и что остается» {Louis Delluc. *Photogénie*. Paris, 1920, p. 97.}.

Кино, по мнению Деллюка, может успешно проникать во внутренний мир человека, делать достоянием зрителя мысли и чувства героев, их сновидения, фантазии и кошмары.

Деллюк призывал к более свободному обращению со временем, к усложнению драматургической структуры фильма, к сопоставлению настоящего, прошедшего и будущего, реальности и мечты, действительного и фантастического.

Основной смысл теории Деллюка — в борьбе за расширение возможностей кино как реалистического искусства. Правда, теоретическая мысль Деллюка (как и его художественная практика) страдала существенным недостатком: он не понимал социальной функции искусства, роли искусства в борьбе идей. Он выступал с требованиями «разумности», «простоты», «жизненности», «хорошего вкуса». Такой абстрактный, узкоэстетический подход к явлениям искусства предопределил односторонность ряда оценок Деллюка.

Несмотря на свою идейную ограниченность, Деллюк сыграл прогрессивную роль в развитии французского киноискусства. Он оказал положительное влияние на таких художников, как Жермена Дюлак, Жан Эпштейн, Жак Фейдер, Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье.

В начале 20-х годов французское кино совершило резкий качественный скачок. Авторы лучших фильмов этого периода { Помимо фильмов самого Деллюка — «Лихорадка», «Женщина ниоткуда», здесь следует назвать фильмы Жермены Дюлак «Испанский праздник» (1919, по сценарию Деллюка) и «Улыбающаяся мадам Беде» (1922); «Я обвиняю» (1918) и «Колесо» (1922) Абеля Ганса; «Кренкебиль» (1922), «Детские лица» (1923) и «Образ» (1924) Жака Фейдера; «Верное сердце» (1923) и «Прекрасная нивернезка» (1924) Жана Эпштейна; «Человек просторов» (1920) Марсея Л'Эрбье; «Менильмонтан» (1924) Дмитрия Кирсанова и др. Собственным путем, но также в направлении художественного обогащения кино и сближения его с жизнью шел Андре Антуан («Корсиканские братья», 1916; «Земля», 1920; «Арлезианка», 1921).} вместе с Деллюком (и отчасти под его влиянием) стремились к решению сравнительно более сложных художественных задач. Кино расширяло свой взгляд на мир. Происходило предметное обогащение кадра: горы, облака, дрожание листы, солнечные блики на воде, морская гладь и птицы в небе — все это вырвало французские фильмы из пропыленных декораций, внесло в них

трепет живой природы. Французское кино жадно стремилось запечатлеть облик окружающей жизни, внезапно ощутив вкус к документализму. А вместе с лачугами и лохмотьями, баржами и паровозами, ярмарками и каруселями, улицами и площадями кинорежиссеры открывали изнанку современной цивилизации, вторгались в новую социальную сферу.

Жак Фейдер примкнул к новому направлению во французском кино. К своей деятельности кинорежиссера он с самого начала относился очень честно, с чувством большой профессиональной ответственности. Но к пониманию задач своей профессии он пришел не сразу. Рождение Фейдера как художника со своей особой творческой индивидуальностью, со своим собственным взглядом на мир произошло только в 1922 г., с выходом на экраны его фильма «Кренкебиль».

Литературный источник (рассказ и пьеса Анатоля Франса), несравненно менее «эффектный», чем роман Бенуа, не сулил большого успеха у публики. И если Фейдер обратился к «Кренкебилю», то только по соображениям принципиального порядка. В «Кренкебиле» Фейдера привлекли (и дальнейшая эволюция его творчества подтверждает это) глубокий гуманизм и сочувственное внимание к судьбе маленького страдающего человека, а также возможность дать глубокую психологическую разработку образа.

Рассказ «Кренкебиль» — одно из первых художественных произведений Анатоля Франса, в котором писатель, отказавшись от позиции скептического наблюдателя, перешел к открытой и прямой социальной критике. «Кренкебиль» был инсценирован для театра «Ренессанс» известным актером и режиссером Люсьеном Гитри, который исполнял в спектакле заглавную роль. Рассказ был переделан в пьесу самим Анатолем Франсом при активном участии Люсьена Гитри. Эта пьеса, наряду с рассказом, послужила литературным первоисточником для фильма Фейдера.

В пьесе был более подробно, по сравнению с рассказом, разработан второй план парижской улицы; торговцы, хозяйки, прохожие, мальчишки. В несколько отвлеченный, интеллектуальный стиль Франса были введены конкретно-бытовые подробности.

В пьесе появился новый персонаж — уличный мальчишка по прозвищу Мышь. Своей проказливостью и остроумием он вносил оживление в спектакль. По ходу действия он завязывал дружбу с Кренкебилем и в решительный момент спасал его от самоубийства.

В рассказе мотив самоубийства отсутствовал. Тема одиночества, покинутости старого зеленщика получала в нем не столь открытое, как в

пьесе, но по существу более жестокое и ироническое решение: желая вновь попасть в тюрьму, старик прибегает к магическому заклинанию «смерть коровам!» — оскорбительному выкрику в адрес полиции, который на этот раз не производит ожидаемого действия. Эта сцена в пьесе сохранена, но за ней следует не очень убедительный «успокоительный» финал.

С введением мотива несостоявшегося самоубийства и дружбы между стариком и мальчиком пьеса приобрела оттенок мелодраматизма и сентиментальности.

Утонченная ирония франсовской прозы вряд ли звучала достаточно впечатляюще с театральной сцены. Писатель, очевидно, сам это понимал, но вместо того, чтобы «передумать» свое произведение в новом, театральном плане, он пошел на известное его опрощение.

Работая над экранизацией произведения Франса, Фейдер проявил тонкое понимание духа литературного первоисточника и специфических возможностей кинематографа.

В рассказе Франса судебное дело уличного торговца приобретает обобщенный характер, превращается в обличение буржуазной судебной машины, более того — в обличение буржуазного государственного строя. Обобщение достигается за счет комментариев автора, исполненных иронии, сарказма и той особой интеллектуальной диалектики, мастером которой был Анатолий Франс.

{здесь должен быть кадр из фильма "Кренкебиль"}

Переделывая рассказ в пьесу, Франс и работавший с ним Люсьен Гитри не нашли новых, специфически театральных средств художественного обобщения. Авторский комментарий в сокращенном и упрощенном виде излагался со сцены Лермитом и Обарре. Но театр имеет свои законы, и оба эти персонажа, воспринимавшиеся в прозаическом произведении как вполне допустимая условность, на сцене выглядели надоедливymi резонерами. Частицы авторских мыслей были розданы и другим персонажам. Будучи распылены, рассуждения Франса потеряли свою точность, ироничность и остроту, а слова действующих лиц (в том числе и самого Кренкебиля) приобрели резонерский оттенок.

Фейдер несомненно почувствовал, что если он не хочет ограничиться в своем фильме простым рассказом о судебном казусе, ему необходимо добиться художественного обобщения, передать франсовскую мысль, франсовскую философию. Средства для этого он стал искать в собственно кинематографической образности. Здесь ему пришлось идти непроторенным путем.

В то время при экранизации литературных произведений во

французском кино ограничивались заимствованием сюжетной схемы и суммарных характеристик действующих лиц. В результате классические произведения выглядели на экране обедненными, а порой изуродованными до неузнаваемости. Стремясь дать кинематографический комментарий к роману или пьесе, режиссеры скатывались к иллюстративности.

Фейдер понимал, что скрупулезное следование литературному первоисточнику чаще всего приводит к полному искажению мыслей автора. Экран нуждается в зрительных образах, а не в словах; он требует иногда полной переплавки сюжета и создания образов, внешне очень далеких от первоисточника, но, тем не менее, по духу своему близких к мысли автора. Фейдер считал, что при подходе нет произведения, которое нельзя было бы с успехом перенести на экран. В одной из бесед он заявил: «Даже если я вам скажу, что экранизация «Духа законов» не представляется мне, с кинематографической стороны, вещью неосуществимой, - это не будет только парадоксом... Я предполагаю, разумеется, предварительную транспозицию произведения, которая весьма далека от грубой раскадровки на «номера», а приближается скорее к оркестровке, которую подсказывает музыканту простая мелодическая линия» {Georges Chaperot. *Suvenirs sur Jacques Feyder*. «Revue du cinéma», 1 Juillet 1930.}.

Для «Кренкебиля» такой основной линией явилась тема трагического одиночества маленького человека в мире, где господствуют социальное неравенство, несправедливость и ханжество.

Фильм начинается экспозицией, построенной на монтажных сопоставлениях. По ночному Парижу, в направлении городского рынка, движутся повозки с овощами. Они катятся по фешенебельным улицам, где не умолкает веселье, и мимо убогих лачуг, где ютится нищета. Ярко освещённые подъезды, автомобили, женщины в мехах — и полицейская облака в тёмном переулке, паническое бегство «человеческой дичи», короткая схватка возле глухой стены... Медленно удаляется полицейский фургон, «салатная корзинка», как выражаются французы. А овощи тем временем прибыли на городской рынок: отсюда их вновь повезут по улицам на своих тележках мелкие торговцы-зеленщики. Экспозиция закончена, начинается повесть о старом зеленщике Кренкебиле. Но, будучи «вписана» в конкретный социальный фон, эта внешне незначительная история приобретает силу художественного обобщения.

{здесь должен быть кадр из фильма "Кренкебель"}

С большой тщательностью разрабатывает Фейдер второй план своего фильма. В «Кренкебиле» фон не только воспроизводит реальное место действия, но и помогает раскрыть суть драматической ситуации. В начале

фильма Кренкебель погружен в кипящий людской поток: он все время среди людей, в тесном и оживленном общении с ними. Но вот, побывав на скамье подсудимых, он становится изгоем, и фон действия резко меняется: теперь фигура Кренкебиля одиноко маячит на опустевших улицах, унылость которых только подчеркивает случайно мелькнувший пешеход, или бездомная собака, или жалкая фигура проститутки под тусклым фонарем...

{Рисунок Анатолия Франса к рассказу "Кренкебель"}

Чтобы лучше передать эту атмосферу заброшенности, Фейдер строит в павильоне специальную декорацию улицы для съемки заключительных эпизодов (в то время как начальные эпизоды снимались на натуре), погружает кадр в полутьму, куда врываются тревожные блики света. Путем вирирования пленки режиссер добивается мертвенно-синеватого колорита.

Драматическое напряжение достигает высшей точки в эпизоде на набережной, где Кренкебель готовится покончить с собой. Когда же благодаря вмешательству Мыши к Кренкебилю возвращается вера в людей, действие снова переносится на натуре и кадр заливают потоки солнечного света. С точки зрения внешнего правдоподобия этот резкий переход от ненастной ночи к яркому сияющему дню может показаться слишком резким, но эмоционально-выразительно он глубоко оправдан.

Работая над «атмосферой» фильма, Фейдер творчески использовал достижения Стейнлена, этого певца обездоленных, выразителя их страданий и гнева. «Когда он изображает злых людей, — писал о Стейнлене Анатолий Франс, — когда он рисует картины социальной несправедливости, эгоизма, алчности и жестокости, его карандаш пылает и жжет, грозный, как карающее правосудие» {Anatole France. *Vers les temps meilleurs. Trente ans de vie sociale*, Paris, 1949, p. 123—124.}.

Стейнлену принадлежит замечательная серия иллюстраций к «Кренкебилю» Франса. Эти рисунки несомненно оказали большое влияние на Фейдера и были использованы режиссером.

Перед его «внутренним взором» стояли и другие стейнленовские образы, которые, хотя и не вошли непосредственно в фильм, тем не менее во многом определили его образную систему. Фейдер помнил изможденные лица женщин и сжатые кулаки мужчин, рахитичных детей и девушек-работниц, на лица которых порок уже наложил свою печать; он помнил и о самодовольно веселящихся буржуа, и о зловещих фигурах апашей, о контрастах света и тени, столь характерных для рисунков Стейнлена и как бы обнажающих все противоречия. Может быть, помнил он и о патетическом образе Свободы, гневно потрясающей разбитыми цепями...

Для исполнения главной роли Фейдер решил пригласить старейшего актера «Комеди Франсэз» Мориса де Фероди. Не без робости явился режиссер со своим предложением к прославленному актеру. Морис де Фероди охотно согласился и сказал Фейдеру: «Обращайтесь со мной как с дебютантом. Я буду вам полностью подчиняться» {Claude Aveline. *Anatole France et le cinéma. «Le Lys Rouge»*, 1939, № 26, p. 364.}.

Совместными усилиями актера и режиссера был создан образ старого труженика, не умеющего красно говорить, но простое человеческое горе которого красноречиво без слов. В игре Мориса де Фероди совершенно нет театральной аффектации. Во всех ситуациях он прост, естествен, убедителен. Каждый его жест отражает душевное состояние героя, глаза то светятся улыбкой и сочувствием, то выражают растерянность и боль. В поведении Кренкебиля — Фероди поражает необычное для того времени богатство психологических оттенков. Вот он растерянно съёжился на скамье подсудимых и с недоумением смотрит на непонятную ему церемонию. В то же время есть в нем и оттенок восхищения по отношению к людям, которые так красиво одеты и так бойко говорят.

В заключительных эпизодах Фероди придает образу старого зеленщика трагическое звучание, причем делает это без всякой напыщенности и нажима. Человеческая несправедливость надломил его. Скванность, неуверенность движений Кренкебиля — Фероди передают состояние какого-то душевного столбняка. Та же скупость игры в сцене самоубийства. Огромную роль здесь играет созданная режиссером атмосфера и точно найденная деталь.

Кренкебель наклоняется над парашютом набережной и смотрит в мутные воды Сены. Блики фонарей пляшут на воде.

С его головы падает кепка и, несколько мгновений покачавшись на темной поверхности воды, идет ко дну.

Быстрый наплыв создает ощущение головокружения: бездна притягивает...

Лицо Кренкебиля, отшатнувшегося и зажмурившегося, как будто он заглянул в глаза смерти.

Точность и сдержанность режиссерской и актерской работы позволили избежать опасности мелодраматизма» Достаточно сравнить этот эпизод «Кренкебиля» с аналогичными драматическими моментами в лучших французских фильмах того времени, чтобы понять, сколь исключительным был режиссерский такт Фейдера и его умение работать с актером. Разумеется, ни в коем случае нельзя недооценивать и заслугу Мориса де Фероди. Но следует учесть, что роли, созданные им в других фильмах, не

могут идти ни в какое сравнение с образом Кренкебиля.

{Ещё два кадра}

Актёрская манера исполнителей других ролей столь же скупа и правдива, хотя создаваемые ими образы разработаны не так подробно. Запоминается мадам Байар (Жанна Шейрель) с ее мещанской ограниченностью, ханжеством и напыщенностью. Особенно хороша она в сцене суда; вызванная в качестве свидетельницы, она одновременно и робеет и чванится, почувствовав себя в центре внимания. Несколько более банален, хотя по-своему убедителен, Рене Вормс в роли адвоката Лемерля, с его спортивной газетой, развязными манерами и масляными взглядами в сторону секретарши. Образы председателя Бурриша и других судейских решены средствами откровенного гротеска.

Образ проститутки Лоры создан не столько актерскими, сколько режиссерскими средствами. Возникающие на экране мечты Лоры о собственном домике поданы режиссером с мягким юмором. Таким же юмором окрашена и короткая сценка, когда к Лоре приезжают ее родственники из провинции и маленькая племянница в белом платье (видно, только что от причастия) кидается тётке на шею.

{Ещё один рисунок}

Фейдер с величайшим старанием подбирал типаж и шлифовал маленькие, по существу, проходные сценки. Вот в зале суда один из зрителей с лицом, отмеченным печатью блаженного идиотизма, повернулся к своим соседкам и, видимо, сострил. Те хихикнули, но почувствовали, что ведут себя неприлично, и разом сделали постные мины. А остряк остался сидеть с расплывшейся физиономией.

Маленькую роль женщины, покупающей для дочери башмачки, исполнила в фильме Франсуаза Розе. Созданный актрисой эпизодический образ обладает большой выразительностью. По тому, с какой решительностью женщина тащит за собой маленькую девочку, обращаясь с ней, как с неодушевленным предметом, зритель сразу узнает одну из тех деспотических мамаш, которые одновременно тиранят и обожают своих детей.

Много времени потратил Фейдер на поиски маленького исполнителя роли Мыши. Ежедневно, на протяжении многих дней, режиссер отправлялся на Монмартр. Подолгу наблюдал он шумные игры детворы. Наконец, один мальчуган, очень живой и непосредственный, обратил на себя внимание режиссера. Мальчика звали Жан Форе. Начав репетиции, Фейдер убедился, что чутье не обмануло его. Маленький Жан исполнил свою роль очень правдиво и естественно. Он оказался настоящим актером,

и впоследствии Фейдер снял его еще в двух фильмах.

В «Кренкебиле» Фейдер смело применял новые средства киновыразительности. В сцене суда режиссер показал происходящее как бы, через восприятие своего героя. Кренкебиля затягивает в свой механический круговорот тупая и безжалостная административно-судейская машина. Законы, по которым она действует, настолько нелепы и несправедливы, что Кренкебель попросту не в состоянии их понять. Все, что с ним происходит, представляется ему капризом какой-то неодолимой силы. Он теряет почву под ногами, и вот мы видим, как зал суда расплывается, утрачивает четкость очертаний и начинает медленно кружиться и покачиваться. Свидетель Давид Матье, пришедший давать показания в пользу Кренкебиля, представляется ему маленьким и бессильным, в то время как полицейский подавляет его своей колоссальной фигурой...

В сцене суда все происходящее показывается одновременно как бы с трех точек зрения. Прежде всего, это — объективное авторское повествование. Но камера не ограничивается позицией стороннего наблюдателя, и вот она уже отождествляется с героем, передает его страх и смятение. А через секунду снова окидывает происходящее объективным взглядом. Но что это? Гипсовая Фемида вдруг ожила и с горечью отвратила лицо от происходящей перед ней гнусной комедии, именуемой гордым словом «правосудие». Этот кадр нельзя рассматривать как отражение душевного состояния Кренкебиля: слишком уж это сложно для него. Перед нами образная метафора, принадлежащая самому автору (режиссеру), который на секунду оставил позицию объективного наблюдателя, чтобы прямо выразить свою точку зрения. Публицистическое вмешательство автора в действие отвечает стилю Анатоля Франса, а изобразительное решение кадра связано с традициями французской политической карикатуры XIX в.

События суда еще раз предстают взору зрителей, на этот раз в фантастическом преломлении — в виде сновидения доктора Давида Матье. Зал суда затягивается дымом, гипсовая Фемида издевательски хохочет, а судьи в черных мантиях, отделившись от своих мест, медленно и угрожающе парят в воздухе, подобно летучим мышам или вампирам.

Так, с помощью богатого арсенала выразительных средств режиссер создает сложную «оркестровку» темы судебной несправедливости.

Появление фейдеровского «Кренкебиля» стало важным событием в кинематографической жизни Франции. Абель Ганс писал Фейдеру на следующий день после неофициальной премьеры фильма: «Позвольте

поздравить Вас в связи с „Кренкебилем“. Ваш фильм оказался на высоте избранного сюжета, а я думаю, что это немалая похвала. Здесь все гармонично, все согласовано уверенной рукой мастера, и сама простота (вопреки Вашему обыкновению) неожиданным образом порождает патетику. Спасибо Вам за Ваше искусство»{«Jacques Feyder ou le cinéma concret», p. 72—73}.

Анатоль Франс уже неоднократно оказывался «жертвой» плохих экранизаций и признавался, что «любит кино не очень сильно». Фильм Фейдера победил его предубеждение. Особенно большое впечатление произвела на писателя сцена суда и сцена мечтаний Лоры. Актерское исполнение, по мнению Франса, было «великолепным».

Известно, как высоко ценил писатель исполнение роли Кренкебиля Люсьеном Гитри. В посвящении к новому изданию своего рассказа он писал: «Александру Стейнлену и Люсьену Гитри, которые сумели — один в серии превосходных рисунков, другой в прекрасном творении своего актерского таланта — поднять до высокого трагизма образ моего бедного уличного продавца»{Анатоль Франс. Собрание сочинений, т. 5. М., ГИХЛ, 1958, стр. 151}. Однако, по собственному признанию Франса, Морис де Фероди «превзошел Люсьена Гитри»{René Jeanne et Charles Ford. Histoire encyclopédique du cinéma, Paris, 1947, p. 348.}.

Высоко оценил фильм Фейдера также Д. У. Гриффит.

Разнообразие и гибкость киноязыка «Кренкебиля» произвели большое впечатление на современников, хотя формальные приемы, использованные Фейдером (двойные экспозиции, мягкий фокус, ускоренная съемка, раскачивание камеры и т. д.) сами по себе не заключали в себе ничего нового. Фейдер мастерски использовал уже известные технические средства для решения стоявших перед ним художественных задач. Он никогда не увлекался формальными трюками в ущерб содержанию и часто повторял, что технические находки не следует принимать за художественные открытия.

И если на современников первоначально наибольшее впечатление произвела формальная сторона фильма, то с течением времени все явственнее становились его внутренние достоинства. Вдохновляясь лучшими традициями французского искусства, Фейдер создал фильм, проникнутый гуманизмом, демократическими идеями, остро обличавший общественную несправедливость. По социальной остроте фильм Фейдера намного превосходил все, что было создано в те годы во французском кино.

Успех «Кренкебиля» не способствовал росту авторитета Фейдера в глазах французских кинопредпринимателей, и два своих последующих

фильма он вынужден был ставить на деньги иностранных компаний — швейцарской и австрийской. Но Фейдер остался верен линии, избранной им в «Кренкебиле»: с пониманием и симпатией он продолжал изобразить жизнь простых людей, не гонясь за исключительными ситуациями и внешними эффектами. Он сам написал сценарий для своего нового фильма «Детские лица». На этот раз действие происходило в альпийской деревне, на фоне спокойных и величественных горных пейзажей. Суровому величию природы отвечали характеры крестьян — героев фильма честных, спокойных и мужественных людей.

У крестьянина Амслера умирает жена. Сцену похорон режиссер разрабатывает, как скорбную и сдержанную поэтическую сюиту: от деревни к кладбищу, по горной дороге, среди лесов, на фоне снега движется погребальная процессия... Проходит время, и Амслер вводит в свой дом новую хозяйку, молодую крестьянку Жанну, мать двоих девочек — Арлетты и Пьеретты. Сын Амслера, одиннадцатилетний Жан, тяжело переживает появление в семье чужой женщины. Свою ненависть к мачехе он переносит и на маленькую Арлетту. Он подговаривает Арлетту уйти в зимнюю ночь из дома на поиски пропавшей куклы. Таким путем Жан думает навлечь на девочку недовольство родителей. Но дело оборачивается куда более серьезно: Арлетта попадает в снежный обвал и лишь благодаря счастливой случайности спасается от гибели. Все происшедшее подавляюще действует на Жана. Считая, что окружающие никогда не простят его, он пытается покончить с собой, бросившись в горный поток. Жанна, рискуя жизнью, спасает мальчика. В семье крестьянина Амслера, наконец-то, воцаряется мир.

Пристальное внимание Фейдера к внутреннему миру человека ярче всего проявилось в этом фильме в работе режиссера с актерами-детьми. Жану Форе, исполнителю главной роли, было тогда 13 лет, девочкам Арлетте и Пьеретте — 10 и 6 лет.

Фейдеру удалось не просто запечатлеть детские лица, но создать детские образы, своеобразные и тщательно психологически разработанные. Каждый из маленьких героев фильма обладал своим душевным складом, своей судьбой, своим эмоциональным лейтмотивом.

Работа с актерами-детьми потребовала от Фейдера большой чуткости и педагогического такта.

«Взрослые мужчины и женщины,— отмечал режиссёр,— обычно обладают профессиональными навыками или, за неимением таковых, жизненным опытом и зрительной привычкой к экрану, что в огромной степени облегчает работу. Иначе обстоит дело с детьми, от которых можно

добиться желаемого лишь ценой тщательной подготовки, длительных забот и мягкости, чтобы не оскорбить детскую чувствительность их души»{«Cinéma magazine», 1925, №6, p. 260.}.

Придавая исключительное значение работе с актером, Фейдер не переставал разрабатывать также и собственно режиссерские средства психологической характеристики действующих лиц, средства, которые широко им применялись уже в «Кренкебиле». Режиссёр использует деталь как средство раскрытия и мотивировки психологического состояния героев. Так, однажды Жан видит, что к корсажу мачехи приколата брошь его матери. Эта деталь никак не подчеркивается и не комментируется. Но когда, некоторое время спустя, Жен вытаскивает из сундука платье матери и разрезает его на куски, зритель прекрасно понимает причины этого поступка: Жан не хочет, чтобы мачехе досталось платье покойной. Его детская душа глубоко уязвлена, он замыкается в себе и никому не говорит о своих страданиях. Поэтому родители становятся в тупик перед его злонамеренными выходками, но зрители прекрасно понимают истинную подоплеку его поступков.

Без помощи диалога и не прибегая к объяснительным титрам, режиссер доносит до зрителя сокровенные движения человеческой души.

Главные средства, с помощью которых Фейдер раскрывает психологию своих героев, это — актерское исполнение, сюжетная ситуация и красноречивая деталь. Со свойственным ему художественным тактом Фейдер понял, что острая, подчас гротескная стилистика «Кренкебиля» с резким чередованием «психологических ракурсов» не подходит для нового фильма, и отказался от нее, причем как раз в тот момент, когда эта стилистика стала входить в моду{В фильме «Улыбающаяся мадам Бёде» Ж.Дюлак так старательно изображала мир через призму расстроенной психики своей героини, что стёрлась грань между субъективным и объективным видением мира.}. Не применяет Фейдер и такого модного, но, в сущности, примитивного приёма, как изображение мыслей персонажей посредством двойной экспозиции (вспомним лица героинь в «Верном сердце» и «Колесе», которые накладываются двойной экспозицией на пейзаж или окружающие предметы, для того чтобы показать, что эти образы непрерывно преследуют героев фильмов).

Важно также подчеркнуть, что в то время, как внимание французских режиссеров все больше начинают привлекать болезненные, патологические состояния человеческой психики, Фейдер избирает предметом своего анализа внутренний мир обыкновенных, нормальных людей.

Мы видели, что уже в «Атлантиде» Фейдер использовал пейзаж

Сахары для создания настроения, передали душевного состояния своих героев и раскрытия «подводного течения» драмы. В «Детских лицах» тот же прием использован хотя и не столь эффектно, но зато более содержательно, ибо теперь речь идет не об экзотических похождениях, а о реальной драме в реальных обстоятельствах. То, что почти вся картина снята на натуре и что в массовых сценах выступали сами крестьяне, придало «Детским лицам» особую достоверность.

Природа в фильме Фейдера — это не только фон, но и активный участник драматического действия. Самый сценарий был задуман так, чтобы сделать природу «действующим лицом» фильма: снежный обвал, чуть не похоронивший Арлетту, поток, в который бросается Жан...

Чистота и величие альпийских пейзажей, прозрачность горного воздуха, придавшая фотографии рельефность и четкость, свежее дыхание ледников и белизна снега под сумрачным небом — все это сообщило фильму особую эмоциональную приподнятость. Суровый снежный пейзаж станет своеобразным лейтмотивом в творчестве Фейдера, как бы отражением мечты художника о чем-то чистом, возвышенном и недостижимом. Своей пластической красотой и «атмосферой» «Детские лица» во многом обязаны Леонсу-Анри Бюрелю, одному из лучших французских операторов того времени, снявшему до этого почти все фильмы Абея Ганса (включая «Колесо») и «Кренкебиль» Фейдера. Но если в фильме «Колесо» Бюрель под руководством Абея Ганса добился большого успеха, создав знаменитую «симфонию рельс и колес», то картины природы в том же фильме отмечены печатью дурного вкуса и ложной красоты. Фейдер, в отличие от Ганса, сумел направить талант Бюреля по правильному пути — в сторону сдержанности, простоты и внутренней, а не внешней патетики. (Бюрель будет главным оператором также в следующем фильме Фейдера — «Образ».)

Своим реализмом, простотой художественных средств, глубоким психологическим анализом и гуманизмом фильм Фейдера выгодно отличался как от коммерческой продукции, так и от фильмов, отмеченных симптомами формалистического поветрия. Один из критиков писал в журнале «Синемагазин»: «Фильм Фейдера лишней раз доказал, что для того, чтобы тронуть наше сердце, нет никакой необходимости в усложненных ситуациях, яростных страстях и персонажах, стоящих вне реальной жизни. Самый обычный случай, происшедший в самой нормальной и здоровой среде, если он понят и раскрыт человеком, с большим сердцем и душой артиста, может взволновать нас больше, чем наимрачнейшая драма, которая не столько трогает сердце, сколько дергает

нервы»{«Cinémagazine», 1925, №6, p. 256.}.

Снятый для швейцарской фирмы в 1923 г., фильм «Детские лица» был показан во Франции только два года спустя. К этому времени во французском кино уже достаточно ясно проявилось художественное течение, известное под названием «Авангард». Что это за направление, каковы его характерные черты? Нам необходимо хотя бы коротко остановиться на этом вопросе, чтобы правильно понять борьбу направлений во французском кино 20-х годов.

МАСТЕР НЕМОГО КИНО

«Пример Жака Фейдера способствовал тому, что в рядах французского кино можно встретить работников, уважающих свою профессию и решивших, вопреки всем ограничениям, оставаться свободными людьми».

Рене Клер

«Кинематографическое воспитание зрителей продолжается медленно, но верно. Их возмущение будет более внезапным, чем это предполагают в коммерческих кругах. И в этот день мы увидим, как кино сделает огромный шаг вперед и как, быть может, потерпят крах корыстные торговцы пленкой».

Жак Фейдер

1

Хотя Жак Фейдер и не любил распространяться о своих эстетических принципах, ему была присуща твердая уверенность, что произведение искусства обретает силу лишь в тесной связи с человеческой реальностью и художественной традицией. Поэтому он не мог не отнестись скептически к горячке формального экспериментаторства, охватившей французское кино в середине 20-х годов. Речь идет о так называемом «Авангарде», участники которого, отрицая связь искусства с жизнью и культурным наследием, пытались создавать свои произведения на «чистом месте».

В киноведении вплоть до настоящего времени встречается неверное отождествление «Авангарда» со «школой Деллюка». Между тем движение, возглавляемое Луи Деллюком в первые послевоенные годы, при всей ограниченности целей и средств, стремилось обрести контакт с окружающей действительностью, в то время как для «Авангарда» были характерны совсем иные устремления.

«Авангардисты» были убеждены, что в основе художественного творчества лежит не усилие созидательной мысли и не конкретная чувственная реальность, а иррациональный порыв, отвергающий контроль разума и сметающий все традиционные представления о мире. Художник, по их мнению, должен черпать образы не из окружающей действительности, а из сновидений и глубин своего подсознания. То, что принято называть реальным миром, - всего лишь обманчивая видимость, которую следует разрушить. Такой подход к своим задачам не мешал «авангардистам» сплошь и рядом оказываться во власти отвлеченных идей и чисто головных конструкций.

Специфика кино абсолютизировалась «авангардистами». В этом виде искусства, утверждали они, нет места сюжету, драматургии, последовательному изложению событий. Всё это — литературщина и со спецификой киноискусства ничего общего не имеет. Экранизацию литературных и театральных произведений они отвергали в принципе. В тех случаях, когда в силу внешних причин «авангардисты» вынуждены были ставить сюжетные фильмы или даже экранизации, они рассматривали литературную основу лишь как повод для «зрительных вариаций».

Не ограничиваясь этим, некоторые деятели «Авангарда» пришли к требованию беспредметного «чистого кино», сводящегося к движению в пространстве различных предметов и абстрактных геометрических фигур.

Для «авангардистов» была характерна фетишизация технических возможностей кино. Они полагали, что такие приемы, как ракурс, двойная экспозиция, ускоренная и замедленная съемка, деформирующая оптика, монтажные ритмы и т. д., сами по себе, вне зависимости от содержания могут привести к постижению некоей «тайны». Используя прием ради приема, они чувствовали себя алхимиками от искусства, а киноспецифика была их «философским камнем».

В своих программных произведениях {«Антракт» (1924) Рене Клера, «Механический балет» (1924) Фернана Леже и Дадли Мерфи, «Возвращение к разуму» (1923) и «Эмак Бакиа» (1926) Ман Рэя, «Игра отблесков и скорости» и «Пять минут чистого кино» (1926) Анри Шометта, «Раковина и священник» (1927), «Диск 927», «Арабески», «Тема с вариациями» (1929) Жермены Дюлак и др.}, поставленных, как правило, вне системы коммерческого производства, «авангардисты» дробили картину реального мира, разрушали временные, пространственные и логические связи, заставляли в причудливом ритме плясать на экране самые неожиданные предметы, бросали вызов разуму и здравому смыслу. «Авангард» в кино был составной частью волны иррационализма и

мистики, которая захлестнула в военные и послевоенные годы значительную часть французской интеллигенции, потрясённую событиями войны. Как дадаизм и сюрреализм (с которыми он был тесно связан), «авангардизм» отражал страх и растерянность сознания, поражённого картиной кровавого крушения буржуазного миропорядка, претендовавшего на разумность и устойчивость.

Поскольку «Авангард» стремился решать некоторые вопросы, выдвинутые развитием искусства, отдельные его представители, будучи людьми талантливыми, успешно разрабатывали те или иные элементы киновыразительности, но в целом произведения «авангардистов» получались надуманными и претенциозными, лишёнными живой мысли и непосредственного переживания.

Поиски новых средств выразительности были всеобщим увлечением в 20-е годы, и «Авангард» не обладал в этой области какой-то монополией. Но «авангардисты» довели формальные эксперименты до разрушения кинематографической формы. Отрицая связь искусства с жизнью, они пали жертвой своих субъективистских фантазий, и живая вода реальности иссякла в их фильмах.

Сторонники «Авангарда» утверждают, что из него «вышли» такие художники, как Рене Клер, Жан Ренуар, Жан Гремийон, Луис Буньюэль, Жан Виго. При этом упускается из вида одно весьма важное обстоятельство: если эти режиссеры и испытали в определенный момент влияние «Авангарда», то значительными художниками они стали не благодаря этому влиянию, а вопреки ему. Они порвали с эстетикой, формалистической теорией и практикой «авангардизма» и нашли путь к прогрессивному, реалистическому искусству.

Совершенно неправомерно противопоставлять коммерческому кинематографу «Авангард» в качестве прогрессивного направления. В действительности французское кино двигали вперед реалистические произведения, равно далекие как от коммерческого приспособленчества, так и от формалистического псевдоноваторства. Первостепенную роль в этом плане сыграли лучшие фильмы Жака Фейдера, Рене Клера, Жана Ренуара, Жана Эпштейна, Леона Пуарье и некоторых других режиссёров. Причём значение фильмов Фейдера в этот период было особенно велико.

Опиравшийся в своём творчестве на реалистические традиции французской художественной культуры, Фейдер не мог не чувствовать ошибочности чисто формальных экспериментов, которыми занимались «авангардисты». Он придавал очень большое значение правдивому изображению среды и характеров, воспроизведению деталей, логическому

построению сюжета.

Стремясь к обогащению киноязыка и разработке специфических законов киноискусства, Фейдер не разделял крайностей «авангардистов», которые под предлогом борьбы с рутинной отменяли весь опыт прошлого. Он защищал право режиссера обращаться к произведениям классической и современной литературы, обладающим большим запасом идей и жизненных наблюдений. Свои взгляды по этим вопросам Фейдер изложил в 1925 г. в статье «Зрительная транспозиция» {«Cahier du mois», 1925, № 16 —17, р. 67—72.}.

«...Подобно тому, как от живописи мы требуем, чтобы она была живописной, литература — литературной, а театр — театральным, так и от кино мы вскоре будем вправе потребовать, чтобы оно было, прежде всего, кинематографичным. Особенности, индивидуальный характер данного вида искусства складываются из совокупности средств, приемов и возможностей, которые составляют его оригинальное и абсолютное достояние».

Под этим заявлением, с которого начинается статья, мог подписаться любой «авангардист». Однако очень скоро обнаруживается принципиальное отличие точки зрения Фейдера от «авангардистских» концепций. В настоящее время, заявляет он, кино не может еще окончательно освободиться от влияния других искусств и в особенности литературы. Происходит это, по мнению автора, в силу двух причин.

Первая причина имеет характер коммерческий и не принципиальный: продюсеры заинтересованы в том, чтобы экранизировать нашумевшие литературные произведения (независимо от качества последних), ибо их успех почти гарантирует коммерческий успех экранизации. Такому приспособленческому искусству Фейдер предсказывает неизбежный крах.

Но есть, по его мнению, и другая причина, определяющая необходимость связи кино с большой литературой. Эта причина — низкий художественный уровень ремесленных киносценариев: «Несмотря на ловкость технической раскадровки, сценарии большинства фильмов столь банальны и убоги, что это просто приводит в замешательство».

Фейдер предъявляет к сценарию совсем иные требования, чем «авангардисты», которые отстаивали беспредметное и бессюжетное кино. Именно поэтому он доказывает правомерность и необходимость обращения к литературным произведениям, обладающим богатым жизненным, идейным и эмоциональным содержанием.

«Некоторые хорошие романы, — пишет он, — вовсе не обязательно знаменитые, дают прекрасную материальную основу, полную жизни,

полную мыслей и психологических деталей; эти произведения глубоко проникают в душевный мир действующих лиц, раскрывают их характеры, показывают их реакции и действие их инстинктов — весь механизм их внутренней жизни».

Таким образом, Фейдер требует от сценария (а тем самым и от фильма) конкретного жизненного содержания, мыслей, правдивого изображения человеческих характеров. До тех пор, пока оригинальные сценарии не будут удовлетворять этим требованиям, он предлагает обращаться к экранизациям литературных произведений, но делать это, исходя не из коммерческой конъюнктуры, а из идейных и художественных достоинств первоисточника.

Фейдер понимает, что экранизация не имеет ничего общего с примитивным иллюстрированием литературного первоисточника. Задача заключается в том, чтобы «передумать произведение в новом плане и, в случае необходимости, целиком создать его заново». Этот процесс Фейдер и называет «зрительной транспозицией».

Фейдер придавал большое значение специфике киноискусства, но лишь в связи с жизненным, идейным и психологическим содержанием фильмов. Середина и вторая половина 20-х годов были для него временем поисков и экспериментов. Однако искал он в направлении, принципиально отличном от пуни «авангардистов».

В 1924 г. Фейдер поставил фильм «Образ» по сценарию Жюля Ромена. Уже в «Детских лицах» Фейдер не ограничивался ведением повествования, обрисовкой среды и психологии героев, но стремился также к созданию настроения, поэтической атмосферы. В фильме «Образ» поэтическое начало становится ведущим. Перед нами «зрительная поэма», но не в понимании «авангардистов», отрицавших сценарий, сюжет и образ человека. Фейдер добивается поэтического звучания произведения не вопреки, а через изображение реальных предметов, событий, характеров.

В фильме рассказывается о том, как четверо мужчин (художник, инженер, ювелир и бывший семинарист) влюбились в портрет неизвестной женщины, выставленный в витрине фотографа. Мысли о незнакомке, ее образ неотступно преследуют героев. Художнику удается избавиться от наваждения, перенеся образ женщины на холст. Трое остальных, каждый порознь, отправляются на поиски своего идеала, и судьба сводит их на постоялом дворе. Между ними возникает разговор о женщине, которую они ищут, причем все они представляют ее себе по-разному. А недалеко от этого места, среди равнин и болот, высится замок, где живет их мечта, принявшая облик женщины. Ее томит такая же тоска, ее гнетет такое же

одинокость. Она покидает унылое жилище и идет без цели по пустынным лугам, под обнаженными деревьями, сухие ветви которых четко вырисовываются на холодном осеннем небе. Она останавливается недалеко от постоянного двора, смотрит на далекий горизонт, словно в ожидании чего-то, и медленно возвращается обратно. А наутро трое мужчин продолжают свой путь, с каждым шагом все больше удаляясь от той, которую никому не суждено встретить, ибо она существует только в воображении человека, вечно преследующего неуловимый идеал. И в то время, когда один из них, поднимаясь в горы, углубляется в снежную пустыню, навстречу смерти,— порыв холодного ветра распахивает окно замка, и в своей комнате зябко вздрагивает одинокая женщина с лицом таинственной незнакомки...

Пейзаж, деталь, актерское исполнение, использование света — все было направлено в фильме на создание элегической «осенней атмосферы» увядания и отрешенности. Роль Жюля Ромена в создании фильма была, по-видимому, невелика. Во всяком случае, по своей стилистике «Образ» резко отличается от литературных произведений Ромена этого периода, с характерной для них механистичностью фактуры, скрипучим юмором и склонностью к парадоксам.

В фейдеровском «Образе» можно без труда уловить сходство с «Лихорадкой» Деллюка, фильмом, где, по определению Жермены Дюлак, «помимо реализма, витала надо всем некая мечта, не сводящаяся к драматическому действию и устремленная к чему-то „невыразимому“, лежащему по ту сторону конкретных образов» {Germaine Dulac. *Les esthétiques, les entraves. La cinématographie intégrale. «L'Art cinématographique»*, II, Paris, 1927, p.33.}.

Однако «авангардисты» так и не признали Фейдера «своим» и имели для этого полное основание, ибо Фейдер не противопоставлял объективной реальности «что-то невыразимое, лежащее по ту сторону конкретных образов». Передавая средствами киноискусства тончайшие оттенки человеческих эмоций, режиссер не отрывал мир чувств от человека и от природы. Вот почему «Образ», при всем своеобразии и необычности этого фильма, не означал разрыва с реальностью, а напротив, расширял возможности реализма в киноискусстве.

Фильм «Грибиш» (1926) как бы закреплял идейные и художественные позиции, которые режиссер завоевал в «Кренкебиле» и «Детских лицах». Отказываясь от создания пышных и помпезных произведений, Фейдер по-прежнему уделял все свое внимание обычным жизненным конфликтам и тщательной обрисовке характеров и деталей человеческого поведения,

раскрытию «механизма внутренней жизни».

В фильме рассказывалось о парижском мальчугане из бедной семьи (Жан Форе), которого усыновила богатая американка (Франсуаза Розе). Но мальчик предпочел свободную, хотя и нищенскую жизнь судьбе птицы в золоченой клетке.

Этот нехитрый сюжет, заимствованный из новеллы Фредерика Буте, послужил режиссеру основой для пространного зрительного развития, в котором сопоставлялись и противопоставлялись две темы: богатства и человечности. Любовь, жизнь, поэзия, непосредственность — все это на стороне простого народа, к которому принадлежит маленький Грибиш и его мать, бедная работница. На этой же стороне Париж с его старыми домами и молодой листвой деревьев, с Эйфелевой башней и монмартрскими мельницами, с его вольным небом и пестрой, веселой толпой. А по другую сторону, тут же рядом, но отделенные невидимой стеной — богатство и неизбежно сопутствующие ему скука, ханжество, манерность, зависть, оскорбление человеческого достоинства и одновременно горькое, перебродившее чувство неудовлетворенной любви. Но любовь нельзя купить за деньги... И хотя богатая американка и весь ее антураж обрисованы гротескно, где-то в глубине созданного Франсуазой Розе образа звучала трагическая нота.

К созданию фильма Фейдер привлек художника Лазаря Меерсона, незадолго до этого приехавшего во Францию. В соответствии с режиссерским замыслом, Меерсон построил декорации, исполненные психологического смысла, — то строгие, то причудливые, то проникнутые скрытой иронией. Так было положено начало сотрудничеству, продолжавшемуся много лет, которое было прервано только смертью Лазаря Меерсона.

При постановке «Грибиша» режиссер часто «выходил» из ателье. Таи, сцены народного гуляния были сняты прямо на улицах во время праздника 14 июля. Поскольку сцены на натуре были связаны главным образом с Грибишем, а сцены в павильоне — с образом богатой американки, то их контраст способствовал раскрытию основной идейной линии произведения.

{Кадр из фильма "Образ"}

Фейдер продолжал увлеченно изыскивать новые средства киновыразительности. В «Грибише» он применил прием субъективно окрашенного повествования. Американка три раза повторяет рассказ об

одном и том же событии, каждый раз все более деформируя его в соответствии со своими желаниями. Это событие, таким образом, три раза повторяется на экране, последовательно видоизменяясь, что производит комический эффект. Год спустя Рене Клер широко использовал этот прием в фильме «Двое робких».

В 1926-1927 гг. Фейдер осуществил подряд две экранизации классических произведений французской литературы — «Кармен» и «Тереза Ракен».

Перенос на экран новеллу Проспера Мериме, Фейдер потерпел неудачу, потому что отступил от им же самим декларированного тезиса о том, что надо стремиться к зрительному воплощению и развитию главной внутренней темы произведения. Режиссер стал экранизировать не идею рассказа, а лишь его интригу и обстоятельства действия.

По своему обыкновению, Фейдер начал с тщательного воспроизведения среды действия. Натурные съемки проводились в окрестностях Севильи и Ранды, родных местах знаменитой героини Мериме. Там же с натуры была заснята подлинная испанская коррида. Во Франции Лазарь Меерсон в числе других павильонных сооружений построил точную копию существующей в Севилье Змеиной улицы. Декорация имела в длину 80 м и была по тем временам самой большой в Европе. Вдоль декорации на довольно значительной высоте были сооружены подвесные пути, позволявшие производить съемку с движения и неожиданными ракурсами. Фейдер стремился сочетать постановочный размах с максимальной достоверностью. Однако неверное прочтение литературного первоисточника привело к тому, что за внешним размахом постановки были утрачены внутренние масштабы произведения.

Главное, что придает новелле Мериме цельность и глубину, это - интонация автора-рассказчика, человека пронизательного, скептического, рассудочного и потому с особенной силой замороженного бурными вспышками диких и необузданных страстей. Только преломленные через призму авторского восприятия характеры и события, о которых повествует новелла, приобретают смысл и значительность.

Именно эта авторская позиция и была утрачена Фейдером в процессе экранизации, и от литературного первоисточника осталась лишь

приключенческая интрига да условно-романтические персонажи. Надо ли после этого удивляться, что актеры сплошь и рядом подменяли подлинный накал страстей напыщенной жестикуляцией! Многие интересные режиссерские решения кажутся необязательными и не производят впечатления.

Помимо всего прочего, Фейдер испытывал большие трудности в работе с исполнительницей главной роли Ракель Меллер. Актриса обладала как будто бы всем необходимым для создания роли Кармен: эмоциональной подвижностью, темпераментом, внешностью, которая как нельзя лучше подходила к героине Мериме (она была испанкой по происхождению). Но в трактовке образа Кармен Ракель Меллер соскальзывала к мелодраматическому штампу, играя сентиментальную и благородную цыганку, чистую и невинную жертву «жестоких» мужчин. Фейдер потребовал, чтобы актрису заменили, но фирма на это не пошла.

Конфликт с Ракель Меллер, финансовые осложнения, а главное, ощущение, что избранное художественное решение произведения ошибочно,— все это привело к тому, что под конец Фейдер утратил интерес к фильму. Он лишний раз убедился, как тяжело положение режиссера в системе капиталистического кинопроизводства. Ведь если писатель или художник чувствует, что в процессе работы над романом или над картиной он пошел по неправильному пути, он оставляет работу или начинает ее заново. Кинорежиссер не имеет такой возможности. Связанный контрактом, он вынужден продолжать работу даже после того, как сам утратил веру в свое произведение.

В 1927 г. Фейдер заключил с немецкой фирмой УФА договор на постановку фильма «Тереза Ракен», явившегося, по единодушному признанию критики, самым крупным достижением режиссера в период немого кино.

Французское кино часто обращалось к романам Золя, однако случаев глубокого раскрытия произведений великого писателя было очень мало. 1926 год был отмечен двумя характерными в этом отношении неудачами. Марсель Л'Эрбье подошел к экранизации романа «Деньги» с формалистических, «авангардистских» позиций. Мы заимствуем у Жоржа Садуля характеристику этого фильма: «Пренебрежение сюжетом повлекло

за собой пренебрежительное отношение к Золя и ко всей натуралистической традиции, этой основе французского кино. Постановщик перенес действие фильма в современность, соответственно изменив декорации и костюмы и выбросив из картины лучшую часть романа — описание финансового мира. В результате биржа в постановке Л'Эрбье перестала, быть местом, где продавались акции... став просто темой для разного рода пластических экспериментов» {Жорж Садуль. История киноискусства. М., «Искусство», 1957, стр. 166—167.}.

В том же году Жан Ренуар предпринял экранизацию романа «Нана». Молодой режиссер добросовестно стремился с возможной полнотой воспроизвести на экране образы и события романа, но целый ряд ошибок свел на нет его благие намерения. Образы действующих лиц оказались огрубленными. Актеры были подобраны неудачно, и в их игре не чувствовалось направляющей руки режиссера. Но главная причина неудачи заключалась в самой концепции фильма: он строился как иллюстрация к роману и главной движущей пружиной в его драматическом развитии были титры. Жан Ренуар не нашел образного, стилевого ключа к решению темы.

Экранизация «Терезы Ракен» была сопряжена с особыми трудностями, ибо режиссер, следуя за событиями романа, легко мог соскользнуть к созданию патологического «фильма ужасов». Роман Золя достаточно хорошо известен у нас, и я позволю себе лишь коротко напомнить его сюжет. Молодая женщина Тереза отдана замуж за Камиля Ракен, человека физически немощного и душевно ничтожного. Тереза влачит серое, мещанское существование в состоянии какой-то нравственной летаргии до того момента, когда любовь, вспыхнувшая между нею и приятелем Камиля — Лораном, пробуждает её бурный темперамент и жажду жизни. Любовникам не долго удаётся скрывать свои отношения от зоркого глаза матери Камиля. Логика событий и страстей приводит Терезу и Лорана к убийству: они топят Камиля во время катания на лодке, причём все окружающие думают, что произошёл несчастный случай. Только старуха Ракен догадывается о том, что её сына убили, но она никому не может сообщить о своих подозрениях, так как при известии о гибели Камиля её разбил паралич и она лишилась дара речи.

Наступает второй акт трагедии. Воспоминание о совершённом убийстве мешает Терезе и Лорану наслаждаться любовью, лишает их покоя, доводит до помешательства. Эти угрызения совести намеренно трактуются писателем как чисто физиологическая реакция на нервное потрясение. Полный ненависти взгляд парализованной старухи Ракен преследует Терезу и Лорана. В конце концов бывшие любовники,

связанные теперь только сообщничеством и взаимной ненавистью, пытаются отравить друг друга, а затем вместе кончают жизнь самоубийством.

«Тереза Ракен» — первое произведение Золя, где будущий глава натуралистической школы задумал реализовать доктрину «научного романа» так, как он тогда ее понимал. В то время (т. е. в 1868 г.), осмысливая человеческие поступки и переживания, Золя выдвигал на первый план физиологические и патологические факторы. В предисловии ко второму изданию романа Эмиль Золя прямо заявил, что видит свою задачу в том, чтобы изучать «темпераменты, а не характеры»: «Я выбрал людей, зависящих в высшей степени от их нервов и крови, лишенных свободной воли, вовлекаемых в каждый жизненный поступок неизбежными требованиями плоти. Тереза и Лоран — два человеческих животных организма, ничего более» {Цитируется по книге: М. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 48.}.

В этом романе Золя чрезвычайно сузил свои художественные задачи, ограничившись изображением клинического случая и оставив в стороне социальные мотивировки. Эти недостатки отмечал Тен в письме, которое он направил Золя после выхода романа в первом издании. «...Книга всегда должна более или менее охватывать целое, она должна быть отражением всего общества», — писал Тен {Цитируется по книге: М. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 50.}.

Золя согласился с критикой Тена. В предисловии ко второму изданию романа он писал: «В общем, для создания в настоящее время хорошего романа писателю необходимо охватить общество более широким взглядом, рисовать его с разнообразных сторон и в особенности пользоваться ясным и естественным языком» {Цитируется по книге: М. Клеман. Эмиль Золя. Л., 1934, стр. 51.}.

Эти слова Золя были для Фейдера путеводной нитью. Работая над экранизацией романа, он старался избежать патологического оттенка в трактовке сюжета и образов действующих лиц {К сожалению, в настоящее время не сохранилось ни одной копии фильма, и представление о нем можно составить только на основании нескольких фотографий и свидетельств современников.}. Как отмечал Леон Муссиак, режиссер мастерски воссоздал социальную и бытовую среду, окружавшую его героиню. Он показал непрерывный, но до поры подспудный бунт Терезы против жизни, проникнутой мещанским духом, пошлостью, трусостью. Избегая натуралистических деталей, он в то же время стремился с максимальной силой передать атмосферу безысходной тоски, которая

тяготееет над героями.

На экране Тереза и Лоран были не «животными организмами», слепо подчиняющимися велениям плоти, а живыми людьми, которые в своем стремлении к счастью не сумели найти иного пути, кроме преступления. И виноваты в этом не только их «кровь и нервы», но и те условия существования, в которые они поставлены. Таким образом, экранизируя «Терезу Ракен», Фейдер пошел по тому пути, который избрал сам Золя в своих более зрелых произведениях.

Фейдер понимал, что силой непосредственного воздействия экранный образ намного превосходит образ литературный. Поэтому он отказался от прямого воспроизведения событий, лежащих в основе фабулы, видя свою задачу не столько в том, чтобы показывать, сколько в том, чтобы внушать. Режиссер использовал все богатство языка поэтического кинематографа, с его зрительными метафорами, эллипсами, намеками. Один из примеров использования таких стилистических приемов приводит Поль Рота: «Тереза приходит в студию к своему любовнику Лорану. Она ложится на софу, а он в печальной задумчивости садится у её изголовья. Сцена исполнена внутреннего напряжения. На стене, позади действующих лиц, небрежно развешаны наброски художника. Этюды с натуры, какие часто можно встретить в студиях. В этом не было ничего необычного. Но содержание этюдов не могло не воздействовать на зрителей, хотя, быть может, они этого и не сознавали; оно ясно показывало сексуальную подоплёку встречи. Это пример использования второстепенного для усиления главного...» {Paul Rotha. The film till now, a survey of the cinema. New York, 1930, p. 272—273.}.

Фейдер стремился придать каждому кадру, предмету, жесту большую смысловую нагрузку, сделать их носителями скрытых значений. С этой целью он использовал некоторые художественные достижения немецкого «камерного фильма» {О «камерном фильме» см.: Жорж Садуль. История киноискусства, стр. 149—152}. Сам Фейдер охарактеризовал стиль «Терезы Ракен» как «черный реализм». Возможно, что эпитет «черный» был в данном случае преувеличенным. Во всяком случае, Леон Муссиак даже упрекнул Фейдера за «чрезмерную элегантность» в трактовке сюжета, который, возможно, не требовал такой утонченности. Но упрек этот в устах Муссиака скорее походит на комплимент. Не может быть сомнения, что если бы Фейдер в своих предыдущих фильмах не овладел кинометафорой или кинематографическим иносказанием, экранизация такого произведения, как «Тереза Ракен», не смогла бы привести к положительному художественному результату.

Среди исполнителей критика особенно выделила Жину Манес, создавшую в этом фильме свою лучшую роль. «Никогда еще, ни в одном фильме,— пишет очевидец,— женщина не была более женственной, более волнующей, более истинной...» {Цитируется по книге: R. Jeanne et Ch. Ford. Histoire encyclopédique du cinéma, Paris, 1949, p. 355.}

Критик газеты «Дер Монтаг Морген», характеризуя игру актера Цильцера, писал: «Цильцер создал удивительного Камиля, неполноценного как физически, так и морально, хихикающего то восторженно и раболепно перед начальником канцелярии, то игриво и кокетливо при воспоминании о натурщицах Лорана, то ребячески бахвалясь во время катания на лодке, но всегда его смех — смех идиота». Актриса Жанна-Мари Лоран, игравшая мать Камиля, по свидетельству того же критика, «вложила в свой взгляд весь ужас, ненависть и жестокую радость, которые не могло выразить ее скованное параличом лицо» {Цитируется по книге: «Bulletin international du cinématographe», №1. Paris, 1949, p.33}.

{Актрисы в фильме "Тереза Ракен"}

В Германии «Тереза Ракен» стала самым крупным кинематографическим событием 1928 года, несмотря на то, что одновременно с ней демонстрировался «Цирк» Чаплина. Французская пресса была единодушна в своих восторженных отзывах.

Вернувшись из Германии, Фейдер пишет сценарий и раскадровку фильма «Стражи маяка», который затем передает Жану Гремийону, сыгравшему впоследствии очень большую роль в истории французского кино.

Фейдер использовал сюжет пьесы Пьера Антье и Клокмена из репертуара театра «Гран-Гиньоль», но сценарий, написанный им, имел очень мало общего с этим первоисточником. Кинематографический замысел Фейдера заключался в том, чтобы в драматургической разработке и зрительной «оркестровке» добиться слияния человеческой драмы с темой разбушевавшейся стихии.

Действие фильма происходит на уединенном маяке, близ бретонского побережья Франции. Двое рабочих, «стражи маяка», Бреан и его сын Ивон, должны провести месяц на скалистом острове в полном одиночестве. Ивон, которого покусала собака, заболевает бешенством. Страшная болезнь лишает его рассудка, превращает в свирепое животное. Он забивается в помещение, где находится фонарь маяка, и не подпускает к себе Бреана. До маяка доносится звук корабельной сирены, проходящее мимо судно, не видя сигнального огня, посылает сигнал бедствия. Это кладет конец колебаниям Бреана: он должен зажечь фонарь маяка, иначе судно

разобьется о скалы. И чтобы спасти гибнущих людей, Бреан убивает сына.

Обнаженный трагизм этого фильма, сценарий которого написал Фейдер, а постановку осуществил Гремийон, заставляет вспомнить, с одной стороны, Виктора Гюго, а с другой — рассказ Бласко Ибаньеса «Бешенство». Изображение того, как спокойный, мягкий, любящий Ивон превращается в истерзанное и свирепое животное, было задумано и выполнено с жестокой достоверностью. Но не в этом зерно трагедии. Оно в образе Бреана, который вступает в смертельную схватку с собственным сыном, повинувшись сознанию своего человеческого долга.

Море участвует в фильме как одно из главных действующих лиц. Оно отрезает «стражей маяка» от остального мира, обрекает их на одиночество и в то же время ставит перед необходимостью действовать во имя спасения других людей.

Первоначально Фейдер намеревался сам ставить «Стражей маяка» и режиссерские трудности, с которыми ему предстояло столкнуться, были во многом близки тем, которые он преодолел, экранизируя «Терезу Ракен»: жестокий, с патологическим оттенком сюжет требовал для своего экранного воплощения особого такта, вкуса и свободного владения кинематографическим иносказанием. Однако Фейдера увлек новый замысел.

Как признавался сам режиссер, он иногда переходил от фильма к фильму, подчиняясь «закону контраста». Так и на этот раз, после мрачных и жестоких драм, ему захотелось поставить веселую и «легкую» комедию «Новые господа». Однако на деле эта «легкая» комедия обернулась довольно едкой сатирой на французские политические нравы.

«Новые господа» — это экранизация одноименной комедии де Флера и Круассе, поставленной в 1925 г. в театре «Атеней». Пьеса высмеивала парламентскую систему, беспринципность и фаворитизм, царящие среди парламентариев и министров. В центре действия — образ Жака Гайака, рабочего, профсоюзного лидера, который, став депутатом и министром, порывает со своим классом и превращается в беспринципного политика. Авторы пьесы следующим образом определили ее идейную направленность: «Новые господа — это те, кого социальная эволюция

заставила перейти от народа к буржуазии, от революции к власти... Наша пьеса, наряду с сентиментальной стороной, обладает стороной сатирической. Причем метит она не столько в сторонников тех или иных доктрин, сколько в политиканов вообще» {Robert de Flers et Francis de Croisset. Les Nouveaux Messieurs. Comédie en 4 actes. Suppl. à la «Petite illustration», 1926, p. 31}.

Сценарий фильма был написан Фейдером вместе с его молодым секретарем и соотечественником Шарлем Спааком, ставшим впоследствии одним из ведущих французских сценаристов.

В кино каждая идея должна найти свое зрительное выражение — таков был один из основных художественных принципов Фейдера. Для осмеяния парламентских нравов он использовал пародийное сопоставление палаты депутатов и оперных кулис, показанных как место галантных походов стареющих парламентариев. Это сопоставление давало богатый материал для остроумных кинематографических решений.

В первых же кадрах фильма перед нами — фойе Оперы, заполненное балеринами в белых пачках и депутатами в черных смокингах (словно мухи на сахаре). Государственные мужи отдыхают и развлекаются.

А вот зал заседаний парламента — торжественный амфитеатр, трибуна, украшенная аллегорическими изображениями. С преувеличенной серьезностью и значительностью рассаживаются депутаты по своим местам. Однако эта серьезность чисто внешняя. Начинается заседание, и солидность мгновенно слетает с них: они кричат, размахивают руками, стучат пюпитрами. Весь зал, снятый сверху, напоминает класс, где расшалились бородатые школьники. Получается, что палата депутатов — это такое же место развлечений, как и кулисы оперного театра.

Кульминационным пунктом этого сопоставления был эпизод, где вздремнувшему во время заседания министру кажется, будто вместо депутатов в черных смокингах зал заполнили блистающие тюлем танцовщицы, которые с помощью традиционных балетных движений воспроизводят не менее традиционные жесты политических демагогов.

Если искать литературную аналогию для фейдеровской сатиры, то в голову приходит пример Анатоля Франса, прятаншего отточенное острие за изяществом и утонченностью своего литературного стиля. Как и у прославленного писателя, комизм у Фейдера рассчитан на то, чтобы вызывать не хохот, а тонкую улыбку.

Весьма характерна расстановка главных персонажей и их взаимоотношения. Монтуар-Гранпре и Гайак — политические противники. Между ними существует только одно связующее звено, и это опять-таки

балет в лице очаровательной и бездарной артистки кордебалета Сюзанны Веррье, их общей любовницы. Для нее они общими силами добиваются положения прима-балерины. В осмеянии «новых господ» главную роль играет сатирический образ выскочки Гайака. Это весьма ограниченный демагог и карьерист. Речь Гайака, обращаясь к забастовщикам с призывом «доверять своим уполномоченным» (т.е. ему, Гайаку), принадлежит к наиболее острым эпизодам фильма. Гайак на самом деле меньше всего думает о рабочих, особенно в данный момент, когда он озабочен организацией «*partie de plaisir*» со своей возлюбленной. Композиция кадра в этих эпизодах, равно как и игра Альбера Прежана, создавшего в этом фильме одну из своих лучших ролей,— превосходны. Чего стоит, например, снятая с нижней точки фигура ораторствующего Гайака, между ног которого примостилась его любовница!

В другом эпизоде фильма Гайак, ставший уже министром, присутствует на торжественном открытии только что отстроенных домов для рабочих. Но в момент, когда он становится во главе церемониальной процессии, ему вручают телеграмму из Парижа: правительство на грани падения. Стремясь поскорее закончить церемонию, Гайак «наращивает темп». Процессия движется все быстрее и быстрее и вот уже почти бежит. Официальные жесты, улыбки, рукопожатия, пируэты, пробеги сливаются в нелепый и смешной балет. Гайаку передают вторую телеграмму, и тут он не выдерживает. Бросив все, он мчится на поезд с такой скоростью, что кажется, будто на виражах дорога наклоняется, как велотрек. Шутка ли — надо спасать свой пост министра!

{Кадр из фильма "Новые господа"}

В лице Гайака Фейдер показал беспринципного политического карьериста, у которого на стене — портрет Жореса, на камине — бюст Маркса, на устах — громкие фразы, но который забывает о своем классовом долге, стоит только ему попасть в министерское кресло. Эта фигура очень типична для французской политической жизни. Вспомним Мильерана, Бриана и других «министров-социалистов», Адрес сатиры здесь вполне ясен: речь идет не о социалистах вообще, а именно о социал-предателях.

Фейдер подметил, как элементы буржуазной псевдодемократической игры проникают в рабочие профсоюзные организации, и метнул несколько сатирических стрел также и в этом направлении. Режиссер показал чрезмерную доверчивость народных масс по отношению к их политическим руководителям. И последующие исторические события

показали, как много справедливого содержалось и в этом аспекте фейдеровской критики.

Необходимо отметить, что в «Новых господах» достаточно ясно проявилась и ограниченность политических воззрений Фейдера. Критика буржуазных парламентских нравов ведется здесь с абстрактно-гуманистических позиций: политической суете и парламентскому карьеризму режиссер противопоставляет радости естественного человеческого бытия. Улыбающиеся женские губы, утреннее купание в Сене, музыка, несущаяся из механического оркестриона, и непрехотливые танцы в загородном кабачке — все это для него бесконечно ближе и важнее, чем парламентские интриги и борьба за власть. Граф Монтуар-Гранпре потому и выглядит в фильме гораздо симпатичнее Гайака, он потому и одерживает верх над своим соперником, что понимает суетность власти и политических интриг. Он гуманен, терпим, лишен властолюбия (ведь не случайно он отказывается от поста министра). В системе «руссоистской» этики фильма он фигурирует со знаком плюс. Фейдеру гораздо симпатичнее человек, отказывающийся от власти, чем человек, стремящийся к ней.

«Новые господа» — классический образец немного киноискусства в том виде, как оно сложилось к концу 20-х годов. Фейдер широко использовал технические достижения кинематографа: двойные и многократные экспозиции, неожиданные углы зрения, острый монтаж, замедленную и ускоренную съемку, косое кадрирование и т. д. Однако в отличие от «авангардистов» он не придавал технической виртуозности самоценного значения. Стиль фильма, его формальные особенности определены характером изображаемого жизненного материала и отношением к нему художника. Для каждой темы, для каждой идеи фильма найдено зрительное выражение. Для осмеяния парламента — сопоставление зала заседаний и оперных кулис, дающее богатые возможности изобразительного развития; для изображения «правой» и «левой» в парламенте — комическое сопоставление бритых и бородатых с симметричным монтажным построением эпизода; для изображения (и характеристики) парламентского центра — смутное, размытое изображение центральной части парламентского амфитеатра; для передачи содержания телефонного разговора — рисунок, который машинально набрасывает Гайак; для раскрытия лицемерия и карьеризма Гайака — композиция кадра в эпизоде его речи к забастовщикам и гротескно ускорющийся темп официальной церемонии и т. д.

Изображая кулисы оперного театра, Фейдер обратился к миру, который

до него уже был запечатлен Эдгаром Дега с помощью карандаша и кисти. Следует ли удивляться тому, что некоторые сцены фильма производят впечатление оживших картин и рисунков художника. Перед нами мелькают ножки балерин, трепещут пачки, по винтовым лестницам порхают стайки артисток кордебалета; мы видим знакомые по картинам художника убегающие квадратики паркета, размалеванные декорации сцены, углубляющие перспективу зеркала репетиционного зала...

Вероятно, дело здесь не только в простом совпадении, предопределенном единством «натуры». Фейдер сознательно обратился к традициям Дега, творчество которого было в известном смысле «предчувствием кинематографа».

Почти все исследователи Дега говорят о близости картин и рисунков художника к «моментальной фотографии», о его умении «остановить» жизнь в самый неожиданный момент, сохраняя всю непосредственность и динамичность вечно движущегося мира, Этим стремлением передать движение отмечена композиция произведений Дега. Рамки картины обрезают человеческие фигуры, так что на картине часто нет ни одного персонажа, который был бы показан полностью. Развитый еще дальше, этот композиционный принцип приводит к тому, что в картинах Дега начинает фигурировать часть вместо целого: видны только ноги балерины или только руки; вместо женщины, сидящей в ложе, — только веер и часть лица, вместо музыканта — только гриф музыкального инструмента. Эти детали даются «крупным планом», в то время как вдали мы видим маленькие фигуры балерин, причем перспектива подчеркивается благодаря эффекту освещения. Дега использует самые неожиданные точки зрения, отказывается от фронтальной композиции, предпочитая располагать свои фигуры в глубину и по диагонали.

Фейдер понял, как много могло почерпнуть искусство кинематографа в творчестве Дега. Все, что у Дега казалось нарушением старых законов живописи, стало законом в новом искусстве — искусстве кино: и «срезанная» композиция, и часть вместо целого, и смена ракурсов, и асимметрия построения, и контраст планов... Но все это приобрело новое качество, потому что движение, бывшее в живописи иллюзией, в кино стало действительностью.

Фильм Фейдера имел большой успех как во Франции, так и за ее пределами. Большинство прессы было единодушно в высокой оценке его художественных достоинств. Молодой критик Марсель Карне писал: «Это произведение, обладающее безукоризненной завершенностью, выглядит как исключение во французской продукции. Было настоящим подвигом

экранизировать театральную пьесу, все достоинство которой заключено в тонкой иронии ее диалога. К ироническим улыбкам де Флера и Круассе Жак Фейдер добавил чисто французскую „атмосферу" и колдовство движущегося изображения, которые придали теме гораздо больший размах и значение» {Цитируется по книге: «Bulletin international du cinématographe», №1. Paris, 1949, p.36}. Отметим, что и сам Карне принял участие в этом «колдовстве» — в скромной роли второго помощника оператора. Это был его кинематографический дебют.

«Новые господа» получили широкий общественный резонанс. Политическая левая приняла фильм положительно, но среди правых парламентариев он вызвал бурю возмущения. Председатель палаты депутатов потребовал введения в фильм новых сцен, которые показали бы деятельность парламента с положительной стороны. Руководитель кинофирмы Александр Каменка отказался подчиниться этому требованию, которое шло вразрез с главной идеей фильма и вдобавок было технически трудно осуществимо: фильм был закончен производством, контракты истекли, сам Фейдер был на пути в США, где ему предстояло на протяжении нескольких лет работать для крупнейшей американской кинофирмы «Метро-Голдвин-Майер». Тогда цензура запретила фильм как для показа на французских экранах, так и для вывоза за границу. Только полгода спустя в результате многочисленных протестов он был выпущен на экраны с несколькими цензурными купюрами и со следующей знаменательной вступительной надписью:

«Зритель! Ты достаточно умен, чтобы принять этот фильм так же, как он был снят, то есть весело и добродушно. Этот фильм, который мы стремились сделать произведением искусства, не является копией жизни, а лишь забавным комментарием к ней. Он имеет целью не поучать, а только развлечь тебя. Он показывает не настоящий парламент, а парламент такой, каким его можно увидеть в кино, не настоящих министров, а министров, созданных фантазией, и, может быть, именно поэтому он сохраняет веселость. Поступи так же!»

В период создания «Терезы Ракен» и «Новых господ» Фейдер был близок к левым политическим кругам. Так, выступая в 1926 г. на страницах «Юманите», он дал суровую оценку капиталистическому кинопроизводству: «Невероятно, чтобы кино смогло художественно развиваться в рамках существующей экономики. Мы не станем свидетелями действительного прогресса до тех пор, пока совершенно независимая критика не станет настолько авторитетной, чтобы просвещать общественное мнение насчет ценности международной кинопродукции, и

настолько влиятельной, чтобы подсказывать решения продюсерам» {«Humanité», 5 novembre 1926.}.

Разумеется, режиссер был далек от мысли ниспровергать в «Новых господах» политический строй Третьей республики. Цензурные преследования, которым подвергся фильм, были для него неожиданностью. Фейдер был немало удивлен тем, что его «вежливая ирония» произвела эффект «зажигательной бомбы». Он ссылаясь на то, что пьеса, по которой поставлен фильм, в свое время была воспринята совершенно спокойно и не вызвала никакой полемики. Фейдер сам не понимал до конца, что благодаря яркости и точности психологических характеристик, богатству жизненных наблюдений, остроте режиссерского решения его фильм приобрел новые идейные качества по сравнению с литературным первоисточником. Комедийный талант режиссера, блестящее владение кинематографической формой позволили ему поднять образы пьесы на новый уровень художественного обобщения. Фейдер недооценивал обличительную силу своего фильма. Здесь перед нами один из тех часто встречающихся в искусстве случаев, когда объективное звучание произведения превосходит авторский замысел.

Во второй половине 20х годов Фейдер был, несомненно, самой крупной фигурой среди французских режиссеров. Его пример помог многим французским кинематографистам освободиться от формалистических ошибок.

Во французском кино 20-х годов мы прослеживаем три направления: коммерческое кино, «авангардизм» и реалистическое искусство. Коммерческое кино характеризовалось приспособленчеством, рутинерством и дурным вкусом. «Авангард» поднял бунт против коммерческого кинематографа, однако неверно выбранное направление художественных поисков завело «авангардистов» в дебри бесплодного и бесцельного формотворчества. Французское кино двигали вперед произведения, равно далекие как от коммерческого приспособленчества, так и от формалистических новаций, произведения, продолжавшие и развивавшие традиции реализма. Фильмы Фейдера сыграли в этот период особенно важную роль.

Очень точно охарактеризовал роль Фейдера в 20-е годы Рене Клер.

«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 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, потому что отдаляла кино от народных масс, без которых оно не может существовать. Заслуга Жака Фейдера в эту эпоху заключалась в том, что, противостоя обеим этим тенденциям, он создал фильмы, обращавшиеся ко всем классам публики и обладавшие к тому же высокими художественными достоинствами» {Цитируется по книге: «Jacques Feyder ou le cinéma concret». Bruxelles, 1949, p. 76.}.

Выше мы уже говорили о принципиальном отличии позиции Фейдера от позиции «авангардистов». Сейчас необходимо вернуться к этому вопросу, чтобы подчеркнуть еще одно и, пожалуй, самое важное различие, выявляющееся уже не столько в теоретических декларациях, сколько в художественной практике.

Кино «Авангарда» — это обезчеловеченное искусство. В «авангардистских» картинах Ман Рэя, Анри Шометта, Эжена Деслава и других предметы в своем механическом и хаотическом движении отрицают человека, человеческие чувства и логику. Наступление неодушевленных предметов на человека выражает дегуманизацию, свойственную современной буржуазной цивилизации. Эту тему мы находим в творчестве многих западных художников, и прежде всего Чарли Чаплина. Но если в конфликте «человек-машина» Чаплин защищает человека, то «авангардисты» в своих эстетических пристрастиях становились на сторону машины.

В тех случаях, когда в «авангардистских» фильмах появляется человек, он выглядит бессильной игрушкой во власти слепых инстинктов. Темные волны подсознания швыряют его в разные стороны. В таких фильмах, как «Раковина и священник» Жермены Дюлак или «Андалузский пес» Луиса Буньюэля и Сальвадора Дали, личность человека и окружающий его мир распадаются, растекаются, рушатся...

У Фейдера человек всегда не только главный предмет изображения, но и главный этический и эстетический критерий. В его фильмах человеческое начало противостоит дегуманизации буржуазных отношений.

Фейдер очень восприимчив к чувственной красоте материального мира: он влюблен в струящуюся воду, в дрожание листы, в парижские

предместья и в строгие пинии снежных вершин. Он бесконечно чуток к человеку, который остается для него человеком даже в унижении, даже в нравственном падении.

Человеческое начало в его фильмах не связано с какой-либо определенной социальной позицией, но одно несомненно — оно всегда противостоит стихии буржуазных отношений, сотканных из несправедливости, насилия, алчности, властолюбия, эгоизма...

Фейдер не пользовался доверием французских кинопредпринимателей. После коммерческой неудачи с «Кармен» за ним установилась репутация режиссера несговорчивого, склонного затягивать сроки съемок и требовать дополнительных ассигнований на постановку. Объясняя причины, побудившие его уехать в Америку, Фейдер заявил представителям прессы: «Я не могу больше работать во Франции. Заказчики не заинтересованы во мне как в режиссере. Я слишком требователен. Я хочу иметь возможность повторять сцену столько раз, сколько сочту необходимым, и три раза перестраивать одну и ту же декорацию, если она мне не подходит» {Цитируется по книге: «Bulletin international du cinématographe», №1. Paris, 1949, p.37}. Такая профессиональная добросовестность режиссёра казалась кинодельцам пустой расточительностью.

Независимость Фейдера, его постоянная забота о художественной завершенности фильмов, нежелание идти на компромиссы с продюсерами — все это сделало режиссера нежеланным гостем на французских студиях.

Контракт, заключённый Фейдером с «Метро-Голдвин-Майер», не был случайностью. В этот период американские кинопредприниматели усиленно ввозили в Америку лучших европейских режиссёров и актёров. Вместе с Мурнау, Яннингсом, Фейдтом, Гретой Гарбо попал в Голливуд и Фейдер.

Американские кинодельцы широковещательно заявляли, что, предоставляя в распоряжение иностранных кинематографистов «лучшую в мире» американскую технику, они ни в коей мере не собираются стеснять их свободу в создании «национальных» фильмов. Однако поверивших в эту рекламу ждало, как правило, горькое разочарование.

Прибыв в Соединенные Штаты в декабре 1928 г., Фейдер поставил

немой фильм «Поцелуй» с Гретой Гарбо в главной роли. Построенный на уголовном мелодраматическом сюжете (героиня убивает своего мужа, чтобы спасти влюбленного в нее юношу, к которому сама она, впрочем, не испытывает ничего, кроме дружеского расположения), этот фильм не мог идти ни в какое сравнение с произведениями, которые Фейдер создавал во Франции.

На протяжении последующих лет Фейдер снял для «Метро-Голдвин-Майер» несколько французских и немецких «вариантов» американских картин («Анна Кристи», «Зеленый призрак» и др.). Создание «вариантов» на разных языках было в то время широко распространено, так как техника «дубляжа» еще не была освоена; что же касается субтитров, то считалось, что они вредят коммерческому успеху картин. Для съемок фильма, предназначенного на экспорт, помимо американских актеров, нанимали также актеров-французов, немцев, иногда испанцев. Отсняв эпизод на английском языке, снимали тот же эпизод, в тех же декорациях, но уже с актерами другой национальности. В результате получался французский или немецкий «вариант».

Самостоятельно Фейдер поставил всего три фильма («Если бы император знал», «Сын Индии», «Рассвет»), ничем особенно не примечательных. Так, в «Сыне Индии» (по роману Ф. Марион Крауфорда) рассказывалась история любви индуса Карима к прекрасной американке. Влюбленные не могут соединиться, так как принадлежат к «разным мирам». Фильм начинен «возвышенными» чувствами, туманными философскими сентенциями и восточной экзотикой. «Если бы император знал» и «Олимпия» считаются французским и немецким «вариантами» фильма «Его славная ночь» режиссера Лайонела Барримора. Однако в действительности поставленные Фейдером «варианты» не имеют с фильмом Барримора ничего общего, за исключением литературного первоисточника — пьесы Ференца Мольнара. В фильме «Если бы император знал» впервые добилась международного признания актриса Франсуаза Розе. Успех Франсуазы Розе — это единственное, чем примечательна эта салонная комедия, поставленная с известным режиссерским блеском, но лишенная какой бы то ни было глубины и остроты.

В чем же причина неудачи? Почему один из лучших европейских режиссеров, приехав в Голливуд, вдруг утратил свою творческую индивидуальность? В своих воспоминаниях Фейдер с горьким юмором рассказал о том, как тщательно продуманная, сложная и жесткая американская система кинопроизводства обтесывает, шлифует и

нивелирует авторский замысел уже в процессе предварительной работы над фильмом. Когда же дело доходит до постановки, то продюсер, являющийся главным распорядителем на съёмочной площадке, не даёт режиссеру ни на шаг отступить от скрупулёзно подготовленной и заранее утверждённой раскадровки. Режиссёр превращается в простого технического исполнителя, который должен снимать очередной «кусок», и бесполезно пытаться вставить крупный план или наезд, если они не предусмотрены раскадровкой. «Внезапная выдумка, вдохновение (если уж употреблять это слишком торжественное слово) лишаются всех своих прав».

И в результате режиссер, которого выписали из Европы для того, чтобы он внес в американское кино «что-нибудь новенькое», ставит обычный, стандартный голливудский фильм. Разочарование с обеих сторон! Впоследствии Фейдер отказался от всех своих американских фильмов.

{Жак Фрайдер и Грета Гарбо во время съёмок фильма "Поцелуй"}

В августе 1931 г. Фейдер приезжал во Францию, где готовил постановку сатирического утопического фильма «1940». В сценарии, написанном Фейдером совместно с Шарлем Спааком и Ивом Мирандом, рассказывалось о необычайной избирательной кампании, которую проводит в 1940 году феминистка, добивающаяся своего избрания в парламент. Она не произносит политических речей, в ее руках более действенное «орудие пропаганды»: она возит с собой женскую цирковую труппу, которая показывает чудеса силы и ловкости именно в тех областях, которые издавна составляли привилегию мужского пола. В результате героиня завоевывает на свою сторону большинство избирателей, но в последний момент влюбляется в своего соперника и, забыв обо всем в его объятиях, утрачивает плоды победы... Сопоставление замысла фильма «1940» с «Новыми господами» указывает на устойчивость темы осмеяния буржуазного парламентаризма в творчестве Фейдера. Поставить фильм Фейдеру не удалось, и он уехал обратно в Голливуд, где бесплодно провел еще два года.

Другой сценарий, написанный примерно в это же время Фейдером и Спааком, для реализации которого им также не удалось найти продюсера, рассказывал о том, как цирковая труппа в результате кораблекрушения попадает на остров, населенный дикарями. Циркачи выступают перед туземцами в качестве представителей современной цивилизации. С недоумением смотрят «дети природы» на пришельцев: они видят карликов

и карлиц, важных уродцев, людей, жующих стекло, глотающих огонь и ходящих вверх ногами. Неужели это и есть плоды цивилизации и прогресса ?

Забегая вперед, упомянем еще о сценарии «Фанфара», высмеивавшем парламентские махинации. Он был написан Фейдером в 1946 г. и, как свидетельствует Луи Паж, по своей сатирической остроте намного превосходил «Новых господ». Однако снова не нашлось ни одного предпринимателя, который захотел бы вложить деньги в «крамольный» фильм. Все эти факты наглядно показывают, как условия буржуазного кинопроизводства буквально «подрезали крылья» режиссеру, подавляя социально-критическую направленность его творчества.

В 1933 г. Фейдер окончательно распрощался с Голливудом и вернулся во Францию.

ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ

«В широкой фреске нашего времени, которую совместными усилиями стремятся создать некоторые авторы фильмов, убежденные что именно в этом состоит специфическая задача кино, «Большая игра» и «Пансион Мимоза» - правдивые свидетельства об окружающей нас трагической повседневности».

Жан Грემийон

1

В 1930 г. во Франции начался экономический кризис. Разбивались иллюзии относительно устойчивости капиталистической экономики. Обострялись общественные противоречия.

Наиболее реакционные круги французской буржуазии стремились прибегнуть к диктатуре фашистского типа. Оживилась деятельность националистических и фашистских организаций.

Художественная мысль Франции в этот период характеризовалась повышением интереса к общественной жизни, к отображению конкретно-исторической реальности. Крах иллюзии капиталистической стабилизации, обострение общественных противоречий способствовали оттеснению эстетского, формалистического искусства. Симптоматичен в этом отношении окончательный распад сюрреалистической группы, многие члены которой перешли на позиции революционного искусства. Большая группа близких идеям революции и социализма писателей во главе с Барбюсом и Роменом Ролланом сплотилась в Ассоциацию революционных писателей (1932).

Существенные сдвиги происходили и в творчестве писателей, ранее державшихся в стороне от проблем общественной жизни. Увеличилась социальная конкретность их произведений, усилилась их антибуржуазная направленность. В этот период появились такие романы, как «Клубок

змеи» Франсуа Мориака, «Черная кровь» Луи Гийу, первые наиболее острые и реалистические романы многотомных серий Жюль Ромена и Жоржа Дюамеля. В них содержалась подчас резкая критика буржуазного общества, хотя велась она с абстрактно-этических или религиозных позиций.

Во французском кино начала 30-х годов также наблюдался поворот в сторону социальной конкретности и реализма. Но происходил он гораздо медленнее, ибо помимо общих факторов, ограничивающих свободу художника в буржуазном обществе, над киноавторами тяготела производственная рутина, коммерческая конъюнктура, произвол продюсеров и цензуры.

Формализм, игравший значительную роль в 20-е годы, в последующее десятилетие практически перестал существовать. Его лебединой песней был фильм Жана Кокто «Кровь поэта» (1930). Зато широчайшее распространение получили пошлые салонно-адюльтерные коммерческие поделки, сохранявшие внешнее жизнеподобие, но не имевшие ничего общего с подлинной реальностью.

На грани 20-х и 30-х годов в кино пришел звук. Это было огромным завоеванием для молодого искусства. Отныне кинематограф мог раскрывать перед зрителями не только видимый, но и слышимый мир во всем многообразии его звучаний. Звучащая речь неизмеримо расширила возможности проникновения во внутренний мир человека, в мир больших и сложных идей. Кино в этом отношении сближалось с литературой.

Разумеется, возможности художественного обновления, которые открывал перед киноискусством звук, были использованы не сразу. Потребовалось время для решения новых эстетических проблем, для накопления творческого опыта. Предстоял сдвиг во всей системе образных средств «седьмого искусства».

Освоение звукового кино было связано с целым рядом трудностей технического и творческого порядка. Появление звука потребовало пересмотра основных эстетических законов кинематографа и в области монтажа и области актерской игры и в области драматургии, и в построении мизансцены. Именно необходимость такой перестройки и пугала крупных мастеров, заложивших своими произведениями основы эстетики немом кинематографа.

«Если бы собрать все высказывания, которыми обменивались тогда в кинематографическом мире — вспоминает Рене Клер, — можно было бы составить очень интересный сборник. Но все эти высказывания свидетельствовали о том, что большая часть интеллигенции и артистов

испугалась опасности, грозящей не только искусству, но и универсальному средству выражения, алхимии зрительных образов, а капиталисты и коммерсанты положительно отнеслись к этому новшеству, которое должно была принести им громадные прибыли»{Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958, стр. 115}. Продюсеры стали выпускать примитивные картины, где шумы, музыка и речь использовались как аттракцион для достижения незамысловатых эффектов.

Буржуазная идеология выступала в области кино главным образом под маской развлекательной, якобы безыдейной продукции, которая на самом деле приукрашивала буржуазную действительность. Реакционный кинематограф охотно рядился в одежды мнимого демократизма, спекулировал на патриотических чувствах народных масс.

Все художники французского кино, которые стояли на прогрессивных и действительно демократических позициях, группировались в это время под знаменем реализма. И если на грани 20-х и 30-х годов «авангардизм» перестает существовать как направление, то происходит это не только потому, что его «киноязык» противоречил поэтике звукового кино, но прежде всего потому, что для французских творческих работников становилась все яснее связь между антибуржуазной направленностью искусства и реализмом. Стала очевидной несостоятельность позиции «авангардистов», пытавшихся бороться против пошлости и приспособленчества с позиций «самовыражения», субъективизма и анархического отрицания реальности.

Что же представлял собой мещанский развлекательный кинематограф, в борьбе с которым утверждало себя прогрессивное французское кино?

Вот некоторые характерные названия коммерческих фильмов того времени: «Сын Шейха», «Полуночная любовь», «Парад любви», «Баркарола Любви», «Огонь любви», «Да здравствует любовь!», «Приди, любовь», «Мое сердце инкогнито», «Замолкни, мое сердце» и т. д.

Действие всех этих историй разворачивалось преимущественно в аристократических салонах и будуарах, в международных отелях и особняках финансовой знати. Среда менее зажиточных буржуа не казалась такой привлекательной: она была не столь «декоративна». Жизни народа старались вообще не касаться. Зато судьба коронованных особ, обездоленных революцией, послужила темой для огромного количества предельно пошлых картин.

Большим успехом пользовались сюжеты из жизни богемы и мюзик-холла, которые давали возможность заполнять фильмы низкопробной музыкой и двусмысленными ситуациями. Часто сюда примешивали

известную долю уголовной романтики.

Коммерческое кино пыталось творить свои легенды, свои обобщенные образы. Одним из них был герой по имени Бубуль, которого на протяжении многих серий играл актер Жорж Мильтон. Рубаха-парень, веселый, разбитной, пронырливый, он ловко вывертывался из самых рискованных ситуаций, наглядно демонстрируя своим примером, что жизнь не такая уж плохая штука: в ней всегда можно преуспеть, если только «не зевать» и иметь «котелок на плечах».

Особое место занимали фильмы, прославлявшие французский патриотизм и французскую армию. Так, в фильме «Прощайте, друзья», поставленном при содействии военно-морских властей, рассказывалось о недисциплинированном моряке, который даже читает «подрывные брошюры», но в решительней момент спасает свой миноносец и тем искупает свою вину. Под конец исправившийся матрос получает награду от начальства.

Патриотические и милитаристские фильмы сплошь и рядом замешивались на густом мелодраматическом сиропе. Вот сюжет фильма «Ночная стража», поставленного Марселем Л'Эрбье по роману Клода Фаррера.

Герой фильма - де Корле, смелый и благородный капитан французского крейсера «Альма». Патрулируя во французских территориальных водах, «Альма» встречает корабль, который зажигает опознавательные огни французского флота. На самом деле это - вражеское судно. Оно подпускает «Альму» на близкое расстояние и торпедирует ее. Получив пробоину, французский крейсер, тем не менее, принимает сражение, топит вражеский корабль, но и сам идет ко дну. Из всего экипажа спасается только несколько человек, в том числе де Корле и его жена.

Капитан, несмотря на героическое поведение во время боя, предан суду военного трибунала: его обвиняют в преступной небрежности, так как он со слишком большим опозданием реагировал на появление неприятеля. Все свидетели, которые могли бы подтвердить, что на вражеском корабле были французские опознавательные знаки, убиты. Только мадам де Корле может спасти мужа своими показаниями, но для этого ей надо признаться, что она оставалась на корабле без ведома мужа и скрывалась в каюте лейтенанта д'Артеля. С удовольствием обыгрывая двусмысленность ситуации, авторы в то же время не забывают о «приличиях»: зрители поставлены в известность о том, что симпатичная героиня нежно любит своего мужа, а в каюте красивого лейтенанта оказалась лишь в результате рокового стечения обстоятельств. После «мучительной» внутренней

борьбы она, разумеется, дает нужные показания. Капитан оправдан и получает под свое командование броненосец. Он убеждается в благородстве и верности своей жены. Вместе с ней он поднимается на палубу корабля, над которой гордо развевается французский флаг.

Этот посредственный и велеречивый фильм усиленно выдвигался официальными кругами как образец «высококачественной кинопродукции».

Стремясь заглушить настроения недовольства и тревоги, все шире распространявшиеся во французском обществе, коммерческое кино усиленно насаждало официальный оптимизм. «Кино задыхается, кричит и потеет от счастья. Не существует печальных звезд, не существует историй с печальным концом, не существует пессимистической морали или хотя бы морали, отличной от шаблона. Будем счастливы! Жизнь Прекрасна! И не забудьте о старом лозунге: «Обогащайтесь!» Материальное благополучие - это все и достичь его может каждый...» {Georges Altman. *Ça c'est du cinéma! Paris (1933?)*, p.60.}. Но если вам этого не удалось, не огорчайтесь: бедность не порок, не в деньгах счастье, и в бедности можно прожить счастливо... Бесконечно широка улыбка торгашеского оптимизма, она покрывает все.

Борясь с потоком низкопробной продукции, прогрессивные деятели французского кино стремились сохранять ясность взгляда и независимость ума. Их внимание привлекают демократические слои французского общества.

Рене Клер в своих лукавых поэтических фильмах сочувственно изображает жизнь маленьких людей («Под крышами Парижа», 1930; «14 июля», 1933), не отказываясь в то же время от причудливо-фантастической, гротескной линии своего творчества («Миллион», 1931; «Свободу нам», 1932; «Последний миллиардер», 1934).

Режиссер остроумно критикует политическую и экономическую анархию капиталистического общества, его враждебность человеческому счастью, бесстыдную демагогию и слабоумие его политических вождей.

Молодой и рано умерший режиссер Жан Виго успел снять всего три фильма, но все они вошли в историю французского кино. Это сатирический кинодокумент «По поводу Ниццы» (1930), где использованы творческий опыт и теории Дзиги Вертова; «Ноль за поведение» (1933), пронизанное горечью и возмущением свидетельство о жизни детей в закрытом учебном заведении, и «Аталанта» (1934), своеобразная лирическая поэма о жизни маленького экипажа баржи, плавающей по рекам Франции. Виго умел сообщать реальным образом такую поэтическую многозначность, которая

до него была исключительным уделом художественной литературы. Виго считал, что фильм должен быть «социальным документом» и обладать «ярко выраженной авторской точкой зрения» {«Regards neufs sur le cinéma». Paris, 1953, p.49.}.

Жан Ренуар в фильме «Сука» (1931) через описание жизни мелкого служащего дал необычайную по силе картину нравственного разложения общества. В фильме «Тони» (1935) он рассказал о судьбе рабочих-иммигрантов - итальянцев и испанцев - на юге Франции, в Провансе. Режиссер тщательно и обрисовал среду, на фоне которой разворачивалась простая и жестокая драма, напоминающая сюжеты новелл Джованни Верга. Большинство сцен снималось на натуре и в естественных декорациях. Музыкальное сопровождение было сведено к аккордам гитары и нескольким итальянским и испанским народным песням. Многими своими чертами этот фильм предвосхищал неореализм в послевоенном итальянском кино.

Усилия честных и мужественных художников не прошли даром. Благодаря им французское киноискусство восстановило связи со своим временем и своим народом. Жак Фейдер вернулся во Францию в 1933 г., как раз в тот момент, когда прогрессивное кино начинало набирать силы.

Нельзя сказать, чтобы по возвращении на родину Фейдер был встречен с энтузиазмом во французских деловых кругах. Марсель Карне глухо пишет о гнусной кампании клеветы и сплетен, жертвой которой якобы стал Фейдер. В то же время он вновь обрел старых преданных сотрудников — Шарля Спаака, Марсея Карне, художника Лазаря Меерсона, ассистента Шарля Барруа.

Верный своему интересу к реалистической традиции во французской литературе, Фейдер начал переговоры с одной фирмой об экранизации «Мадам Бовари». Сценарий должен был писать Роже Мартен дю Гар, на главную роль была выбрана Валентина Тессье. Однако в последний момент переговоры сорвались. (Год спустя фильм «Мадам Бовари» с Валентиной Тессье в главной роли был поставлен Жаном Ренуаром.)

Наконец в 1933 г. Фейдеру удалось приступить к постановке фильма «Большая игра», сценарий которого был написан им в сотрудничестве с Шарлем Спааком.

Действие «Большой игры» происходит во французском Марокко среди

солдат иностранного легиона. Фильм затрагивает один из наиболее острых вопросов национальной жизни Франции — проблему колониального угнетения и колониальных войн.

На протяжении нескольких десятилетий французский империализм вел против народов Северной Африки кровавую захватническую войну, которая то утихала на время, то разгоралась с новой силой. Позорная политика империалистических кругов вызывала возмущение всей прогрессивной общественности Франции. В начале 30-х годов еще свежа была память о событиях 1925 года, когда французские колонизаторы потопили в крови национально-освободительное движение риффов. В Марокко в 1930 г. усилилась борьба против колониального гнета. Наиболее крупными были выступления народных масс в 1930 г. в Фессе и в 1932 г. на алжиро-марокканской границе. В 1929-1931 гг. широкие масштабы приняла борьба за независимость в Индокитае.

Официальная пропаганда старалась замаскировать колонизаторскую политику лживыми словами о «цивилизаторской миссии» Франции, а Иностраннный легион, это сборище бродяг и авантюристов, изображала в виде некоего «боевого братства», основанного на законах воинской чести. В 1931 г. правая пресса и националистические организации фашистского толка подняли шумиху в связи со «столетней годовщиной» Иностранного легиона.

Фильм Фейдера срывал с Иностранного легиона героический ореол, развеивал старательно созданную легенду. Он показывал легионеров как людей, лишенных идеалов, выброшенных из жизни, потерянных и отчаявшихся. Глубоко в сердце носят они тоску по родине. Эта тоска звучит и в унылой песне, которую поют немцы-легионеры, и в мимоходом брошенной реплике русского Иванова: «О, ты не видел Москвы!». Свою тоску, свое отчаяние эти люди глушат алкоголем и дикими драками. А если и это не помогает, то есть хороший, «патриотический» способ покончить с собой: подставить лоб под пулю алжирца.

{Кадр из фильма "Большая игра"}

Ощущение тоски и безнадежности — эмоциональный лейтмотив «Большой игры». В этой атмосфере едкой издевкой звучат слова о «героических традициях» легиона и о «знаменах, овеянных славой».

Народ, который отстаивает свою землю, победить нельзя. Эта мысль явственно звучит в фильме. Человек, оторвавшийся от родной почвы — живой мертвец. Тоскует о парижской мостовой главный герой фильма — Пьер. Повсюду возит с собой мешочек с русской землей Николай Иванов.

Но пришли они на чужую землю, пришли как незваные гости, и не найти им здесь ни чести, ни счастья, ни покоя... Вот один из безымянных клочков африканской земли, затерянный в горах, залитый слепящим солнцем. Отряд легионеров строит дорогу. Кирки и лопаты отскакивают от каменной почвы. «Нет, эту землю ничем не возьмешь», — говорит Иванов, и в его словах заключен глубокий подтекст. И хотя французская цензура вырезала из фильма несколько наиболее откровенных фраз (Например, «риффы защищают свою землю»), антиколониальное звучание фильма невозможно было заглушить.

В центре фильма — судьба солдата Пьера, в прошлом богатого прожигателя жизни, выброшенного из своей среды и оказавшегося в Иностранном легионе. Пьер чувствует низость, фальшь, убожество окружающего, но в себе самом он несет пороки, свойственные его среде, — эгоизм и себялюбие. Он отказывается принимать установленные «правила игры», но других «правил» он предложить не в состоянии. Отсюда хроническая болезнь тоски и отвращения. Мечта о счастье — лишь пустой мираж. Любовь оборачивается оскорбительной насмешкой. Военная слава? Она оказывается жалкой мишурой. Подвиг с риском для жизни? Но совершенный не во имя высокого идеала, а от пустоты душевной, он только усугубляет эту пустоту. Куда бы ни бежал герой, он повсюду, как проклятие, несет с собой свою душевную опустошенность, свою тоску.

Горизонт Пьера замкнут узкими границами собственного «я». За этими пределами лежит остальной мир, который воспринимается героем как нечто смутное, непонятное и враждебное. Измена любимой женщины, покинувшей его в самый тяжелый момент, подорвала его веру в людей. В Марокко он встречает жалкую певичку Ирму, которая странным образом напоминает ему прежнюю возлюбленную Флоранс. Пьера не оставляет ощущение, что Ирма и Флоранс — одно и то же лицо. Но голос Ирмы, чужой и незнакомый, разрушает это сходство. (Обеих женщин играет Мари Белль, но в роли Ирмы ее голос дублирует другая актриса.) Сама Ирма не может ничего о себе толком рассказать, потому что в ее памяти образовались провалы в результате полученной контузии. В момент, когда Пьер уже готов отказаться от поисков ускользающей истины и соединить свою судьбу с судьбой Ирмы, он встречает свою прежнюю возлюбленную, и снова убеждается, что без этой женщины жизнь для него невозможна. Однако она во второй раз покидает Пьера и шаткое, с таким трудом достигнутое равновесие его жизни вновь рушится.

Идея фильма была подсказана Фейдеру пьесой Луиджи Пиранделло «Это так, как вам кажется». В процессе совместной со Спааком работы над

сценарием Фейдер так далеко ушел от первоисточника, что если бы не собственное признание режиссера, нам, возможно, и в голову не пришло бы искать аналогии между «Большой игрой» и творчеством итальянского драматурга. И тем не менее, если взглянуть в фильм, то явным становится заключенный в его атмосфере «пиранделлизм» — ощущение неустойчивости, расшатанности мира, неопределенности человеческой личности и человеческой судьбы.

Все герои фильма (за исключением Пьера) «приходят из темноты»: их прошлое зияет каким-то черным провалом, куда настоящее бросает лишь слабые и неверные блики. Особенно ясно это сказывается в образе Ирмы, которая сама не помнит своего прошлого. Друг Пьера, легионер Иванов, напротив, помнит все, он упорно молчит и резко обрывает Пьера, когда тот пытается излить ему душу: «Разве я отравляю тебя своими воспоминаниями?»

После смерти Иванова Пьер и гадалка Бланш разбирают его личные вещи: мешочек с русской землей, несколько бумажных рублей и старый номер «Московских ведомостей» с портретом Иванова в студенческой форме. Эта газета может раскрыть прошлое Иванова. «Перевести?» — спрашивает Бланш. — «Нет, не надо» — отвечает Пьер и бросает газету в огонь. И вместе с клочком бумаги сгорает тайна человеческой жизни, жизни выстраданной, загубленной и никому не рассказанной.

Персонажи фильма почти постоянно находятся в движении, камера неустанно следует за ними. Но вся эта суета лишь прикрывает внутреннюю пассивность и обреченность выброшенных из жизни людей. Перед нами не активность, а иллюзия активности, не жизнь, а иллюзия жизни, иллюзия, которую героям надо непрерывно поддерживать, чтобы не впасть в полное отчаяние.

Подлинный герой фильма — это сплин, беспредметная тоска; она, кажется, пропитывает самый воздух, которым дышат легионеры. Она принимает бесконечно многообразные облики.

{Актриса Мари Белль в фильме "Большая игра"}

Это печальные глаза девушки, поющей перед солдатами игривые куплеты. Это хозяин кабачка, одуревший от безделья и похоти. Это узкие мавританские улочки с окнами, забранными решеткой. Это мухи, жара и смерть, которую предсказывают засаленные карты.

Из обреченности героя-индивидуалиста, из его бессилия перед

враждебным и непонятным миром вырастает тема судьбы. Этот мотив проявляется в образе гадалки Бланш.

Бланш и ее муж Клеман содержат в Марракеше третьеразрядную гостиницу и при ней — небольшой бар. Бланш — еще не старая женщина, и если бы не вялость движений, устало полуопущенные веки и пренебрежительная улыбка на губах, ее можно было бы назвать красивой. Мы чувствуем в ней сильную и гордую натуру, но исковерканную жизнью и окружившую себя защитной стеной равнодушия.

Франсуаза Розе, блестяще исполнившая роль Бланш, не только показывает свою героиню в настоящем, но также дает возможность зрителю мысленно воспроизвести пройденный ею путь. Мы без труда догадываемся о печальной истории ее жизни, о том, как благородные порывы цельной и страстной натуры разбивались об окружающую пошлость и мерзость. Огонь, который мог бы светить людям и согревать их, не находя пищи, обратился внутрь, испепеляя душу. И вот старость еще не пришла, а жизнь уже кончена. Что остается Бланш, кроме бесконечного пасьянса? Эта изверившаяся в жизни и в людях женщина полна глубокого фатализма.

{Пьер Ришар в фильме "Большая игра"}

Бланш равнодушно смотрит на своего оскотинившегося мужа, к которому у нее не осталось даже ненависти. И когда, сидя за столом, она с отвращением жует какую-то пищу, мы понимаем, что и вся жизнь для нее вот так же лишена вкуса: ее приходится проглатывать, разжевывая кое-как, день за днем.

Солдаты приходят к стойке ее кабачка, чтобы залить вином тоску. Бланш смотрит на этот парад нравственных калек с печальной и скептической улыбкой. Но есть в этой женщине что-то такое, что влечет к ней сердца. Солдаты идут к ней не только за вином, но и за поддержкой: видимо, не до конца перегорел ее душевный огонь. Это и становится для Бланш источником новой драмы, может быть, последней в ее жизни.

Ее внимание привлекает Пьер, еще сохранивший волю к жизни и к борьбе. Актриса рисует тонкие нюансы переживаний своей героини, которые ведут ее через жалость и сострадание к чувству, лежащему где-то на грани между любовью женщины и материнской любовью. Сначала кажется, что в поведении Бланш ничего не изменилось, но зритель ощущает внутренний сдвиг, и он не удивлен, когда наступает первая

драматическая кульминация.

Пьер догадывается, что муж Бланш — Клеман покусился на честь его любовницы Ирмы (если только можно говорить о чести этого жалкого и забитого существа). Охваченный слепой яростью, он кидается на антресоли, где уединились Клеман и Ирма. В этом эпизоде Бланш впервые выходит из состояния вялости и равнодушия. С неожиданной стремительностью она преграждает путь Пьеру. Он отталкивает ее и устремляется вверх по лестнице, захлопнув за собой дверь. С криками отчаяния Бланш бьется о запертую дверь, за которой вот-вот произойдет что-то страшное. Слышится хриплый возглас, треск обломившейся балюстрады, шум падения. А на экране в это время — лицо актрисы, выражающее страх, мольбу, душевное смятение и, наконец, горькое примирение с неизбежностью. Ведь убив Клемана, Пьер лишь исполнил то, что сама же Бланш нагадала ему на картах. Будучи фаталисткой, она ни в чем не может его упрекнуть.

Во второй раз она гадает Пьеру, когда он заходит к ней за несколько минут до выступления в поход. Её рука привычно открывает карту за картой, и вдруг под ее пальцами — девятка пик, означающая Смерть. Бланш пытается спрятать карту, но Пьер уже видел. Гадание прервано, карты падают на пол, и хотя оба пытаются сделать вид, что ничего не произошло, — тень легла на их лица, и смех звучит неестественно. На экране лицо Франсуазы Розе с застывшей улыбкой и болью в глубине глаз. В течение нескольких секунд прощания она сохраняет эту напряженную маску. Но вот Пьер ушел, и лицо ее гаснет, как угасает огонь на пожарище. Она наклоняется, чтобы собрать карты, да так и остается в скрюченной, неестественной позе. Девятка пик на полу... Как призыв судьбы, звучит за кадром барабан, к которому присоединяется походный рожок. И в углу комнаты все ниже и ниже сникает одинокая фигура женщины, одетой в черное...

Если Пьер — эгоист, то Бланш при всем ее скептицизме открыта навстречу людям. Нигде не впадая в идеализацию, режиссер и актриса создают образ женщины, целиком отдающейся любви, любви самоотверженной, хотя и лишенной иллюзий. Соединение трезвого, скептического ума с сильным характером и чутким страдающим сердцем — вот что раскрывает Франсуаза Розе в образе своей героини. В образе Бланш воплощена вера в чистоту человека, его благородство и способность к самопожертвованию. Только за такой натурой авторы фильма признают право на трагедию.

В «Большой игре», как и в предыдущих фильмах, Фейдер стремился создать для всего происходящего определенную среду и соответствующую эмоциональную атмосферу. Все, что изображается в фильме, имеет двойное художественное задание: показать место действия, окружающих людей и окружающие предметы, воспроизвести материальный мир во всей его конкретности и в то же время создать у зрителей определенную душевную настроенность, натолкнуть их на ряд часто не вполне осознанных ассоциаций.

В «Большой игре» место действия изображено вполне реалистично и конкретно, но в то же время оно вызывает ощущение потерянности. Мы видим на экране казарменные помещения с голыми стенами, убогие номера третьеразрядной гостиницы, узкие улочки мавританского города, окутанные полумраком, с резкой игрой светотени и настойчиво повторяющейся архитектурной деталью — решеткой. На смену эпизодам, снятым в павильоне, приходят другие, снятые на натуре, залитые безжалостным, знойным африканским солнцем, почти не оставляющим теней. Этот изобразительный контраст сам по себе порождает ощущение трагического разлада.

Режиссер стремится к тому, чтобы композиция кадра, ракурс, монтаж и другие элементы формы не приобретали самодовлеющего значения. Автор как бы исчезает, скрывается за изображаемым. Мы говорим «как бы», потому что в действительности все, что мы видим на экране, это плод его труда, фантазии, мастерства. Но зритель не должен этого замечать, он должен следить не за тем, как изображено, а за тем, что изображено. Фейдер стремится к тому, чтобы монтажные переходы не привлекали внимания зрителя: камера плавно перемещается в пространстве или же неприметно преодолевает временную дистанцию.

Шумы и музыка играют большую роль в драматургии произведения и во всем его образном строе. В лице композитора Ганса Эйслера Фейдер имел талантливейшего сотрудника, много размышлявшего над проблемой музыки в фильме. Он написал музыку, которая стала «действующим лицом» фильма, усилила и подчеркнула его идейное и эмоциональное звучание. Режиссер использовал музыку Эйслера выразительно и экономно. Музыка возникает в фильме в наиболее важных, драматургически кульминационных местах. Между музыкой, зрительными

образами и драматическим развитием действия существует внутреннее, органическое соответствие. Так, в напряженно-драматической сцене, где Пьер первый раз видит Ирму, медленный монтаж и длинные планы взволнованного лица героя контрастируют с быстрым и легким ритмом кафешантанной музыки.

Парижские эпизоды фильма, составляющие как бы пролог к основному действию, идут без музыки. Но вот действие переносится в Марокко. Мы в портовом кабаке, где собралась пестрая, разношерстная публика. Звучит арабская, немецкая и русская речь. Камера непрерывно панорамирует, ощупывая все уголки этого мрачного, скупо освещенного помещения со сводчатым потолком, столами, скамьями и стойкой в глубине. Она выхватывает отдельные группы и лица людей, мрачные или лихорадочно оживленные. Старый легионер говорит, что собирается уйти со службы, но слушатели недоверчивы: если уж легион завладел человеком, то не отпустит его до самой смерти. Молодой человек пишет заявление о вступлении в легион и, поставив подпись, отдаёт свою авторучку за рюмку вина: ручка ему больше не понадобится. А в это время из-за кадра доносятся звуки унылой, протяжной песни: ее поют на немецком языке. Это первое вступление музыки. Камера открывает нам группу людей вокруг старого разбитого пианино. С сосредоточенными лицами они поют песни об утраченной родине, и мелодия как бы кристаллизует в себе тоску и заброшенность, которыми насыщена атмосфера кабака. (Можно представить, чем была эта песня для Ганса Эйлера — изгнанного с родины немецкого композитора—антифашиста).

Второй раз музыка вступает на кадрах, изображающих улицу Марракеша. По-видимому, она доносится из какого-то ресторанчика; по мере движения камеры она то усиливается, то ослабевает. На этот раз музыка легкая, ритмичная, с восточным колоритом; благодаря навязчивому повторению одной и той же музыкальной фразы она создает впечатление чего-то тупого, механического. На улице в это время идет «охота» легионеров-отпускников за проститутками: привычные жесты предельно скупы: призывной взгляд, фальшивая улыбка, деньги на ладони; дверь в маленькую клетушку открылась и закрылась за легионером. А музыка звучит, легкая и однообразная, превращая элементарные жесты продажной любви в «па» какого-то бессмысленного балета, в некий ритуал тоски и безнадежности.

В эпизоде знакомства Ирмы и Пьера музыка характеризует не только атмосферу, но и образы действующих лиц. Песня Ирмы, безвольная, угасающая, соединяющая сентиментальность с жалкими потугами на

игривость («Эмма, Эмма, пойдём-ка в темный лес»), то и дело прерывается шумом и насмешливыми репликами присутствующих. Легионеры раздражены: с них достаточно собственной хандры, они хотят получить свою порцию тонизирующего музыкального наркотика. И вот появляется вызывающе одетая Довилль. Покачивая бедрами, она поёт залихватские куплеты. Слушатели довольны, они подхватывают песни. Но бойкий ее мотив, при внешней динамичности, безысходно вертится на месте.

Музыка в фильме сюжетно мотивирована: источник ее либо находится в поле зрения камеры, либо угадывается за кадром. Исключение составляет лишь эпизод прохода Пьера по городу после его вторичной встречи с Флоранс и окончательного разрыва с ней. Пьер возвращается в легион, чтобы найти там смерть. Резко, властно вступает музыка. Это марш, темп которого нарастает, а звучание становится все более неумолимым и жестоким. Пьер ускоряет шаг; мимо мелькают дома, деревья, пешеходы. Зрительный и звуковой ритм нарастают одновременно, но в момент высшего напряжения возникает неподвижный общий план, снятый в верхнем ракурсе: длинная улица, залитая палящим светом южного солнца, глухая белая стена, вдоль которой в глубину кадра уходит темная фигура Пьера. Наконец, в заключительном эпизоде фильма (который был описан выше) звуки барабана, рожка и залихватский присвист проходящего полка тоже получают зловещее метафорическое значение.

Очень интересно несинхронное использование звука в эпизоде отплытия парохода, на котором Пьер собирался было уехать во Францию. Крупный план паровой сирены сопровождается низким и хриплым звуком гудка. Резкий монтажный скачок — и перед нами трактирная стойка в гостинице Марракеша (за несколько десятков километров от порта); на стойке навалены рюкзак и другие предметы военного снаряжения. Камера медленно панорамирует вдоль стойки, а хриплый вой сирены (который должен был бы прекратиться со сменой планов) продолжается. Постепенно он ослабевает и к нему примешивается смех Бланш и Пьера, и секунду спустя оба они входят в поле зрения панорамирующей камеры. Сирена замолкла, камера остановилась. Бланш и Пьер хохочут, скрывая за деланным весельем горечь расставания. Начинается сцена заключительного гадания. Весь этот зрительный и звуковой переход, на описание которого потребовалось столько времени, занимает пять или шесть секунд. Но в результате создается ёмкий метафорический образ. Хриплый голос сирены окончательно перечёркивает, замазывает и стирает прошлое — любовь, мечты и надежды героя, а вплетающийся в неё смех вносит дополнительную горькую и щемящую ноту. {В «Набережной туманов»

Марселя Карне звук пароходной сирены использован аналогичным образом и с тем же художественным эффектом.}

Мари Белль исполнила в фильме две роли — Флоранс и Ирмы, но во второй роли ее голос был дублирован другой актрисой. На сходстве двух героинь и на несходстве их голосов строился ряд драматических ситуаций. Этой выдумке и сам режиссер, и французские киноведы придают непропорционально большое значение. «Большая игра»? — Ну конечно, изумительный «трюк с дубляжом»! И вокруг этого трюка начинает вертеться весь разговор о фильме. Спору нет, выдумка остроумна и возможно, именно она послужила толчком к кристаллизации авторского замысла, но в конечном счете она превратилась лишь в один, и притом не самый важный, элемент законченного произведения.

Работа с актером всегда была в центре внимания Фейдера. Вот что рассказывает Шарль Ванель, исполнивший в «Большой игре» роль Клемана:

«На шлифовку сцен уходило много времени. Мы подолгу репетировали на съемочной площадке, и никогда Фейдер не подсказывал актеру жест или интонацию, но внушал исподволь, как бы не придавая этому значения.. Он говорил: «Как ты думаешь, может быть, этот тип (речь шла о персонаже) подумал бы вот так или поступил бы вот эдак», — и мы возобновляли репетицию и то, что он сказал, оказывалось совершенно правильным. Спорить не приходилось потому, что он продумывал все с необычайной остротой и заботой о деталях... Прежде чем явиться на съёмку, Фейдер переживал все чувства, которые должен был испытывать каждый из его персонажей, он вживался в каждую роль, смеялся, страдал, плакал вместе с каждым из них, сохраняя при этом свой обычный отсутствующий, скептический и разочарованный вид...»{«Jacques Feyder ou le cinéma concret», Bruxelles, 1949, p. 53—54.}

Среди исполнителей фильма на первое место, несомненно, следует поставить Франсуазу Розе. Как ее достойные партнеры выступают Мари Белль, Шарль Ванель и Жорж Питоев в роли Иванова (это было одно из редких появлений на экране знаменитого театрального актера и режиссера). Исполнение Ришар-Вильма, сыгравшего роль Пьера, было менее убедительным, излишне подчеркнутым.

Почти каждый персонаж фильма несет свою собственную поэтическую тему, но это обобщение никогда не отрывается от человеческой сущности героя. Образ Бланш более всех других образов фильма заключал в себе опасность разрыва, опасность утраты конкретных человеческих черт и превращения в символ судьбы. (Несколько лет спустя

такие образы-символы возникнут в фильмах Карне.) Но Фейдер нигде не переходит грани бытовых психологических мотивировок. Бланш несет с собой лейтмотив судьбы, но она конкретный человек, со своей собственной судьбой, своим характером, заботами и печалью. То же самое необходимо сказать и в отношении предметов, имеющих в фильме метафорическую окраску. Их поэтическое значение никогда не отрывается от их реального (даже бытового) назначения.

Жизнь — это «большая игра», которую можно сыграть только один раз. Неужели человек обречён быть банкротом? Тот же вопрос, на новом жизненном материале, ставится в фильме «Пансион Мимоза» (1934).

Чета пожилых супругов Нобле содержит на юге Франции семейный пансион средней руки с клиентурой, состоящей из мелких игроков. Это объясняется тем, что неподалеку находится большой игорный дом, который притягивает к себе «паломников» со всей страны. Постояльцы «Пансиона Мимоза» совсем не похожи на маньяков, одержимых демоном игры. Обычно это — пожилые дамы и господа, мелкие рантье, их страсть имеет мелочный, убогий характер. Рулетка, которая столько раз была описана в литературе как страшный порок, разъедающий душу и общество, заставляющий бушевать страсти, здесь предстает поначалу в своей мещанской обыденности. В казино ходят регулярно, как в контору. Никакой бури — стоячая вода размеренной жизни. Но драма скрыта в глубине и не замедлит проявиться.

Фильм начинается эпизодом, рисующим занятия в «школе крупье», где работает преподавателем господин Нобле. Он учит молодых людей орудовать лопаткой, правильно держать руки и т.д. Правила игры в рулетку изучают с такой же серьезностью, как юриспруденцию, стремятся заранее учесть все, обезопасить себя от неприятностей. «Существуют три разновидности самоубийства: самоубийство в зале, самоубийство в коридоре и самоубийство в саду», — бойко отвечает заученный урок ученик-крупье. Следует далее ответ, как надлежит вести себя обслуживающему персоналу в каждом из трех случаев.

В пансионе царит атмосфера благополучия, успокоенности, прочно устоявшихся привычек. Снаружи пальмы, внутри жардиньерки.

Простенько, но чисто и комфортабельно. Мадам Нобле, совершая свой утренний обход, напевает арию Розины. Когда-то, еще в молодости, она собиралась стать артисткой. И в разговорах с мужем она не упускает случая напомнить, что ради него она пожертвовала «артистической карьерой».

Мадам и месье Нобле души не чают в своем крестнике, маленьком Пьере, отец которого находится в тюрьме. Они глубоко огорчены, внезапно обнаружив у мальчика склонность к игре. На игрушечной рулетке он выиграл у приятеля 10 франков. «И не стыдно тебе присваивать чужие деньги?» — укоряет его мадам Нобле. «Раз я их выиграл, значит - они мои». — «Кто тебе это сказал?» — «Здесь все так говорят». Мадам Нобле решает это противоречие очень просто: она отбирает у Пьера игрушечную рулетку, дает ему пощечину, потом, приласкав мальчика, уговаривает его быть паинькой.

Проходит десять лет. Пьер стал взрослым юношей, и по-прежнему одержим страстью к игре. Он живет в Париже, где якобы изучает живопись, а на самом деле занимается темными спекуляциями, посещает игорный притон и влюбляется в Нелли, содержанку хозяина этого притона. Чтобы выманить у своих крестных родителей побольше денег, он сообщает им, что заболел.

Мадам Нобле спешно едет в Париж. С течением времени её материнская любовь к Пьеру окрасилась иным чувством, хотя оно и скрыто глубоко в подсознании стареющей женщины.

И вот перед нами совершенно новая среда. Мадам Нобле выходит из машины перед подъездом подозрительной парижской гостиницы; навстречу ей несутся хриплые звуки аккордеона. Это банальный парижский вальс, но его легкая мелодия с трудом пробивается сквозь шипение заигранной пластинки. Сразу создается настроение, эмоциональная тональность последующих сцен: как если бы веселую мелодию пел пропитой, надтреснутый голос. Стук бильярдных шаров, прекрасно подобранный типаж лиц, мелькающих на втором плане, обрывки блатной речи, скудно освещенные коридоры — все это дополняет картину.

На несколько минут в эпизодической роли проститутки появляется на экране актриса Арлетти (в будущем прославленная исполнительница главных ролей в фильмах Карне), уже неся с собой основную тему своего творчества — тоску по живому человеческому чувству, скрытую за веселой развязностью и напускным цинизмом.

Пьер возвращается в «Пансион Мимоза», поддавшись не столько уговорам мадам Нобле, сколько шантажу Ромена, хозяина игорного притона. Атмосфера семейного благополучия, царящая в пансионе,

выглядит теперь особенно нелепо и фальшиво.

Пьер работает агентом по продаже автомашин, но в жизни его занимают только две вещи: игра и мысли о Нелли. Едва у него освобождается немного времени, как он подыскивает партнера и начинает метать кости, а если партнера нет, он играет сам с собой. Ему удается вызвать из Парижа Нелли. Он хочет открыть собственную контору по продаже автомашин, и, чтобы приобрести необходимые ему деньги, он отправляется в игорный дом, рискует там огромной суммой, принадлежащей его хозяину, и проигрывает все.

Тем временем мадам Нобле сообщает в Париж Ромену, что Нелли находится в «Пансионе Мимоза». Ромен, который крепко держит Нелли в руках, приезжает и увозит ее.

Игра Франсуазы Розе, исполняющей роль Луизы Нобле, достигает большой психологической сложности. Луиза действует, повинувшись голосу ревности, но сама не сознает этого. Ей кажется, что она делает все в интересах своего крестника, маленького мальчика, за которым нужен глаз да глаз. Подобно тому, как несколько лет назад она отняла у него игрушечную рулетку, так и теперь она отнимает у него возлюбленную, «для его же блага». Но в глубине души она чувствует, что совершила непозволительное и, быть может, непоправимое. Поэтому она с такой тревогой ожидает возвращения Пьера. Весь эпизод их объяснения режиссёрски решён чрезвычайно сдержанно, с превосходным использованием деталей.

Мадам Нобле разговаривает с назойливой посетительницей; в глубине кадра проходит Пьер. Она продолжает разговор, но внутренне уже отсутствует, рассеяна, отвечает невпопад. Наконец отделалась от собеседницы и спешит в комнату Пьера. Он неподвижно сидит в кресле. Желая оттянуть минуту объяснения, мадам Нобле с преувеличенной тщательностью прикрывает дверь. Затем закрывает дверцы стенного шкафа. Потом идет через комнату и закрывает дверь на балкон. Эти машинальные ненужные жесты и соответствующая им ритмическая пауза создают напряженность ожидания. Двери закрыты, выхода не осталось, не осталось возможности дальше оттягивать решительный момент...

Узнав о проигрыше Пьера и видя его отчаяние, мадам Нобле решается на крайний шаг. Впервые в жизни она садится за рулетку. Ей кажется, что если она отыграет деньги, все будет спасено. Но слабый, развинченный Пьер не в силах устоять перед двойным ударом и принимает яд. И когда с кипами выигранных банкнот в руках мадам Нобле проходит в свою комнату, она находит его при последнем издыхании. Фильм заканчивается

сценой, полной трагической иронии: умирающий Пьер принимает сидящую у его постели мадам Нобле за свою сбежавшую возлюбленную, а ворвавшийся через окно мистраль кружит и разбрасывает по комнате никому теперь не нужные деньги.

Образ мадам Нобле во многом перекликается с образом Бланш. Правда, внешний рисунок роли здесь совершенно иной: перед нами вполне «респектабельная» женщина, занимающая почтенное место в обществе, распорядительная и властная по отношению к жильцам и собственному мужу, с которым ее связывают чувства, состоящие наполовину из мещанской сентиментальности, наполовину из добропорядочного буржуазного лицемерия. Первый же эпизод фильма, рисующий обход мадам Нобле своих «владений», представляет ее нам как женщину, уверенную в том, что все вокруг устроено как нельзя лучше.

Душевные устремления мадам Нобле постепенно концентрируются на одном Пьере. Привязанность эта оттесняет все, что казалось столь важным, — заботы о пансионе и деньгах, респектабельность слабохарактерного мужа. Но Пьер пошел «по плохой дороге»: он играет в карты, путается с дурными женщинами; для него невыносима атмосфера буржуазной добропорядочности. Мадам Нобле чувствует, как безвозвратно отдаляется от неё Пьер; она утрачивает почву под ногами и с этого момента становится похожей на Бланш. На лице актрисы вновь появляется выражение подавляемого страдания. Решение Пьера уйти из семьи рассеивает последние иллюзии мадам Нобле, тщетность которых она сама в глубине души чувствовала, но за которые цеплялась с тем большим упорством. Напрасно пытается она сохранить веселое выражение лица, как будто ничего не произошло: улыбка её становится жалкой, неестественной.

Тема духовного крушения человека в результате столкновения с жестокой реальностью — вот что роднит образы Бланш и мадам Нобле. Отсюда известная общность в раскрытии не характеров героинь, а некоторых сходных процессов духовной жизни в сходных ситуациях. Связано это не с «инерцией образа» (как это нередко бывает), а с родственным характером сверхзадачи.

Сценарии «Большой игры» и «Пансиона Мимозы» были написаны Фейдером совместно с его учеником Шарлем Спааком. Роль, которую в начале 30-х годов начинает играть Спаак в творчестве Фейдера, заставляет нас пристальнее взглянуть в этого ранее незаметного секретаря знаменитого режиссера. В период «Большой игры» и «Пансиона Мимоза» Спаак перестал быть пассивным исполнителем замыслов Фейдера и стал его полноправным соавтором. Правда, последнее слово принадлежало

всегда режиссеру. Как рассказывает Спаак, Фейдер определял «условия» их сотрудничества такой фразой: «Мы равны, но решаю я». Между ними в тот период существовала личная дружба и полное единство художественных взглядов; поэтому высказывания Спаака проливают свет на некоторые стороны творческого метода Фейдера.

«Я имел счастье работать несколько лет совместно с Жаком Фейдером, — вспоминает Спаак. — Мы оба считали, что главное заключается не в том, чтобы рассказать в фильме какую-то историю, которую в конце концов мы всегда сумеем выдумать, но в том, чтобы предварительно раскрыть среду, в которой будет разворачиваться драма или комедия. Это очень важная сторона вопроса. Всякий большой фильм включает в себя документальную сторону, сближающую кино, вопреки внешнему сходству, не столько с театром, сколько с романом.

Плохое кино похоже на плохой театр, но если мы будем судить на основании лучших образцов, то нам станет ясно, что великие театральные произведения разыгрываются в поэтическом и стилизованном мире, в то время как большое кино всегда утверждало себя как реалистическое искусство. Пусть этот реализм будет переосмысленным, даже стилизованным и иногда поэтическим — это не меняет сути дела.

Деятели киноискусства создали свои лучшие произведения, описывая мужчин и женщин нашего времени, с их повседневным языком, в борьбе с конфликтами сегодняшнего дня, в знакомых каждому из нас декорациях. Поэтому нас с Фейдером больше всего занимал выбор среды, и я вспоминаю что однажды, в поисках новой темы, мы обратились к карте Франции... Я как сейчас вижу на стене эту огромную карту, которая подсказывала нам более сотни великолепных сюжетов. На Востоке — маленькие города со стоящими в них гарнизонами, на Севере — жизнь контрабандистов, на Западе — рыболовецкие порты и верфи, в Париже... — но здесь каждый округ может дать сюжет для самостоятельного фильма!.. Эта игра нас забавляла, и, отправившись из Безансона, мы объехали Францию во всех направлениях, чтобы закончить путешествие в Ментоне. Именно на этом последнем этапе и родился замысел «Пансиона Мимоза»: семейный отель средней руки с клиентурой мелких игроков, которые с трудом перебиваются на сто франков, ежевечерне выигрываемых в рулетку». {«Le cinéma par ceux qui le font». Paris, 1946, p. 107-108}

В другой статье Шарль Спаак характеризует эмоциональное отношение Фейдера к изображаемому: «Великий мечтатель Фейдер мало во что верил и, будучи глубоко разочарованным, любил рисовать людей с разбитыми судьбами. Все его персонажи овеяны мечтательной дымкой,

каким-то сожалением об утраченном рае. У Фейдера была склонность к людям, изломанным жизненными бурями»{«Jacques Feyder ou le cinéma concret», p. 29}.

Эти слова многое объясняют в творчестве Фейдера, в его художественной индивидуальности. Всякий подлинный художник воспринимает мир как целое, но некоторые аспекты действительности затрагивают его особенно глубоко. В мировосприятии Фейдера преобладало ощущение неустроенности жизни. Отсюда сочетание в его творчестве мечтательности и разочарованности, любви к человеку и грустного скепсиса. Отсюда его интерес и сочувствие в людям с изломанными судьбами. «Благополучных» людей он изображал с насмешкой, мягкой или язвительной — в зависимости от обстоятельств, а иногда и с отвращением.

{ "Пансион Мимоза" }

«Пансион Мимоза» близок к «Большой игре» по проблематике и мироощущению. Герой фильма одержим страстью к игре. Азарт — вот единственное средство, способное хоть ненадолго заглушить чувство внутренней пустоты. Новый фильм Фейдера как бы возвращает героя «Большой игры» в атмосферу буржуазной повседневности.

В «Пансионе Мимоза» мы находим знакомую нам по предыдущему фильму тему бегства, которая со времен Рембо и Гогена пронизывает французское искусство. На этот раз герой пытается укрыться от скуки и пошлости буржуазного существования в уголовной среде.

Фейдер показал жалкую иллюзорность этого бегства, ибо уголовный мир руководствуется теми же «правилами игры», что и «добропорядочное» буржуазное общество, — правилами, основанными на лицемерии, приспособленчестве и власти чистогана. И здесь тоже, чтобы выиграть, надо разменять душу на звонкую монету и бросить ее на зеленое сукно.

Фейдер вплотную подошел к художественному раскрытию некоторых важных закономерностей буржуазного общества с его слепой погоней за деньгами, успехом, индивидуальным благополучием. Тема игры приобретает, таким образом, широкое, обобщающее значение. Герой — индивидуалист ведет с Жизнью «большую игру»: он играет «в темную», идет «ва-банк» и кончает банкротством. В «Пансионе Мимоза» образ героя претерпевает закономерное и характерное «снижение». Пьер Брабан не обладает силой воли героя «Большой игры». Во всем его облике есть нечто от капризного, избалованного ребенка и кончает он самоубийством как будто «назло» жизни, которая поскупилась и не предоставила в его

распоряжение достаточно ярких игрушек.

С темой игры тесно сплетается тема судьбы. Действительно, игрок — всегда фаталист, он находится во власти случая, во власти темных и непонятных сил. Но разве такое положение не типично для буржуазного общества вообще, где человек не в состоянии предугадать последствия своих поступков? Разве весь буржуазный уклад не заставляет человека, поставив счастье на кон, с замиранием сердца ждать, что принесет ему пляшущий шарик рулетки? А биржа — чем не казино, где анархия капиталистического производства выступает в форме азартной игры? Оказавшись перед лицом неподвластных ему и непостижимых социальных сил, человек пытается подчинить их, хотя бы в своем воображении. Так рождается новая мифология, и ее центральный образ — образ Судьбы. Игра и гадание — это способ бросить вызов судьбе, скрестить с ней отточенный клинок своей воли.

«Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но все улыбающегося Чекалинского. Каждый распечатал колоду карт. Чекалин-ский стасовал. Германн снял и поставил свою карту, покрыв её кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок». Но судьба коварна: посулив вам выигрыш, заманит и сбросит в бездну безумия, обернувшись пиковой дамой.

Незадолго до смерти Фейдер собирался экранизировать повесть Пушкина и уже написал режиссерский сценарий фильма...

Атмосфера пессимизма и безнадежности, которая все более сгущалась в фильмах Фейдера, по-видимому, тяготила самого режиссера. Тем более что в Фейдере как бы уживалось два художника: один — беспощадный реалист, остро чувствующий болезненные противоречия жизни; и другой — мечтатель, влюбленный в жизнь, тоскующий по целостному, полнокровному мировосприятию. Отсюда и двойственное отношение Фейдера к зрелищным возможностям кинематографа. Он то доходит до аскетического самоограничения, старательно избегая эффектов, то вдруг дает волю своему влечению к красочным, «бравурным» постановкам, к веселой комедийной игре.

Фейдер - художник бессознательно искал синтеза между трезвым реалистическим взглядом на жизнь и ярким, тонизирующим искусством.

Искал и не находил.

После окончания «Пансиона Мимоза» Фейдер с радостью принял предложение сделать постановочную зрелищную картину. Он извлек из ящика своего стола сценарный проект «Героической кермессы», написанный Шарлем Спааком десять лет назад еще для немого фильма. Фейдер доработал этот сценарий и приступил к постановке.

В том факте, что именно в 1935 г., после двух очень мрачных фильмов, Фейдер обратился к произведению, в котором пытался утвердить оптимистическое, жизнеутверждающее мироощущение, несомненно, сказалось нарастание общественной энергии, связанное с победой Народного фронта.

В середине 30-х годов прогрессивные силы Франции, сплотившись вокруг рабочего класса и коммунистической партии, нанесли решительное поражение реакции и фашизму. В ходе антифашистской борьбы выковывалось широчайшее единство демократических сил, вылившееся в создание Народного фронта.

Это было началом процесса, который Морис Торез охарактеризовал впоследствии как «переход национальной ответственности от одного класса к другому». Теряя социальную опору внутри страны, крупная буржуазия делала ставку на силы международного фашизма, стремилась к дезорганизации экономической жизни страны, проводила политику национального предательства.

Социальная изоляция крупной буржуазии сопровождалась ростом антибуржуазных настроений среди самых различных слоев французского народа. Все более широкие круги общества осознавали бессилие и эгоизм буржуазии, ее неспособность нести гражданскую ответственность за судьбы страны. В то же время в условиях растущей военной напряженности мало у кого вызывала энтузиазм перспектива возможных социальных и международных обострений. Это было время, когда именно фашиствующие силы делали ставку на обострение ситуации. Большинство же французов, резко отрицательно относясь к фашизму, стремилось избежать кровопролитного столкновения враждебных сил. Еще не разразилась испанская трагедия, и надежда на мирный исход казалась реальной.

В «Героической кермессе» в сложном преломлении через условно трактованные события истории Фландрии отразились настроения и иллюзии, характерные для Франции периода Народного фронта.

Действие фильма происходит во Фландрии в эпоху испанского господства. 1610 год. {Сам Фейдер назвал 1610 год, подчёркивая, что

действие фильма происходит после заключения перемирия 1609 года между Испанией и Нидерландами. Однако тщетно было бы искать точных хронологических соответствий между этой датой и событиями в жизни таких действующих лиц фильма, как художник Ян Брейгель и герцог Оливарес.} Маленький фламандский город Бум готовится к ежегодной праздничной ярмарке — кермессе. Кругом радостное возбуждение, лоснящиеся довольством лица, хозяйки, занятые приготовлением жирных и обильных яств. Эти кадры, как и многие последующие, навеяны полотнами фламандских мастеров XVII века.

Вместе со всем городом готовятся к празднику бургомистр города и его жена Корнелия, энергичная, хозяйственная женщина (Франсуаза Розе). Только дочери бургомистра Саскии не до веселья: отец отказывается дать согласие на её брак с молодым художником Брейгелем. «В нашем роду, слава богу, никогда не было художников и бродяг», — заявляет спесивый бургомистр. Даже вмешательство жены, которую он втайне побаивается, не может сломить его упрямства.

Внезапно разносится страшная весть: в городе должен остановиться отряд испанцев, о зверствах которых ходят ужасные легенды. Муниципальный совет обсуждает планы спасения. Дрожащие «мужи города» не допускают даже мысли о возможности защищаться с оружием в руках. Перетрусивший бургомистр не находит ничего лучшего, как притвориться мертвым.

Тогда судьбу города берут в свои руки женщины во главе с бургомистршей. Они гостеприимно встречают испанцев, поят их вином, укладывают в свои постели. На торжественной арке, воздвигнутой в честь кермессы, девиз «Фландрия и свобода» заменяется надписью «Добро пожаловать, наши гости!»

Испанцы в восторге, женщины также очень довольны: испанцы оказались такими мужчинами, которым вялые, пышнотелые фламандцы в подметки не годятся! Вражеская оккупация, так страшившая жителей города, выливается в веселым праздником. Бургомистрша поселяет в своем доме испанского командующего, герцога Оливареса и, пользуясь его благосклонностью, добивается распоряжения обвенчать Саскию и Брейгеля.

На следующий день испанский отряд продолжает свой путь, не причинив городу никакого вреда, если не считать опустошений, произведенных в женских сердцах. В знак благодарности за гостеприимство Оливарес освобождает город от налогов на год вперед.

Кинематографическая пресса единодушно приветствовала

«Героическую кермессу» как шедевр изобразительного мастерства. Действие фильма целиком разворачивается в искусственном фламандском городке, построенном художником Лазарем Меерсоном близ студии Эпинэ. Архитектура, детали обстановки и костюмов, мельчайшие аксессуары — все было подобрано, выверено и приведено к единству с величайшей точностью. Мизансцена, композиция кадра, освещение, подбор материалов, манера поведения актеров и т.д. — все это создает у зрителя впечатление, будто перед ним ожившие картины прославленных фламандских и голландских мастеров. Чуть приметный элемент стилизации способствует созданию исторической дистанции.

На протяжении всего фильма мы живем в другой эпохе и не ощущаем ни музейного холода, ни академизма. Зритель никогда не забудет ни испанских всадников, бешеным аллюром пронсящих по улицам фламандского городка; ни увиденных с птичьего полёта мирных пейзажей Фландрии, окутанных серебристой дымкой утреннего тумана (операторы Страдлинг и Луи Паж); ни движения испанской колонны, мерную и грозную поступь которой подчеркивает музыка и медленно вздымающиеся крылья ветряных мельниц.

«Героическая кермесса» могла бы стать острой антибуржуазной сатирой. В ней содержится немало метких выпадов против трусости, бессилия, эгоизма бумских горожан и бесстыдного приспособленчества их «мудрых жен». Тонкой иронией отмечены сцены, где насмерть перепуганные мужчины прячут оружие в хлебах, в брюхе толстых рыб и грудях прочей снеди, заявляя при этом, что «речь идет о высших государственных интересах». В действительности их заботит только сохранение собственной шкуры и собственного имущества.

Деньги, выгода, доход — этим «святым» словам подчинены помыслы и поступки бумских буржуа. Когда мясник приходит к бургомистру сватать его дочь Саскию, разговор идет о количестве свиней и баранов, которых мясник обязуется покупать у будущего тестя. После того, как этот «основной» вопрос урегулирован, согласие на брак дается автоматически, оно подразумевается само собой.

Следует ли удивляться, что и в отношениях с испанцами соображения выгоды оказываются решающими. Вот кабатчик, который обеспокоен тем, что веселье испанцев приобретает слишком шумный характер: ведь в городе траур (по случаю мнимой смерти бургомистра). Но стоит жене шепнуть ему, что испанцы платят звонкой монетой, — и его колебаниям приходит конец.

Фильм остроумно высмеивает военную фанфаронаду бумских буржуа.

Для этой цели режиссер использует групповой портрет, который в XVI-XVII вв. сложился как традиционная форма эстетического утверждения независимости и гражданской гордости бюргерского сословия.

Бумские бюргеры, одетые в парадные мундиры офицеров стрелковых рот, проводят на главной площади города ежегодные стрелковые соревнования, а затем позируют в помещении ратуши для группового портрета. Кинокамера ехидно подмечает их неуклюжесть, неумение носить мундир и обращаться с оружием. Нам видна нелепость и натянутость их поз, когда, разместившись вокруг праздничного стола, они предоставляют художнику запечатлеть их облик «для потомства». В фильме тщательно подобраны «снижающие детали» (мухи, налетевшие на сладкий пирог, и мешающие офицерам сохранить приличествующий случаю важный вид) для раскрытия мнимой воинственности и показной самоуверенности бравых бюргеров.

Фейдер заимствовал композицию кадров и живописное решение этого эпизода у знаменитых групповых портретов Франса Гальса, но одновременно резко изменил психологические характеристики персонажей. Если великий голландский художник отмечал энергию, чувство собственного достоинства свободных бюргеров, то Фейдер, двести лет спустя, подчеркивает напыщенность, самодовольство, ничтожество спесивых буржуа. Так, обратившись к классическим образцам изобразительного искусства, режиссер переосмыслил их с позиций современности. В образах фламандских бюргеров он увидел черты, характерные для современной буржуазии.

В известном отношении фильм Фейдера оказался пророческим, ибо в нем было предугадано социальное поведение французской буржуазии, которая несколько лет спустя станет на путь соглашения с гитлеровскими захватчиками.

Сатирическая линия тем не менее не была доведена в фильме до конца. В «Героической кермессе» мы зачастую находим вместо сарказма добродушный смех, вместо гневного возмущения - незлобивый юмор.

Прежде всего бросается в глаза произвольная трактовка образов испанцев. Известно, к каким губительным последствиям привело Фландрию испанское господство. После изнурительной войны перемирие 1609 года закрепило завоеванную кровью независимость северных провинций, так называемых голландских Нидерландов. Это же перемирие оставило южные провинции, в том числе и Фландрию, в рабской зависимости от испанцев, которой суждено было продлиться около столетия. Каковы же были последствия этого для страны?

«Города и деревни запустели. Фландрия, Брабант, Геннегау были опустошены и в них осталось очень мало жителей; этот «сад Европы» остался без рабочих рук и волки бродили по заброшенным полям. Корабли перестали останавливаться в Антверпенской пристани. Там продавались или отдавались внаймы дома целыми улицами и в таком же положении находились Гент, Брюгге, Ипр, Брюссель, Монс, Торнау и Валансьенн»{«Всеобщая история с IV столетия до нашего времени», т.5. Составлена под общим руководством Эрнеста Лависса и Альфреда Рамбо. М., 1898, стр. 206}.

Хотя события фильма происходят уже после прекращения военных действий, страх горожан перед приближающимся военным отрядом испанцев понятен и оправдан. Появление испанских гонцов как бы подтверждает худшие опасения: они ведут себя нагло, грубо, оскорбительно. Но при ближайшем знакомстве испанцы оказываются добродушными ребятами. Один из бюргеров быстро находит общий язык с испанским офицером, так как оба они обожают... вышивание гладью. По логике фильма получалось, что свирепые испанцы, в сущности, столь же мало расположены к вражде и насилию, как и мирные фламандские бюргеры. Однако, выражая свой пацифизм в картине мирного братания фламандцев и испанцев за праздничным столом, достойным кисти Снайдерса, Фейдер упустил из виду одну весьма важную деталь, а именно: что перед ним завоеватели и завоеванные. Если бы он помнил об этом, то вряд ли вложил в свою картину столько добродушного юмора и вряд ли герцог Оливарес, хитрый проводник жестокой политики испанского престола, был бы изображен им только как любезный и обходительный царедворец.

Прекрасно передав внешний колорит эпохи (на чем и зиждется великолепная изобразительность фильма), Фейдер не смог раскрыть ее внутренних закономерностей, ибо его подход был антиисторическим. Историю он воспринимал как декоративный фон, а не как жизненную среду, подлежащую раскрытию средствами искусства. Поэтому он избрал для своего фильма конфликт, который противоречил сущности исторических процессов в изображаемую эпоху.{В то же время, мы не находим у Фейдера и того откровенного обесценивания истории, того сведения исторической ситуации к условному знаку, аллегории, которыми характеризовалась появившаяся в том же, 1935 году, пьеса Жироду «Троянской войны не будет».

Такой подход к исторической эпохе не мог не сказаться на человеческих образах фильма, психологическая разработка которых

оказалась довольно поверхностной и которые в конечном счете были принесены в жертву внешней изобразительности и колориту. Молодая пара Саския и Брейгель довольно бесцветна. Бургомистр и другие «мужи» обладают лишь характерностью водевильного толка. Франсуаза Розе отдала Корнелии все свое обаяние и актерское мастерство, но так и не смогла сделать этот образ привлекательным. Да и могло ли быть иначе? Ведь лейтмотивом творчества актрисы было трагическое столкновение незаурядной, яркой натуры с пошлостью окружающего мира. А здесь ей пришлось играть (и утверждать!) компромисс.

Настоящая актерская удача фильма — образ испанского капеллана, созданный Луи Жуве. Этот персонаж «с двойным дном» беспокоит воображение. За обходительным, ироничным, сластолюбивым, гаерничающим священником зритель угадывает зловещую фигуру того времени. Когда капеллан предлагает сжечь притворившегося мертвым бургомистра, в глазах хитрого патера мелькает мрачный отблеск костров инквизиции.

Жуве рассматривал «Героическую кермессу» как свой «дебют» в киноискусстве. «Эта работа, — писал он много лет спустя, — осталась для меня эталоном, исходя из которого я оценивал все, что мне приходилось видеть и делать в кино» {«Jacques Feyder ou le cinéma concret», p.45}. Жуве отмечал, что Фейдер проявлял «поразительное умение и щедрость в руководстве актерами, а также обладал большими познаниями в области драматического искусства» {«Jacques Feyder ou le cinéma concret», p.45}. Эти оценки в устах Луи Жуве приобретают особый вес и значение.

Высмеивая национализм и военную фанфаронаду буржуазии, Фейдер не видел, что кроме того существует дух истинного патриотизма, носителями которого являются народные массы. Если брать формулу Мориса Тореза «переход национальной ответственности от одного класса к другому», то можно сказать, что Фейдер дал художественное выражение только одной стороны этого исторического процесса, а именно: он показал утрату буржуазией чувств национальной ответственности. Все же и в таком ограничении идейно-художественная концепция фильма не является до конца последовательной. Заложённая в ней проповедь примиренчества и непротивления помешала режиссеру до конца разоблачить приспособленчество и предательство буржуазии, готовой пойти на сговор с врагом.

Односторонность мысли «Героической кермессы» стала очевидной и в свете последовавших исторических событий: испанской трагедии, мюнхенского сговора, Второй мировой войны. Но в момент выхода фильма

на экран эта ограниченность была еще неощутима, и фильм встретил безоговорочно положительный прием со стороны прогрессивной общественности.

Зато на фильм ополчились националистические, профашистские элементы, объявившие его «антипатриотическим» и подвергшие его ожесточенной травле.

В защиту фильма выступила прогрессивная пресса. Коммунистическая партия Франции и в газете «Юманите» в докладе на VIII съезде ФКП Морис Торез назвал «Героическую кермессу» «выдающимся произведением», противостоящим общему упадку и разложению буржуазного искусства. Это свидетельствует о том, что при всей идейной противоречивости фильма на первый план в момент его появления выдвинулась его антибуржуазная и антишовинистическая направленность.

Полемика вокруг «Героической кермессы» получила особую остроту в связи с борьбой за «Большую Премию» французского кино. Кандидатом на эту премию за 1935 г. был выдвинут шовинистический и милитаристский фильм Л'Эрбье «Ночная стража» (краткое описание которого было дано выше). «Юманите», поддержанная рядом других левых газет, выступила против этого фильма. Как раз в это время на экраны вышла «Героическая кермесса», которая сразу затмила холодную и напыщенную картину Л'Эрбье. Демократическая общественность во главе с «Юманите» требовала премии для «Героической кермессы». Борьба увенчалась успехом: фильм Фейдера получил «Гран При» французского кино.

Вскоре после выхода на экраны «Героической кермессы» в «Юманите» было помещено интервью с Фейдером, где режиссер с большой симпатией отозвался о советском кино {«Humaité, 31 Janvier 1936»}. «В СССР кино находится в руках государства, — сказал он. — И государство там не только не сковывает кино, не втискивает его в бюрократические рамки, но, напротив, помогает развитию киноискусства, предоставляя художникам полную свободу. По-видимому, для советских руководителей важен прежде всего результат. И для того, чтобы иметь хорошие фильмы, художникам не мешают искать новые пути. Кроме того, деньги там не имеют значения, а это кое-что значит, поверьте мне...» Одновременно Фейдер высказался против национализации кино во Франции, так как это означало бы передать кино в руки буржуазного государства. Делясь собственными художественными планами, Фейдер сообщает, что собирается поехать в Англию и поставить там для Александра Корда новый «историко-костюмный» {Так называют фильмы, которые обращаются к историческим событиям главным образом для того, чтобы использовать их внешнюю

«декоративную» сторону.— В.Б.} фильм на манер «Героической кермессы». Он тут же добавляет, что постановка «историко-костюмных» фильмов — это вынужденный путь: «В настоящее время в кино невозможно углубиться ни в одну проблему, нельзя показывать ни государственных чиновников, ни военных, нельзя говорить о том, что волнует молодёжь. Представьте себе только, что я заинтересуюсь социальными вопросами и захочу поставить фильм о конфликте между хозяевами и рабочими. Я не смогу этого сделать, и вы знаете почему».

Фейдер рассказывает, что ему так и не удалось найти продюсера, который согласился бы дать денег на постановку фильма о феминистском движении. «Действительно, чтобы говорить о феминизме, надо сначала описать существующее не очень-то радостное положение вещей, а затем объяснить, как и в какой степени участие женщин в политической жизни могло бы улучшить положение». Но поставить такой фильм невозможно.

Впоследствии в своих мемуарах Фейдер с горечью писал: «Попробуйте затронуть конфликт между рабочими и хозяевами, классовую борьбу, антагонизм идей, партийные конфликты, — и все двери немедленно захлопнутся перед вами, какую бы деликатность и беспристрастность вы ни проявили»{Jacques Feyder et Françoise Rosay. *Le Cinéma notre métier*. Genève, 1944, p.67}.

Существование трудностей, о которых говорит Фейдер, не подлежит сомнению. Несомненно и то, что во все времена наиболее честные и мужественные режиссеры находили способы эти трудности преодолевать. За примерами ходить недалеко: их можно найти в творчестве самого Фейдера. Однако в его словах звучат нотки усталости и отказа от борьбы. И это тем более печально, что именно в 1936 г. во Франции складывались относительно более благоприятные условия для создания социально острых кинофильмов. В это время Ренуар осуществил постановку «Преступления господина Ланжа», где как раз показал конфликт «между хозяевами и рабочими», а Жюльен Дювивье и Шарль Спаак работали над фильмом «Дружная компания», рассказывавшем о создании рабочего кооператива. А через два года появятся такие фильмы, как «Марсельеза» и «Великая иллюзия» Жана Ренуара и «Время вишен» Дрейфуса (который позднее возьмет себе псевдоним Ле Шануа).

Движение Народного фронта облегчило организационное объединение прогрессивных сил французского кино. В том же номере, в котором опубликовано интервью Фейдера, «Юманите» сообщила о создании «Объединения независимого кино». Вскоре оно превратилось в организацию «Сине-Либерте», группировавшую десятки прогрессивных

творческих и технических работников французского кино. Но Фейдер вместо того, чтобы воспользоваться новыми возможностями, дал увлечь себя сомнительными коммерческими предложениями и уехал за пределы Франции. Результаты были печальны для французского кино и трагичны для самого Фейдера. Начался закат его творчества.

{7 кадров из фильма "Героическая кермесса"}

ПЕРЕД ЗАКРЫТЫМИ ДВЕРЯМИ

«В наших руках самое мощное в мире орудие, машина, которая в состоянии поглотить вселенную. Мы знаем все её винтики, её силу, её алчность, а нас заставляют кормить её жалкими крохами, всякой ерундой, у нее отнимают настоящую пищу, сочащиеся кровью куски... До поры до времени она терпит, а потом кидается на нас и нас пожирает».

Жак Фейдер

Жак Фейдер приехал в Англию, намереваясь снимать «историко-костюмную» картину на материале какой-нибудь удаленной исторической эпохи — что-то в духе «Героической кермессы». Но руководитель фирмы «Лондон Фильм» Александр Корда навязал режиссеру сценарий по нашумевшему роману Джемса Хилтона «Рыцарь без лат» — о приключениях английского шпиона в России в 1913-1917 гг.

Всегда придававший исключительное значение социальной и бытовой среде, привыкший выводить сюжет фильма и характеры действующих лиц из жизненной обстановки, Фейдер на этот раз работал, не имея твердой почвы под ногами. Он не знал русской жизни и нравов, имел довольно смутное представление о русской истории и вынужден был доверять посредственному сценарию и сомнительной компетенции «русских специалистов». Результат оказался печальным. В фильме торжествует условность — в худшем значении этого слова. «Местный колорит» выражается в таких деталях, как самовар, водка стаканами, мотив «яблочко» в назойливом музыкальном сопровождении на гармонике. Хорошие актеры (в их числе Марлен Дитрих), не чувствуя реальности своих персонажей, оперировали привычными актерскими штампами. Да и откуда могла взяться в фильме правдивая интонация, если события Первой мировой войны и гражданской войны в России были превращены в фон для мелодраматической интриги и приключений авантюрного характера! Сам Фейдер, видимо, не строил себе иллюзий и не пытался придать происходящему на экране хотя бы внешнюю достоверность. Весь фильм отмечен печатью режиссерской небрежности и равнодушия. Облик

персонажей, весь строй их чувств столь же мало подходили к русской действительности, как крестьянский платочек к лицу Марлен Дитрих, исполнившей в фильме роль русской графини, которая, переодевшись крестьянкой, спасается от преследований большевиков.

Фильм успеха не имел. Он вызвал большое разочарование, особенно в Англии, где очень многого ожидали от автора прославленной «Героической кермессы». Критик журчала «Нью-Йорлд Филм» писал: «За 70000 фунтов стерлингов нам показывают Марлен, распростертую то на ложе из травы, то на ложе из сухих листьев, купающуюся то в теплой ванне, то на лоне природы; Роберта Доната, сначала в виде красного, потом в виде белого и наконец в виде красно-бело-синего (цвет британского знамени); Джона Клементса в виде народного комиссара, забывшего о своем долге; и английский железнодорожный инвентарь, тщательно загримированный под русские вагоны и паровозы времен царизма... Ради всего этого не постеснялись выписать режиссера «Героической кермессы», и, с четырех концов света, сценариста американца, композитора венгра, русского технического консультанта, турецкого звукооператора, и я не знаю, является ли хоть художник англичанином. И однако, с юридической точки зрения, это британский фильм» {«Bulletin international du cinématographe», № 1. Paris, 1949, p. 52}.

Национальный характер фильма определяется не тем, в какой стране он снят. Все зависит от художественного содержания произведения и позиции художника. Если «Рыцарь без лат» оказался фильмом невыразительным и бесцветным, то произошло это, разумеется, не потому, что Фейдер снимал его в Англии и пользовался услугами турецкого звукооператора, а потому, что режиссер в это время утратил почву под ногами и превратился в игрушку коммерческих интересов.

Фейдер рассорился с английскими продюсерами так же, как до этого с французскими. Свой следующий фильм «Люди странствий» он ставит на мюнхенской студии «Тобис Фильмкунст».

Действие происходит в среде артистов бродячего цирка. Их труд, требующий силы, выдержки, смелости, показан красиво и выразительно. При всем том фильм несет на себе печать некоей абстрактности. Цирковая труппа, разъезжающая в своих фургонах по неизвестно какой стране — это замкнутый в себе мирок.

Несмотря на ограниченность жизненного материала и явные уступки требованиям продюсеров, в «Людах странствий» чувствуется стремление Фейдера найти выход из тупика, в который зашло его творчество. В фильме зазвучит тема мужественного человека, отказывающегося идти на

компромисс с подлостью и несправедливостью.

Франсуаза Розе создала обаятельный образ укротительницы Флоры, которая сквозь все невзгоды жизни пронесла теплоту сердца и веру в людей. Сама профессия накладывает на нее отпечаток силы и мужества. Тот, кто привык ежедневно рисковать жизнью, входя в клетку с хищниками, не так-то легко согнется под жизненными ударами. Уверенные и точные движения Флоры отличаются как от вялых жестов Бланш, так и от буржуазной деловитости мадам Нобле. Перед нами совершенно иной пластический рисунок образа, отражающий активную жизненную позицию героини. Прорывающаяся порой скептическая интонация, усталый жест, взгляд, на минуту затуманившийся невеселыми воспоминаниями, — все это говорит о том, что за плечами у героини нелегкий жизненный путь. Флора — это Бланш, но не смирившаяся, не замкнувшаяся, а выдержавшая столкновение с жизнью. И это делает её духовно богатой и по-новому обаятельной.

Попутно отметим, что те кадры, где Франсуаза Розе входит в клетку с хищниками, были получены без применения комбинированных съемок. Это потребовало от актрисы длительной предварительной тренировки, так что отчасти она и на самом деле превратилась в профессиональную укротительницу. Очевидцы рассказывают, какая напряженная атмосфера царил на съёмочной площадке, когда актриса впервые одна, без сопровождения дрессировщика, вошла в клетку со львами. В тревожной тишине раздавался только сухой голос Фейдера, дававшего указания актрисе: «Ближе, ближе... Ещё ближе!»

Фейдер в шутку говорил, что эта рискованная съёмка оказалась бесполезной, так как зрители не смогли ее оценить, и во время просмотра ему часто приходилось слышать восторженный шепот: «До чего ловкий трюк!»

Даже если это и так, то для актрисы, во всяком случае, этот опыт не пропал даром: без него её внутреннее слияние с образом вряд ли было бы столь органичным.

Интересный образ создал актер Андре Брюле в роли мужа Флоры — Фернана. Это человек сильный, энергичный, уверенный в себе. Именно самоуверенность и индивидуализм некогда побудили его оставить жену и сына, противопоставить себя другим людям, преступить закон. Но в момент, когда начинаются события, изложенные в фильме, и Фернан, появившись из ночного мрака, впрыгивает в фургон Флоры, — это уже другой человек, который многое переоценил. Он другими глазами смотрит на жену и на теперь уже взрослого сына. Научившись ценить тепло

человеческих отношений, он хочет вернуться в семью, начать новую жизнь.

Вернувшись во Францию, Фейдер приступил к работе над фильмом «Закон Севера». Съемки затянулись до конца 1939 г. В период «странной войны» фильм был запрещен цензурой, по-видимому, в связи с полным отсутствием в нем бодрости и «воинского духа». На экраны фильм вышел только в 1942 г. в сокращенном варианте и под названием «Тропа Севера».

Фильм противопоставляет «естественный закон» условностям буржуазного общества, которое, в представлении авторов, несет в себе неразрешимые противоречия всей современной цивилизации.

{Мишель Морган в фильме "Закон Севера"}

Американский миллионер Роберт Шоу, убивший из ревности любовника жены, скрывается от преследования полиции. В сопровождении преданной ему секретарши Жаклины он бежит в Канаду. Здесь он сводит знакомство с охотником Луи и сержантом полиции Далем. Чтобы почувствовать себя в безопасности, Роберт и Жаклина должны пересечь огромную, скованную морозом пустыню, лежащую на севере Канады. Вместе с Луи они отправляются в путь. Даль, получивший приказание задержать Роберта, после долгого преследования настигает беглецов и арестовывает их именем закона. Все четверо истомлены долгими переходами, но им предстоит проделать вновь весь пройденный путь, теперь в обратном направлении. Роберт и Жаклина в любой момент могут убить Даля, но не делают этого, ибо на стороне Даля закон, и не только закон цивилизованного общества (которым легко можно было бы пренебречь), но и «закон Севера», требующий, чтобы люди оказывали друг другу помощь и в трудную минуту рисковали жизнью для спасения товарища. Даль чувствует, что выполняя свой служебный долг, он нарушает долг человеческой солидарности и страдает от этого. Взаимоотношения осложняются еще и тем, что все трое любят Жаклину. Истощенная трудностями путешествия, Жаклина умирает. Перед смертью она берет с Даля обещание, что он не выдаст властям Роберта. Похоронив Жаклину в снегу, трое мужчин продолжают путь.

В «Законе Севера» звучит джекклондоновская тема титанической борьбы человека с природой. Эту борьбу ведут сильные, мужественные люди, их поступками управляет суровый и справедливый закон Севера. И не случайно Жаклина, которая восхищалась смелостью, энергией, настойчивостью Шоу-миллионера, предпочитает ему охотника Луи, встреченного ею в канадской тундре, человека более естественного,

непосредственного, гуманного.

Сценарий, написанный Фейдером совместно с Александром Арну, таил в себе большие возможности, которые, однако, остались неиспользованными. Фильм «Закон Севера» оказался неудачным, в нем нет внутреннего горения, которое сопутствует смелому художественному поиску. Создается впечатление, что Фейдер удалился от трагических противоречий окружавшей его действительности и грустно склонился над своим прошлым. Перед нами что-то вроде антологии любимых фейдеровских тем: невозможная Любовь, тоска одиночества, люди и пустыни, снежные пейзажи... Конец фильма своим идейно-эмоциональным звучанием напоминает «Образ»: трое мужчин в погоне за ускользящей любовью, которую им не суждено обрести. Но все эти темы и образы выглядят какими-то стертыми, обесцвеченными, как будто художник уже сказал все, что мог, и теперь повторяет сказанное.

Прекрасно снятые пейзажи, наплывами сменяющие друг друга, собачья упряжка как черная точка на белой равнине, смена дней и ночей, палатка и пляшущее пламя костра, блики, света на лицах героев и отблески в зрачках, наконец, скованные льдом горы, встающие неприступной стеной, — все это существует само по себе, не приобретая богатой оркестровки поэтических значений, которые восхищали нас в «Большой игре» или «Пансионе Мимоза».

Актерская работа также оставляет чувство неудовлетворения. Мишель Морган (Жаклина) красива, но невыразительна. Используя очень ограниченную эмоциональную палитру, она остается на протяжении всего фильма однообразной и холодной, как окружающий ее пейзаж. Единственной настоящей актерской удачей фильма оказался образ сержанта Даля. Актер Шарль Ванель сыграл сурового и простодушного Даля столь же правдиво и убедительно, как до этого роль отвратительного Клемана в «Большой игре». Даль трогательно суетится, когда в его одинокий дом приезжает Жаклина. Он хочет ей услужить, тушует, смущается, но актер очень точно удерживается на нужной грани и нигде не делает своего героя ни смешным, ни жалким, ни сентиментальным. В «Законе Севера» Шарль Ванель оказался носителем эмоциональной темы, которая в других фильмах Фейдера связывается с женскими образами, воплощаемыми Франсуазой Розе, — это тема любви, очищенной от эгоизма.

После военного поражения Франции и капитуляции французского правительства в июне 1940 г. Фейдер перебрался в Южную зону, которая была временно избавлена от немецкой оккупации. Ведомство Геббельса

стремилось наладить во Франции производство фильмов под своим идейным и экономическим контролем. {На деле очень многие французские киноработники воспользовались этой возможностью для того, чтобы создавать фильмы, не только далёкие от нацистской идеологии, но даже проводившие в замаскированной форме идеи борьбы с фашистскими захватчиками. («Вечерние посетители» Марселя Карне, «Летний свет» и «Небо принадлежит вам» Жана Грёмийона)} Предложение о сотрудничестве получили многие режиссёры, в том числе и Жак Фейдер. Немецкие власти даже готовы были простить Франсуазе Розе её антифашистские выступления по радио в период «странной войны». Но Фейдер от сотрудничества отказался и поскольку его пребывание на территории, находившейся под юрисдикцией правительства Виши, стало небезопасным, в 1941 г. он вместе с Франсуазой Розе эмигрировал в Швейцарию.

В Швейцарии Фейдер поставил фильм «Женщина исчезает». Эта картина состоит из нескольких драматических новелл; каждая из новелл посвящена изображению трагической судьбы женщины, причём роли всех героинь исполняет Франсуаза Розе. Вот сюжет фильма.

Актриса, измученная пустой и суетной жизнью, внезапно исчезает. Некоторое время спустя из реки извлекают труп женщины, которая по всей вероятности покончила с собой. Труп опознать не удастся. В полицию является крестьянин: его служанка исчезла при непонятных обстоятельствах; лодочник сообщает, что от него сбежала жена; школьная учительница разыскивает свою пропавшую сестру. Каждый из посетителей рассказывает свою историю, составляющую сюжет отдельной новеллы. В конце концов, все три женщины находятся. Выясняется, что покончила с собой актриса.

Сценарий был написан Фейдером по новеллам Жака Вио, бывшего его соавтором при создании сценария «Люди странствий». В Швейцарии фильм вышел на экраны в 1942 г., во Франции — уже после освобождения, в 1946 г.

В 1945 г. Фейдер вернулся во Францию. В последний раз он появился на съёмочной площадке в качестве руководителя фильма «Макадам». {На парижском жаргоне «макадам» — мостовая, вымощенная камнем.} Практически постановка осуществлялась молодым режиссером Марселем Блистенном.

«Макадам» — психологическая драма, построенная на уголовной интриге. Франсуаза Розе создала образ героини, умной, волевой, но

морально беспринципной женщины. Этот жесткий абрис характера смягчался тонкими психологическими нюансами и в особенности чувством материнской любви, изображение которой всегда так хорошо удавалось актрисе. В этом фильме обратила на себя внимание Симона Синьоре, впервые выступившая в значительной роли. Впоследствии Симона Синьоре с благодарностью вспоминала, каким вниманием окружали её, юную дебютантку, Жак Фейдер и Франсуаза Розе.

{Кадр из фильма "Макадам"}

Несмотря на болезнь, Фейдер вел большую общественную работу в качестве председателя общества «Франция — СССР».

Люди, близко знавшие Фейдера в последние годы его жизни, рассказывают, что он был по-прежнему полон творческих замыслов, но у него не было ни сил, ни энергии бороться с враждебностью продюсеров. Вот неполный перечень его неосуществленных проектов: сатирический фильм «Фанфара», «Красота на земле» по Рамюзу, экранизация «Пиковой Дамы» Пушкина, «Каннибальский праздник» по собственному сценарию и «Тупик двух ангелов» по сценарию Жака Вио (эта постановка была осуществлена впоследствии Морисом Турнером). Однако если не считать «Макадама», на протяжении последних семи лет своей жизни Жак Фейдер не поставил ни одного фильма.

24 мая 1948 года Жак Фейдер умер.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Да, фильмы Жака Фейдера вошли в историю, и они составляют, хотел бы я добавить, живую часть истории, ибо произведения этого выдающегося первооткрывателя, отмеченные печатью его ума, вкуса, страсти, сдержанности, горечи и гордости, еще далеко не до конца раскрыли перед нами все свои богатства.»

Леон Муссилак

Выдающаяся роль Жака Фейдера в истории французского кино отмечается всеми историками «седьмого искусства». Но исследования буржуазных киноведов не дают убедительного ответа на вопрос, в чем именно состоит вклад Фейдера в развитие киноискусства. Его творчество рассматривается преимущественно с формальной стороны, оценивается изобразительная, пластическая сторона его фильмов, подчеркивается мастерство режиссера в руководстве актерами, в создании «атмосферы», отмечается его вкус, восприимчивость, изобретательность и т.д. Многие из этих наблюдений интересны и проницательны, но они мало что объясняют, ибо все вопросы сводятся к индивидуальным особенностям таланта.

Конечно, всякий талантливый режиссер должен обладать восприимчивостью, наблюдательностью, пластическим чутьем и ещё большим количеством разных других качеств, которые в совокупности и составляют его режиссерскую одаренность. Но никакая одаренность сама по себе не может обеспечить художнику выдающееся место в истории искусства, если он не направил её на решение важных вопросов, выдвинутых развитием искусства и всего общества.

Односторонняя оценка творчества Фейдера многими французскими киноведами — явление далеко не случайное. Оно вытекает из обыкновения рассматривать развитие киноискусства прежде всего как эволюцию формы. Так, Пьер Лепроон следующим образом определяет методологию своего очерка истории французского кино: «Мы пытаемся осветить самое главное, намеренно оставляя в стороне экономические и социальные условия и даже философские и драматургические концепции... Мы ограничиваемся

изучением того, как зарождалось и развивалось искусство» {Pierre Leprohon. Cinquanie ans du cinema français. Paris, 1954, p.7}. Историческое значение художников экрана Лепроон оценивает с точки зрения того вклада, который они внесли в развитие выразительных средств кино, взятых вне связи с жизненным и идейным содержанием.

Рене Жанн ещё в 1932 г. предложил рассматривать историю французского кино как процесс «изживания» реализма. На протяжении первых двух десятилетий своего существования, считает Рене Жанн, кино развивалось под знаком реализма. Это было, так сказать, «первобытное состояние» молодого искусства. Но затем, утверждает автор, повышение художественного уровня и осознание специфических законов киноискусства с неизбежностью должны были привести к преодолению реализма. Это и произошло после Первой мировой войны и совпало с общей реакцией против реалистического искусства. {René Jeanne. L'évolution artistique du cinématographe, «Le cinema des origines à nos jours». Paris, 1932.}

Концепцию Рене Жанна заимствует Пьер Лепроон. «В 1916-17 годах, — пишет он, — французское кино нуждалось не в реализме, а в смелости формальных экспериментов, и даже в преувеличенном эстетизме» {Pierre Leprohon. Cinquanie ans du cinema français, p. 40}.

Ту же точку зрения мы находим в многотомной «Энциклопедической истории кино» Рене Жанна и Шарля Форда. Так, характеризуя французское кино 20-х годов, авторы пишут: «Что касается реализма, то давно уже было известно, как он проявляется в кино и какое зло причиняет кинематографу; не по этому пути стремились увлечь французское кино те, кто желал его обновления». Авторы с пренебрежением упоминают о тех, кто считал будто «вне реализма нет спасения» {René Jeanne et Charles Ford. Histoire encyclopèdique du cinema. Paris, 1947, p. 278}.

В своих рассуждениях Рене Жанн и Шарль Форд смешивают две принципиально различные исторические тенденции развития искусства: с одной стороны, поиски новых, более сложных форм художественного отражения, что было неразрывно связано с задачей более глубокого проникновения в современную действительность, с другой — стремление увести искусство от реального мира в дебри иррационализма, мистики, бесцельного и бесплодного формотворчества.

Формалистическое киноведение понимает реализм как плоское копирование внешнего облика действительности. Типична в этом отношении позиция А. Валле, который пишет: «Теоретически реалистическое видение характеризуется полной беспристрастностью

режиссера, который изображает реальность как таковую, без отбора и без ограничения»{A. Vallet. Les genres du cinéma. Paris, 1958, p.25}.

Таким образом, искажается понятие реализма и на основании такого извращенного понимания из круга реалистического искусства пытаются изъять все великие художественные достижения, а затем делается совершенно неправомерный вывод, будто критерий жизненной правды неприменим к искусству.

Для нас реализм — это правдивое отражение объективной реальности в произведениях искусства. Кино, будучи искусством натурным, в основе которого лежит принцип фотографического воспроизведения видимого мира, отражает жизнь в формах самой жизни. Но и здесь, как и в других видах искусства, критерий реализма не столько в степени приближения к формам чувственной действительности, сколько в глубине проникновения в сущность вещей и процессов.

В эпоху кризиса буржуазной культуры, когда представители реакционного модернизма вели наступление на реализм, звали к уходу от действительности, Фейдер в своих лучших произведениях был верен жизненной правде. Именно этим определяется непреходящая ценность его творческого наследия.

Интересно, что ученики и сотрудники Фейдера лучше и глубже, чем буржуазные киноведы понимали смысл и пафос его художественных усилий. Вот одно из характерных высказываний, принадлежащее художнику Леону Барсаку:

«Мало найдется в истории кино людей, которые оставили бы после себя столь цельное наследие, какое оставил Жак Фейдер; и вероятно, никто другой не оказал столь глубокого влияния на то направление, которое принято называть «Французской реалистической школой». С первых же фильмов Жак Фейдер занял место, выделяющее его как из коммерческой продукции, так и из числа тех новаторов, которые предавались чисто эстетическим изысканиям... После того, как отсверкал фейерверк «Авангарда», именно к Фейдеру обратились молодые режиссеры, «Кренкебель» и «Тереза Ракен» стали для них образцом. Отныне усилия кинематографистов будут направлены не только на изучение характеров, но и на воспроизведение «атмосферы», на Изображение истинной обстановки, в которой будут действовать персонажи, обретшие свою действительность»{«Jacques Feyder ou le cinema concret». Bruxelles, 1949, p.47}.

Талант Фейдера ярко проявился в области анализа «бесконечно малых» человеческого сознания. Характеры он рассматривал в

неразрывной связи с условиями, их сформировавшими. И в психологии его персонажей, как в капле воды, преломились некоторые существенные закономерности окружающей действительности. Фейдер не стремился что-либо проповедовать или доказывать, но его фильмы обладали силой и убедительностью объективного свидетельства. В них раскрывалась пошлость и бесчеловечность буржуазного общества, фальшь и лицемерие буржуазных парламентских нравов, судебная несправедливость, колониальная экспансия. Творчество режиссера, именно благодаря своей художественной правдивости, несет сильный заряд социальной критики. С горькой прозорливостью показывал Фейдер, как лихорадочная погоня его героев за счастьем оборачивается неизбежным проигрышем, нравственным банкротством. Здесь режиссер вплотную подходил к одной из центральных тем современного западного искусства — теме враждебности буржуазной цивилизации свободному и гармоническому развитию человеческой личности.

Фейдер вспоминает, что Анатоль Франс, просмотрев «Кренкебиля», сказал: «А я, право, даже позабыл, что в моей новелле столько всего...»{Jacques Feyder et Françoise Rosay. *Le cinéma notre métier*. Genève, 1944, p.32}. В этих словах было, конечно, много франсовского лукавства. Но самому Фейдеру пришлось впоследствии неоднократно сталкиваться с положением, когда другие открывали в его фильмах много такого, о чем сам режиссер и не подозревал. Здесь нет ничего необычного. Это лишь показывает, что творчество режиссера, отделившись от своего создателя, продолжает жить и раскрывать с течением времени все новые и новые стороны своего художественного содержания.

{Жак Фрайдер}

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«**Господин Пенсом полицейский**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 13 марта 1916 г. Автор сценария — Гастон Равель, режиссеры — Гастон Равель, Жак Фейдер. В ролях: господин Пенсом — Гастон Мишель, предатель — Жак Фейдер; Андре Лионнель, Андре Роанн, папаша Дютертр.

«**Лицо умной женщины**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 16 июня 1916 г. Автор сценария— Гастон Равель, режиссер — Жак Фейдер. В ролях: Сюзанна Дельве, Китти Хотт, Андре Роанн, Жоржет Фарабони, Франсуаза Розе, Сюзанна Вильбер, Ами Линкер.

«**Давящая стопа**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 18 мая 1916 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер. В ролях: Китти Хотт, Андре Роанн, Биско.

«**Блеф**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 15 июля 1916 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер. В ролях: Жорж Флато, Рэн Дерне.

«**Дружеский совет**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 6 октября 1916 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер.

«**Компаньон**». Производство «Гомон» (Франция). Время съемок — октябрь 1916 г. Автор сценария—Тристан Бернар, режиссер — Жак Фейдер.

«**Как, вы в Пуатье!**» . Производство «Гомон» (Франция). Время съемок — ноябрь 1916 г. Режиссер — Жак Фейдер.

«**Инстинкт — господин**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 5 января 1917 г. Автор сценария — Гастон Равель, режиссер — Жак Фейдер. В ролях: Жаннэ Дириис, Китти Хотт, Арман Таллье.

«**Молочный брат**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 26 декабря 1916 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер. В главной роли — Гастон Мишель.

«**Разбитый бильярд**». Производство «Гомон» (Франция). Время съемок — декабрь 1916 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер.

«**Сократим формальности**». Производство «Гомон» (Франция). Время съемок — декабрь 1916 г. Режиссер — Жак Фейдер.

«**Находка Бюшю**». Производство «Гомон» Франция). Время съемок — декабрь 1916 г. Автор сценария и режиссер— Жак Фейдер. В главной роли

— Франсуаза Розе.

«**Демисезонное пальто**». Производство «Гомон» (Франция). Время съемок — январь 1917 г. Режиссер — Жак Фейдер.

«**Старухи из богадельни**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 2 марта 1917 г. Автор сценария— Тристан Бернар, режиссер— Жак Фейдер. В ролях: Жанна Дирис, Арман Таллье, Андре Люге.

«**Бездонная расселина**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 3 октября 1917 г. Автор сценария — Тристан Бернар, режиссеры — Жак Фейдер, Раймон Бернар. В ролях: Тревиль, Дезэйз, Гарри Перрен, Вильнэ, мадемуазель Лезэ, Ивонна Гара.

«**Орфографическая ошибка**». Производство «Гомон» (Франция). Премьера — 2 декабря 1919 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер, художник — Робер-Жюль Гарнье. В ролях: Шарль Дешан, Фернан Леду, Шарль Барруа.

«**Атлантида**». Производство «Тальман и К°» (Франция), Начало производства — 1 марта 1920 г. Премьера — 4 июня 1921 г. Автор сценария (по роману Пьера Бенуа) и режиссер — Жак Фейдер, операторы— Жорж Шпехт, Виктор Морен, художник — Манюэль Орази, композитор— М. Жемен. В ролях: Антинае — Стася Наперковская, Моранж — Жан Анжело, де Сент-Ази — Жорж Мельшиор, Танит-Зерга — Мари-Луиз Ириб, Беншейх — Абд-эль-Кадер Бен Али, Массар — Андре Роанн, архивариус— Франсеши, Феррьер — Рене Лорсэ; Мохаммед Бен Нуи, Женика Миссирио, Барбье, Жан Дальтур, Дальтур-отец, Де Раду, Гарри Леррен, Давид Шатлен.

«**Кренкебиль**». Производство «Фильм Трарье и Легран» (Франция). Время съемок — октябрь 1922 г. Премьера — 4 декабря 1922 г. Автор сценария (по рассказу и пьесе Анатоля Франса) и режиссер— Жак Фейдер, операторы — Леонс-Анри Бюрель, Морис Форстер, художник — Жак Фейдер. В ролях: Кренкебиль — Морис де Фероди, Мышь — Жан Форэ, полицейский № 64 — Феликс Удар, Мадам Бай-ар— Жанна Шейрель, Лаура — Маргерит Карре, покупательница — Франсуаза Розе, доктор Матье — Шарль Монье, адвокат Лемерль — Рене Вормс, председатель суда — Нюмес, полицейский № 121 —Рок.

«**Детские лица**». Производство «Зубалов и Порше» (Лозанна, Швейцария). Натурные съемки—с 4 мая по 2 августа 1923 г. в Швейцарии. Павильонные съемки — с 10 августа по 6 октября 1923 г. на студии в Жуанвилле. Премьера — в январе 1925 г. Выпуск — январь 1926 г. Автор сценария и режиссер — Жак Фейдер, операторы — Леонс-Анри Бюрель, Поль Паргель, художник — Жак Фейдер. В ролях: Жанна Дютуа — Рашель Девирис, Пьер Амслер — Виктор Вина, Жан — Жан Форэ, Арлетта—

Арлетта Пейран, Пьеретта— Пьеретта Уэз; Анри Дюваль, Жанна-Мари Лоран, Сюзи Верной, мадам Пейран, Лекок, Греффен. В съемках принимали участие швейцарские крестьяне.

В Японии фильм получил премию критики как «лучший европейский фильм».

«Образ». Производство «Вита-Фильм» (Вена, Австрия). Время съемок — с декабря 1923 г. по ноябрь 1924 г. Премьера (в Париже)— октябрь 1925 г. Автор сценария — Жюль Ромэн, режиссер — Жак Фейдер, операторы — Леонс-Анри Бюрель, Поль Паргель, художник — Александр Ференци. В ролях: женщина — Арлетта Маршалль, ювелир — Виктор Вина, инженер — Малькольм Тод, семинарист — Жан-Виктор Маргерит, художник — Луи Лерш; Ганс Мельцер, Риа де Сасцони, Фред Хеннингс, Сюзи Верной, Арман Дюфур, Мари Кэль.

«Грибиш» . Производство «Альбатрос» (Франция). Время съемок — с 30 июня по 26 сентября 1925 г. Премьера—ноябрь 1925 г. Выпуск — март 1926 г. Автор сценария (по новелле Фредерика Буте) и режиссер—Жак Фейдер, операторы — Морис Форстер, Морис Дефассьо, художник — Лазарь Меерсон. В ролях: Грибиш — Жан Форл, мать — Сесиль Гийон, мадам Маране — Франсуаза Розе, тесть — Ролла Норман, учительница — Алиса Тиссо, шофер — Арман Дюфур, профессор — майор Хейтнер; Серж Отто, Андре Конти, Шарль Барруа, Пионнье, мадам Сюжер, Дэкс.

«Кармен». Производство «Альбатрос» (Франция). Натурные съемки в Испании — с 4 ноября 1925 г. по январь 1926 г. Натурные и павильонные съемки во Франции — с 8 марта по 4 июля 1926 г. Закончен производством — 6 сентября 1926 г. Премьера — 5 ноября 1926 г. Автор сценария (по новелле Проспера Мериме) и режиссер — Жак Фейдер, операторы—Морис Дефассьо, Поль Паргель, художник—Лазарь Меерсон, композитор — Эрнесто Альфтер-Эскрике. В ролях: Кармен — Ракель Меллер, Дон Хозе — Луи Лерш, Гарсиа — Гастон Модо, лейтенант — Жан Мюра, Лилас Пастья — Шарль Барруа, Пикадор Люка — Геррер де Ксандоваль; Виктор Вина, Раймон Герен-Катлен, Педро де Идальго, Жорж Лампен, Рэй Вуд, Андре Конти.

«В стране прокажённого короля». Производство «Индошин Фильм» (Франция). Время съемок — начало 1927 г. Режиссер — Жак Фейдер, оператор — Морис Форстер.

«Тереза Ракен». Немецкое название «Ты не должна изменять». Производство «УФА» (Германия). Начало производства — октябрь 1927 г. Закончен производством — январь 1928 г. Премьера в Берлине — 12 февраля 1928 г., премьера в Париже — 17 февраля 1928 г. Авторы сценария

(по одноименному роману Эмиля Золя) — Фанни Карльсен, Вилли Гааз, режиссер — Жак Фейдер, операторы — Фредерик Фугльзанг, Ганс Шейб, художники — Андрей Андреев, Эрих Цандер, композитор — Паскаль Перри. В ролях: Тереза Ракен — Кина Манес, Камиль — Вольфганг Цильцер, мадам Ракен — Жанна-Мари Лоран, Лоран — Ганс Адальберт фон Шлеттов; Пауль Генкелье, Шарль Барруа, Петер Леска.

«Новые господа». Производство «Альбатрос» и «Секвана» (Франция). Начало производства—июнь 1928 г. Закончен производством — сентябрь 1928 г. Премьера — 28 ноября 1928 г. Выпуск — 5 апреля 1929 г. Авторы сценария (по пьесе Робера де Флера и Франсиса де Круассе) — Шарль Спаак, Жак Фейдер, режиссер — Жак Фейдер, операторы — Жорж Периналь, Морис Дефассьо, помощник оператора — Марсель Карне, художник — Лазарь Меерсон. В ролях: Сюзанна Верье — Габи Морлей, граф Монтуар-Гранпре — Анри Руссель, Жак Гайак — Альбер Прежан; Ариель, Анри Вальбель, Гасталь, Дюшанж, Нарле, Ивоннек, Ги Ферран, Гамильтон, Денебур, Нарешкин, Префис, Волков, Билль Бокз, Барруа.

«Стражи маяка». Производство «Гран Гиньоль» (Франция). Премьера — 4 октября 1929 г. Автор сценария (по пьесе Отье и Клокмена) — Жак Фейдер, режиссер — Жан Гремийон, оператор — Жорж Периналь. В ролях: Виталь Жеймон, Фроме, Женик Атаназу.

«Поцелуй». Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Премьера —декабрь 1929 г. Авторы сценария (по произведению Джорджа Сейвилла) — Ганс Крели и Жак Фейдер, режиссер — Жак Фейдер, оператор—Уильям Дэниэлс, художник — Седрик Гиббонс. В ролях: Ирен — Грета Гарбо, адвокат Дюбай — Конрад Нагель, Пьер — Лью Эйрес, Гарри — Андерс Рэндолф; Холмс Херберт, Джордж Девис.

«Анна Кристи». Немецкий вариант одноименного американского фильма режиссера Кларенса Брауна. Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Выпуск в Германии — 23 декабря 1930 г. Автор сценария (по пьесе Юджина О'Нила) — Френсис Марион, немецкая адаптация сценария — Вальтера Газенклевера, Френка Рейхера, режиссер немецкого варианта — Жак Фейдер, оператор — Уильям Дэниэлс, художник — Седрик Гиббонс. В ролях: Анна Кристи — Грета Гарбо, Матт Берк — Тео Шаль, Крис — Ганс Юнкерман, Марти — Залка Штенеман.

«Зеленый призрак». Французский вариант американского фильма режиссера Лайонела Барримора «Адская ночь». Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Выпуск во Франции — май 1930 г. Автор сценария — Бен Хект, режиссер французского варианта — Жак Фейдер, оператор — Уильям Дэниэлс, художник — Седрик Гиббонс. В ролях: лорд

Монтегю — Андре Люге, Джон Рамсей — Жюль Рокур, леди Эффра — Жетта Гудаль, леди Виолетта — Полина Гарон; Жорж Реневан, Юка Трубецкой, Пьер де Рамэ, Лионель Бельмор, Жак Ванер, Марсель Кордэ, Арнольд Кнорф, Барье, Эмиль Шотар, Жорж Давис, Борден, Пети, Артюр Юрвен.

«Если бы император знал».

«Олимпия». Французский и немецкий варианты американского фильма режиссера Лайонела Барримора «Его славная ночь». Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Выпуск во Франции — 6 ноября 1930 г., в Германии — 7 ноября 1930 г. Авторы сценария (по пьесе «Олимпия» Ференца Мольнара) — Ив Миранд, Лео Биринский, режиссер французского и немецкого вариантов — Жак Фейдер, оператор — Уильям Дэниэлс, художник — Седрик Гиббонс, композитор — Лайонел Барримор. В ролях (французский и немецкий варианты): принцесса Эльтинген — Франсуаза Розе и Жюли Серда, ее дочь Рената — Таня Федор и Нора Грегор, капитан Коваж — Андре Люге и Тео Шаль, адъютант императора — Жорж Молуа и Арнольд Кафф; Андре Берлэ, Союзанна Дельвэ, Анна-Мария Фрей, Ганс Юнкерман.

«Сын Индии». Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Премьера — 7 июня 1931 г. Авторы сценария (по роману «Господин Исаак» Френсиса Мариона Крауфорда) — Эрнст Вайда, Джон Миган, Клодина Вест, режиссер — Жак Фейдер, оператор — Гарольд Россон. В ролях: Рамон Новарро, Конрад Нагель, Магда Эванс, Обои Смит, Марджори Рамбо, Митчел Люис, Джон Милджан, Найджел де Брюлье.

«Рассвет». Производство «Метро-Голдвин-Майер» (США). Премьера — 5 декабря 1931 г. Авторы сценария (по произведению Артура Шницлера) — Рут Каммингс, Зельда Фиарс, автор диалога — Сирил Хьюм, режиссер — Жак Фейдер, оператор — Меррит Б. Джерстад. В ролях: Рамон Наварро, Элен Чендлер, Жан Хершольт, Обри Смит, Уильям Бэквелл, Карен Морли, Кен Дуглас, Глен Трайон, Клайд Кук, Саммер Гретчелл, Клара Блэндик, Эдвин Максвел, Джекки Сиарл.

«Большая игра». Производство «Фильм де Франс» (Франция). Начало съемок — 30 сентября 1933 г. Закончен производством — январь 1934 г. Премьера — 17 апреля 1934 г. Авторы сценария — Шарль Спаак, Жак Фейдер, режиссер — Жак Фейдер, ассистенты режиссера — Марсель Карне, Шарль Барруа, операторы — Гарри Стрэдлинг, Морис Форстер, художник — Лазарь Меерсон, композитор — Ганс Эйслер, в ролях: Флоранс и Ирма — Мари Белль, Пьер Мартель — Пьер Ришар-Вилльм, Бланш — Франсуаза Розе, Клеман — Шарль Ванель, Николай Иванов —

Жорж Питоев, полковник — Камил Вер, Жюстен — Пьер Ларкэ, Довилль — Лина Клевер; Пьер де Генган, Андре Дюбоск, Нестор Ариани, Ольга Вельбрия, Флоранси, Симона Сердан, Пьер Лабри, Анри Шометт, Фредерикс.

«Пансион Мимоза». Производство «Фильм Сонор Тобис» (французский филиал). Начало производства — 13 августа 1934 г. Закончен производством—ноябрь 1934 г. Премьера — 8 января 1935 г. Авторы сценария — Шарль Спаак, Жак Фейдер, режиссер — Жак Фейдер, ассистенты режиссера — Марсель Карне, Анри Садуль, операторы — Роже Юбер, Морис Форстер, художник — Лазарь Меерсон, композитор — Арман Бернар. В ролях: Луиза Нобле — Франсуаза Розе, Пьер Брабан— Поль Бернар, Гастон Нобле — Алерм, Нелли — Лиза Деламар; Жан Макс, Арлетти, Бернар Опталь, Поль Азаис, Нан Жермон, Раймон Корди, Лия Меери, Морис Лагрене, Елена Манзон, Бенда, Пьер Лабри, Жермен Рене, Женни Бюрнэ, Эдди Дебрэ.

«Героическая кермесса» . Название немецкого варианта «Мудрые женщины». Производство «Фильм Сонор Тобис» (французский филиал). Начало производства — июль 1935 г. Закончен производством - ноябрь 1935 г. Премьера — 3 декабря 1935 г. Автор сценария — Шарль Спаак, автор диалога —Бернар Зиммер, автор немецкого диалога — А. Рабенальт, режиссер — Жак Фейдер, ассистенты режиссера — Шарль Барруа, Марсель Карне, операторы — Гарри Стрэдлинг, Луи Паж, художники - Лазарь Меерсон, Александр Траунер, Жорж Вакевич, композитор — Луи Бейдт. В ролях (французский и немецкий варианты): Корнелия — Франсуаза Розе, герцог —Жан Мюра и Пауль Гартман, бургомистр — Алерм и Вилль Дом, Саския — Мишлин Шейрель и Шарлотта Даудерт, мясник - Альфред Адан и Пауль Вестермайер, капеллан — Луи Жуве и Вильгельм Гольсберг; Лина Клевер, Мариза Вендлинг, Маргарита Дюкуре, Жинетт Гобер, Марсель Карпантье, Александр Дарси, Клод Сен-Валь, Дельфен, Ролла Норман, Энрико Глори, Карста Лоэк, Эрика Гельмке, Труд Марлен, Гейнц-Форстер Людвиг, Вернер Шарф, Вольфганг Кляйн, Пауль Волька-Валькер.

Фильм получил «Гран При» французского кино за 1935 г., премию за лучшую режиссуру на Венецианском биеннале в 1936 г., премию критики в Японии и отмечен в США как лучший иностранный фильм 1936г.

«Рыцарь без лат». Производство «Лондон Филм» (Англия). Начало производства — 16 сентября 1936 г. Премьера — 20 сентября 1937 г. Автор сценария (по роману Джеймса Хилтона) — Френсис Мэрион, авторы диалога и раскадровки — Артур Уимперис, Лайош Биро, режиссер — Жак

Фейдер, оператор — Гарри Стрэдлинг, художник — Лазарь Меерсон, композиторы — Мюир Мэтисон, Майкл Роцца. В ролях: графиня — Марлен Дитрих, шпион — Роберт Донат, народный комиссар — Джон Клементс, начальник вокзала — Рей Петри; Ирэн Ванбрук, Герберт Ломас, Остин Тревор, Бейзил Джилл, Девид Фри, Фред Калли, Лоуренс Хенрей, Дорис Фордред, Френклин Келси, Лоуренс Бескомб, Линн Хардинг, Реймонд Хентли.

«Люди странствий». Производство «Тобис Фильмкунст (Германия). Премьера (в Париже) — 4 марта 1938 г. Авторы сценария - Жак Фейдер, Жак Вио, автор диалога —Бернар Зиммер, режиссер — Жак Фейдер, операторы — Франц Кох, Йозеф Иллиг, художники — Жан д'Обонн, Фриц Мориша, композитор — Вольфганг Целлер. В ролях (французский и немецкий варианты): Флора — Франсуаза Розе, Фернан — Андре Брюле и Ганс Альберс, Барлей — Гийом де Сакс и Герберт Хюбнер, Пепита — Мари Глори и Камелия Герн, Ивонна — Сильвия Батайль и Ирэн фон Мейендорф, Сюзанна — Луиза Карлетти и Ула Гауглиц; Фабьен Лори, Андре Роанн, Мад Сиам, Дэниэль Мендай, Ивонна Галль, Жорж Приер, Гамильтон, Эмо, Женен.

«Закон Севера». Производство «Оссо» (Франция). Начало производства — 27 января 1939 г. Закончен производством —конец 1939 г. Премьера — 7 марта 1942 г. под названием «Тропа Севера». Авторы сценария (по роману Мориса Константена-Вейера «Такова она была при жизни») — Александр Арну, Жак Фейдер, режиссер — Жак Фейдер, оператор — Робер Юбер, художники — Жан д'Обонн, Раймон Габютти, композитор — Луи Бейдт. В ролях: Жаклин Бер — Мишель Морган, Луи Дюмонтье — Жак Терран, капрал Даль — Шарль Ванель, Роберт Шоу — Пьер Ришар-Вилльм, доктор Миллс — Анри Гизоль, мадам Шоу — Арлетт Маршалль; Трубецкой, Брошар, Жан Браден, Фабьен Лори.

«Женщина исчезает». Производство «Луи Гийо» (Швейцария). Начало производства—сентябрь 1941 г. Премьера в Париже — 27 августа 1946 г. Авторы сценария — Жак Фейдер, Жак Вио, автор диалога — Пьер Ларош, режиссер — Жак Фейдер, оператор — Мишель Кельбер, художник — Жан д'Обонн, композитор — Ганс Гауг. В ролях: Роза (актриса), Флора (лодочница), Тона (служанка) и директриса — Франсуаза Розе, комиссар полиции — Клод Дофен, врач — Анри Гизоль; Жан Ноэн, Терез Дорни, Жанна Пруво, Ива Белла, Даниэль Филлион, Франсис Магена, М. Шоэшли, Жюль Мандрен, Этторе Челла, Клер Жерар.

«Современные девушки». Производство «Глория Фильм» (Цюрих, Швейцария). Время съемок — вторая половина 1942 г. Премьера (в

Швейцарии) — январь 1943 г. Авторы сценария — Альберт Вельти, Будюон, С. Штейнер, режиссер — С. Штейнер, общее руководство — Жак Фейдер, оператор — Гарри Ринггер, художник — Бутц, композитор — Ганс Гауг. В ролях: Даниэль Филлион, Вилли Фрей, Анна-Мари Блан, Бланшетт Обри, Маргерит Винтер, Марион Шербюлье, Марианна Кобер, Лесли Доссенбах, Эльвира Шаршзр, Иетта Перрен, Анна-Мари Вильдер, Пиа Боммер, Луиза Ребер, Сильвия Рапольд, Гретель Кунц, Сента Клейс.

«Макадам». Производство «БЮП» (Франция). Начало производства — 12 июня 1946 г. Закончен производством — 24 августа 1946 г. Премьера — 18 ноября 1946 г. Автор сценария — Жак Вио, режиссер — Марсель Блистен, общее руководство — Жак Фейдер, оператор — Луи Паж, художник — Жан д'Обонн, композитор — Жан Винер. В ролях: мадам Роз — Франсуаза Розе, Виктор — Поль Мерисс, Симона — Андре Клеман, Франсуа — Жак Дакмин, Жизель — Симона Синьоре; Бевер, Поль Деманж, Андре Роанн, Феликс Удар.