

Ежи Теплиц

**1939
1945**

История Киноискусства

Ежи Теплиц

**ИСТОРИЯ
КИНО
ИСКУССТВА**

1939-1945

«История киноискусства» известного польского историка кино профессора Ежи Теплица — одно из лучших киноведческих исследований, вышедших за рубежом. Автор прослеживает исторический процесс развития киноискусства, анализируя с марксистских позиций художественные направления и творчество выдающихся мастеров кино. Первый том охватывает период с 1895-го, от изобретения кино, по 1927 год и является обстоятельным очерком немого кино. Второй (1928—1933) — посвящен приходу звука в киноискусство. В третьем томе (1934—1939) прослеживаются процессы и события зарубежного киноискусства второй половины 30-х годов, наполненные острой идейно-художественной борьбой.

Настоящий, четвертый том «История киноискусства» охватывает годы второй мировой войны — с 1939-го по 1945 год. Он пока что завершает издание на русском языке исследования Теплица. Автор продолжает работать над исследованием процессов мирового киноискусства последующего периода.

В главе четвертого тома «Новый облик британского кино» Теплиц анализирует процесс влияния документального кино на игровое. В отдельной главе прослеживаются процессы, происходившие в американском кино. Большой раздел тома посвящен французскому кино в этот период. В главе о кинематографии фашистской Италии рассказывается, как в противовес официальному курсу в итальянском кино рождался неореализм. Большой раздел тома посвящен кинематографии стран Восточной Европы. Том завершают очерки о развитии киноискусства в Японии, Корее, Индии и Китае.

Издание иллюстрировано, снабжено справочно-библиографическим аппаратом.

Ежи Теплиц

История Киноискусства

HISTORIA *Jerzy Toeplitz*
SZTUKI
FILMOWEJ

V

WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
WARSZAWA 1970

Ежи Тенлиц **ИСТОРИЯ**
КИНО-
ИСКУССТВА

1939-1945

Перевод с польского

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС» • МОСКВА 1974

Перевод А. С. Голембы и М. М. Черненко
Редакция и послесловие Ш. П. Абрамова
Подбор иллюстраций П. А. Нароушвили

Предлагаемый читателю том «Истории киноискусства» профессора Ежи Теплица завершает перевод на русский язык его исследования, содержащего большой фактический материал. В 1968 году издательство выпустило первый том, который охватывает период с 1895-го, от изобретения кино, по 1927 год и является обстоятельным очерком немого кино. Второй том (1928—1933), вышедший в 1971 году, посвящен «звуковой революции» в истории киноискусства. В вышедшем в 1973 году третьем томе (1934—1939) прослеживаются процессы и события зарубежного киноискусства второй половины 30-х годов, наполненные острой идейно-художественной борьбой.

Настоящий, четвертый том охватывает годы второй мировой войны — с 1939 по 1945 год. В главе «Новый облик британского кино» Теплиц исследует процесс влияния документального кино на игровое. В отдельной главе прослеживаются процессы, происходившие в американском кино. Большой раздел тома посвящен французскому кино в этот период. Анализ кинематографии гитлеровской Германии знакомит со многими неизвестными читателю фактами. В главе о состоянии киноискусства в фашистской Италии рассказывается, как в противовес официальному курсу в итальянском кино рождался неореализм. Большой раздел тома, включающий обширный и неизвестный нашему читателю материал, посвящен кинематографии стран Восточной Европы. Том завершают очерки развития киноискусства в Японии, Корее, Индии и Китае.

Авторский текст печатается с некоторыми сокращениями.

Редакция литературоведения и искусствознания

© Издательство «Прогресс», 1974 г.,
с изменениями

Перевод на русский язык,
© издательство «Прогресс», 1974 г.

T 80106—214
006(01)—74 127—74

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ТРУДНОСТИ

Третьего сентября 1939 года, в день, когда глава правительства Невилль Чемберлен объявил, что Соединенное Королевство находится в состоянии войны с Германией, в стране были закрыты все кинотеатры. Предполагались массовые налеты гитлеровской авиации, а в этой ситуации допускать скопление людей в закрытых помещениях означало искушать судьбу. Однако самолеты со свастикой не появились над Британскими островами, бомбы не падали на города, а к неудобствам затемнения население быстро притерпелось. Кинопрокатчики, ежедневно терявшие тысячи фунтов дохода, начали кампанию, требуя у властей отмены запрещения работы кинотеатров. После непродолжительных колебаний запрет был снят, и через неделю 70% кинотеатров Лондона открыли свои двери. Уже 15 сентября по всей территории страны сеансы проходили бесперебойно.

Таким образом, в области проката война не вызвала серьезных проблем. Значительно хуже обстояло дело с кинопроизводством, где продолжали возрастать трудно устранимые препятствия. Правительство реквизировало две трети съемочных павильонов, превратив их в продовольственные склады, а несколько позже — в заводы боеприпасов. Студии в Найтсбридже, Элстри и Саунд-Сити, а также недавно выстроенная «Амальгамейтед студиос» не функционировали. Вместо 22 довоенных студий, располагавших 65 павильонами, продюсерам пришлось обходиться лишь 9 студиями с 30 павильонами. Здесь власти были неумолимы, и никакие просьбы и увещевания не давали результатов. Более того, малый военный кабинет принял решение, что все занятые помещения останутся в распоряжении государства до окончания войны с Германией.

Сокращение технической базы до четверти довоенной было чувствительным ударом для кинопроизводства, однако ударом не единственным и, пожалуй, не самым болезненным. Ибо оказались даже в достатке производственные площади, вряд ли нашлось бы необходимое количество квалифицированных специалистов, чтобы снимать фильмы. При призыве в армию не существовало никаких исключений для киноработников, а ки-

кинопромышленность не была отнесена к отраслям, важным для обороны страны. Лишь в 1941 году была создана специальная комиссия, в состав которой вошли представители правительства, профсоюзов и организаций продюсеров. Комиссия должна была определить необходимый минимум рабочей силы, гарантирующий нормальное функционирование кинопромышленности. Было согласовано, в частности, что 450 технических специалистов подлежат освобождению от мобилизации. Другой тоже вовсе не пустяковой трудностью была проблема сырья и материалов, без которых невозможно производство фильмов. Студии вынуждены были бороться за каждый метр кабеля, за каждую тонну угля. Короче говоря, власти не видели ни целесообразности, ни просто необходимости существования кинематографии, наивно полагая, что общество не ощутит потребности в фильмах в условиях тотальной войны.

Существовало, правда, с сентября 1939 года министерство информации, а в рамках его специальный отдел кинематографии, но эти ответственные и официальные учреждения не обладали мало-мальски ясной программой того, каким образом следует использовать кино во время войны. Киноотдел, задуманный как высший исполнительный и программный орган правительства в области кинопромышленности, не оправдал возложенных на него надежд. В лучшем случае он не мешал кинопроизводству, однако ни разу не пришел ему на помощь. Более того, было положено под сукно множество ценных проектов, в том числе замысел актера Лесли Хоуарда выпустить серию документальных фильмов, которые должны были объяснить, каковы причины войны и во имя каких идеалов борется антигитлеровская коалиция. Через несколько лет идея эта нашла свое воплощение в американском документальном цикле Фрэнка Капры «Почему мы воюем?».

Равнодушие, на которое наталкивались многие проекты, выдвинутые кинематографистами, отличало не только министерство информации, но и другие государственные учреждения и органы. Лесли Хоуард безуспешно ломился в двери министерства иностранных дел, предлагая в первые дни войны тогдашнему министру лорду Галифаксу поставить на собственные средства и на собственный риск художественный фильм, основанный на событиях, предшествовавших вооруженному конфликту. В сценарии должны были быть использованы документы, опубликованные в «Голубой книге» Форин офис. Единственным ответом на этот проект было высокомерное молчание.

В одном из случаев равнодушие это приобрело характер почти самозабвения. Оливер Стенли, исполнявший в кабинете Чемберлена обязанности министра торговли, решил, что в военных условиях не обязательно соблюдение пропорциональности, установленной законом о кино 1938 года. Иными словами, защита, которой пользовалась национальная кинематография, должна была быть отменена до окончания конфликта.

А это означало широко распахнутые двери для неограниченной американской конкуренции и низведение британской кинопромышленности до того состояния, в котором она оказалась после первой мировой войны, то есть состояния полной зависимости от Голливуда. Оливер Стенли попросту полагал, что раз английские фильмы не будут производиться, то и защищать их нет никакого смысла. Энергичные протесты кинематографистов, а особенно выступление Майкла Балкона, вынудили министра 21 ноября 1939 года сделать заявление, что принцип пропорциональности будет соблюдаться еще в течение полугода. Затем Хью Дальтон, сменивший Стенли на посту министра торговли в коалиционном правительстве Черчилля, отмежевался от ликвидаторских намерений своего предшественника, и «квота» осталась обязательной как для кинотеатров, так и для прокатных контор (хотя и в несколько иной пропорции) до самого конца войны.

Таковы были невеселые перспективы дальнейшего существования британской кинематографии в первые военные месяцы. Вопреки здравому смыслу все действия, предпринятые правительством, шли в направлении ограничения до минимума деятельности людей, которые хотели снимать фильмы, и не только для того, чтобы доставить населению необходимые развлечения, но и для целей чисто пропагандистских. Кинопродюсеры, не обращая внимания на существование правительственной производственной организации «Филм юнит», превращенной в апреле 1940 года в «Краун филм юнит» и подчиненной министерству информации, предприняли на свой страх и риск съемку фильмов откровенно пропагандистского характера. Несомненно, здесь сыграли свою роль и коммерческие мотивы, желание использовать специфическую конъюнктуру, но не стоит забывать и о мотивах куда более благородных — о желании включиться в общенациональный фронт борьбы с гитлеровской Германией.

Сигнал к этой кампании подал Александр Корда, сняв в рекордное время, за пять недель, фильм «У льва есть крылья». Добыв необходимые средства, автор «Частной жизни Генриха VIII» торопливо слепил полудокументальный-полухудожественный фильм во славу британской авиации. В картине были инсценированы с помощью комбинированных съемок сцены налета английских бомбардировщиков на Вильгельмсгафен и Брунсвик 4 сентября. Фильм снимали три режиссера — Майкл Пауэлл, Грэйси Десмонд Херст и Адриен Брюнель, а кроме того, в съемках участвовал как автор сценария и руководитель всего предприятия документалист Нев Далримпл. Это ему принадлежит лучшая, первая часть «Льва», смонтированная из кинохроники, показывающей жизнь в Германии накануне войны. Эпизоды с участием актеров, несмотря на игру Мерл Оберон, Ральфа Ричардсона и Флоры Робсон, были искусственны и неубедительны. Чувствовалось, что фильм делался торопливо и без ясной концепции. И с точки зрения пропагандистской фильм Корды трудно оценить положи-

тельно, применяя даже самые мягкие критерии. Министерство информации полагало, что крылатый британский лев придаст зрителю оптимизма и веры в будущее, но реакция публики была апатичной. В Берлине же во время демонстрации фильма Корды в период налетов на Англию (фильм был либо куплен в одной из нейтральных стран, либо взят в качестве трофея) слышался громкий смех, особенно в сцене, где немецкие «хейнкели» и «мессершмитты» не могли прорваться к Лондону сквозь завесу из аэростатов... Кинопоэма, созданная для поднятия духа, превратилась на вражеской территории в комедию, если не в фарс. Майкл Балкон, обращаясь в 1943 году к работникам кинематографии, обошелся с фильмом Корды вожливо, но сурово. Он сказал, что это было смелое и умное предприятие, свидетельствующее, однако, о том, как мало знали продюсеры пропагандистские возможности средств, которыми пользуются. Больше позволено использованы в качестве сюжета события, связанные с уничтожением английскими миноносцами «Эксетер» и «Аякс» немецкого броненосца «Граф Шпее» в устье реки Ла-Плата.

После таких попыток ввести прямые пропагандистские акценты в игровые фильмы студии отступили на более безопасные позиции, производя фильмы по довоенным образцам и моделям, лишь самую малость подкрашивая их актуальными намеками. Чаще всего появлялись мелодрамы с военным фоном: «Гестапо» и «Ночной поезд в Мюнхен» Кэрола Рида и «Без цензуры» Энтони Асквита. Этот же мелодраматический метод был использован в истории польского пилота-пианиста (в фильме «Опасный лунный свет» Брайана Десмонда Херста). Картина пользовалась большим успехом главным образом благодаря «Варшавскому концерту» Ричарда Эддингса. В комедийной манере были сделаны фильмы «Домик сдается» Асквита и «Неуловимый Смит» Лесли Хоуарда. В последнем фильме популярный актер (он же режиссер) воскрешал в новом историческом воплощении фигуру Пимпернеля из «Алого цветка». На этот раз нерасторопный (на первый взгляд) и рассеянный английский ученый под самым носом гитлеровских палачей и секретных агентов спасает жертвы политических и расовых преследований в Третей империи. Однако «Неуловимый Смит» появился на экране слишком поздно (в 1941 г.), когда уже трудно было расправляться с грозными противниками, изображая их как банду наивных глупцов.

На этом довольно сером фоне идеологизированных коммерческих фильмов выделялись, правда по разным причинам, две картины. «Пастор Хэлл», поставленный братьями-режиссерами Джоном и Роем Боултингами, был произведением серьезным и смелым, рассказывавшим о сопротивлении коричневой диктатуре. Заглавный персонаж во многом напоминал протестантского священника, пастора Мартина Нимеллера, одного из немногочисленных представителей немецкого духовенства, открыто протесто-

вавших против бесчеловечной политики Гитлера. Братья Боултинги экранизировали одноименную пьесу немецкого писателя-антифашиста Эрнста Толлера, что само по себе было залогом серьезной трактовки темы. Однако театральная первоисточник невыгодно повлиял на форму фильма, грешившего статичностью и чрезмерной патетикой. Вторая картина — это «Контрабанда» Майкла Пауэлла, приключенческая драма, действие которой происходило в Лондоне в первые месяцы войны. Тема фильма была достаточно банальна, интрига разыграна ловко, но тоже не отличалась оригинальностью, и достоинства «Контрабанды» следовало искать не в ее идейных ценностях, а в точном воспроизведении атмосферы места и времени действия. Впервые в английском игровом кино война превращалась из условного фона для интриги в один из существенных элементов драматургии. Затемнение, организация гражданской обороны, угроза налетов — все это было в картине Пауэлла частицей хорошо знакомой зрителю действительности, а не «фантазией на военные темы».

В репертуаре британских кинотеатров двух первых сезонов — 1939—1940-го и 1940—1941-го годов — преобладали фильмы, снятые или запущенные в производство еще до сентября 1939 года. На жаргоне продюсеров эти картины назывались «лефт-оверс», остатками или пережитками мирного времени. Именно они задавали тон программам кинотеатров, создавая иллюзию, что ничего, в сущности, не изменилось, что жизнь течет по тому же руслу, что и прежде. Энтони Асквит добился большого успеха у публики двумя экранизациями театральных пьес. Одна из них — «Французский — быстро, легко и приятно» — вышла на экраны в октябре 1940 года. Одним из трех сценаристов фильма наряду с Анатолом Де Грунвалдом и Иеном Далримплом был автор сценического оригинала Теренс Реттиген. На экране была верно передана атмосфера комедии, пользовавшейся огромным успехом на сцене. Характеристики персонажей, юмор диалогов, тонкости интриги — все это было без изменений перенесено со сцены на экран, но Асквиту удалось придать повествованию приличествующий кинематографический ритм и сатирически заострить при этом забавную историю об англичанах, постигающих тайны французского языка в школьном пансионе где-то на Ривьере.

Типичным довоенным «остатком» был фильм «Ночь, когда начался пожар» Брайана Десмонда Херста — психологическое исследование переживаний человека, совершившего кражу и одолеваемого угрызениями совести. В главных ролях снимались Ральф Ричардсон (преступник) и Диана Уиньярд (его жена). Наконец, к той же категории «пережитков» следует отнести и фильм «Газовый свет» Торольда Диккинсона — экранизацию пьесы Патрика Гамильтона, действие которой происходит в конце викторианской эпохи. Диккинсон, до тех пор почти неизвестный документалист, завоевал всеобщее признание своим дебютом в игровом кино.

Ему удалось воссоздать на экране атмосферу нарастающего ужаса, рассказать историю рафинированного убийцы, который мечтает избавиться от своей жены, убеждая ее в том, что она психически больна, ибо ее присутствие мешает ему найти драгоценности убитой им несколько лет назад жертвы. После выхода картины американцы купили право повторной экранизации пьесы, потребовав при этом уничтожения всех копий фильма Диккинсона. Однако американская версия «Газового света», вышедшая под названием «Гаснущее пламя» в постановке Джорджа Кьюкора, несмотря на участие знаменитых звезд — Шарля Буайе и Ингрид Бергман, — не могла сравниться с английским оригиналом, в котором снимались Энтони Уолбрук и Диана Уиньярд.

К «остаткам» довоенных запасов следует отнести также несколько фильмов с отчетливыми акцентами социальной критики. В течение многих лет цензура противилась перенесению на экран романа Уолтера Гринвуда «Любовь на пособие по безработице», не желая пугать зрителя призраком экономического кризиса и безработицы. Во время войны, когда ощущалась нехватка рабочих рук, Джону Бакстеру разрешили наконец показать, какая судьба ждала в 30-х годах голодающих ткачей Ланкашира. В роли Салли дебютировала молодая и многообещающая актриса Дебора Керр. Однако фильму Бакстера, который, как и предыдущие работы режиссера, был искренен и последовательно реалистичен в изображении действительности и человеческих характеров, не хватало полета, художественности, того, чем выгодно отличалась другая социальная драма, показанная в английских кинотеатрах почти одновременно с «Любовью на пособие по безработице». Речь идет об экранизации известного романа Кронина «Звезды смотрят вниз», осуществленной Кэролом Ридом. Автор «Праздника служащих» развернул здесь крылья своего таланта и создал произведение, отмеченное бесспорными достоинствами. Тем более что задача, поставленная им перед собой, была не из легких. Действие романа распадается на множество линий, и Риду грозила опасность заблудиться в подробностях. Однако благодаря сценаристу Д. Б. Уильямсу и блестящему исполнителю главной роли шахтера Дэвида Фенвика Майклу Редгрейву режиссеру удалось преодолеть все препятствия. В результате появился фильм о судьбах рабочего класса, о классовых битвах, в котором, как справедливо подчеркивал американский историк кино Ричард Гриффит, героем был живой человек, а не символический представитель социальной группы. Фильм «Звезды смотрят вниз» в кинематографическом своем воплощении еще более подчеркивал то обвинение обществу, которое содержалось в романе. Ни Кронин, ни Рид не были марксистами, но в рассказе о людях, по словам Гриффита, «на всю жизнь прикованных к шахте», скрывался революционный заряд. Объективная картина действительности оказывалась сильнее недосказанных или вообще не высказанных мыслей обоих авторов: и писателя и кинематографиста.

К сожалению, не поднялась до уровня фильма Кэрола Рида другая картина о шахтерах — «Гордая долина» Пенроуза Теннисона, несколько скрашенная прекрасным голосом Поля Робсона, игравшего здесь одну из главных ролей. У Теннисона были вполне благородные намерения, и ему удалось донести до зрителя атмосферу уэльского шахтерского поселка, однако режиссера подвел неинтересный сценарий.

Так выглядел репертуар английских кинотеатров не только в те дни, когда неторопливо велась «странная война», но и в трагическую пору отступления из-под Дюнкерка, да и позже — в период гитлеровского блица, когда на английские города посыпался град немецких бомб. Игровое кино запаздывало, оно всеми своими корнями находилось в прошедшей эпохе и еще не научилось говорить об актуальных проблемах просто, искренне и непосредственно. Оно либо делало вид, что интересуется войной, либо втискивало войну в рамки старых стереотипов и коммерческих образов, либо, паконец, сознательно не замечало ее, уходя в мир иных проблем и иных интересов. Так или иначе, эскапистски или реалистически, игровое английское кино первых лет войны оставалось анахроничным, не отражающим реальные проблемы эпохи.

В документальном кино ситуация сложилась несколько благоприятнее. Документалисты никогда не теряли контакта с действительностью и умели, как показали это их многочисленные работы, вдумчиво показывать человека и его заботы. Именно им, не отягощенным в такой же степени, как режиссеры игровых фильмов, приверженностью к уже существующим образцам, было легче перейти на новые рельсы и говорить о войне не с позиции нейтрального, незаинтересованного наблюдателя, но от имени народа, который эту войну ведет. Так, уже в конце 1939 года появился фильм киногруппы Главного почтового управления «Первые дни» Альберто Кавальканти, представляющий собой достоверную картину памятного сентября на Британских островах. Авторам удалось уловить настроение спокойной решимости и ощущение общности всех граждан страны. Гарри Уотт снял интересный фильм «Эскадра 992» — картину об организации противовоздушной обороны на примере немецкого налета на Форт Бридж в Шотландии. Министерство информации сделало все возможное, чтобы притормозить демонстрацию фильма, опасаясь, что он может вызвать нежелательную реакцию в зрительном зале, а может быть, и панику... Наиболее интересным из этой ранней серии документальных картин был, видимо, фильм «Люди с плавучего маяка» Дэвида Макдональда — рассказ о команде судна, плавучего маяка, атакованного гитлеровской авиацией. В этом фильме зазвучали личные ноты, появился интерес к судьбам конкретных людей, тогда как другие работы этого периода, как правило, обращались к анонимным коллективам. Пол Рота писал о документальных короткометражках в ноябре 1940 года: «Некоторые из них

были хороши, но в большинстве своем представляли холодные и безличные описания того, что произошло»*.

Отсутствие программы и просто воображения у государственных властей, ответственных за развитие кинематографии, неумение перестроиться, характерное для большинства продюсеров, равнодушие зрителя, который после взлетов и падений кино 30-х годов перестал верить в возможность возрождения национального киноискусства, — из всего этого складывалась невеселая картина британского кино первых лет войны. И пужно было мощное потрясение, чтобы, преодолев отупение и застой, освободить и придать нужное направление творческим силам, которых было достаточно у английских кинематографистов. Когда 6 сентября 1940 года произошел первый массовый налет на Лондон, когда начали рушиться и пылать дома, война вплотную заглянула в глаза миллионов людей. Это был грозный сигнал для всего народа, сигнал, который не могли не услышать, не могли не принять близко к сердцу и кинематографисты.

НА ВОЕННЫЙ ЛАД

В наступление на бюрократизм, оппортунизм и близорукость официальных учреждений почти одновременно устремились не только документалисты, но и представитель игрового кино Майкл Балкон. Голос протеста прозвучал в последние дни сорокового года. Для документалистов это был не первый, а, скорее, последний и решительный этап борьбы с недомыслием министерства информации и других органов власти. И хотя Джон Грирсон находился в это время за границей, осуществляя руководство канадским документальным кино, однако в Лондоне оставались его коллеги и единомышленники во главе с Полом Ротой. Еще в 1939 году, под рождество, был напечатан на ретаторе, словно нелегальная прокламация, первый номер журнала «Докьюментари ньюс леттер». В передовой статье содержалось немало обвинений в адрес киноотдела министерства информации. В июле 1940 года еженедельник, уже напечатанный типографским способом, обращал внимание читателей на тот факт, что ныне, когда народ борется за свое существование, разумеется, нет времени для подготовки долгосрочной пропагандистской программы, однако это не означает, что, защищая свое настоящее, каждый гражданин не должен видеть перед собой картину будущего. «Воспевае ли документальное кино те идеалы, во имя которых мы боремся с Гитлером?» — спрашивал автор статьи**. В сентябре 1940 года парламентская комиссия, расследовавшая целесообразность бюджетных расходов, отметила, что «работа киноотдела была в значительной степени безрезультатной, ибо министерство инфор-

* «Rotha on the Film», London, 1967, p. 217.

** «Twenty Years of British Film 1925—1945», London, 1947, p. 56.

мации не выработало отчетливой программы действий». И в самом деле, за первые десять месяцев существования киноотдела 17 фильмов из 28 снятых отправились на полку, ибо тематика их не отвечала потребностям военного времени. В ноябре 1940 года Пол Рота сравнил программу кинотеатров, публикуемую на страницах еженедельника «Кинематограф уикли», с реальной военной действительностью. Продюсеры хвалятся историческими полотнами, экранизациями литературных и театральных произведений, призывают публику смотреть на экране веселые комедии и приключенческие драмы. «Не это нужно! — гремел Пол Рота. — Пусть наши режиссеры повернутся лицом к событиям, разыгрывающимся на реальном фоне (к примеру, на улицах разбомбленного Ист-Энда), пусть займутся подлинными рассказами о Великобритании, ибо это рассказы, которыми мы можем гордиться... Вместо викторианской драмы «Как создавалась империя» я хочу увидеть картины «Люди из убежища» и «Мужчины без орденов». Вот это и были бы настоящие фильмы о нашей стране»*.

Призывы документалистов не остались без отклика. Правда, руководство киноотдела осталось прежним, но в аппарате его начинали мыслить другими категориями, уже не боясь показывать на экране настоящую войну. А кроме того, и на производстве, получившем возможность действовать более гибко, появились инициативные люди. Так, во главе «Краун филм юпит» оказался Иен Далримпл. Одновременно начали действовать киногруппы в армии, авиации и флоте. Оживила свою деятельность киногруппа Британского совета. С начала войны и до конца 1945 года министерство информации на своей собственной и на частных студиях выпустило 726 фильмов разных жанров и продолжительности — от игровых до учебных, предназначенных для демонстрации в действующей армии.

С 1940 года в качестве специального, «ударного» пропагандистского лабра министерство информации начало производство коротких пятиминутных фильмов, бесплатно и обязательно демонстрировавшихся на каждом сеансе во всех кинотеатрах страны. Это были плакаты на актуальные темы, лозунги, призывы, касающиеся не только принципиальных вопросов, но и мелких административных проблем. Эффект этих пятиминуток оказался немедленным. Мини-короткометражка «Призыв к оружию», призывавшая женщин к станку на заводах боеприпасов, вызвала в течение нескольких дней подлинную осаду бюро по найму рабочей силы. Наиболее распространенной формой этих пропагандистских мини-фильмов был сюжетный анекдот с участием актеров. Картина «Мисс Грант идет к двору», предупреждающая, что враг может проникнуть в страну и с парашютом, была снята даже в двух версиях — комической и драматической. Карол Рид снял пятиминутку «Письмо из дому», предназначенную исключительно для американского зрителя, в котором мать писала своим детям,

* «Rotha on the Film», p. 220.

находящимся в Соединенных Штатах, о бомбардировке Лондона. Сценарии этих киноплакатов обсуждались на заседаниях специальной комиссии «замыслов», особого консультативного органа, созданного под руководством отдела. Текст для первого фильма этой серии — «Великобритания в опасности» — написал Дж. Б. Пристли. Всего на экраны было выпущено 86 пятиминуток, затем начиная с 1942 года их постепенно заменяли пятнадцатиминутными лентами, выходящими на экраны ежемесячно.

Новую главу в истории английского документального кино открыл фильм «Лондон это выдержит» (в США эта картина демонстрировалась под названием «Британия выстоит»), драматическая хроника жизни столицы во время больших налетов, снятая по горячим следам, а затем смонтированная группой «Краун филм юнит» и показанная зрителю с комментариями Квентина Рейнолдса, американского журналиста, корреспондента журнала «Кельерс уикли». Слова комментатора были лишены какого-либо пафоса, просто, в бесстрашной манере, за которой чувствовалось волнение, он комментировал кадры налета на Лондон. Комментарий удачно усиливал эффект изображения, приносящего на экран дыхание подлинной драмы. В ноябре 1940 года английские и американские кинотеатры показывали в переполненных, взволнованных и сосредоточенных зрительных залах донесения с театра военных действий, который добрался уже до берегов Темзы.

Уже в самом названии — «Лондон это выдержит» — заключалась вся философия тогдашнего документального кино, подчиненного прежде всего задачам духовной мобилизации народа перед лицом возможного вторжения. К этой же серии относится короткометражка «Линия фронта», рассказывающая о буднях порта в Дувре, непрерывно обстреливаемого с воздуха и с противоположного берега Ла-Манша. Однако уже весной 1941 года появился фильм, предвещавший переход от обороны к контрнаступлению, — «Цель на сегодняшнюю ночь» Гарри Уотта. Герои фильма — английские летчики, принимавшие участие в одном из первых бомбардировочных рейдов над территорией Германии. Уотт, применив свой опыт работы над фильмом «Северное море», использовал здесь драматургию игрового фильма, позволяя зрителям ближе познакомиться с отдельными членами команды бомбардировщика. Именно здесь появились те элементы интереса к конкретным людям, к которому настойчиво взывал Пол Рота. Фильм «Цель на сегодняшнюю ночь», несомненно, сыграл немаловажную роль в развитии английской кинематографии военных лет, показывая режиссерам, как следует использовать в игровом фильме технику и стиль документального кино. Впрочем, вскоре и сам Уотт отправится в Иллинг и станет режиссером игровых картин.

1942—1944 годы стали эпохой расцвета британского документального кино. В это время появилось множество выдающихся произведений, которые впоследствии найдут свое место во всех киноапологиях классики это-

го жанра. Фильм «30 000 солдат генерала Уэйвелла» Джона Монка о либийской кампании 1941 года начинает серию батальных картин с разных фронтов войны. Лучшей из них была полнометражная лента «Победа в пустыне» Роя Боултинга. На 90% фильм состоял из материалов, снятых фронтowymi операторами, инсценирована была лишь ночная атака британской Восьмой армии. Операции союзных войск на марше от Эль-Аламейна до Триполи экономно иллюстрируют карты и диаграммы. Заслуживает внимания тот факт, что и режиссер Боултинг и продюсер Дэвид Макдональд пришли из игрового кино и предшествовавший опыт создания драматургических эффектов пригодился им на новом поприще. Репортаж с поля боя перестал быть сухим киноочерком, превращаясь в драматургический рассказ о победе. Преодоление барьеров между разделенными, порой не замечающими друг друга видами кинематографа — игровым и документальным — было одним из наиболее ценных художественных завоеваний военных лет. Дух творческих поисков начал охватывать всю британскую кинематографию.

Следующим полнометражным фильмом с театра военных действий была совместная англо-американская лента «Победа в Тунисе». Съёмочной группой руководили Хью Стюарт и Рой Боултинг с английской стороны и Фрэнк Капра — с американской. По мнению английского критика Дилиса Пауэлл, педантичное ограничение вклада каждого из союзников в метраж картины лишило ее однородности*. Рой Боултинг и его продюсер Дэвид Макдональд могли похвалиться еще одной полнометражной документальной картиной — «Победа в Бирме», которая вышла на экраны уже после окончания войны с Японией.

Высоким художественным и публицистическим уровнем отличались документальные фильмы тех лет, посвященные морской тематике: «Водитель паромов» Пэта Джексона, «Отплывая в полночь» Джулиана Спиро, «Береговая комендатура» Дж. Б. Холмса и наиболее значительный из них — полнометражный цветной игровой фильм «Западные подступы» Пэта Джексона, снятый в конце войны. Эта лента представляла собой реконструкцию подлинной истории британского торгового судна, торпедированного немецкой подводной лодкой в Атлантике. Команда была спасена военным конвойным кораблем, а обнаруженная подводная лодка уничтожена. По мнению Дилиса Пауэлл, использование цвета усилило драматическую силу фильма, особенно в эпизодах, рассказывающих об одиночестве и затерянности команды в бесконечных просторах океана**.

Военная тематика отнюдь не изгнала с экранов проблематику социальную. Добрые традиции английского документализма не были забыты. Пол Рота, следуя собственному призыву думать о будущем, снял два полномет-

* Dillys Powell, Films Since 1939, London, 1947, p. 18.

** Там же, стр. 37.

райских монтажных фильма — «Мир изобилия» и «Земля обетованная». Первый — о проблемах справедливого распределения продовольствия; второй — об улучшении жилищных условий. Автор рассматривал эти проблемы в мировом масштабе, предвидя создание международной Организации Объединенных Наций. Рота был также автором короткометражной картины «Дети города», исследовавшей преступность несовершеннолетних в Шотландии. Макс Андерсон в фильме «Придет пора жатвы» дал интересный анализ причин кризиса британского сельского хозяйства и задумывался над методами исправления положения в послевоенном будущем.

Английское документальное кино во всех его разновидностях, как в полудлиновых новеллах, так и в лишенной пафоса обстоятельной фронтовой хронике или в простом инструктаже, всегда и везде находило отзывчивых и благодарных зрителей. Министерство информации привело в движение колонны кинопередвижек, устраивающих бесплатные сеансы на территории всей страны. В период между 1 сентября 1940 и 3 августа 1945 года на этих просмотрах побывало 23 млн. 136 тыс. зрителей. На многих предприятиях, особенно на военных заводах, документальные фильмы демонстрировались в столовых во время обеденного перерыва. Никогда, ни раньше, ни позже, документальное кино не охватывало столь многочисленного и разнородного зрителя. Этот живой отклик народа вдохновлял кинематографистов, поощрял их к творческим поискам, заставляя ставить перед собой все новые и новые задачи. Они работали теперь не для ограниченных продюсеров, озабоченных только коммерческой стороной дела, а для широкого и восприимчивого зрителя. В этом духовном климате, рожденном борьбой с гитлеровской агрессией, в атмосфере опасности плодороднее становилась почва для расцвета талантов, начинавших еще до войны; впервые в истории английского кино новому пополнению открывались единственные в своем роде возможности для работы. Пол Рота стал признанным мастером английского документального кино, Гарри Уотт развил и обогатил палитру своих изобразительных средств, Рой Боултинг, а затем его брат Джон показали, что могут отлично работать и на новом для себя поприще, а Хамфри Дженнингс, который до 1939 года сделал лишь несколько первых самостоятельных шагов, сейчас, в годы войны, занял одно из ведущих мест в британском документальном кино. Он припес в него новый элемент — лиризм, кинематографическую поэзию, раскрыв свой большой и оригинальный талант.

Хамфри Дженнингс был поначалу ученым-филологом, поэтом, журналистом, художником-сюрреалистом. Юность он провел в Кембридже, в интеллектуальных кругах, связанных с левыми общественными движениями. Здесь Дженнингс получил научную степень за работы по английской литературе XVIII века, здесь же он заинтересовался киноискусством как участником университетского киноклуба. Однако для кинематогра-

фической деятельности, которую Дженнингс начал перед самой войной, пожалуй, наиболее важным было его участие в работе, связанной с социологическими исследованиями, завершившимися изданием объемистого труда под названием «Май 1937». Исследования эти проводились группой «Масс обсервейшн», организованной в Кембридже социологом Чарлзом Мейджем, антропологом Томом Гаррисоном и самим Дженнингсом. Заметим, что происходило это в то время, когда еще не были в моде ни анкеты, ни исследования общественного мнения, когда не была еще разработана точная методика записи и статистических обобщений. И потому «Наблюдение поведения масс», как можно перевести «Масс обсервейшн», было чем-то средним между научным исследованием и поэтической импровизацией. Группа стремилась накопить как можно больше материалов о поведении отдельных людей в общественных местах, записать подлинные, не спровоцированные, а зачастую и просто подслушанные разговоры. Коммунист Чарлз Мейдж поставил перед собой в качестве главной и долговременной задачи установить практические следствия промышленной революции в частной жизни людей, непосредственно этой революцией затронутых. Том Гаррисон, который провел много лет на архипелаге Новые Гебриды, посвятил себя антропологическим исследованиям жителей нищих районов в промышленном округе Ланкашир. На долю Хамфри Дженнингса выпало окончательное редактирование материалов: координация отдельных сообщений и извлечение общих выводов. Документ, названный затем «Май 1937», был в окончательной своей форме делом рук редактора Дженнингса, представляя собой обзор разных точек зрения и реакцию английского общества за два года до начала войны.

«Наблюдение поведения масс» было прекрасной школой для будущего режиссера-документалиста, оно научило его видеть и слушать людей, усматривать в каждом индивидууме его особые черты, а также знаки принадлежности к группе, классу и нации. Мало того, обучение шло дальше, углубляя в художнике чувство уважения и понимания различных точек зрения. Снимая фильмы, Дженнингс никогда не смотрел на своих героев сверху или сбоку — он всегда старался быть вместе с ними и видеть мир их глазами. И все это делалось без покровительственного тона, свойственного английским имущим классам и интеллектуальным кругам, без отношения к своему ближнему с той благосклонной снисходительностью, которая подчеркивает лишь, что «лучший» снисходит до уровня «худших».

С помощью режиссера Стюарта Легга Хамфри Дженнингс связался с группой британских документалистов из Главного почтового управления. С 1934 по 1936 год он работал декоратором, а однажды даже выступил в качестве актера в короткометражке Альберто Кавальканти «Знаменитый день 8 июня». Первой режиссерской работой Дженнингса была документальная картина об истории английской почты, сделанная исключительно из гравюр и рисунков, — «Почтовая спешка». Не сумев сработаться

с Грирсоном, отстаивавшим противоположные эстетические концепции, Дженнингс уходит из киногруппы Главного почтового управления и в течение нескольких лет снимает мультипликационные ленты и рекламные короткометражки. Однако в 1938 году он возвращается в киногруппу и остается на студии, преобразованной позднее в «Краун филм юнит», до самого конца войны. Именно в этот период и появляются его наиболее значительные произведения: «Пожары начались», «Слова перед битвой», «Слушайте Англию» и «Дневник для Тимоти».

Еще перед войной Дженнингс снял картину «Свободное время», принеся в кинематограф методичку, выработанную во время исследований в области массового наблюдения. В этой непритязательной короткометражке он показывал, как глупо и по-детски развлекаются порой его соотечественники в свободное от работы время. Коллеги-документалисты сочли, что он издевается над простыми людьми. Когда началась война, Дженнингс принимает участие в съемках и монтаже фильмов «Первые дни» и «Лондон это выдержит». А в 1941 году уже самостоятельно он снимает фильм «Сердце Британии» — репортаж о работе промышленности в северных районах страны, обслуживающей военные нужды. Здесь уже отчетливо видны характерные черты режиссерского почерка Дженнингса — умение найти в толпе интересных людей, обнаружить свежесть бытовых описаний, использовать небанальные зрительные и слуховые эффекты. Естественные звуки, музыка и слово сливались в цельную и впечатляющую симфонию.

Фильм «Слова перед битвой» — это достаточно трудная и не во всем удавшаяся попытка иллюстрировать современными образами классический литературный текст. Уже в самом замысле, предполагавшем осовременивание духовного наследия прошлого, таилась определенная искусственность. Метод этот противоречил философии Дженнингса, и потому фильм превратился в мозаику из элементов различной ценности и силы воздействия. Известный кинокритик, а впоследствии кинорежиссер Линдсей Андерсон высоко оценивал один из эпизодов картины, в котором слова речи Линкольна в Геттисберге были слышны на фоне танковой колонны, проходившей мимо здания парламента, а грохот и лязганье гусениц вступали в звуковой контрапункт с текстом*.

Интересной по замыслу, но слабой по исполнению попыткой была картина «Безмолвная деревня», в которой расстрел гитлеровцами населения чешской деревни Лидице воспроизводился на экране в обстановке уэльского шахтерского поселка.

Выдающимися фильмами Хамфри Дженнингса были «Слушайте Англию» (1942), «Начались пожары» (1943) и «Дневник для Тимоти» (1945).

* Lindsay Anderson, Only Connect. Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings, «Sight and Sound», London, Vol. 23, № 4, 1954, p. 182.

Первый из них — двадцатиминутный рассказ о жизни страны, сделанный в манере радиорепортажа. В то время радио было средством, объединяющим мысли и мечты миллионов людей. И Дженнингс отнесся к радиопередачам Би-Би-Си не только как к обрамлению, но, так сказать, как к общему знаменателю, объединяющему в одно целое безмерное богатство переживаний, событий и жанровых сцен. В фильме, кроме вступительных надписей, предвещающих то, что зритель увидит на экране (это звуковая картина жизни Британии, жизни дневной и жизни ночной, образ которой возникает, когда слушаешь Британию военных лет), нет ни слова дикторского текста. Образное содержание фильма определяется звуковой стороной, но и изображение и фонограмма могут существовать только вместе, ибо первое потеряло бы смысл, лишнее звука, а фонограмма без изображения аккомпанемента превратила бы симфонию Дженнингса в бессмысленный набор шумов и звуков.

Фильм «Начались пожары» — это рассказ о жизни добровольной пожарной команды, действовавшей в Лондоне во время налетов. Утром в казармы приходят пожарники-добровольцы, освобожденные в этот день от своих обычных профессиональных занятий. Упражнения, тренировки, короткие мгновения отдыха — так проходит обычный, спокойный день. После этого неторопливого эпизода ритм повествования изменяется: тревога, самолеты в небе, в доках начинаются пожары. Горят склады на побережье, где стоит на якоре транспорт с боеприпасами. Растет напряжение: в любое мгновение может произойти взрыв. Светает, пожар погашен, но во время операции гибнет один из добровольцев. Последние кадры фильма снова сняты в спокойной тональности: медленно движется погребальная процессия, товарищи провожают своего друга и соратника к месту последнего отдохновения, по Темзе столь же медленно плывет спасенный корабль, везущий ценный груз для воюющих солдат. Линдсей Андерсон пишет об этой картине: «Не было другого британского фильма, снятого во время войны, документального или игрового, который добился бы такой полной и откровенной правдивости, который отнесся бы к жизни людей в военное время с равным пониманием смысла случайной боевой славы и подлинной трагедии»*.

В фильме «Дневник для Тимоти», вышедшем на экраны уже после капитуляции Японии, Дженнингс рассказывает о последнем годе войны в форме дневника, написанного для ребенка, родившегося в это время. Маленького Тимоти, улыбающегося в кроватке или коляске, обращен этот рассказ, именно к нему обращен голос диктора, именно для него авторы составляют мозаику событий, крупных и мелких, составляющих долгие, трудные и тяжкие двенадцать месяцев последнего года войны. Народ в этом фильме символизируют четыре его рядовых представителя — желез-

* Lindsay Anderson, op. cit., p. 182.

подорожный машинист, фермер, уэльский шахтер и раненый летчик. Конкретные человеческие судьбы этих персонажей Дженнингс перемежает сообщениями с фронта и беглыми зарисовками жизни столицы. Прекрасный, блистательно гармонизировавший с изобразительной стороной фильма комментарий написал к «Дневнику для Тимоти» писатель Эдвард М. Форстер. Вот образец этого текста, дополняющего и подчеркивающего эпизод о последнем военном рождестве 1944 года: «В эти дни, перед самым рождеством, вести с фронта были неутешительны, а погода просто омерзительна. Смерть и мрак, смерть и туман, смерть, ожидавшая за несколькими милями воды и наших людей, и тех, кто томится в рабстве, смерть, которая приходила вместе с телеграммой, принесенной в сочельник. Но за туманом уже рассветало своей ласковой белизной рождество».

В своих картинах Хамфри Дженнингс выработал характерный, единственный в своем роде стиль. Стиль этот был основан, как писал Линдсей Андерсон, на внимательном наблюдении за какой-нибудь вполне обычной вещью или за каким-то вполне обычным человеком, которые потому оказывались достойными этого внимания, что были обычны. Из наблюдения возникала композиция, в которой все эти обычные и потому столь значительные вещи связывались в соответствующем порядке*. Подобную же мысль, только другими словами, выразила Дилис Пауэлл, писавшая, что общее впечатление, которое оставляют фильмы Дженнингса, является результатом массы мельчайших впечатлений, каждое из которых, взятое в отдельности, не стоит упоминания**.

В этом накапливании значимых элементов, извлечении их из гущи действительности режиссер руководствовался безошибочным инстинктом гуманиста, продиктованным теплым, взволнованным отношением к своим героям. В окончательном выборе материала и придании ему завершенной кинематографической формы Дженнингсу помогали его постоянные сотрудники — монтажер Стюарт Мак-Аллистер и звукооператор Кен Керрон.

Фильмы Дженнингса представляли собой наивысшую точку военного этапа развития британского документального кино, этапа, богатого поистине выдающимися произведениями. Во второй половине 1944 и особенно в первой половине 1945 года уже чувствуется усталость английской документальной школы, некоторый догматизм и ремесленный характер производства. Форсайт Харди в своем исследовании британского документального кино военных лет объясняет этот процесс двумя причинами. Во-первых, и это, пожалуй, несправедливо, что государственный контроль накладывал путы на творчество художников, ограничивая их свободу. Во-вторых, а это, по-видимому, верно, он утверждает, что массовый вы-

* Lindsay Anderson, op. cit., p. 182.

** Lindsay Anderson, op. cit., p. 186.

пуск картин неблагоприятно повлиял на их качество*. Точнее говоря, у режиссеров просто не было времени, чтобы подумать как следует над концепцией своих произведений, они предпочитали скорее описывать явления, чем объяснять их.

* * *

Новый дух в игровом кино оказался делом несравненно более трудным, чем переход документальной кинематографии на военные рельсы. Тут пришлось бороться не только с бюрократами из министерства информации и других правительственных учреждений, но и преодолеть привычки и образ мышления кинопродюсеров. Роль реформатора взял на себя Майкл Балкон. Сразу же после объявления войны он возглавил кампанию за сохранение уровня национальной кинематографии в полном объеме. Он воспротивился самоубийственным планам отмены обязательной для британских фильмов квоты, заклеил как дезертиров на страницах «Санди диспетч» своих коллег, отправившихся искать более выгодные условия работы в Голливуд**. А в декабре 1940 года Балкон ушел из киноотдела министерства информации, где снимал коротко- и среднетрассовые пропагандистские фильмы, обвинив его руководителей в отсутствии конструктивной политики, в расточительности и ненужном вмешательстве в дело коммерческого производства и проката. Я смогу лучше служить своей стране, приняв на себя производственную ответственность — так был смысл демонстративной отставки Балкона. В спасенной от реквизиции киностудии в Илинге Балкон-продюсер принялся за работу по собственной инициативе и на собственный страх и риск.

Программа действий Балкона основывалась на предположении, что во время войны перед кинематографом стоят три задачи: во-первых, пропагандистская — идеалы, цели и возможности их достижения; во-вторых, инструктивная, как для армии, так и для гражданского населения; и, в третьих, чисто развлекательная***. Поскольку правительство не работало ни программы производства художественных фильмов, ни каких-либо рекомендаций, то каждый продюсер и режиссер предоставлены самим себе. У этого положения есть свои плюсы, ибо оно пробуждает воображение и побуждает к самостоятельным действиям. Продюсер становится творческим работником, подобно режиссеру, сценаристу, оператору. Он, подобно журналисту, инстинктивно реагирует на те великие исторические события, в центре которых оказалась его страна, семья, он сам. В нем пробуждается и чувство гражданской ответственности, ибо все, что возникает на его студии, становится вкладом в общее дело, вкладом, о ко-

* «Twenty Years of British Film 1925—1945», p. 60.

** Alan Wood, Mr Rank, London, 1952, p. 103.

*** «Michael Balcon's 25 Years in Films», London, 1947, p. 69.

тором приходится отчитываться перед собственной совестью и перед общественным мнением.

Некоторые оттенки этого программного заявления отчетливо свидетельствуют о переключке между игровым и документальным кино. Журналистский инстинкт, с одной стороны, чувство ответственности — с другой. Для документалистов такой подход отнюдь не был новостью, он был скорее напоминанием о художественных принципах Грирсона, Роты или Райта. Для режиссеров же игрового кино эти слова были абсолютно неожиданными, и, хотя их было куда легче усвоить во время войны, чем в мирное время, тем не менее они вызвали серьезные размышления. Чтобы воплотить свою программу в жизнь, Майкл Балкон пуждался в союзниках и помощниках. И он приглашает на свою киностудию в Илинге двух беглецов из киноотдела министерства информации — Альберто Кавальканти и Гарри Уотта. Оба они убедились к этому времени, что работа в документальном кино не дает им уже такого удовлетворения, как прежде. Оба они стремились расширить поле действия, ввести элементы игрового кино в свои фильмы. Так Кавальканти оказался в «Илинг студияс» в амплуа продюсера и режиссера, а Гарри Уотт — просто режиссера.

В своей творческой практике Майкл Балкон и его сотрудники применили двойной метод соединения документалистики с игровым кино. Первый — использование подлинной обстановки, документального фона, на котором разворачивалась выдуманная история. Второй — исходя из подлинных фактов и событий, инсценировать их в игровой форме на фоне воссозданной в павильоне реальной обстановки. Оба эти метода, разработанные в Илинге, были позднее переняты и другими студиями.

Примером применения первого метода были три картины, сделанные в Илинге в 1941 году: «Конвой» Пенроуза Теннисона, «Большая блокада» Чарлза Френда и «Окрыленные корабли» Сержа Нолбандова.

«Конвой» был последним фильмом Теннисона, который вскоре после завершения съемок погиб в авиационной катастрофе. Критика и зрители доброжелательно приняли картину, прославляющую военно-морской флот, но в наши дни вся сюжетная надстройка с банальным Клайвом Бруком в роли капитана производит впечатление чего-то чужеродного в живом организме. Подобные же претензии можно предъявить и к фильму «Окрыленные корабли». Съемки, проводившиеся на палубе авианосца «Арк-Ройал», даже во время сражения у полуострова Матапан на Пелопоннесе в 1941 году, сохранили свою подлинность, но сложные и сентиментальные перипетии сюжета, в которые вовлечены члены команды авианосца, относятся к иной, минувшей эпохе, они словно перенесены сюда из американской мелодрамы.

Фильм «Большая блокада», который поставил бывший монтажер Чарлз Френд, складывался из отдельных коротких сценок, иллюстрировавших деятельность морских, пехотных и авиационных подразделений британ-

ской армии и гражданской обороны. В работе над фильмом приняли участие министерство информации, военное министерство, морское министерство и министерство авиации. Избыток сюжетных линий и, вероятно, столь же большое число заинтересованных «опекунов» не пошли на пользу «Большой блокаде». Зритель сразу обращал внимание на то, что интрига, неловко приклеенная к документальному фону, не связана с ним органически.

Куда более значительные, почти сенсационные результаты принесло использование второго метода. Оказалось, что определяющим фактором в зрительском восприятии является не подлинность обстановки, а достоверность сюжета. Переломным в этом смысле стал фильм «Сан-Деметрио, Лондон», поставленный Чарлзом Френдом. Сюжет фильма строился на судьбе танкера, атакованного немецкой подводной лодкой где-то в Атлантике. Сначала команда покидает поврежденный и пылающий танкер, но затем возвращается на борт и, погасив пожар, приводит корабль в британский порт. Сценарист фильма Ф. Теннисон Джесси разработал сюжет, опираясь на рассказы спасшихся моряков и прежде всего главного инженера танкера — Чарлза Полларда*. Он оставил героям картины фамилии их реальных прототипов, а режиссер старался подбирать актеров таким образом, чтобы они и физически напоминали подлинных членов команды. Даже диалог как можно более точно воспроизводил атмосферу и содержание реальных разговоров. Эта забота о подлинности плюс стремление режиссера и актеров индивидуализировать персонажей, чтобы сделать их близкими зрителю, привели к тому, что «Сан-Деметрио, Лондон» без каких-либо сомнений воспринимался как правдивый рассказ о действительных событиях. Этому восприятию не мешали ни декорации, ни чудеса кинотехники, ни актеры (тем более что никто из них не стремился поражать зрителя своим мастерством). В более раннем фильме Чарлза Френда «Мастер поехал во Францию» можно обнаружить сходный режиссерский метод, хотя и со значительно большей долей вымысла: Дж. Б. Пристли написал сценарий, основанный на подлинной истории английского заводского мастера, отправившегося во Францию за каким-то оборудованием; там он переживает немецкое вторжение, но, несмотря ни на что, ему удается вернуться на родину с ценным приобретением.

Хотя метод этот изобрел и внедрил Майкл Балкон, однако наибольшую и, пожалуй, самую решительную победу в его использовании одержал писатель и театральный актер Ноэл Коуард**, сценарист, режиссер

* «Michael Balcon's 25 Years in Films», London, 1947, p. 72.

** Коуард Ноэл (род. в 1899 г. в Лондоне) — британский комедиограф, актер, режиссер, композитор, продюсер театра и кино.

Главные фильмы, снятые по пьесам Коуарда: «Водоворот» (1928, режиссер Артур Броуель), «Легкая добродетель» (1928, режиссер Альфред Хичкок), «Кавальканти» (1933, режиссер Фрэнк Ллойд), «Искусство жить» (1933, режиссер Эрнст Любич),

и исполнитель главной роли в фильме «... В котором мы служим» (в нашем прокате «Повесть об одном корабле». — *Ред.*). Коуарда привлек в кинематографию в августе 1941 года независимый продюсер Филиппо Дель Джудиче, хозяин маленькой студии «Ту ситиз». У Дель Джудиче не было для Коуарда никаких конкретных предложений, ему хотелось только, чтобы известный театральный деятель принял участие в работе над каким-либо фильмом*. Быть может, надеялся он, результат будет столь же сенсационным в кассовом и художественном отношениях, как тогда, когда Габриэль Паскаль уговорил Бернарда Шоу экранизировать «Пигмалион»? Однако Ноэл Коуард кино не любил и кинематографистам не доверял, тем более что его кинематографический опыт был невелик: давняя роль в «Негодяе» Бен Хекта и Мак-Артура, а еще раньше — продажа авторских прав на несколько своих пьес, в том числе «Кавалькаду», для экранизации. Как утверждал он сам впоследствии, его неприязнь к десятой музе была в значительной степени продиктована снобизмом.

В том, что все эти неблагоприятные обстоятельства не помешали ему в конечном счете принять предложение Дель Джудиче, повинен случай. Ноэл Коуард встретился однажды с лордом Маунтбеттенем, который командовал кораблем «Келли», затопленным гитлеровцами у берегов Крита в мае 1941 года. Маунтбеттен вышел из этой передрыги живым и невредимым и во время дружеской встречи поделился с приятелем воспоминаниями о своей одиссее. И Коуард понял, что ему подвернулся единственный в жизни случай рассказать миллионам людей о героизме английских моряков — без сентиментальности, скупо и мужественно. От Дель Джудиче Коуард потребовал полной гарантии творческой свободы и невмешательства в процесс съемок и монтажа. Во-первых, сценарий напишет он сам, Коуард, и в текст нельзя будет вносить никаких изменений без согласия автора; во-вторых, всех актеров пригласит он сам; в-третьих, весь производственный процесс будет проходить под его контролем; в-четвертых, он сам сыграет главную роль. И хотя это были требования, которые мог позволить себе только Чаплин, ибо лишь великий актер был в состоянии потребовать для себя подобную степень независимости, Дель Джудиче согласился на все и бросился искать деньги для постановки. Амери-

«Горькая сладость» (1933 режиссер Герберт Уилкокс, американская версия — 1940, режиссер Уильям Ван Дайк).

Фильмы Коуарда-продюсера: «...В котором мы служим» (1943, режиссеры Н. Коуард и Дэвид Лин), «Веселое привидение» (1945, режиссер Дэвид Лин, по одноименной пьесе Коуарда), «Короткая встреча» (1946, режиссер Дэвид Лин, по пьесе Коуарда «Натюрморт»).

Фильмы с участием Коуарда-актера: «Верная нимфа» (1928, режиссер Адриен Брюнель), «Негодяй» (1935, режиссеры Бен Хект и Чарльз Мак-Артур), «В восемьдесят дней вокруг света» (1955, режиссер Майкл Андерсон), «Бум!» (1968, режиссер Джозеф Лоузи).

* Alan Wood, *op. cit.*, p. 129.

канская фирма «Коламбия» не поверила в успех будущего предприятия и отказалась от проката фильма; куда большую проницательность проявило бюро проката Рэнка «Бритиш лайон корпорейшн», немедленно предоставив соответствующие кредиты для обеспечения постановки фильма. Таким образом, весь финансовый успех этого предприятия крупный киномонопольист Дж. А. Рэнк отнесет на свой счет.

Лорд Маунтбеттен и другие моряки, спасшиеся с тонущего корабля, дали Коуарду отличный сценарный материал. Режиссер и сценарист в одном лице решил показать в своем фильме две стороны войны: битву с противником и жизнь на осажденном острове, называемом в печати и официальных выступлениях «крепость Англия». Сцены, происходившие на борту корабля, перемежались сценами в домах родных и близких военных моряков.

Зрителей покоряли национальные черты британского характера, подчеркнутые на экране: спокойствие, решительность, мужество. Ноэл Коуард в роли командира эсминца «Торрин» был предельно убедителен, как и члены его команды, роли которых были блистательно сыграны актерами Джексом Миллсом, Бернардом Майлсом, Ричардом Аттенборо.

Картина «... В котором мы служим» окончательно утвердила принципы, на которых основывалась новая школа английского игрового кино, посвященного войне. Во-первых, обращение к подлинному, как можно более скрупулезно выверенному документальному материалу, воссоздание его на экране в форме вымышленной истории. Во-вторых, освобождение от всяческих банальностей и шаблонов голливудской драматургии, сознательное стремление к обыденности и будничности. В-третьих, актерский ансамбль, состоящий из характерных лиц, подчеркивающих подлинность повествования. И в-четвертых, работа над каждым фильмом в составе одной и той же спаянной творческой группы. Ноэл Коуард не добился бы и половины своего успеха, если бы не помощь его сорежиссера, впоследствии выдающегося постановщика Дэвида Лина и оператора Рональда Нима.

В игровом кино пришло время расцвета талантов, появления на арене новых имен, время дебютов и кристаллизации художественных индивидуальностей. Ситуация, как это ни парадоксально, способствовала этому процессу. Война — близкая и осязаемая, а не какой она виделась из Голливуда — далекой и экзотической — вынуждала реалистически смотреть на жизнь. Замолкли на время голоса, требовавшие от кинофильмов приукрашивания действительности. В этих условиях стало легче работать, экспериментировать, высказывать собственное мнение. Не следует при этом забывать, что прежние магнаты кинопромышленности, навязывавшие режиссерам свои вкусы и заставлявшие подражать голливудским образцам, сейчас пребывали за океаном. Кроме того, в лондонских студиях не было в это время многих прославленных режиссеров 30-х годов — ни

Александра Корды, ни Альфреда Хичкока, ни Виктора Сэвилла, ни Роберта Стивенсона. Из старой гвардии в стране остался лишь Энтони Асквит. Остальные были новичками, только поднимавшимися вверх по ступеням режиссерской карьеры.

Энтони Асквит был режиссером плодовитым: в годы войны он поставил более десяти фильмов. Начав с банальных военных мелодрам, он уже в 1942 году взял верный тон, поставив фильм «Мы погружаемся на рассвете» — историю британской подводной лодки «Тигр морей». Здесь был полной мерой использован документальный опыт режиссера, особенно в эпизоде погони подводной лодки за немецким крейсером. В комедии «Полурай», поставленной по сценарию Анатоля Де Грунвалда, режиссер вернулся к своему амплуа — дружелюбному и в то же время ироничному подтруниванию над национальными английскими чертами. Лоренс Оливье выступал здесь в роли советского инженера, который, и до и во время войны находясь в Англии, имеет возможность наблюдать за странностями и нелепостями англичан, знакомясь одновременно с их достоинствами. Фильм «Полурай» был вкладом в тему военного советско-британского сотрудничества, картиной, не лишенной искренности и кинематографических достоинств. Однако подлинное мастерство Асквит показал лишь в картине «Дорога к звездам» — сдержанной, полной достоинства истории авиационной базы, в которой сталкиваются команды английских и американских бомбардировщиков. Война на экране не видна, она идет далеко отсюда, над немецкими городами, но присутствие ее ощущается в каждой сцене, в каждом эпизоде. Люди, которых мы успели полюбить, с которыми успели сжиться, исчезают из сюжета, не вернувшись с очередного боевого задания. Крепнут привязанности, которые завершаются смертью. Кинокритик Ричард Уиннингтон справедливо писал на страницах «Ньюс кроникл», что наибольшим достоинством фильма «Дорога к звездам» было ощущение специфического ритма войны, войны без громких лозунгов и парадного героизма.

Кэрол Рид*, выдвинувшийся в число лучших режиссеров экранизацией романа Кронина «Звезды смотрят вниз», поначалу сторонился военной тематики, снимая экранизацию уэллсовского «Кипсиса» с блистательным Майклом Редгрейвом в заглавной роли и историческую драму «Молодой мистер Питт», напоминавшую зрителям о той исторической парал-

* Рид Кэрол (род. в 1906 г. в Лондоне) — английский кинорежиссер.

Главные фильмы: «Праздник служащих» (1938), «Звезды смотрят вниз» (1939), «Ночной поезд в Мюнхен» (1940), «Кипсис» (1941), «Молодой мистер Питт» (1942), «Дорога перед нами» (1944), документальный фильм «Подлинная слава» (1945) совместно с Гарсоном Канином, «Вышедший из игры» (1947), «Падший идол» (1948), «Третий человек» (1949), «Козленок за два гроша» (1955), «Трапеция» (1956), «Ключ» (1958), «Наш человек в Гаване» (1960), «Оливвер» (1968).

лели, которая существовала в положении Великобритании в 90-х годах XVIII века и 40-х годах нашего столетия. Лишь в фильме «Дорога перед нами» Рид обратился к теме войны, посвятив свой фильм не овеянному ореолом славы королевскому флоту и не героям «Битвы за Англию», но преобладавшей в тени пехоте, той самой пехоте, которую еще недавно называли «дарицей войны». Вначале картина эта задумывалась как среднетрагичный игровой инструктаж для новобранцев, финансируемый военным министерством, но предприимчивый Дель Джудиче раздобыл денег на съемки полнометражного фильма на ту же тему, предназначенного уже не только для солдат, но и для гражданского населения*. набросок сюжета был написан Эриком Эмблером, а для работы над сценарием был привлечен Питер Устинов.

Подобно фильму «Дорога к звездам», «Дорога перед нами» была по сюжету военной историей без боевых эпизодов. Лишь в финале, когда отряд скрывается в густом тумане, уже после того, как фильм окончен, предполагается, что его герои встречают противника. Цель, которую Рид поставил перед собой и которой он добился в полной мере, заключалась в том, чтобы показать, как цементируются в сплоченный коллектив различные человеческие индивидуальности, отнюдь не склонные к этому вначале и даже противящиеся дисциплине. Фильм не замалчивает трудности, не идеализирует солдат; они пришли в казармы, ибо таков был их долг и моральная обязанность, но никто из них не испытывал при этом восторга. Им не чуждо и чувство страха, они отдают себе отчет в том, что на каждом шагу им будет угрожать смертельная опасность. Однако постепенно, по прошествии времени, эти непохожие люди сближаются, превращаясь в коллектив единомышленников, одухотворенных желанием победить. Кэрол Рид создал классический фильм о пехоте, подобно тому как Ноэл Коуард — о флоте, а Энтони Асквит — об авиации.

Лесли Хоуард до своей трагической гибели в подбитом гитлеровскими истребителями самолете, летевшем из Лиссабона в Англию в июле 1943 года, успел снять, кроме «Неуловимого Смита», еще два фильма на военную тему — «Первый из немногих» и «Прекрасный пол». «Немногие» — это название подразделения английских летчиков, защищавших Лондон от налетов немецких бомбардировщиков в 1940 году. Первым из них был Р. Дик Митчелл, создатель истребителя «Спитфайр», который в техническом отношении не уступал немецким «мессершмиттам». В фильме зритель находил полудокументальную историю развития английской авиации за последние двадцать лет, завершавшуюся эпизодами битвы за Англию. Лесли Хоуард играл самого конструктора Митчелла, а Дэвид Шивел — летчика-испытателя. В картине «Прекрасный пол» выступали женщины в мундирах, члены вспомогательной военной службы. Здесь

* Alan Wood, Mr Rank, op. cit., p. 136.

Лесли Хоуард в первый и последний раз в своей жизни был только режиссером.

Из молодого поколения режиссеров выделялись в те годы: сорежиссер Коуарда Дэвид Лин, режиссерская пара Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер, братья Джон и Рой Боултинги, Торольд Диккинсон, Чарлз Френд и выступавшие сначала вместе, а затем порознь — Сидни Джиллиат и Фрэнк Лондер.

Дэвид Лин, сорежиссер Ноэла Коуарда по постановке фильма «... В котором мы служим», перенес на экран две его пьесы — «Это счастливое поколение» и «Веселое привидение».

Фильм «Веселое привидение» — это сделанная в стиле «черного юмора» гротескная и фантастическая история умершей жены, которая вмешивается в новое супружество пережившего ее мужа. Дэвид Лин, прошедший отличную школу монтажа в студии «Бритиш гомон», проявил в своих самостоятельных работах чувство ритма и умение работать с актером. Однако подлинным большим талантом он блеснул лишь после войны в фильме «Короткая встреча».

Майкл Пауэлл обратил на себя внимание еще до войны своим полудокументальным фильмом «На краю света». В 1938 году вместе с венгерским сценаристом Эмериком Прессбургером он основал собственную кинокомпанию. Теперь они вместе писали сценарии, ставили и выпускали фильмы под маркой «Арчерс-фильм продакшн». По заказу министерства информации Пауэлл и Прессбургер сделали пропагандистский фильм «Сорок девятая параллель», натурные съемки которого были осуществлены в Канаде. По своему замыслу фильм был чрезвычайно оригинален: ведущими персонажами этой ленты были немцы, команда подводной лодки, которая после выполнения своей диверсионной задачи пытается пробраться из Канады в еще нейтральные тогда Соединенные Штаты, демонстрируя при этом боевую отвагу, предприимчивость и абсолютную беспощадность к противникам. Это был хороший ход еще и потому, что он редко применялся в пропагандистских целях: показать врага без тени пренебрежения, как грозного и сильного противника. В маленьких ролях за ничтожные гонорары, из чисто патриотических побуждений в фильме снимались такие известные актеры, как Лоренс Оливье, Антон Уолбрук и Лесли Хоуард.

Следующие работы компании «Пауэлл — Прессбургер»: «Один из наших самолетов не вернулся» — приключенческая лента о помощи, оказанной английским летчикам участниками голландского движения Сопротивления, и два философских фильма — «Жизнь и смерть полковника Блимпа» и «Кентерберийские рассказы». Об этих фильмах можно сказать одно и то же: интересные и серьезные по замыслу, но удавшиеся не полностью. Полковник Клайв Кенди (его играл Роджер Лайвси), герой англо-бурской войны, был стилизован под реакционного и тупого

полковника Блимпа, героя карикатур из газеты «Ивнинг стандарт», рожденного под пером блистательного рисовальщика Дэвида Лоу. В фильме с ним происходила поистине чудесная метаморфоза — под влиянием войны это воплощение обскурантизма и британского владычества становилось едва ли не прогрессивной личностью.

Вторая картина — парафраз «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера, перенесенных в нашу эпоху. Современные пилигримы (трое мужчин и девушка) не сумели заинтересовать зрителя своими проблемами, предпочитавшего следить на экране лишь за красотой пейзажей Южной Англии и памятниками средневековой архитектуры.

Торольд Диккинсон после викторианской драмы с элементами фильма ужасов — «Газовый свет» — снял по заказу военного министерства картину «Ближайшие родственники», служившую предостережением перед иностранными шпионами. Поначалу картина была задумана как инструкция для внутреннего пользования вооруженных сил, но продюсер ленты — Майкл Балкон — мобилизовал дополнительные средства, и короткометражка превратилась в полнометражный игровой фильм для широкой публики. С помощью ловко разработанной интриги картина напоминала англичанам о вреде, к которому может привести безответственная болтовня. Гитлеровцы, которых своевременно оповестили, легко ликвидируют попытку союзников высадить десант, а в то мгновение, когда зритель слышал по радио сообщение, уведомляющее близких о жертвах, он видел на экране немецкого шпиона, спокойно сидевшего в поезде и отправляющегося на очередную операцию. Черчилль был недоволен фильмом, считая его слишком пессимистическим, но его убедили, что в такого рода произведениях хеппи энд был бы неуместен*.

О братьях Боултингах речь уже шла выше — в разделе о документальных фильмах на военную тему. Оба режиссера сделали ставший чрезвычайно популярным игровой фильм «Скала бурь» по одноименной пьесе американского драматурга Роберта Ардрея, тесно связанного с прогрессивным театром «Групп театр». Действие пьесы происходило на морском мачке, где якобы появлялись духи беглецов из Европы, потерпевших кораблекрушение сто лет назад по пути в Новый Свет. Пьеса не имела успеха в Америке, но стала театральной сенсацией Лондона. Ее тема была воспринята как вызов нейтралистам всякого рода (особенно интеллектуалам), которые надеялись отсидеться под колпаком изоляции, чтобы не иметь ничего общего с проблемами современного мира. «Для победы над тем существует только один решительный путь — борьба». Эту идею бросил со сцены в зрительный зал ее автор, и ее же, но в кинематографической форме повторили с экрана братья Боултинги. Успеху фильма способствовала прекрасная игра актеров, в особенности Майкла Редгрейва, испол-

* «Michael Balcon's 25 Years in Films», p. 27.

нители роли интеллектуала, бегущего от действительности, Дэвида Чарлстоуна.

Джон Боултинг, на этот раз без помощи брата, снял по заказу командования авиации полуигровой-полудокументальный фильм «Общее путешествие» о боевой подготовке молодых летчиков.

И еще одна режиссерская пара — бывшие сценаристы, превратившиеся в постановщиков, — Фрэнк Лондер и Сидни Джиллиат в 1943 году дебютировали на студии «Гейнсборо» фильмом «Миллионы таких, как мы», посвященным работницам авиационного завода. Это была скромная лента, без громких актерских имен, с простым, несложным сюжетом. Однако именно в этом и состояла ее сила. Вот мнение одного из зрителей, девятнадцатилетнего студента, сына заводского мастера: «Я понимаю, что фильм далек от совершенства. Но он искренен, вызывает волнение и симпатию. В нем есть подлинные, обычные люди. Есть волнующая, естественная любовная линия. И есть английский юмор». Дилис Пауэлл подчеркивала точность, с которой авторы снимали трудные, таящие большой драматический заряд сцены. Скажем, сцена, в которой молодая работница узнает, что погиб ее муж-летчик. Дверь в кабинет директора полуоткрыта, кто-то выбегает из комнаты за стаканом воды... И это все. Зритель сам понимает, что произошло*.

Следующая работа Лондера и Джиллиата — «Две тысячи женщин» — была слабее предыдущей, а в фильме «Дорога Ватерлоо», поставленном одним Джиллиатом уже в конце войны, появляется детективная интрига, хотя атмосфера преступного Лондона воспроизведена реалистически, без стилизации под американские гангстерские боевики.

Британская кинематография могла гордиться своими достижениями военных лет: интересными, искренними и правдивыми фильмами, поставленными группой талантливых, в большинстве своем молодых режиссеров. Этот существенный поворот от стереотипов к естественности и непосредственности начал Майкл Бэлкон, а в оздоровлении атмосферы на производстве ему во многом помогли продюсеры Эдвард Блейк и Морис Острер из студии «Гейнсборо». Немалые заслуги принадлежали и динамичному Филиппо Дель Джудиче из «Ту ситиз». Однако решающей фигурой в этом процессе был новый властелин английского кино — Джозеф Артур Рэнк.

ИМПЕРИЯ РЭНКА

Благие намерения Бэлкона и Блейка, ценные идеи Дель Джудиче, мечты и желания режиссеров — все это вряд ли могло бы осуществиться,

* Dilys Powell, Films Since 1939, p. 30.

если бы в это критическое время ошибок и неуверенности они не получили бы мощной финансовой поддержки. Эта помощь пришла со стороны Дж. А. Рэнка, создававшего — кирпичик к кирпичику — свою киноимперию, сметавшего всех действительных и потенциальных противников. При этом во всех начинаниях Рэнку благоприятствовала судьба. Однако судьбе этой способствовали и умело подобранные сотрудники, и многолетний промышленный и финансовый опыт.

Когда началась война, Рэнк уже завоевал плацдарм в английской кинопромышленности, став совладельцем студий в Денхэме, Пайнвуде и Элстри («Амалгамейтед студиос») и прокатной конторы «Дженерал филм дистрибьюторз, лимитед».

К началу 1942 года Рэнку принадлежало уже 619 кинотеатров.

Если бы не война, Рэнк, наверно, был бы осторожнее и использовал бы свое финансовое могущество более осмотрительно. Но исключительные условия требуют и особых правил игры. Рэнк понял, что главное — это удержать кинопроизводство в движении, выпускать на экраны фильмы, необходимые британскому обществу. Если это будут фильмы серьезные, способные заинтересовать зарубежных, особенно американских, покупателей, тем лучше, это пригодится для послевоенной конъюнктуры. «Только безумец или оптимист мог бы заняться кинопроизводством в такое время», — утверждал Джозеф Артур Рэнк*. Естественно, что он был не безумцем, а реалистически мыслящим оптимистом.

Методику Рэнка наилучшим образом сформулировал его конкурент и одновременно поклонник размаха и творческой инициативы своего соперника, Майкл Бэлкон, передавший всю продукцию «Илинг студиос» прокату рэнковской фирмы «Дженерал филм дистрибьюторз». Методика эта заключалась в децентрализации производства, дроблении его на самостоятельные и независимые друг от друга студии, которые пользовались услугами руководящего центра, сосредоточившего в своих руках необходимые капиталы, резервы человеческих талантов, сценарного материала и концентрировавшего все операции по рекламе. Иными словами, пишет Алан Вуд, Рэнк предоставлял своим подопечным деньги и производственную машину, оставляя им решение художественных вопросов. Наибольшим достоинством Рэнка и одновременно свидетельством силы было то, что он откровенно признавался в своем незнании кинематографа. Если он доверял кому-либо, а интуицией он обладал выдающейся, то этому человеку предоставлялся неограниченный кредит доверия. Вот какой восторженный панегирик произнес своему патрону и финансисту режиссер Дэвид Линн: «Мы, независимые продюсеры, можем взять такую тему, какую хотим, и получить на производство столько денег, сколько нам нужно. Мы можем пригласить тех актеров, которых выберем сами, и никто не будет

* Alan Wood, op. cit., p. 121.

вмешиваться в процесс производства. Никто не будет смотреть фильм до его завершения, и никакие досьемки или купюры не будут сделаны без согласия режиссера или продюсера. И что самое важное — мы не связаны никаким договором. Мы находимся здесь потому, что хотим здесь быть. Таково достойное зависти нынешнее положение британских кинематографистов. Благодаря всему этому наши фильмы отличаются оригинальным стилем и чертами национального своеобразия»*.

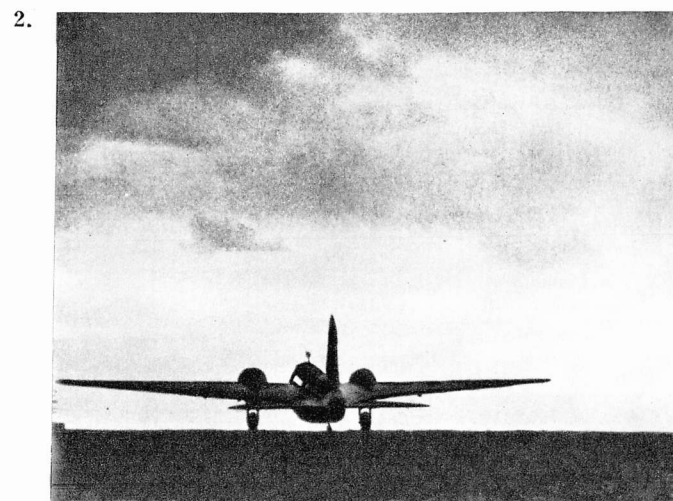
В этих полных восторга словах не много преувеличения. В 1941 — 1944 годах Рэнк действительно был благодетелем британской кинематографии. И если он выбрал именно это, а не иное амплуа, то потому только, что видел его выгодные финансовые аспекты. Отнюдь не идеализм мецената, поддерживающего художников, диктовал ему эту манеру поведения, а коммерческий инстинкт. Предоставляя художникам в определенных военных условиях творческую свободу, можно было заработать без особого риска. Монополист понимал, что люди, которые работают за его счет и по его заказам, разбираются лучше, чем он, знают лучше, чем он, какие фильмы придется публике по вкусу. Именно поэтому Рэнк не морщился, подписывая непомерно растущие сметы фильмов, производимых под маркой фирмы Филиппо Дель Джудиче в «Ту ситиз», именно поэтому он и согласился на организацию синдиката под названием «Индивидуэл продьюсерз», в котором объединились — каждый со своей фирмой и каждый под собственную ответственность — такие режиссеры, как Лесли Хоуард, Фрэнк Лондер и Сидни Джиллиат, Дэвид Лин, Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер, Иен Далримпл.

Наиболее типичным продюсером империи Рэнка был Филиппо Дель Джудиче, особенно после успеха его фильмов «... В котором мы служим» и «Дорога перед нами». Однако все предпринятые им до этого постановки поблекли перед проектом перенесения на экран исторической трагедии Шекспира «Генрих V».

Филиппо Дель Джудиче уловил нравственное и пропагандистское значение экранизации трагедии о короле-победителе, разбившем вражеские войска в битве под Азенкурром. Он имел в виду не обычную экранизацию Шекспира, каких было уже немало осуществлено до этого, а повод для создания необходимого и одновременно великолепного патриотического зрелища. Что касается выбора актера на главную роль, то у Дель Джудиче не было никаких сомнений: недавно он слышал по радио Лоренса Оливье**, выступавшего с монологами из «Генриха V». Это был идеальный исполнитель. Остальное пошло совсем гладко: Оливье на время съемок освободили от военной службы, а натурные съемки перенесли в нейтральную

* Alan Wood, op. cit., p. 125.

** Оливье Лоренс (Лоренс Керр Оливье, род. в 1907 г. в Доркинге, Англия) — английский актер и режиссер театра и кино. Играл в театрах Бирмингема,



1. Из фильма «Гордая долина» П. Теннисона (1940)

2. Из фильма «Цель на сегодняшнюю ночь» Г. Уотта (1941)

3.



4.



3. Лесли Хоуард в фильме «Неуловимый Смит»
Л. Хоурда (1941)

4. Вивьен Ли в фильме «Леди Гамильтон» А. Корды
(1941)

5.



6.



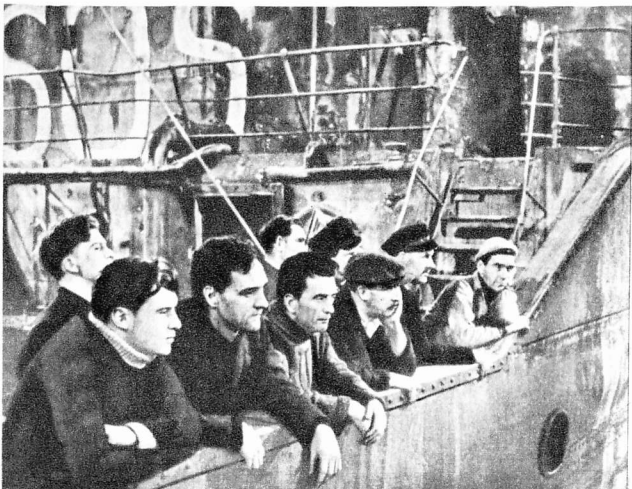
5. Из фильма «Миллионы таких, как мы» Ф. Лондера
и С. Джиллнота (1941)

6. Из фильма «Скала бурь» Джона и Роя Боултингов
(1942)

7.



8.



7. Из фильма «Пожары начались» Х. Дженнинга (1943)

8. Из фильма «Сан-Деметрио. Лондон» Ч. Френда (1943)

9.



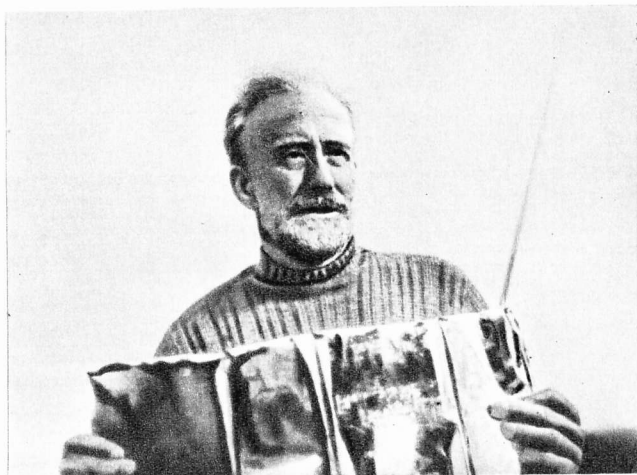
10.



9. Из фильма «Дорога Ватерлоо» С. Джиллиата (1944)

10. Из фильма «Путь вперед» К. Рида (1944)

11.



12.



11. Из фильма «Западные подступы» П. Джексона (1944)

12. Из фильма «Это счастливое поколение» Д. Лина (1944)

13.



14.



13. Майкл Рейдгрейв, Тревор Хоуард и Джон Миллс в фильме «Дорога к звездам» А. Асквита (1945)

14. Лоренс Оливье в фильме «Генрих V» Л. Оливье (1945)

15.



16.



15. Из фильма «Веселый призрак» Д. Лина (1945)

16. Из фильма «Кипис» К. Рида (1945)

Ирландию, где легче было мобилизовать необходимое количество лошадей и наездников. Поначалу бюджет фильма был определен в 350 тыс. фунтов, но готовая картина стоила почти полмиллиона. Еще никогда на английский фильм не было затрачено столько средств, но никогда еще английский фильм не оказывался таким кассовым рекордсменом, как «Генрих V».

Успех фильма складывался из нескольких элементов. Несомненно, картина вышла в подходящий момент, ибо в ожидании победного окончания войны зритель с восторгом приветствовал ленту о славе английского оружия. Далее, успеху способствовало прекрасное изобразительное решение — декорации, костюмы, цвет и отличная операторская работа Роберта Краскера и Джека Хилдьярда. Но решающим элементом был метод экранизации, попытка связать воедино две реальные плоскости, взаимопроницающие друг в друга. Фильм начинается спектаклем в елизаветинском театре «Глобус», реконструкцией подлинного шекспировского спектакля, и, когда в начале третьего акта хор призывает зрителей сбросить пути воображения и перенести действие с быстротой, не меньшей, чем скорость мысли, Лоренс Оливье, следуя Шекспиру, набрасывает картины победной битвы во Франции. В эпизоде сражения под Азенкуром зритель забывал о театре и переживал рыцарские поединки, решенные кинематографически. Впервые в истории кино удалось преодолеть трудности экранизации и, не изменяя Шекспиру, представить его текст и драматургию с помощью выразительных средств экрана. Это был первый шаг на пути дальнейших экранизаций — «Гамлета» и «Ричарда III».

«Генрих V» был несомненной художественной победой британской кинематографии и ее лидера — Дж. А. Рэнка. Но в этом триумфе уже крылась опасность переключения кинопроизводства на рельсы грандиозных зрелищ, монументальных боевиков, короче говоря, коммерциализации. Война близилась к концу, уже вырисовывался период мирной жизни, что

Лондона и Нью-Йорка. Был многолетним директором театров «Олд Вик» и «Национального» в Лондоне.

Главные фильмы: «Грозовой перевал» (1939, режиссер Уильям Уайлер), «Ребекка» (1940, режиссер Альфред Хичкок), «Леди Гамильтон» (1941, режиссер Александр Корда), «Сорок девятая параллель» (1941, режиссер Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер), «Полурай» (1941, режиссер Энтони Асквит).

Славу Оливье-кинорежиссеру принесли его экранизации трагедий Шекспира, в которых он также играл главные роли: «Генрих V» (1945), «Гамлет» (1948), «Ричард III» (1955).

Другие роли в кино: «Керри» (1952, режиссер Уильям Уайлер), «Опера нищих» (1952, режиссер Питер Брук), «Ученик дьявола» (1958, режиссер Ги Гамильтон), «Луна и грош» (1959, режиссер Роберт Муллиган), «Спартак» (1959, режиссер Стенли Кубрик), «Комедиант» (1960, режиссер Тони Ричардсон, с Джоун Плурайт), «Нештатный срок» (1962, режиссер Питер Гленвилл), «Дядя Ваня» (1968, телефильм по пьесе А. П. Чехова, главная роль и режиссура).

означало острую и безжалостную конкурентную борьбу с американцами. Рэнк и его сотрудники уже думали о завтрашнем дне, то есть о другой тематике и о другом облике кинематографии. Публика тоже проявляла желание увидеть на экране что-нибудь более развлекательное. Война, по общему мнению, уже была выиграна, и потому призывы к самопожертвованию и стойкости стали казаться не столь необходимыми. На экранах начинали все чаще появляться костюмные драмы и мелодрамы, а перемечам этим покровительствовал все тот же Рэнк.

Успех «Генриха V» побудил Габриэля Паскаля предпринять работу над боевиком, основанным на пьесе Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра». Фильм, стоивший миллионы и оказавшийся безнадежной неудачей, вышел на экраны лишь через год после окончания военных действий, весной 1946 года. Но еще в то время, когда на Лондон падали управляемые ракеты «Фау-1» и «Фау-2», толпы теснились у кинотеатров, чтобы увидеть «Человека в сером» с Джеймсом Мейсоном и «Любовную историю» с Маргарет Локвуд. Режиссером обоих фильмов был Лесли Арлисс, сын актера Джорджа Арлисса.

В первом из этих фильмов, поставленном по бульварному роману Элленор Смит, садист-аристократ эпохи регентства, запутавшийся в многочисленных любовных связях, издевается над своими жертвами. Фильм изобилует сценами секса и садизма, разыгранными на фоне аристократических салонов и роскошных поместий. В «Любовной истории» торжествует мещанский сентиментализм: роман пианистки, страдающей болезнью сердца, и слепнущего инженера. На этот раз сюжет разворачивается в наши дни, на фоне живописных пейзажей Корнуэльса. Ставший режиссером оператор Артур Кребтри снимает «Мадонну Семи Лун», в которой Филлис Калверт, исполняющая главную роль, ведет двойную жизнь: днем — добродетельной жены богатого коммерсанта, а ночью — любовницы грабителя драгоценностей. Даже Энтони Асквит теряет свой вкус, экранизируя уголовно-эротический роман Майкла Сэдлера «Фанни в газовом свете» о жизни лондонских мюзик-холлов в 80-е годы минувшего века. После окончания войны это мелодраматическое направление найдет свое выражение в таких коммерческих боевиках, как «Седьмое покрытие» или «Злая женщина». А в 1944 году наибольшим успехом пользовались две мелодрамы — «Мадонна Семи Лун» и «Дорога Ватерло», причем «Мадонна» побила рекорд, выдвинувшись на первое место среди всех британских и американских фильмов, когда-либо демонстрировавшихся в английских кинотеатрах.

Тенденция кинорепертуара от драмы к мелодраме, от современной тематики к эскапизму — это знамение времени, проявление своего рода усталости от мобилизационно-патриотических настроений. С комедией дело обстояло иначе. Она была необходима всегда, как лучшее средство от напряжения военного времени. Майкл Балкон делал на «Илинг студиос»

веселые картины с такими любимцами публики, как Джордж Формби, Уилл Хей или Клод Халберт. В 1942 году первое место в списке наиболее популярных английских звезд, как и перед войной, занимал Джордж Формби, а на втором благодаря «Неуловимому Смитсу» оказался Лесли Хоуард. Однако следующие места — третье, четвертое и пятое — достались актерам комедийным: Артуру Льюкену, Уиллу Хею и Артуру Эски. В большинстве случаев это были известные радиоактеры, перенесшие свою актерскую популярность на кинематографическую почву с минимальным художественным результатом. Комедии стоили недорого, снимали их быстро, как придется, зачастую используя комические трюки и остроты, известные и обыгранные в радиопередачах или мюзик-холльных скетчах. Так, в 1941 году были экранизированы две радиопьесы с участием Артура Эски и Ричарда Мердока — «Поезд-призрак» и «Благодарю тебя». В 1943 году огромную популярность в маленьких кинотеатрах центральной и северной Англии завоевал комедийный актер из мюзик-холла Фрэнк Рендл, работавший на маленькой полупрофессиональной студии в Манчестере. Отсюда вышли на экраны две его скромные, но пользовавшиеся большим успехом комедии: «Где-то на отдыхе» и «Где-то на биваке». Артур Льюкен и Китти Мак-Шейн выступали в серии картин с постоянной героиней — матушкой Рили.

В период войны комедия переживала упадок — и количественный и прежде всего — качественный. Лишь в 1944—1945 годах Рэнк попытается воскресить на экране добрые зрелищные традиции английского мюзик-холла. Предвестником этого поворота был фильм «Шампанский Чарли», поставленный Альберто Кавальканти с Томми Триндером в главной роли. Но появления подлинно английской комедии придется подождать до конца 40-х годов и первых триумфов Алека Гинесса.

ИТОГ ПЯТИЛЕТИЯ

Весной 1941 года казалось, что британская кинематография находится накануне неотвратимой и окончательной ликвидации.

В 1945 году о ликвидации уже не было и речи. Напротив, все свидетельствовало о том, что национальное кино переживает период необыкновенной конъюнктуры. Большая часть закрытых ранее кинотеатров вновь открыла свои двери. В 1939 году количество зрителей за неделю составляло в среднем 19 млн., в 1945—30 млн., то есть около 60% всего населения страны. Троекратно повышенный за время войны налог со зрелищ приносил государственной казне около 40 млн. фунтов в год, а если принять во внимание и другие налоговые поступления, то оказывалось, что правительство получало 52% прибыли от кинематографа. Но при этом никто из кинопромышленников не жаловался, что оставшихся 48% не хватает на покрытие расходов. Напротив, год от года кинопред-

приятия выплачивали своим акционерам дивиденды, а акции на бирже неизменно показывали тенденцию к повышению. Не было также вопреки прогнозам особых хлопот с соблюдением пропорции между английскими и иностранными фильмами в прокате. Импорт зарубежных фильмов уменьшился в среднем на треть, и количества британских картин было вполне достаточно, чтобы занять ими экранное время. Общая картина британской кинематографии на пороге мирной эпохи представлялась вполне оптимистической. Несмотря на войну, а может быть, и наперекор войне эта отрасль промышленности переживала дни благоденствия.

Разумеется, и на этом ясном небе можно было бы заметить тучи. Немало людей, глядя на горизонт, замечало приближение грозы. Из всех туч, затемняющих картину, больше всего опасений и нареканий вызывала политика монополии Рэнка. Министр торговли в коалиционном правительстве Черчилля лейборист Хью Дальтон обратился в начале декабря 1943 года к Киносовету, консультативному органу, созданному законом о кино 1938 года, с просьбой сообщить, какие практические шаги, буде они окажутся необходимыми, следует предпринять, чтобы воспрепятствовать созданию монополии в кинопромышленности. Отчет комиссии, созданной Киносоветом, сводился к следующему: британская публика заинтересована в том, чтобы национальная кинематография не была ни механическим отражением зарубежных образцов, ни каналом для передачи идей и стремлений одного или нескольких монополистов вне зависимости от того, какую ценность эти идеи и стремления представляют. В переводе на практический язык это означало, что британское кино не должно быть ни филиалом американских фирм, ни владением Рэнка или какой-либо другой монополии; существует необходимость сохранения здорового соперничества и конкуренции в области идей, методов и стилей; парламент обязан потребовать от кабинета министров системы соответствующих мер для защиты и дальнейшего развития британской кинематографии; правительство обязано сохранить под своим руководством одну или несколько киностудий для последующей сдачи их внаем независимым продюсерам за разумную оплату; правительство обязано также создать специальное кредитное учреждение для финансирования фильмов, необходимых государству; это же кредитное учреждение должно организовать бюро проката, обслуживающее независимых продюсеров; и, наконец, правительство обязано поддерживать экспорт британских фильмов за границу, особенно в Америку.

Эти меры вовсе не были направлены на национализацию кинопромышленности, а лишь на создание мощного и эластичного государственного сектора. Независимые продюсеры и владельцы маленьких кинотеатров могли оказать сопротивление натиску монополий — и отечественных, и американских — только с помощью государственного капитала.

Однако правительство не спешило с решением. То ли накануне избирательной кампании министр торговли опасался вступить в открытое

столкновение со всемогущим Рэнком, то ли сыграли свою роль англо-американские связи и (официальное или закулисное) давление Голливуда. Как бы то ни было, решение министра сыграло на руку тем, кто стремился сохранить в британской кинопромышленности статус-кво. Сначала отчет на протяжении многих месяцев пылился в ящиках министерских чиновников, а когда наконец только 11 мая 1945 года удалось собрать представителей различных кинематографических кругов, министр торговли Хью Дальтон заявил, что у парламента нет сейчас времени для обсуждения реформ в кинематографии и что «рабочий орган», составленный из представителей кинопромышленности и министерства торговли, займется разрешением спорных вопросов. Об опасности монополизации британской кинематографии в речи министра не было ни слова.

Вся эта антимонополистская операция, и ее начало и ее поражение, становятся понятными, если принять во внимание тот фон, на котором разыгрывались кабинетные и внекабинетные баталии. Фоном здесь было рождение английского игрового кино, появление подлинно национального кинопроизводства. Антимонополисты опасались, что Рэнк или какой-либо другой его всемогущий преемник уничтожит эти первые ростки независимости. Они справедливо считали, что в интересах государства лежит сохранение для будущего того, что удалось создать в трудные военные годы. Сторонники Рэнка в качестве контраргумента, который, кстати сказать, в то время было достаточно трудно опровергнуть, утверждали, что именно он и является главным источником возрождения английского кино. Зачем же препятствовать ему сейчас в его плодотворных начинаниях? Впервые в Англии дискуссии о будущем десятой музы опирались на реальную художественную практику, а не только на исключительно финансовые калькуляции, как это частенько бывало прежде. Полемика и споры ожили с удвоенной силой уже в мирное время.

Рождение национальной кинематографии, британская школа киноискусства, кинематографический ренессанс — все это звучало достаточно внушительно и горделиво. Но в определениях этих не было преувеличения. Специфические условия военного пятилетия, в которых очутилась страна, привели к тому, что и зрители и художники почувствовали потребность в фильмах, проникнутых патриотическим духом, отмеченных отчетливыми чертами национального характера. О настроениях публики лучше всего свидетельствуют высказывания простых, «рядовых» зрителей. Двадцатилетняя служащая налогового отдела говорила: «Хотя прежде я избегала ходить на английские фильмы, сейчас я намерена смотреть каждую британскую картину, которую показывают в нашем кинотеатре». Шестнадцатилетняя девушка: «Два фильма я никогда не забуду: «...В котором мы служим» и «Дорога перед нами»... Каждый из героев этих фильмов был настоящим солдатом, все равно — в тылу или на фронте». Двадцатипятилетний чертежник, служащий технического бюро адми-

раблеитства: «Британские фильмы о войне? Их достоинство, коротко говоря, заключается в том, что они ограничиваются простыми, неприукрашенными фактами, взятыми из жизни. Меня никогда так не захватывал фильм, как драма людей из спасательной шлюпки в картине «Западные подступы». Здесь не было трагических героинь с грудными детьми на руках, моря слез, напыщенного героизма. Здесь эпический кусок жизни».

Когда лондонская газета «Дейли мейл» объявила уже в мирное время, в 1946 году, плебисцит на лучший фильм, показанный в годы войны (между 3 сентября 1939 и 3 сентября 1945 года), наибольшее количество голосов (опередив такие коммерческие боевики, как «Человек в сером» или «Мадонна Семи Лун») получил фильм «Дорога к звездам» Энтони Асквита. А в списке лучших актеров на втором месте после Джеймса Мейсона оказался не фотогеничный красавчик, а близкий сердцам зрителей именно будничностью своей и человечностью — Джон Миллс, моряк из фильма «... В котором мы служим» и летчик из «Дороги к звездам».

В анкете Сидни Л. Бернстайна, на которую отвечали завсегдатаи кинотеатров «Гранада», картина «Дорога к звездам» снова заняла первое место, причем 73% ответивших на вопросы анкеты подчеркнули, что это фильм исключительных художественных достоинств.

Не менее показательны и исследования, которые проводил во время войны американский «Моуши пикчерс альманах», устанавливая, какие актеры приносят наибольший доход владельцам кинотеатров. В 1943 году, как и годом раньше, первенствует Джордж Формби, на втором месте остается Лесли Хоуард, но на третье выходит новая фигура — Ноэл Коуард, исполнитель главной роли в картине «... В котором мы служим». В 1944 году Джордж Формби уходит на третье место, пальма первенства переходит в руки Джеймса Мейсона («Человек в сером»), но третьей по кассовой популярности звездой мужского пола становится Дэвид Нивен, один из героев «Дороги перед нами».

Из всех этих статистических данных напрашивается вполне определенный вывод: английские фильмы о войне пользовались не только признанием у критики и киноманов, но находили соответствующий отклик и у широкой публики. А проще говоря — пользовались успехом.

Такое необычное явление, когда на смену традиционному равнодушию англичан к отечественной продукции пришел подлинный энтузиазм, Роджер Мэнвелл объясняет тем, что фильм о войне стал как бы общим знаменателем для всех британских зрителей*. Одно и то же характерное для жителей Британских островов чувство социальной ответственности и дисциплины определяло настроение и кинематографистов и зрителей, для которых снимались их фильмы. Отсюда нелюбовь к напыщенному героизму на экране, отсюда склонность к недоговоренности и сдержанности.

* «Twenty Years of British Film 1925—1945», p. 85.

Британские фильмы пользовались успехом не только в Англии, но и за ее пределами, даже в Америке, привыкшей к иным образцам. Этот успех был результатом, как можно прочесть в одном из исследований британской кинопродукции тех лет, новой трактовки военной тематики, восходящей к традициям английской документалистики. Как сформулировал это заокеанский конкурент Сэм Голдвин: «Британские фильмы пользуются у нас успехом, ибо неслыханно вырос их уровень. Они приблизились к человеку, отражая на экране всеобщность частных, интимных явлений будничной жизни. Голливуд же слишком далеко ушел от простого человека»*. Это была немалая похвала в устах человека, который всю свою жизнь посвятил упрочению славы Голливуда.

* Alan Wood, op. cit., p. 117.

«СТРАННАЯ ВОЙНА»

В воскресенье третьего сентября 1939 года, когда французское правительство объявило войну Германии, еще никто не отважился бы назвать ее «странной». Франция была готова к самому худшему: к бомбардировкам городов и яростным боям на непреодолимой, как утверждала пропаганда, линии Мажино. Однако оптимистические заявления властей отнюдь не способствовали успокоению населения. Из страха перед гитлеровской авиацией в первый же день были закрыты все кинотеатры, а затем их начали мало-помалу открывать, требуя от владельцев введения дополнительных, как правило невыполнимых или просто нереальных, предосторожностей. Спустя месяц после объявления войны, 1 октября 1939 года, из 350 парижских кинотеатров функционировали только 159, и то с сокращенным количеством сеансов*. Работа на студиях была фактически прекращена, главным образом из-за призыва на военную службу технических сотрудников, а кроме того, из-за царившей атмосферы всеобщей паники. Без большого преувеличения можно сказать, что в сентябре — октябре 1939 года замерла вся французская кинематография.

Однако бомбы на Париж не падали. Бои на фронте не разгорались. И хотя шансонье пели о том, как будет сушиться французское белье на липии Зигфрида, до нее не добирались даже разведывательные патрули. После героического и непродолжительного сопротивления пала Польша, и за этой кровавой увертюрой наступила тишина. Была война, но, в сущности, никакой войны не было. Жизнь текла нормально, и права гражданства приобрело пущенное журналистами определение «странная война». Постепенно начинали работать съемочные павильоны и монтажные, возобновилось производство начатых еще до войны фильмов. Армейское командование охотно предоставляло отпуск мобилизованным режиссерам, техническим специалистам и актерам. Жюльен Дювивье показал публике новую версию классического шведского фильма поры немого кино — «Призрачную тележку», которую, однако, не спасли от провала ни цвет, ни уча-

* Marcel Lapierre, Les cents visages du cinéma, Paris, 1947, p. 244.

стие блистательных актеров, в том числе Луи Жуве и Пьера Френе. Однако Рене Клер из-за технических и других трудностей так и не смог продолжить съемки «Чистого воздуха» — картины о каникулах пролетарских детей в рабочих кварталах Парижа.

Опытные продюсеры, отдавая себе отчет в том, что кассовые результаты их предприятий зависят от злободневной трактовки сюжетов, начали срочно переделывать и подгримировывать еще не выпущенные на экран фильмы. В «Двенадцати женщинах» Жоржа Лакомба были торопливо досняты сцены воздушной тревоги и впервые появился вполне современный фон многих экранных встреч — подвал бомбоубежища. Торопливо и без лишних стараний о каких-либо художественных достоинствах снимались и военные фильмы. Рекорд глупости в этом жанре без особого труда побил Пьер Карон своей сентиментальной сказочкой о встрече бравого сержанта и прекрасной трактирщицы в каком-то городке на восточной границе Франции. Армия идет на фронт, а все население городка хором поет трогательную песенку о войне и любви. Фильм так и назывался «А все-таки мы поем».

Правительство не сразу обратило внимание на кинематографию, но, когда очередь дошла наконец до кино, оно привлекло известных и компетентных людей, которым было поручено руководство кинематографом. Директором Управления информации был назначен писатель Жан Жироду, а во главе отдела кино стал один из крупнейших парижских адвокатов Анри Торрес. В армии была создана группа «Киноавангард», которая выпускала еженедельную хронику «Военный журнал», а также выпустила несколько пропагандистских короткометражек, в том числе известный киноплакат «Победить!».

В марте 1940 года профессиональный журнал кинематографии «Ля синематографи франсэз» опубликовал обширный список пропагандистских фильмов, находящихся в производстве или в производство направленных. Марк Аллегре снимал фильм «Молодые французские девушки», готовились к постановке такие ленты, как «Французские самолеты», «Коммунизм», «Книга славы» (история французского знамени) и множество других*. Из этих картин был закончен и показан зрителям только фильм «Франция — это империя» Жана д'Агрев. Большая часть задуманных, а частично и начатых производством пропагандистских картин так никогда и не появилась на экранах.

Крупнейшей пропагандистской акцией была картина Жюльена Дювивье «Такие отец и сын», задуманная как французская аналогия английской «Кавалькады». Это была своеобразная реплика на британскую семейную сагу, созданную для театра Ноэлом Коуардом. Дювивье привлек крупнейших актеров французского кино — Луи Жуве, Ремю и Мишель

* Marcel Lapierre, op. cit., p. 245.

Морган. Сценарий, написанный Шарлем Спааком и Марселем Ашаром, рассказывал историю родственников — троих братьев и их сестры — на протяжении многих десятилетий, с 1870 по 1939 год. Негатив фильма удалось вывезти в Америку еще до оккупации Парижа гитлеровцами. Дювинье окончательно смонтировал фильм, уже находясь в эмиграции, и во время войны картина «Такие отец и сын» демонстрировалась в Англии и Соединенных Штатах под более героическим названием — «Сердца Франции». На французские экраны фильм вышел лишь в 1945 году и вызвал смешанные чувства. Зрителя впечатляла актерская игра и темпераментная режиссерская техника, с которой были поставлены эпизоды в Марселе и Конго, но общая интонация фильма не нравилась никому. В фильме, рассказывавшем о трагических судьбах странных людей, отчетливо звучали энigmatические ноты французской психологической школы. Картина «Такие отец и сын» казалась экранизацией сюжетных мотивов, не вошедших в «Набережную туманов» или «Конец дня». Фальшиво-патетически прозвучал после войны и финал фильма, в котором молодой человек бросает медицинский факультет и отправляется в 1939 году в армию, чтобы «следующим поколениям не пришлось больше сражаться на поле боя».

Киносезон 1939—1940 годов, с сентября по июнь, не был богат ни количеством, ни тем более качеством. Цензура сняла с экранов «Правила игры» Жака Ренуара, разделившие таким образом судьбу «Отеля дю Нор», «На дне», «Человека-зверя» и «Солидарности». По всей территории страны до окончания военных действий была запрещена демонстрация фильмов, показывающих войну реалистически, а также фарсов из казарменной жизни, картин о нищете и преступниках*. В результате несколько десятков фильмов французского и зарубежного производства автоматически было снято с экранов. Появившиеся на смену им новые фильмы ни у кого не вызвали никаких возражений, ибо были полностью конформистскими, но при этом и не претендовали на какие-либо художественные достоинства. К первым премьерам нового сезона следует отнести такие безликие поделки, как «Стрелок от Максима» Мориса Каммажа, «Святой сад» Леона Мато и «Да здравствует народ!» (или «Три барабана») Мориса де Канонжа.

На этом малопривлекательном и бесцветном фоне ярко выделялось несколько фильмов, также далеких от художественного совершенства, но сделанных на более или менее приличном уровне режиссуры. Бывший ассистент Рене Клера и автор немого документального фильма «Зона» Жорж Лакомб в сотрудничестве с Рене Лефевром завоевал признание публики и похвалы критики своей картиной «Небесные музыканты», в которой Мишель Симон создал яркий образ капитана Армии спасения. К сожалению,

* Marcel Lapiere, op. cit., p. 244.

этим, этот фильм, пронизанный благородными побуждениями, был несколько ослаблен излишней сентиментальностью.

На другом полюсе оказалась картина Пьера Шеняля «Последний поворот» — экранизация романа американского писателя Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Эта попытка перенести на экран историю о преднамеренном преступлении, разумеется, не может сравниться с «Одержимостью» Лукино Висконти, экранизацией того же романа, но было бы несправедливо не упомянуть фильм Шеняля среди достижений французской кинематографии военных лет. Актерам удалось создать полнокровные характеры героев, среди которых особенно выделялась Коринн Люшер в роли вероломной жены хозяина запрачной станции (его сыграл Мишель Симон). Особой заслугой молодой актрисы надо признать создание в «Последнем повороте» той специфической эротической атмосферы, которая объясняла зарождение преступного замысла.

Одним из последних французских фильмов, успевших выйти на экраны до майского наступления гитлеровской армии в 1940 году, было своеобразное продолжение популярного «Майерлинга» — фильм «От Майерлинга до Сараева», поставленный Максом Офюльсом и впервые показанный 1 мая 1940 года в парижском кинотеатре «Мариньян». Соотнесение этой романтической повести о благородном эрцгерцоге, который пал от пули заговорщика накануне первой мировой войны, с реальностью новой войны, видимо, не было слишком отчетливым, однако реальность эта сыграла шутку еще во время съемок картины. Так случилось, что именно в тот день, когда снималось покушение в Сараеве (для этой цели был специально подгримирован городок Романс), была объявлена всеобщая мобилизация. Актеры и другие участники съемочной группы, едва сняв костюмы и грим, помчались в свои части. А среди них и сам режиссер, во время плебисцита в Саарской области голосовавший за Францию и совсем недавно ставший французским гражданином. Только в январе 1940 года ему удалось получить отпуск из армии и закончить картину на студии «Бийанкур».

Фильм «От Майерлинга до Сараева» удалось посмотреть немногим критикам — уже во время не «странной», а настоящей войны, — однако те, кто видел картину, хвалили режиссера за тонкость и такт, с которым он показал эту меланхолическую любовную историю, эпитафию безвозвратно ушедшей эпохе.

Более интересной была предыдущая работа Макса Офюльса — «Без завтра», вышедшая на экраны еще в спокойные мартовские дни 1940 года. В роли танцовщицы и «подруги для развлечений» из маленького ночного заведения на Монмартре снялась Эдвиж Фейер. Несчастная дама из светского общества, брошенная мужем, вынуждена приняться за это «ремесло», чтобы прокормить и воспитать сына. Грубо говоря, это была очередная версия любимого сюжета коммерческого кино — о «благородной про-

ститутке». Сам Офюльс увидел в этом банальном сценарии лишь возможность создания картины в стиле Мопассана, однако в конечном счете, как он утверждал сам, в фильме осталось всего лишь «несколько минут этих мечтаний». Пресса была куда более благосклонна к картине, чем ее автор. Один из критиков писал: «Великолепный фильм, пронизанный поэзией и таинственностью. Все время чувствуется, что герои его со всем фатализмом приближаются к трагическому финалу, в котором нет ни тени надежды. Этот фильм можно сравнить со знаменитой „Набережной туманов“*». Трудно сказать, сколько в этом отзыве от искренних убеждений рецензента, а сколько — от рекламной политики журнала, в котором была опубликована рецензия. Ясно одно: фильм «Без завтра» был дальнейшим продолжением излюбленной манеры французского довоенного кинематографа — туманы, бегство в неизвестное, неумолимый рок, довлеющий над судьбами людей.

Этими фильмами Офюльса под почти символическими названиями — «Без завтра» и «От Майерлинга до Сараева» — заканчивался последний киносезон во Франции, уже находившейся в смертельной опасности, но еще переживавшей дни мнимого спокойствия, которому способствовала атмосфера «странной войны». Однако 10 мая 1940 года началось немецкое наступление на Западном фронте.

ПОСЛЕ ПЕРЕМИРИЯ

13 июня 1940 года немецкая армия вошла в Париж. 15 июня, через два дня после этого события, французское правительство, совершив короткую остановку в Туре, прибыло в Бордо. 16 июня премьер Поль Рейно подал в отставку, и президент республики Альбер Лебрен поручил создание нового кабинета маршалу Петену. На следующий день новый глава правительства сообщил в речи, произнесенной по радио, что он «скрепя сердце обратился к неприятелю с вопросом, готов ли он искать вместе со мной, после окончания борьбы и на почетных условиях, возможности прекратить дальнейшие военные действия». Переговоры эти, добавил победитель под Верденом, будут проходить «между солдатами».

22 июня в Компьенском лесу было подписано перемирие, одним из условий которого был раздел территории Франции на две зоны: оккупированную, охватывавшую районы над Ла-Маншем и Атлантическим океаном, а также центральную часть страны с Парижем, и неоккупированную, переданную под администрацию французских властей. В тот же день маршал Пьетро Бадольо от имени Муссолини и генерал Юнтциже как представитель Франции подписали франко-итальянское перемирие, по которому отрезок Ривьеры, включавший Ментону и Ниццу, был оккупиро-

* Claude Beylie, Max Ophuls, Paris, 1963, p. 61.

ван итальянскими войсками. 10 июля была опубликована новая конституция, по которой вместо прежней Французской республики создавалось Французское государство во главе с маршалом Петеном, наделенным диктаторскими полномочиями. Резиденцией правительства стал курортный городок Виши. Правда, глава нового государства обещал народу, что по соглашению с оккупационными властями он вскоре переедет вместе со своими министрами в Версаль, но этого так и не произошло. Виши осталось в истории как символ соглашательской и коллаборационистской Франции 1940—1944 годов.

Свою политическую программу Петен сформулировал в речи, обращенной к народу 10 июля 1940 года. Программа эта сводилась к обещанию превратить Францию в страну дисциплины, в которой авторитет главы правительства и государственного аппарата обеспечит благосостояние и справедливость для всех граждан. «Родина, труд, семья» — эти слова повторялись в самых различных сочетаниях. Петен предрекал борьбу с международным капиталом и международным же социализмом, обвиняя их в деградации труда в довоенные годы. «Ваш труд будет защищаться государством, а ваша семья будет пользоваться уважением и покровительством народа».

Во многих формулировках этой программы отчетливо слышались отзвуки гитлеровской доктрины: национальное Французское государство должно было стать, по мысли архитекторов нового режима, соответственно препарированной копией национал-социалистской Третьей империи. Во всяком случае, так представлял себе будущую Францию вице-премьер и, согласно конституции, заместитель главы правительства Пьер Лаваль. Убеждая своих коллег парламентариев выдать Петену мандат на провозглашение новой конституции, он аргументировал свои уговоры следующим образом: «Посмотрите на соседей: в Италии перед фашизмом господствовала анархия; по улицам нельзя было ходить спокойно из боязни, что тебя оплюет чернь, которая, казалось, вот-вот захватит власть. В Германии наступил крах, который, к сожалению, всегда влечет за собой нужду, а нужда вызывает беспорядки. И что сделано в этих странах? В них возрождена идея Родины! Молодежь научили любить свою страну, ей объяснили, что страна — это семья, это прошлое, это деревня, в которой они родились. Обо всем этом некоторые из наших учителей забыли, они не учили этому наших детей».

Таким образом, в середине июля 1940 года в неоккупированной зоне, которую называли также южной зоной, конституировалась новая власть и новое государственное образование, ни в чем не похожее на прежнюю Третью республику. Радио и кино были отданы под непосредственную опеку вице-премьеру Лавалю, который назначил директором Департамента радио и кинематографии крайне правого депутата Тиксье-Виньянкура. В декабре 1940 года был создан организационный Комитет кинопро-

мышленности — сокращенно КОИС. Этот комитет в соответствии с законом от 18 августа 1940 года о промышленных комитетах должен был стать высшим органом отраслевого самоуправления, который, с одной стороны, был бы советником правительства, а с другой — исполнителем приказов и постановлений властей.

В состав КОИС вошли люди, хорошо известные в кинематографической среде: промышленник Андре Дебри (съёмочное и лабораторное оборудование), Марсель Ашар, Марсель Паньоль и другие. Председателем был назначен Рауль Плокен, директор французского филиала берлинской УФА — «Альянс синематографик эропыен». И наконец, правительственным комиссаром для связи с кинематографией был назначен Ги де Кармой.

Почти одновременно с созданием КОИС был издан закон от 6 декабря 1940 года, регулировавший ряд принципиальных для существования кинематографии вопросов. Были ликвидированы двойные программы в кинотеатрах (демонстрация двух фильмов в один сеанс), запрещена продажа фильмов для оптовой эксплуатации (только на процентном участии в прибылях), и, наконец, вводилось как непременное условие обязательное профессиональное удостоверение. Это последнее положение закона дополнялось рекомендацией удаления из кино людей политически неблагонадёжных и неарийцев. Таким образом, правительство Виши, хотя и в смягченной форме, позаботилось распространить на Францию нюрнбергские законы о «чистоте расы».

После того как значительная часть населения в июне покинула Париж, большая группа кинематографистов оказалась на юге страны. В Ницце был расположен крупный производственный центр — киностудия «Ля викторьен», и здесь же, в Провансе, снимал свои фильмы Марсель Паньоль. Тут, вдали от надзора оккупационных властей, было значительно легче приступить к производству фильмов. Первым из кинематографистов вышел на старт наиболее к этому подготовленный Паньоль. Тем более что в данном случае речь шла даже не о старте, не о каком-либо новом предприятии, а просто о завершении в новых условиях предпринятого до начала войны проекта. Столь часто повторяющийся в творчестве Паньоля мотив «девушки-матери» нашел здесь благодарную и вполне актуальную форму. Демобилизованный солдат после перемирия возвращается к брошенной им некогда возлюбленной; семья соблазненной тепло встречает «блудного сына», и всем становится ясно, что молодая пара будет дружно обрабатывать свою землю на благо отчизны. Фильм «Дочь землекопа» вышел на экраны как первенец кинематографии Французского государства 20 декабря 1940 года. Сотрудничавший с оккупантами еженедельник «Ле фильм» отмечал, что в этой картине «происходит примирение во имя любви к родине. В финале — впечатляющий документ: вся семья слушает у репродуктора выступление по радио маршала Петена 17 июня». Тот же

журнал назвал Марсея Паньоля «хорошим и великим тружеником на благо страны».

Месяцем ранее в Марселе начались съемки фильма «Сороковой год» в постановке Фернана Ривера по сценарию Ива Миранда. Это наивная и поверхностная история о парижских богачах, оказавшихся после бегства из столицы в своей семейной резиденции и здесь, среди простых людей, нашедших наконец свое счастье. Этот апологетический гимн в честь лозунгов Петена, призывавших к возвращению на землю отцов, не вызвал восторгов публики, в то время как «Дочь землекопа» благодаря несомненно таланту Паньоля и блестящему актерскому ансамблю (Фернадель, Ремю, Жозетт Дэй) имела большой успех. А в 1945 году, когда этот фильм вышел на экраны Соединенных Штатов, кинематографическое семейство слушало уже не маршала Петена, а генерала де Голля, выступавшего в Лондоне...

Марсель Паньоль охотно и без колебаний перешел в 1940 году на сторону Петена. Многие из его коллег сделали то же самое. Наверно, некоторые из них искренне верили национальному герою Франции периода первой мировой войны; другие просто надеялись спокойно пережить тяжелое время; но были, вероятно, и такие, которые считали свою деятельность под эгидой нового режима единственным способом спасти французскую кинематографию. К последним принадлежал и правительственный комиссар Ги де Кармой, который в конце 1941 года по требованию оккупантов был отстранен от занимаемой должности, арестован, а затем отправлен в концлагерь. В 1942 году был уволен и Рауль Плокен, а КОИС возглавил триумvirат, состоявший из Андре Дебри, Марсея Ашара и продюсера Роже Ришебе. В апреле 1942 года произошли очередные изменения: наряду с КОИС была учреждена как верховный орган государственной администрации Генеральная дирекция кинематографии во главе с Луи Эмилем Гале.

Какова же была программа этих правительственных учреждений и органов самоуправления, назначенных вишистами? Прежде всего речь шла об обеспечении нормального функционирования французской кинематографии, то есть продолжения производства фильмов и демонстрации их в кинотеатрах. Каждая кинопрограмма должна была складываться из игрового фильма, хроники и обязательного дополнения в виде документальной или мультипликационной ленты. Последнее требование представляло собой весьма существенное нововведение. Задуманное в чисто практических целях, чтобы обеспечить на экране постоянное место для пропагандистских фильмов, оно позволяло при этом (впервые во французском кино) развивать запущенную до тех пор область короткометражного фильма. В результате с 1939 года до дня освобождения в 1944 году на экраны вышло более 400 документальных фильмов, что многократно превышало урожаи лучших довоенных лет. Потребность в документальном

кино определялась рыночным спросом, и продюсеры охотно шли навстречу этой потребности, ибо новый закон обеспечивал им три процента доходов от каждого сеанса.

Рауль Плокен в согласии с Луи Эмилем Гале стремился поддерживать те производственные фирмы, которые с первых же дней оккупации принялись за постановку фильмов. Это было, так сказать, вознаграждением за сотрудничество с Виши и оккупантами. А сотрудничество это могло опираться лишь на заранее обусловленные принципы. Фильмы обязаны были воспевать идеалы «родины, труда и семьи» и дух «национальной революции».

В 1941 году на прилавках книжных магазинов появился сборник «Франция в 1941 году — конструктивная национальная революция, ее достижения и программа». Вот каким образом представлял себе перспективы развития отечественного кино один из пионеров французского киноискусства Марсель Л'Эрбье: «Кино завтрашнего дня, освобожденное от прежних капиталистических ограничений, уважаемое в лице его авторов, отдающее себе отчет в том, какой великолепный резерв новых тем предоставляет ему новая эпоха, — именно это кино соответствует, более чем когда-либо, определению, которое я предложил двадцать лет назад: кинематограф — это искусство воспроизводить жизнь. Для нас — французскую жизнь»*.

В этих словах Марселя Л'Эрбье немало энтузиазма и веры в будущее. На практике же режиссер быстро убедился, что капиталистические узы сильны по-прежнему, а тематический резерв слишком ограничен. Режиссерам приходилось приниматься за откровенно коммерческую халтуру, в лучшем случае за фильмы, уводившие от действительности. Картины реальной французской жизни, картины правдивые, могли появиться только контрабандой, да и то лишь в последующие годы. А в 1940—1941 годах в «свободной зоне» можно было только обольщаться тем, что работаешь для блага народа, создавая с помощью кино культурные ценности.

Так, например, аморальная героиня довоенных популярных фильмов, образ которой создала Вивиян Романс, после 1940 года неожиданно превратилась в женщину высоко нравственную и благородную. Наилучшим доказательством этой метаморфозы была работа Вивиян Романс в низкопробном фильме Абея Ганса «Слепая Венера».

В 1940 году на юге страны было сделано 10 фильмов, в 1941—16, однако в то же самое время в оккупированной зоне, а точнее говоря, в Париже — 41 фильм. Центр тяжести неуклонно сдвигался к столице Франции, традиционному центру французской кинопромышленности. Именно здесь, под «опекой» оккупационных властей, а не в так называемой «свободной» Франции начало расширяться кинопроизводство.

* Marcel Lapiere, op. cit., p. 255.

Париж управлялся немецкими военными властями. Гитлеровские генералы, пользовавшиеся доверием фюрера, сами устанавливали законы и сами следили за их исполнением. Сразу же после оккупации в бывшей французской столице появился уполномоченный фюрера по делам кинематографии доктор Дитрих, назначенный руководителем отдела пропаганды (пропагандаштаффель) при главном коменданте Парижа. Первым требованием Дитриха было открытие кинотеатров, переставших функционировать во время военных действий. 19 июня 1940 года, через шесть дней после вывода из Парижа французских войск, здесь действовало уже 20 кинотеатров, через неделю — 60, а 1 октября в Парижском районе (столице и ее пригородах) функционировало уже 500 кинотеатров. Два первоэкранных кинотеатра — «Мариньян» и «Рекс» — были отданы вермахту как «зольдатенкино». Затем Дитрих назначил делегатов от отдельных профессиональных групп в целях проведения контроля и регистрации технических специалистов кино. Затем пришла пора проверки французских и зарубежных фильмов, находящихся в прокате, и энергичного дублияжа на французский язык немецких картин.

Проблемой номер один была демонстрация гитлеровской кинохроники, показывавшейся под маркой «Французских новостей». Производство ее было монополизировано фирмой, действовавшей под постоянным контролем оккупантов. 40% основного капитала принадлежало «Дойче вохеншау», а по 20% — трем прежним производителям киножурналов — «Пате», «Эклер» и «Гомон». Однако проблема заключалась не столько в производстве, сколько в демонстрации этой продукции. Пользуясь темнотой в зрительных залах, публика часто выражала свои подлинные чувства при виде «смелых и героических» соединений СС илидвигающихся по автострадам танковых дивизий. В результате 12 октября 1940 года было опубликовано распоряжение военных властей, предостерегающее публику от участия в демонстрациях и угрожающее закрытием всех кинотеатров в случае повторения каких-либо эксцессов. Дело закончилось тем, что хронику демонстрировали в полуосвященных залах, где можно было без труда вылавливать демонстрантов.

За пропаганду отвечал Дитрих. За финансовые результаты — другой посланец Третьей империи — Альфред Гревен. В 1941 году была создана производственная фирма «Континенталь Тобис» с основным капиталом в миллион марок, выделенным немецкими концернами УФА и «Тобис». Во главе этого предприятия стоял доктор Гревен, которому было поручено также руководство предприятием СОГЕК, охватывавшим парижские кинотеатры, брошенные хозяевами — эмигрантами или неарийцами. Таким образом, фильмам, выпущенным фирмой «Континенталь», был гарантирован приоритет на лучших парижских и провинциальных экранах. Гревена не интересовала пропаганда, он не стремился обрабатывать зрителя в духе идеологии Третьей империи. Он производил фильмы, которые

правились широкой публике: сентиментальные сказочки для мидинеток, полицейские ленты для молодежи и дурацкие комедии с Фернанделем для тех, кто был измучен трудностями оккупационного быта. Впрочем, эта кажущаяся аполитичность как нельзя лучше соответствовала рекомендациям министра пропаганды Геббельса и его долгосрочной программе действий. Министр «великой Германии» откровенно заявил, что дал определенные директивы соответствующим функционерам — ограничить производство французских фильмов лентами легкими, пустыми и по возможности глупыми. Вообще все фильмы, производимые за пределами Третьей империи, должны были иметь характер локальный, предназначенный исключительно для местного населения.

В годы оккупации фирма «Континенталь» и выпустила на экраны около трех десятков именно таких — легких «локальных» фильмов. Некоторые из них, правда, появились на экранах других оккупированных стран и даже — в исключительных случаях — государств нейтральных.

Так в общих чертах выглядело кинопроизводство в обеих зонах — южной и оккупированной. За соответствием этой продукции требованиям «нового порядка» в обоих его изданиях — военном в Париже и гражданском в Виши — следила цензура, а точнее говоря, даже две цензуры — армейская немецкая и правительственная французская. Вторая была куда более требовательна и отличалась не только особым рвением, но даже сверхрвением. Продюсер, который хотел бы показать свой фильм, например, в Марселе, должен был позаботиться о получении двух цензурных разрешений: вступительного — перед началом съемок на основании представленного сценария и эксплуатационного — для демонстрации готовой картины в кинотеатрах. Для продажи фильма за границу требовалось и третье разрешение — экспортное. Фильмы же, снятые или просто демонстрировавшиеся в Париже, должны были, кроме всего уже перечисленного, получить разрешение немецкой военной цензуры. Сначала существовали некоторые ограничения в обмене фильмами между двумя зонами, но с марта 1941 года все они были отменены для фильмов немецкого и французского производства. Что касается картин фирмы «Континенталь», то они вообще не подлежали вишистской цензуре и могли демонстрироваться на территории всей Франции на основании разрешения военных властей. Заграничным экспортом всей кинопродукции, произведенной во Франции, занимались исключительно местные представительства УФА.

8 ноября 1942 года союзные войска высадили десант в Северной Африке — Марокко и Алжире. Для «защиты» Южной Франции, оказавшейся перед непосредственной угрозой вторжения, Гитлер распорядился немедленно оккупировать всю «свободную» зону. Раздел страны на две части завершился. Отныне все проблемы французской кинематографии — и в Париже и в Виши — решались немецкими оккупационными властями.

ПРОПАГАНДИСТСКАЯ ОПЕРАЦИЯ

Каковы же были результаты четырехлетнего пропагандистского оперирования средствами кино, проводившегося вишистским правительством и его берлинскими покровителями? Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним еще раз, каковы были главные директивы этого идеологического наступления и каковы практические формы воздействия на зрителя.

Во-первых, в обществе надлежало укреплять убеждение в непобедимости Третьей империи и национал-социалистской идеологии. Во-вторых, следовало расправиться с врагами «нового порядка» — с «еврейским заговором», большевизмом и «Свободной Францией» генерала де Голля. В-третьих, с помощью кинематографических примеров иллюстрировать лозунги маршала Петена, его знаменитую триаду «Родина, труд, семья». И в-четвертых, в тех случаях, когда не удавалось мобилизовать массы в поддержку этой пропагандистской операции, рекомендовалось хотя бы отвлечь французов от опасного интереса к политике и заменить его нейтральной и эскапистской духовной пищей.

Геббельс определенно подчеркивал, что агитация в пользу «новой Европы» ни в коем случае не должна способствовать распространению националистических настроений и что ни в коем случае не следует допустить возникновения во Франции нового киноискусства, которое могло бы конкурировать с германским на европейских рынках. Рейхсминистр намеревался с этой целью даже перевести наиболее талантливых французских актеров и актрис на немецкие киностудии.

Важнейшим и конечным результатом всех этих действий должны были стать фильмы не слишком хорошие, не слишком серьезные, лишённые опасных художественных достоинств. Дополнением кинематографической пропагандистской акции было печатное слово: официальная пресса и брошюры. Так, Люсьен Ребате, до 1939 года печатавший свои рецензии в роялистской газете «Аксён франсэз» под псевдонимом Франсуа Виннель, опубликовал в апреле 1941 года брошюру-донос под названием «Чужеродные элементы в кино и театре». Эта книжонка представляла собой четвертый том антисемитской серии — «Евреи во Франции». Ребате, сотрудничавший также на страницах газеты «Ле пти паризьен» и еженедельника «Же сюн парту», расправлялся в своей книге с влиянием неарийцев в кинопромышленности, приводя многочисленные фамилии, что облегчало работу гестапо.

Укреплению авторитета нацизма должны были послужить прежде всего немецкие фильмы, занимавшие в импорте единственное место. После изъятия в «свободной зоне» картин американского производства ленты из Берлина, Мюнхена и Вены безраздельно господствовали на французских экранах, и только время от времени, да и то без всякого шума, проскальзывал какой-либо итальянский или испанский фильм. Пропагандистский

эффект этого германского наводнения был, скорее всего, ничтожным. Несмотря на восторженные оценки прессы, зритель вовсе не толпился у касс кинотеатров: он предпочитал сидеть дома или смотреть фильмы отечественного производства.

Для операции, призывающей население на борьбу с «еврейской опасностью», использовались не только немецкие ленты, но и сделанные под эгидой Виши французские фильмы. Этим лент было немного, и среди них наибольшую признательность официальных властей завоевала среднеметражная картина Пьера Рамело «Растлители», фильм, состоявший из трех новелл, рассказывавших о том, как молодой человек под влиянием гангстерских еврейско-американских фильмов становится преступником; как молодая христианская девушка попадает в лапы евреев-кинопродюсеров, заставляющих ее заниматься проституцией; как еврейские банкиры приводят к краху христиан-ранты. Фильм кончался горячим призывом маршала Петена, предостерегающего французский народ от «еврейской опасности». Другим врагам «нового порядка» был посвящен фильм «Оккультные силы», фабуляризованный репортаж о французском масонстве. Поставил картину Поль Риш, а главную роль — отважного депутата, безуспешно пытающегося разоблачить в парламенте заговор масонов, — играл Морис Реми. Фильм вышел на экраны в марте 1943 года.

Борьбе с коммунизмом посвящался документальный, монтажный фильм «Французы, у вас короткая память!», снятый по заказу вишистского правительства Жаном Морелем и Жаком Шаванном. Премьера ленты состоялась 9 апреля 1942 года по случаю открытия в Париже выставки «Большевизм против Европы». На экране мелькали отрывки из советской хроники, съемки демонстраций в догитлеровской Германии, «красные марши» во Франции в период Народного фронта. И здесь в соответствии с традицией венчал дело пламенный призыв к французам — сплотиться в национальном единстве вокруг маршала Петена. Генералу де Голлю был посвящен фильм анонимного автора под названием «Господин Флажок на крыше». Был снят и фильм «Движение Сопротивления», который должен был разоблачить деятельность маки, но лента оказалась настолько бедной, что даже официальное агентство Интерфранс не жалело горьких слов по адресу авторов, утверждая, что их произведение «вызывает скептицизм или тошноту у зрителей».

Кроме того, поощрялись и выпускались фильмы, которые следовало бы назвать «придворными», — апологетические репортажи о деятельности государственных мужей, стоявших у штурвала вишистского корабля. К ним относятся фильмы «Трудовой день Пьера Лавалья» и «Страшная история» (репортаж о путешествии маршала Петена из Виши в Париж).

Таким образом, итог пропагандистской операции оказывается более чем скромным. Ни одного более или менее приличного фильма. Беспо-

мощные монтажные картины, репортажи, игровые короткометражки. И это все.

Вишистская кинематография могла похвалиться еще несколькими десятками игровых фильмов, пытавшихся донести до зрителя указания и рекомендации Петена. Правда, слово «похвалиться» здесь можно употребить разве что в кавычках, ибо все эти произведения, сделанные по официальному шаблону, можно было отнести к категории наиболее слабых и низкопробных продуктов кинопроизводства. На фоне таких «шедевров», как «Закон весны» Даниэля Нормана (укрепим семейные связи!), «Снег покрывает следы» Андре Бертомье по повести Анри Бордо (труд и семья!) или «Бал прохожих» Гийома Радо (долгой аборт!), даже торопливо сделанная «Дочь землекопа» Марселя Паньоля могла показаться вершиной киноискусства. Роже Режан называет символом официальной тупости фильм Жана Шу «Материнский порт», вышедший на экраны в 1943 году: французы, вернувшиеся с проигранной войны в деревню, находят на земле-кормилице «надежду и веру в будущее»*.

Таким образом, и в этой области не было никаких успехов. Однако, когда не удается фронтальная атака и не приносит результатов фланговые операции, для гитлеровской пропаганды оставалась еще одна возможность — уничтожить дух Сопротивления, сделать его как можно менее способным мобилизовать народ против оккупантов и их пособников. Короче говоря, кинематографии предназначалось сыграть роль дымовой завесы, затрудняющей действия антифашистских сил. На почве всеобщего безразличия и настроений нейтралитета значительно больший успех могла иметь пропаганда, призывавшая французов не к активному сотрудничеству с врагом, но более примпрительно увещевавшая «не вмешиваться». Идите в кино, чтобы развлечься, не занимайтесь политикой, не слушайте вражеское радио! Такова была политическая основа кинопродукции фирмы «Континенталь» и того благословения, которое вишистские власти уделяли фильмам на «нейтральные» темы.

Разумеется, было бы ошибкой не видеть в этой медали и ее оборотной стороны. Для многих художников уход от реальной действительности был не только поводом и возможностью не касаться жизни в оккупированной Франции, но и формой пассивного сопротивления, а иной раз и идейной «контрабанды». Под покровом исторического или фантастического сюжета можно было протащить кое-какие намеки на злобу дня. Наконец, свою роль — и не последнюю — играли соображения коммерческие: продюсеры рассчитывали на то, что после войны, когда снова развернется киноэкспорт, историческая тематика будет иметь больше шансов на успех, чем быстрая современная. Костюмы, декорации, пейзажи — все это элементы, которые не подвержены процессу быстрого старения.

* Roger Régent, Cinéma de France, Paris, 1948, p. 120.

Таким образом, ситуация, в которой оказалась французская кинематография, была достаточно сложна, и характер ее определялся множеством факторов, игрой противоречивых и противоборствующих сил. Эту сложность нельзя упускать из виду при объективной оценке обширного достояния французской десятой музы — на протяжении четырех лет во Франции было произведено 220 полнометражных художественных фильмов.

НЕЙТРАЛИЗМ, ПОЛТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА И ПАТРИОТИЧЕСКАЯ «БОТРАБАНДА»

Мастера французской психологической школы покинули страну. Жан Ренуар и Жюльен Дювивье оказались в Соединенных Штатах, а Жак Фейдер искал укрытия в Швейцарии. В Голливуде же находился Рене Клер, лишенный вишистскими ревнителями нацизма французского гражданства. За океан отправились не только режиссеры, но и актеры, среди которых были Мишель Морган и Жан Габен. Из ведущих режиссеров во Франции остался один Марсель Карне.

Однако исход мастеров не привел к ликвидации французской школы. Хотя ее художественные принципы были чрезвычайно далеки от идейных требований новой эпохи, от лозунгов «национальной революции», однако традиции и привычки оказались сильнее конъюнктурных требований. Особенно в 1941—1942 годах, в первый период оккупации, на экране появились фильмы, представлявшие собой продолжение того течения, которое до 1939 года определялось как психологический или поэтический реализм. Большею частью это были остатки прежней эпохи, фильмы, начатые в других условиях и законченные после июньского поражения. К этой группе следует отнести такие произведения, как «Буксиры» Жана Гремийона и «Закон Севера» Жака Фейдера, вышедший на экраны под названием «Северный путь».

Фильм Гремийона начал демонстрироваться в 1941 году, но вскоре после премьеры был изъят из проката по требованию отдела «пропаганда-инфафель» из-за участия в нем Жана Габена и Мишель Морган.

Однако этим прокатным неприятностям предшествовали многолетние производственные осложнения. Натурные съемки фильма начались в брестском порту летом 1939 года, затем они были прерваны войной, продолжены в марте 1940 года, но уже на другой натуре, затем опять наступил перерыв, вызванный немецким наступлением, и, наконец, работа над картиной была закончена уже во время оккупации. Тем не менее для французского зрителя фильм этот был запоздавшим дуновением прежнего, утраченного времени.

Мишель Морган в роли таинственной женщины, появляющейся неведь откуда во время бури и уходящей куда-то в неизвестное... Жан Габен — морской волк, переживающий неожиданную любовь, заранее обреченную злым роком на трагический конец... Одинокие прогулки влюбленных по пустому пляжу, брошенный хозяевами дом в песчаных дюнах... Преверовский диалог, полный поэзии... Безумная стихия во время шторма...

Жан Гремийон оказался не только способным учеником мастеров французской школы, но их равноправным партнером. Ему удалось с помощью Жака Превра (автора окончательного варианта сценария) и талантливого актерского трио (кроме Жана Габена и Мишель Морган, в фильме снялась в роли больной жены капитана Мадлен Рено) создать неповторимую атмосферу конфликтов, разыгрывающихся в связи с трудной и ответственной работой спасательной команды, отводящей в порт поврежденные во время шторма корабли. Еще одним достоинством фильма было его музыкальное обрамление, принадлежавшее Ролану Мануэлю, музыка, в которой, по удачному определению одного из критиков, умелая связь естественных звуков с оркестром создавала симфонию, изображающую «бурю, безумствующую в человеческих душах, и бурю в природе».

Роже Режан называет «Северный путь» Жака Фейдера «лебединой песней довоенного французского кино»*. Фильм вышел на экраны в марте 1942 года с многочисленными цензурными купюрами. Экранизации романа франко-канадского писателя Мориса Константен-Вейера сопутствовало немало трудных проблем, настоятельно требовавших разрешения. Необходимо было «реконструировать» пейзаж далекого Севера, показать на экране жизнь, в сущности чужую и экзотическую. Фейдер хотя и привлек в качестве сценариста и автора диалогов писателя Александра Арну, однако не сумел поставить фильм на уровень его литературной основы. Режиссер, наибольшим достоинством которого было реалистическое изображение человека и окружающей его среды, на этот раз просто не сумел найти ключ к тайнам неизвестного ему мира. Натурные съемки, проведенные в Норвегии, были достаточно поэтичны, но атмосфера далекого Севера оставляла ощущение искусственности. Канада была выдуманной, герои драмы неестественны, и в памяти зрителей фильм остался лишь как еще одна история невозможной, недостижимой любви с Мишель Морган в роли женщины, которая любит троих мужчин, жертвующих ради нее своей жизнью. Этот сюжет принадлежал ушедшей эпохе и был столь же далек от парижских оккупационных будней, сколь далека была от кинотеатра «Мадлен», где состоялась торжественная премьера фильма, пребывавшая в Калифорнии Мишель Морган.

* Roger Régent, Cinéma de France, p. 21.

Париду с «остатками» довоенного кинопроизводства выходили на экран и просто подражания французской школе — такие, как «Человек из Лондона» (1943) Анри Декуэна, воскрешавший поэтическую атмосферу портовых туманов, бегства в неведомое, долгих часов у стойки бара; как «Мари-Мартин» Альбера Валентена (1942), в котором Рене Сен-Сир сыграла роль, написанную словно для Мишель Морган — той же женщины с таинственным прошлым, появляющейся из ниоткуда. По привычке режиссеры и продюсеры возвращались к образцам прежних времен, и их вовсе не пугала оккупационная действительность, на фоне которой это «бегство в голубую даль» зачастую приобретало характер незапланированного гротеска.

Бегство? Да. Но не из Бреста или Марселя и Гавра за океан, в экзотические страны. Продюсеры, которые оправились от неуверенности, принявшись снова за работу, написали на своем знамени как программный лозунг именно это слово — бегство, но совсем в ином направлении, чем у Марселя Карне, Жюльена Дювивье или Жака Превера до 1939 года. Это было бегство от реальных будничных проблем в осязаемые многолетней практикой образцы популярных зрелищ, создающих собственный мир и собственные правила игры. А это означало — фильм полицейский или приключенческий; это означало — экранизации театральных пьес, главным образом беззаботных фарсов и водевилей; это означало — классическую мелодраму и волшебную сказку; это означало, наконец, — историю, но изображаемую с большой долей условности, скорее как легенду, чем правду жизни. Таковы были пути бегства, предписанные киноискусству частично финансистами и продюсерами, но отчасти и самими же художниками. Власти не противились этим эскапистским фильмам по причинам, о которых речь шла выше. В полицейском фильме пришла мода на Жоржа Сименона. За годы оккупации было экранизировано девять его романов, из них четыре перенесли на экран режиссеры, работавшие в фирме «Континенталь», а пять — другие продюсеры. Художественный и технический уровень этих фильмов был неодинаков, однако ни один из них не поднимался выше посредственного. В «Подвалах отеля «Мажестик»» убедительный образ популярного героя Сименона — комиссара Мэгре создал Альбер Прежан, а в картине «Незнакомцы в доме» Анри Декуэна прекрасным исполнением роли провинциального адвоката блеснул Ремю. Последний из названных фильмов содержал в себе на периферии детективного сюжета и зернышки официальной пропаганды. Действие картины происходило в маленьком городке, где молодежь из «хороших семей» скатывается на преступный путь. Это происходит по разным причинам: от скуки, от родительского равнодушия, но также и под влиянием молодого человека неарийского происхождения. Любопытно, что именно вместе с этим фильмом демонстрировалась сверх программы короткометражка «Растлители», призывавшая к борьбе с «еврейской опасностью».

Из переделок театральных пьес, пожалуй, ни одна не выдержала испытания временем. Участие Фернанделя не спасло новую версию «Соломенной шляпки» Лабюша в постановке Мориса Каммайка, а Ив Аллегре не смог сравниться с немым шедевром Рене Клера по пьесе «Двое робких» Лабюша и Мишеля. Марсель Л'Эрбье перенес на экран пьесу Евреинова «Самое главное». В фильме, который назывался «Комедия счастья», за исключением обаятельной Мишлин Прель, не было ничего, достойного упоминания. Не удался также и режиссерский дебют Жана Ануя, попытавшегося собственными руками, в совершенно незнакомой ему кинематографической технике показать зрителям свою пьесу «Путешественник без багажа». Фильм оказался статичным, болтливым, театральным в худшем смысле этого слова. Попробовал свои силы в кино и другой столп французского театра Жан Жироду (в сотрудничестве с режиссером Жаком де Баронселли) как автор диалогов в фильме «Прищесса де Ланже». Частично используя текст Бальзака, автор «Амфитриона» пытался сделать более изысканным слово, доносящееся с экрана. «Кинематографическая публика достойна столь же тщательно разработанного и столь же тщательно поданного диалога, как публика театральная. Все, мол, авторские намерения ограничались на этот раз передачей в кино французской интонационной школы»*, писал Жироду в предисловии к изданию своих диалогов. И видимо, кинематограф не оттолкнул драматурга, так как вскоре он снова повторил свою попытку в фильме Брессона «Ангелы греха».

Как перед войной, так и во время оккупации беспроблемным помещением капитала для продюсеров оставалась мелодрама. Наибольшим кассовым боевиком всех четырех лет оккупации был фильм «Голубая вуаль» режиссера Жана Стелли с Габи Морлей в главной роли. Фильм, вышедший на экраны в 1942 году, самым циничным образом эксплуатировал материнские чувства зрительниц. Этот беспроблемный метод выжимания слез у публики, охотно поддающейся на столь эмоциональную приманку, особенно точно воздействовал в военное время. Габи Морлей играла молодую (в первых эпизодах фильма) вдову 1914 года, которая не могла иметь собственных детей и потому работала воспитательницей, посвящая свою жизнь заботам о чужих детях. Она заменяет отсутствующих или равнодушных родителей, исправляет их ошибки, служит советом и помощью, — и все это совершенно бескорыстно, исполняя свои обязанности как священную миссию. А когда она стареет, заболевает и кажется всеми забытой, появляются, само собой разумеется, люди, которых она воспитала и которые ее не забыли.

Франсуа Кампо, сочинивший сценарий «Голубой вуали», «подарил» Жану Стелли еще более мелодраматический сюжет «Белого вальса», сентиментального фильма, появившегося на парижских экранах к рождест-

* Roger Régent, Cinéma de France, p. 56.

ву 1943 года. На этот раз он сочинил чувствительную историю о благородном молодом человеке, имитирующем любовь к чахоточной девушке, которой осталось лишь несколько месяцев жизни. Невеста молодого героя принимает участие в этой благородной комедии. Действие фильма происходило в санатории для туберкулезных, дававшем отличный повод для слез, улыбок сквозь слезы, не говоря уже о жертвах и бесчисленных обманах во спасение больных. Непонятно лишь, счастливо или несчастливо кончается «Белый вальс», ибо, с одной стороны, чахоточная героиня умирает, а с другой — Бернар (так зовут благородного молодого человека) и его невеста могут наконец пожениться.

Полицейский фильм, мелодрама, водевиль и фарс (в этих жанрах царил Фернандель) — область чисто коммерческого кино. Ни одна из попыток подняться над границами жанра и добиться высокого художественного уровня никому из режиссеров не удалась. Иной была ситуация в области фантастического фильма — здесь раздавались голоса не только ремесленников, но и художников. В мире сказки и иллюзий художникам удалось освободить поле действия для кинематографического воображения, для экспериментов, для эстетических поисков. Здесь веяло совершенно иным духом, чем в коммерческих областях кинематографа. Наперекор всему и всем — оккупации, давлению вишистских властей, планам Гейбельса, коммерческим замашкам продюсеров — оказывалось, что киноискусство еще не утратило своей жизненной силы, что рано говорить о ликвидации художественных традиций французской кинематографии.

Честь открыть фантастическую серию на экране принадлежала Марселю Л'Эрбье. Мастер эпохи импрессионизма в кино, стоящий в одном ряду с пионерами фильма — Абелем Гансом, Луи Деллюком и Жаном Эпштейном, — давно уже перестал считаться серьезным художником. Эпоха звукового кино дала достаточно доказательств тому, что талант его угас, уступив место холодному ремеслу и лишенному какого-либо блеска профессионализму. Но произошло неожиданное — летом 1942 года на экране появляется фильм «Фантастическая ночь», полный творческого дыхания, продолжающий лучшие традиции французского поэтического кино.

«Фантастическая ночь» была навеяна размышлениями Блеза Паскаля о яви и сне. Вот высказывание французского философа, на которое ссылался Марсель Л'Эрбье: «Половина нашей жизни проходит во сне, и кто знает, не является ли вторая ее половина, когда нам кажется, что мы бодрствуем, другим сном, несколько отличающимся от первого, из которого мы пробуждаемся, думая, что спим». Фильм «Фантастическая ночь», говорил режиссер, является буквальной киноиллюстрацией этой известной и тревожной мысли Паскаля. Бедный студент (Фернан Гравей) гонится наяву за тем, что кажется ему сном. Но действительность так необычна и так непонятна, что герой фильма не в состоянии поверить, будто она на самом деле является частью его прозаического бытия.

Луи Шаванс и Морис Анри, написавшие сценарий для Л'Эрбье, разрабатывали сюжет, словно играя в прятки со зрителем. Сначала зритель, как и герой, подвергается мистификации, принимая все, что происходит на экране, за сновидение. Затем зрителя приглашают принять участие в забаве, и вместе с авторами он наслаждается недоумением студента, переживающего сон наяву. Неожиданность сменяется другой неожиданностью, героя ожидают все более странные приключения, и все это происходит в бешеном ритме поистине мельесовских фокусов.

Ассоциация с мельесовскими трюками — это немаловажный момент для объяснения успеха «Фантастической ночи». Л'Эрбье вообще хотел назвать свой фильм «Гробницей Мельеса», подобно тому как Морис Равель воздал честь великому французскому композитору XV века в своей «Гробнице Куперена».

«Ситуация, в которой оказалось кино 40-х годов, отличается от той, что сложилась в начале века, когда Жорж Мельес создавал из ничего экранное зрелище, — писал автор «Фантастической ночи», — но сегодня, когда седьмое искусство задыхается в тревоге, я хотел напомнить о великих заслугах его пионера, о его достоинствах, известных повсеместно и одновременно столь типично французских*». Мир, в котором происходило действие фильма Л'Эрбье, словно вышел из давних лент мастера магии и трюка: волшебные фокусы, таинственные фигуры и непрерывающаяся погоня на фоне самых странных и неожиданных декораций и предметов.

«Фантастическая ночь» не оставляла зрителя спокойным, она держала его в постоянном ожидании все новых и новых неожиданностей, она очаровывала его богатством образов. Возрождение чисто зрительных достоинств кинематографа, забытых ради диалога, зачастую откровенно театрального (немало вины здесь лежало и на самом Л'Эрбье), — вот в чем заключалась сила нового фильма. В одной из рецензий, опубликованных вскоре после премьеры «Фантастической ночи», говорилось: «Фильм, который возвращает нас к подлинным истокам кино, к «Политому поливальщику», к Жоржу Мельесу и Максу Линдеру; фильм, который завоевал уже значительный успех у публики; фильм, который принес наибольшую пользу делу киноискусства, возвращая нас на истинный путь. В самое подходящее время он напоминает зрителю, пресыщенному бульварными пьесами, что, несмотря ни на что, еще существует и съемочная камера, и специфический способ рассказать историю на экране».

Менее чем через полгода после выхода на экраны «Фантастической ночи» в парижском кинотеатре «Мадлен» состоялась премьера фильма Марселя Карне «Вечерние посетители». Карне, единственный из создателей психологической школы оставшийся во Франции, первоначально намеревался сделать картину в жанре, тогда еще не известном, — научной фан-

* J a q u e C a t e l a i n, Marcel l'Herbier, Paris, 1950, p. 137.

тастики. Однако в условиях оккупации было невозможно перенести на экран сценарий Жака Спитца «Беглецы из 4000 года». После многих месяцев ожидания и обсуждения различных, также несостоявшихся проектов Карне приступил наконец в последние месяцы 1941 года к работе над «Вечерними посетителями». Сценарий, написанный Жаком Превером и Пьером Лярошем, предназначался первоначально для Жана Грემийона. Это был рассказ о кознях дьявола в современном мире — философская сказка о силах зла, попытавшихся уничтожить искреннюю и подлинную любовь. Впоследствии, опасаясь цензуры, авторы отказались от современной обстановки и перенесли действие в эпоху раннего средневековья. Однако Жан Грემийон был занят каким-то другим проектом, и сценарий оказался у Карне. Таким образом, авторская группа Превер — Карне встретила снова. Из старых соратников анонимно сотрудничали художник-декоратор Александр Траунер и композитор Жозеф Косма, которых официально прикрывали своими именами Жорж Вакевич и Морис Тирье. Из актеров, известных в 30-е годы, появился на экране Жюль Берри (дьявол), Арлетти и Ален Кюни играли его слуг. Влюбленную дочь феодала играла Мари Деа.

В фильме «Вечерние посетители» Жак Превер вернулся к своей излюбленной теме — истинной любви, для которой нет места в нашем мире. Однако «Вечерние посетители» существенно отличались от прежних замыслов Превера: на этот раз фильм кончался поражением зла — влюбленные, которых дьявол превратил в каменные скульптуры, не умерли: в мраморе продолжают биться их живые человеческие сердца. Любовь сильнее зла и потому побеждает, ее никто не в состоянии умертвить. Этот метафорический финал фильма позволил зрителям предположить, что в дьяволе персонифицирован Гитлер, а сердца, бьющиеся в мраморе, олицетворяют бессмертную Францию. И хотя метафора эта не была намеренной, тем не менее несомненно, что такой поэтический и символический финал мог вызывать у зрителя вполне определенные ассоциации не столько со средневековой легендой, сколько с реальным настоящим его страны. Во всяком случае, «Вечерние посетители» удерживались на экране в течение года, что представляет собой рекорд, какого не смог добиться ни один другой фильм за время оккупации.

Сегодня многие достоинства фильма Превера и Карне кажутся преувеличенными. В 1942 году он действительно был событием, выделяясь среди шаблона и посредственности коммерческой продукции. Поэзия, мечта, фантастика — эти слова повторяются почти в каждой рецензии, объясняя, почему именно «Вечерние посетители» пользовались столь блистательным успехом. Экран открывал дверь в иной мир, приглашал зрителя вдохнуть свежий, чистый воздух, забыть трудную, тоскливую реальность, отправиться путешествовать в страну утонченного, «чистого искусства».

Однако нельзя не сказать, что это «чистое искусство» было лишено огодонья заинтересованности, отдавало искусственностью упражнений на заданную тему. Это был этюд, созданный настоящими художниками, но только этюд, а не произведение, рожденное творческой страстью. Здесь просится на бумагу слово «холодность». И действительно, когда смотришь сегодня фильм «Вечерние посетители», с экрана веет холодом. Разочаровывает эстетизм, каллиграфизм манеры. Ритм картины и сегодня следует признать безукоризненным, но белизна декораций и картинная стилизация операторской работы отталкивают своей рассчитанностью. Это признает постфактум и сам Марсель Карне: «Я всегда придавал большое значение красоте фотографии и декораций, быть может даже слишком большое значение»*. Но и к финалу, который тогда, в 1942 году, способствовал успеху картины, сегодня у режиссера есть претензии: «Идея была великолепна, но ее зрительное воплощение искусственно, чтобы не сказать больше — в нем есть что-то от эрзаца»**.

В 1943 году на французском экране появляется новая волна кинофантастики, связанная с возвращением в кино после многолетнего отсутствия поэта и драматурга Жана Кокто. Со времен своего авангардистского фильма «Кровь поэта» (1930) Кокто не интересовался кинематографом. Правда, в 1939 году он писал диалоги к экранизации пьесы Евреюнова «Самое главное», поставленной Марселем Л'Эрбье под названием «Комедия счастья», но это соучастие в постановке было не больше чем дружеской услугой режиссеру. Лишь следующая работа Кокто — диалоги к фильму Сержа де Полинья «Барон-призрак» — свидетельствовала о перемене в художественных интересах поэта, вновь увидевшего в кинематографе поле деятельности. Правда, сценарий «Барона-призрака» был написан самим режиссером, но Кокто, познакомившись с ним, что называется, сразу почувствовал себя «дома». Вот как он описывал атмосферу будущего фильма: «Представьте себе руины старинного замка. Аристократическое поместье. Букет цветов перед помолвкой. Пруды, озера, незабудки, леса, лунные ночи — вот что такое «Барон-призрак»***. Влияние автора диалогов, видимо, было существеннее, чем реплики действующих лиц, режиссер находился под влиянием его художественной индивидуальности и, быть может, пользовался его советами. В результате он создал фильм, в котором необычный, даже пугающий сюжет, напоминающий немецкие экспрессионистские ленты 20-х годов, переплетается с психологическим исследованием характеров. Любовные перипетии четырех молодых людей, живущих в старинном замке (действие фильма происходит в 1836 году), напоминают старинные, пожелтевшие от времени романы, найденные где-то на чердаке. И хотя «Барон-призрак»

* Jean Queval, Marcel Carné, Paris, 1952, p. 48.

** Там же.

*** Roger Régent, Cinéma de France, op. cit., p. 158.

был фильмом не только не выдающимся, но даже не слишком выделявшимся на общем фоне, он представлял собой следующий шаг в сторону все увеличивающейся популярности фантастики. Знаменательно и то, что любовный конфликт картины разрешался в сцене сомнамбулического сна, когда герой прогуливался в лунном свете на фоне романтического пейзажа, неся на руках усыпленную, как и он сам, возлюбленную. Мотив сна, в который герои уходили от трудностей жизни, очень характерен для тогдашнего французского кино.

После фильма «Барон-призрак» Кокто загорелся кинематографом: в следующей работе — картине Жана Деланнуа «Вечное возвращение» — он был автором не только диалогов, но и всего сценария. А точнее говоря, Кокто предложил Деланнуа снимать фильм по его замыслу, сценарию и указаниям. В основу картины был положен миф о Тристане и Изольде, один из самых популярных в мировом искусстве. Легенда кельтского происхождения была популяризирована французскими трубадурами еще в XII—XIII веках. В конце XIX века о ней напомнил, уже на современном французском языке, Жозеф Бедье. В опере возрождению этой классической истории трагической и возвышенной любви способствовал Рихард Вагнер. Успех, которым пользовались во всем мире его произведения, способствовал тому, что для многих людей кельтское сказание преобразилось в германскую легенду.

Кокто была очень близка идея этой легенды — история о силе и фатальности чувства, которому ничто не может противостоять. Тристан и Изольда, два исключительных существа, персонифицируют любовь, облагороженную муками и освященную на все времена смертью. Здесь было много общего с «Вечерними посетителями», однако сюжет был разработан с большим пафосом, более тщательно и серьезно, как того и заслуживало предание, освященное многовековой художественной традицией. «Вечному возвращению» уже в его замысле было суждено стать фильмом классическим.

Кокто решил — и в этом обнаруживается еще одна аналогия с первоначальным замыслом Ляроша в «Вечерних посетителях» — перенести действие легенды в современность, чтобы подчеркнуть этим ее непреходящую, вечную ценность. Быть может, именно в этом — в смешении мифа с действительностью — он и почувствовал необходимость обращения к кинематографу. Кокто писал: «Я обнаружил, что кино является единственным эстетическим средством, позволяющим сохранить равновесие между тем, что реально, и тем, что ирреально; единственной возможностью перевести современную историю в измерение легенды*». В этом заявлении отчетливо видится вся концепция фильма, развернутого в двух плоскостях, так что в нем взаимопроникают и взаимодействуют элементы дня нынешнего и эле-

* Henry Agel, *Miroirs de l'insolite dans la cinéma français*, Paris, 1958, p. 18.

менты средневековой легенды. Современные французы превращаются в героев круглого стола короля Артура, и одновременно персонажи легенды приобретают черты простых смертных, ежедневно преодолевающих путь от быстро до бензоколонки.

Удалась ли эта операция смешения времен? Скорее всего, не полностью. Раздражает подчеркнутое, почти назойливое внедрение сказочных элементов (скажем, волшебного эликсира любви) в течение сегодняшних будней, однако, с другой стороны, сама двойственность сюжета, существование одного и того же драматического конфликта в двух измерениях, вызывает интерес и сегодня. Быть может, сними этот фильм режиссер с большим воображением и тонкостью, чем Жан Деланнуа, воздействие картины было бы более впечатляющим. Впрочем, так эта картина воспринимается в наши дни, но в то время, когда «Вечное возвращение» вышло на экраны, ни у зрителя, ни у критики не было никаких претензий. Романтическая атмосфера фильма нашла полное признание зрителей, для которых Жан Марэ как современный Тристан и Мадлен Солонь как сегодняшнее воплощение Изольды надолго стали идеалами влюбленных героев. Тем более что для многих зрителей эта история стала еще одной возможностью бегства от будничных, болезненных и хлопотных проблем оккупации; для других же, молодых и очень молодых, она стала поводом утолить романтический голод, помечтать наяву. Это облегчалось тем, что зрителю не приходилось напрягать воображение, чтобы перенестись в далекую историческую эпоху. В «Вечном возвращении» Тристан носил точно такой же пуловер, какой можно было купить в любой лавчонке, а Изольды 1942 года легко подражали прическе Мадлен Солонь — светлорусым волосам, свободно ниспадавшим на плечи, — не слишком отличавшейся от моды того времени. К слову сказать, после войны особенно в Англии эту «белокурость» воспринимали как пропаганду арийского стандарта красоты. Больше того, внешность Жана Марэ сравнивали даже с идеалом мужской красоты эсэсовца. Обвинения эти, разумеется, звучат юмористически, ибо вся философия фильма, вызвавшая энтузиазм молодого зрителя, не имела ничего общего ни с катехизисом гитлеризма, ни с пропагандой вишистских властей. А музыка Жоржа Орика сознательно противопоставлялась каким-либо традициям вагнеризма.

Таким образом, в 1942—1943 годах, в разгар черной ночи оккупации, французское кино обнаружило, что фантастика имеет максимально благоприятный отклик у зрителя. Крен в сторону поэтического кинематографа успокаивал психологические потребности французов, служил противовесом от действительности времен оккупации, позволял находить утешение в мечте. Разумеется, психотерапия подобного рода содержала в себе немалую опасность духовной демобилизации, ибо любая программа бегства от действительности, даже если она служит противодействию официальной вражеской пропаганде, отодвигает на второй план необходи-

мость сопротивления и борьбы. И потому с этой программой объективно-го или субъективного эскапизма не могли и не хотели согласиться многие французские режиссеры.

И потому, едва завершилась большая или меньшая нормализация кинопроизводства, начали появляться, быть может, художественно менее выдающиеся и менее популярные у зрителей, но в большей степени опирающиеся на действительность фильмы реалистического направления.

Вероятно, наиболее значительным проявлением этого реалистического направления были ленты Жана Грემийона*, прошедшего в 1942—1943 годах интересную эволюцию. Воспитанный в традициях французской поэтической школы, еще сильно и отчетливо давших о себе знать в его картине «Буксиры», режиссер в следующем своем фильме — «Свет лета» (1942) — порывает с фатализмом и атмосферой безысходности. Сценарий фильма был написан Жаком Превером, продолжавшим исследование своего излюбленного мотива несостоявшейся любви и неумолимой борьбы добра и зла. Мир зла — это аристократическое поместье, жизнь которого течет в соответствии с эгоистическими капризами хозяина. Но рядом с замком трудятся на шахте горняки. Именно они, сильные физически и морально, являются представителями другого мира, мира добра, которому принадлежит будущее. В кульминационном эпизоде фильма мы видим, как участники карнавала, происходящего в замке, встречаются на рассвете с шахтерами, идущими на работу. Абсурдность этой встречи еще более подчеркивает остроту классового конфликта. Владелец замка и окрестных сел, пьяный и «потусторонний» в своем белом парике и жабо кавалера де Грийе, размахивая револьвером, угрожает людям, спокойно идущим на работу. Но шахтеры надвигаются на него, словно живая стена, и отступающий перед ними Патриций (как символически зовут аристократа) падает в шахту каменоломни. Эта сцена прошла сквозь сито обеих цензур (немецкой и французской) с большими трудностями.

Этот бал-маскарад в замке отчетливо перекликается с забавами, которые изобразил в своем последнем предвоенном фильме «Правила игры» Жан Ренуар. Подобно Грემийону, автор «Марсельезы» и «Великой иллюзии» расправился в своей картине с мерзостью и моральным разложением уходящего мира. Правда, делал он это в иной манере — полушутливой, в соответствии с традициями Бомарше или Мариво. Грემийон же ударил по струнам трагическим, расширяя при этом горизонты сюжета,

* Гр е м и й о н Ж а н (1902—1959) — кинорежиссер и сценарист. Дебютировал в звуковом кинофильме «Маленькая Лиза» (1930), Грემийон работает в течение нескольких лет в Германии как режиссер французских версий немецких фильмов.

Главные фильмы Гремийона: «Буксиры» (1939), «Свет лета» (1942), «Небо принадлежит вам» (1943).

С 1943 года Гремийон был президентом Французской синематеки и председателем профсоюза технических киноспециалистов.

17.



18.



17. Жан Габен, Мишель Морган и Фернан Леду в фильме «Буксиры» Ж. Гремийона (1939—1941)

18. Из фильма «Мы сорванцы» Л. Дакена (1941)

19.



20.



19. Ремю (справа) в фильме
«Незнакомцы в доме» А.
Декуэна (1942)

20. Из фильма «Фантастиче-
ская ночь» М. Л'Эрбье
(1942)

21.



21. Жюль Берри и Фернан Леду в фильме «Вечерние
посетители» М. Карне (1942)

22.



22. Жан Марэ и Мадлен Солонь в фильме «Вечное возвращение» М. Л'Эрбе (1943)

23.



24.



23. Из фильма «Гупи — Красные Руки» Ж. Беккера (1943)

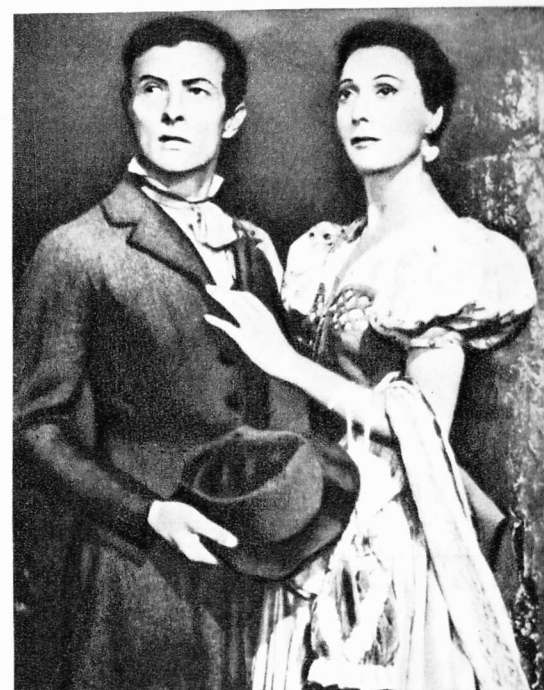
24. Из фильма «Ворон» А.- Ж. Клузо (1943)

25.

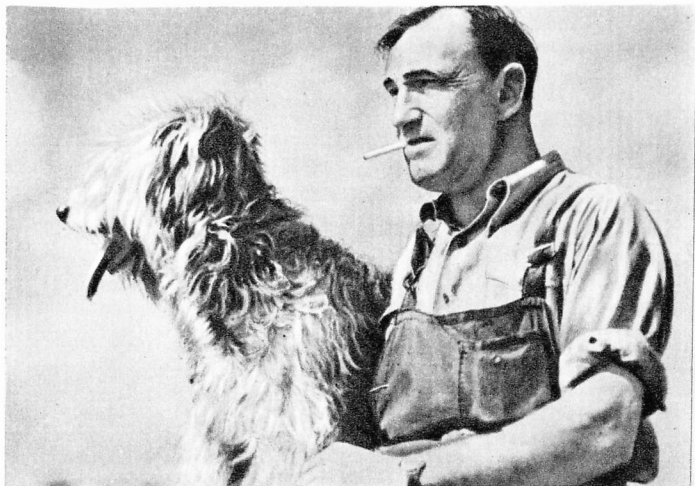


25. Из фильма «Ангелы греха» Р. Брессона (1944)

26.



26. Жан-Луи Барро и Арлетти в фильме «Дети райка» М. Карне (1943—1945)



27. Шарль Ванель в фильме «Небо принадлежит вам»
Ж. Гремийона (1944)

открыв другой, новый мир. Благодаря появлению на экране шахтеров он наглядно демонстрирует существование этого мира, указывает источники силы во французском обществе.

Известный французский историк кино, создатель Французской синематеки Анри Ланглуа справедливо считает, что «Свет лета», более чем какой-либо другой фильм той поры, является отражением своей эпохи и ключом к истории. «Это фильм шекспировский, — писал Ланглуа, — фильм, в котором было сказано все, даже то, о чем следовало только намекнуть».

Похвалы по адресу Гремийона вовсе не означали, что фильм его был законченным шедевром. Напротив, «Свет лета» является произведением неровным и неуравновешенным. Анализ характеров непоследователен, а типично преверовская «незнакомка», подруга художника-алкоголика, которую преследует своими ухаживаниями Патриций, — явный «пережиток» французской психологической школы. Сюжету не хватает собранности, и наряду с прекрасными сценами появляются эпизоды слабые или просто беспомощные. Прекрасный образ художника создал в фильме Пьер Брассер, и его великолепно дополняла Мадлен Рено в роли Кри-Кри, хозяйки маленького отеля для туристов, в прошлом — «гордости» парижской «ночной жизни».

Следующим этапом художественного созревания Жана Гремийона был фильм «Небо принадлежит вам», вышедший на экраны в 1943 году. Сценарий, написанный Альбером Валентеном и Шарлем Спааком, был основан на подлинной истории. В 1937 году мадам Мадлен Дюпейрон, жена хозяина гаража в городке Монт-де-Марсан, побила рекорд в одиночном полете для женщин по прямой линии. Гремийон увидел в этой истории возможность обратиться к проблеме как нельзя более современной — проблеме героизма и самопожертвования. «Они такие же люди, как и все. Они вовсе не герои. Они не выделяются в толпе, — говорит режиссер. — На том отрезке жизни, о котором рассказывается в картине «Небо принадлежит вам», они проявляют свою нерешительность, ограниченность, манерность (как бывает у любого другого) — качества, которые могут долго владеть человеком, вплоть до того момента, когда наконец он совершает нечто из ряда вон выходящее... Ими движет властный зов сердца, а авиация — лишь предлог. Так, вырываясь за границы повседневной жизни, они познают реальность высшего порядка»*.

«Реальность высшего порядка» — в этих словах вся концепция фильма. На примере скромной, ничем не выделяющейся мадам Дюпейрон, одной из многих миллионов провинциальных француженок, Гремийон хотел показать и показал благородство и моральную силу человека. И речь идет в фильме вовсе не о той цели, которой добилась героиня (к этому можно было бы отнести как к еще одному спортивному рекорду),

* Пьер Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, М., ИЛ, 1960, стр. 231—232.

речь шла о воле в достижении этой цели, о спокойствии и безмятежности духа, короче говоря, — о цене будничного героизма, без блеска рекламы и ореола исключительности. И понятно, почему, как пишет об этом в своих воспоминаниях Мадлен Рено, для Гремийона этот фильм был кино-контрабандой. Он старался в нем передать зрителю максимум того, о чем нельзя было сказать прямо.

«Небо принадлежит вам» может служить образцом художественной простоты и сдержанности. Здесь нет ни склонности к орнаментальности, ни иных излишеств — все строго и функционально необходимо для развития действия и характеристики персонажей. Гремийон не позволил себе также никаких уступок ради занимательности или других коммерческих «достоинств». Исполнители главных ролей также ни в чем не напоминают модных героев-любовников: пожилой, уже измученный жизнью механик Пьер и его некрасивая, но освещенная внутренней красотой жена Тереза. Трудно было бы найти лучших актеров на эти роли, чем Шарль Ванель и Мадлен Рено. Как правдиво и волнующе звучит ответ Терезы на вопрос, боялась ли она во время полета: «Если есть много людей, которые смотрят на тебя, нетрудно быть смелым».

В фильме Гремийона атмосфера во многом напоминает климат более поздней неореалистической школы: простоту, подлинность, искренность, хотя тональность картины отличается от итальянских фильмов — она более спокойна, в ней отсутствуют стихийные всплески темперамента и склонность к патетике. Эта обыденность интонации повредила прокатному успеху ленты: кинотеатры были пусты, ибо разошлась молва о том, что фильм рассказывает о простых людях, что в нем отсутствует драматический (подразумевалось — эротический) конфликт. Те же, кто вопреки распространенному мнению все же рискнули отправиться в кино, не пожалели о своем решении. Они не только были глубоко взволнованы судьбами Пьера и Терезы, но и переживали чувство национальной гордости при виде развешенных на аэродроме трехцветных флагов и французских самолетов, добивающихся спортивной победы. А тогда, в 1943 году, это был запретный плод.

Жан Гремийон входил в «старую гвардию» французского кино, и его успехи не могли удивить зрителя. Неожиданными были дебюты режиссеров младшего поколения: Жака Беккера и Анри-Жоржа Клузо.

Строго говоря, Жак Беккер* не был новичком в кинематографе: с самого начала 30-х годов он был ассистентом Жана Ренуара почти во всех

* Беккер Жак (1906—1960) — кинорежиссер и сценарист. После возвращения из немецкого плена Беккер дебютирует в 1942 году фильмом «Последний козырь». Принимает активное участие в движении Сопротивления.

Главные фильмы Ж. Беккера: «Гупи — Красные Руки» (1943), «Антуан и Антуанетта» (1946), «Эдуард и Каролина» (1951), «Золотой шлем» (1952), «Не прикасайтесь

его фильмам — от «Будю, спасенного из воды» до «Правил игры». Он поставил также как режиссер в соавторстве с Пьером Превером две комедийные короткометражки, а в 1938 году снял документальный фильм о съезде Французской компартии в Арле. Но всего этого было недостаточно для посвящения в самостоятельные режиссеры игрового кино. Первая попытка Беккера — «Золото Кристобая» — оказалась неудачной. Во-первых, производство фильма было прервано через несколько недель после начала съемок, так как у продюсера не оказалось денег, затем уже готовый материал перекупил другой продюсер и передал другому режиссеру для досъемок. В результате на экранах еще до вступления немцев в Париж фильм появился с именем на титульных кадрах Жана Стелли, а не Жака Беккера. Потом, уже во время войны, Беккер был призван в армию, попал в плен, откуда был освобожден как эпилептик; с точки зрения оценки актерского мастерства это была искусная симуляция.

Подлинный дебют Беккера-режиссера состоялся лишь в конце 1941 года, это был фильм «Последний козырь». Гангстерская история, снятая в полукомедийной манере, пришлась по вкусу всем. И Беккер без труда завоевал режиссерскую репутацию, доказав, что умеет живо и интересно рассказывать, пользуясь старательно продуманными выразительными средствами. «Последний козырь» успешно заполнил вакуум, вызванный отсутствием на французском экране американских приключенческих фильмов. Однако завоеванная репутация отнюдь не означала еще подлинно художественной карьеры, возведения в ранг мастера, с которым нельзя не считаться. Это пришло вскоре в богатом достижении 1943 году, когда Беккер закончил картину «Гупи — Красные Руки».

В основу сценария был положен одноименный роман Пьера Вери, автора приключенческо-криминальных историй, действие которых разыгрывалось в крестьянской среде, окутанной атмосферой таинственности и поэтического тумана. Герои Вери несут на себе печать необычности, и мир, в котором они живут, столь же эмоционален и необычен, как они сами.

В 1938 году Кристиан-Жак поставил по роману Вери «Беглецы из Сент-Ажиля» — фильм, отмеченный премией Жана Виго, а в 1939 и 1941 годах Вери продолжил свое сотрудничество с Кристианом-Жаком, написав для него оригинальный сценарий «Ад ангелов», а затем экранизировал свой роман «Убийство деда-мороза». Спустя два года он написал для Жака Беккера сценарий по своему роману «Гупи — Красные Руки».

Семья Гупи живет в одной из деревень провинции Шаранта в Центральном массиве. «Нет никакой заслуги в том, что мне удалось точно воспроизвести семью Гупи, — писал Пьер Вери, — я просто хорошо знал их, я родился среди них и был одним из них... Я привел вас в мои родные места.

к добыче» (1953), «Монпарнас, 19» (1957), «Дыра» (1959). Последний фильм был закончен сыном режиссера Жаном Беккером. До последних дней жизни Беккер был президентом Французской федерации кино клубов.

Вам достаточно только взглянуть на этих Гупи, и вы сразу же увидите их...»* Жаку Беккеру повезло: ему достался отличный и богатый подробностями жизненный материал. Однако именно эти достоинства сценария облизывали режиссера старательно разработать его. В течение многих недель Беккер жил в Шаранте, знакомясь с будущими своими героями и их проблемами. Ибо для Беккера всегда самым важным в кино являлась среда, в которой происходит действие его фильма. Он так говорил о своем методе: «Когда я уже знаю сюжет, который намерен рассказать, я должен погрузить его в определенную среду. Изображение этой среды, основанное на типических и точных подробностях, перенесенных в фильм из реальности, дает характерам живую трехмерность»**.

«Гупи — Красные Руки» — это галерея индивидуализированных, разработанных в мельчайших подробностях крестьянских характеров. У каждого из членов семьи свои черты, но всех их объединяет общее происхождение и одна и та же собственническая страсть: желание приобрести и умножить богатство. Симпатичны ли герои фильма? Наверно, не все. Но все без исключения предельно подлинны и достоверны. Профессиональным актерам удалось преобразиться в жителей Центрального массива. Французские историки кино Рене Жанн и Шарль Форд справедливо писали, что «герои, созданные Пьером Вери и Жаком Беккером, являются, безусловно, самыми подлинными крестьянами из всех, которые рождались в павильонах французских студий»***.

Анри-Жорж Клузо**** начинал свою кинематографическую карьеру как сценарист, а точнее говоря, как редактор сценариев в 30-е годы. Он работал также ассистентом режиссера и пробовал свои силы в театральной драматургии. Правда, его театральные эксперименты закончились даже не поражением, а катастрофой: пьеса под многообещающим названием «Прекрасная история» была снята с театральной афиши еще до премьеры, после генеральной репетиции. Четыре года Клузо проводит в туберкулезном санатории, где поглощает груды книг. Выздоровев, он снова работает над экранизациями, а также сочиняет несколько собственных пьес, которые либо затерялись, либо просто не увидели свет. Лишь во время оккупации Клузо начинает действовать в кино как сценарист, вы-

ступающий под собственной фамилией. В частности, он экранизирует для Жоржа Лакомба криминальный роман Станислава А. Стимена «Шесть мертвецов». Фильм вышел на экраны под названием «Последний из шести». В 1942 году Клузо блеснул как сценарист фильма «Чужие в доме» Анри Декуэна по повести Жоржа Сименона. В том же году он получает наконец долгожданную возможность самостоятельно дебютировать в режиссуре. Клузо сам пишет сценарий и диалоги, и на этот раз основываясь на романе Стимена, и сам снимает фильм, который назывался «Убийца живет в доме № 21». Главную роль в фильме сыграл Пьер Френе. Анри-Жоржу Клузо было тогда 36 лет.

В годы оккупации Клузо снимал фильмы исключительно для фирмы «Континенталь», и в фильме «Чужие в доме», как уже говорилось выше, можно было обнаружить расистские акценты, инспирированные гитлеровской пропагандой. Эти обстоятельства имели значение для анализа и оценки известного в истории французского кино случая с фильмом «Ворон».

Новая картина Клузо вышла на экран кинотеатра «Нормандия» в сентябре 1943 года, но история ее началась за 20 лет до этого, в 1922 году, в городе Тулле (департамент Корраз). Недовольная своей судьбой и страдающая манией преследования, старая дева Анжель Лаваль засыпала жителей своего городка анонимными письмами, полными угроз и клеветы, подписываясь: «Глаз Тигра». После разоблачения ее авторства, с учетом смягчающих вину обстоятельств, мадемуазель Лаваль была приговорена к двум месяцам тюремного заключения.

Пятнадцатью годами позже Луи Шаванс принес в Литературное общество киносценарий, называвшийся «Глаз Змеи», основанный на материалах судебного процесса. Прошло еще пять лет, и в 1942 году сценарием Шаванса заинтересовался Анри-Жорж Клузо, предложивший автору совместную разработку режиссерского сценария и диалогов. Луи Шаванс принял предложение Клузо, а фирма «Континенталь» без каких-либо возражений и колебаний направила фильм в производство. Цензура, поскольку речь шла о немецкой фирме, также ничего не имела против.

Показывая в «Вороне» (так был назван фильм) мещанское общество маленького провинциального городка, Клузо хотел расправиться с затхлой атмосферой провинциальной Франции, бесконечно далекой от крупных проблем и интеллектуальных тревожений эпохи. Бездна надежд существования, отсутствие каких-либо перспектив и надежд на лучшее будущее — вот источник зависти, болезненной подозрительности, взаимных обвинений и в конечном счете потока анонимных писем. «Есть ли что-либо более печальное и более чуждое жизни, чем мещанин?» — этот, вероятно всего, риторический вопрос задает одна из героинь фильма. Но и она сама, подобно своим близким, представляет собой именно провинциальное французское среднеобеспеченное мещанство, обремененное всеми

* Jean Queval, Jacques Becker, Paris, 1962, p. 170.

** Jean Queval, op. cit., p. 73.

*** Op. cit., p. 168.

**** Клузо Анри-Жорж (род. в 1907 г. в Ниоре) — кинорежиссер и сценарист. Закончил юридический факультет и факультет политических наук. Работал ассистентом у Анатоля Литвака, Жака де Баронселли и Виктора Туржанского, а также режиссером французских версий второсортных немецких фильмов. Его главные фильмы: «Убийца живет в доме № 21» (1942), «Ворон» (1943), «Набережная ювелиров» (1947), «Манон» (1948), «Плата за страх» (1958), «Дьяволицы» (1956), «Гайна Пикассо» (1956), «Истина» (1960).

пороками и всей ограниченностью своего класса, но не обладающее теми привилегиями, которые дает принадлежность к богатой верхушке общества. В своем фильме Клузо не выходит за пределы круга людей, относящихся к свободным профессиям (врачи) или мелким служащим. Он не противопоставляет им другие социальные слои, предоставляя своим героям задыхаться и сгорать в собственном замкнутом кругу.

Режиссер подвергает персонажей безжалостному психологическому анализу, пытаясь обнаружить мотивы их поведения, расшифровать затененные, глубоко запрятанные комплексы. В фильме отчетливо заметен интерес к психоанализу и отзвуки знакомства с произведениями Фрейда. Человек подл и способен на любую подлость... И действительно, среди лиц, появляющихся на экране, трудно найти существо благородное, излучающее доброту. Впрочем, возможно ли определить безошибочно: что есть добро и что есть зло? Во время символической сцены, разыгрывающейся между врачами, Ворзе (автор анонимных писем) и Жермен поочередно освещаются лампой, а затем снова погружаются в темноту. Одна из реплик диалога ставит при этом точку над «i»: «Вы считаете, что добро — свет, а тьма — зло? Но скажите, где тьма и где свет?»

В «Вороне» каждый является потенциальным преступником, каждый несет в себе зерно зависти и недоброжелательства, из которого при благоприятных обстоятельствах может прорасти преступление. Клузо не пытается быть моралистом, он не предлагает ни лекарств, ни терапии; он ограничивается изображением зла. Быть может, точнее всего позицию режиссера выражают слова одного из героев фильма, доктора Жермена, произнесенные уже после разоблачения тайны анонимных писем: «Такие кризисы полезны. Из них выходишь, словно выздоравливающий после болезни, окрепший и осознающий все, что происходит. Быть может, это покажется страшным, но зло необходимо».

Эти взгляды режиссера были воплощены в блестящую кинематографическую форму. Клузо, который и в первом своем фильме продемонстрировал отличную режиссерскую технику, в «Вороне» показал себя уже вполне зрелым художником. Детективная интрига фильма — поиски автора анонимных писем, — заключающаяся в том, что зритель подозревает почти каждого из действующих лиц, появляющихся на протяжении сюжета, совершенно безукоризненна, но при этом ни на мгновение не заслоняет того, что наиболее существенно в картине, — социально-психологическое исследование общества. Клузо рисует провинциальный мирок черными красками, не гнушаясь натуралистических эффектов, когда они кажутся ему необходимыми. И одновременно фильм не лишен элементов поэтической фантастики. Актеров, виртуозных даже в самых мелких ролях, он ведет уверенной рукой мастера. Режиссеру помогали соавтор сценария и диалогов Луи Шаванс, оператор Никола Айе и художник Андрей Андреев. Натурные съемки «Ворона» велись в городке Монфор-л-Амори (де-

партамент Сена и Уаза), местечке безликом и сером, точь-в-точь как то, что было придумано фантазией Шаванса и Клузо.

«Ворон» был фильмом по жанру, безусловно, «черным», и нет ничего удивительного в том, что появление его вызвало враждебную реакцию французских патриотов. Вероятно, кто-то из участников Сопротивления сознательно распространил слух, который был опубликован на страницах коллаборационистского еженедельника «Кандид», о том, что «Ворон» демонстрировался в Германии под названием «Французский городок». И хотя это не соответствовало действительности, но дело свое сделало: Клузо и Шаванс были обвинены в сотрудничестве с оккупантами и в клевете на Францию и французов. Немалое значение в этой истории имел и тот факт, что город Тульз, в котором действительно происходила история с анонимными письмами, положенная в основу сценария, именно в 1943 году был важным центром движения Сопротивления в департаментах Коррез, Дордонь и Лот.

Расправа с авторами «Ворона» началась только после освобождения, но готовилась она со дня премьеры. Надо сказать, что субъективно ни Шаванс, ни Клузо не были повинны в приписанных им преступлениях, ибо они не имели ни малейшего намерения бросить тень на честь Франции и французов. Они разоблачали вполне конкретное социальное явление, вовсе не стремясь к обобщениям. Однако нельзя закрывать глаза и на то, что режиссер и сценарист не проявили необходимой в условиях оккупации бдительности, согласившись, чтобы именно этот сценарий и именно в это время был экранизирован немецкой фирмой «Континенталь». Неужели так трудно было предугадать, какой отклик вызовет демонстрация «Ворона»? К сожалению, не каждый режиссер обладает чертами политика, наделенного чувством ответственности, не мог ими похвалиться и Клузо, который по вполне понятным причинам торопился наконец показать, что он профессионально зрелый и одаренный режиссер.

Наряду с реалистом Жаком Беккером и натуралистом Анри-Жоржем Клузо среди новых выдающихся режиссерских индивидуальностей французского кино следует назвать еще одного дебютанта — Робера Брессона. Тридцатилетний Брессон не прошел столь долгого искусства, как Беккер или Клузо. Единственным его практическим опытом в кино было кратковременное сотрудничество с Рене Клером в качестве ассистента в фильме «Чистый воздух» в 1939 году. После восемнадцатимесячного пребывания в лагере для военнопленных Брессон был освобожден и благодаря протекции друзей начал работать режиссером игрового кино. Фирма «Пате» поручает ему постановку фильма, посвященного деятельности монахинь-доминиканок, прозванных «сестрами из Бетани», предоставлявших в стенах своего монастыря духовное убежище уголовникам, освобожденным из тюрьмы после отбытия срока наказания. Фильм был назван достаточно претенциозно — «Ангелы греха», а если соблю-

сти грамматическую точность, то еще претенциознее — «Ангелицы греха».

Идею этой картины предложил Брессону священник-доминиканец, издавна интересовавшийся кинематографом, Брюкберже, которого натолкнул в свою очередь на этот сюжет фильм Жоржа Лакомба и Рене Лефевра «Небесные музыканты», вышедший на экраны в январе 1940 года. Если можно было создать волнующую историю о протестантской Армии спасения (с Мишель Морган в одной из главных ролей), то почему бы не использовать в кино столь богатую драматическими столкновениями и конфликтами тему, как жизнь монахинь из Бетани? «Бетань» — так и должен был называться фильм, сценарий которого был написан Брюкберже, Жаном Жироду (диалоги) и режиссером-дебютантом Робером Брессоном.

Героиней драмы была монахиня Анн-Мари, девушка из богатой семьи, которая с безграничным энтузиазмом и верой в собственные силы намеревается посвятить себя спасению «потерянных душ». Анн-Мари честолюбива и полна гордыни, ей трудно согласиться с указаниями начальства, особенно тогда, когда оно мешает ее миссии, ее призванию. А задача, которую поставила перед собой героиня, и в самом деле нелегка. Борьба идет за душу Терезы, воровки и убийцы, живущей единственным желанием — отомстить за несправедливость. И Анн-Мари ставит на карту все, включая и собственную жизнь, чтобы спасти Терезу, убедить ее отбыть наказание за совершенное убийство. Изгнанная за непослушание из монастыря, она не сдаётся. В последнюю минуту, уже на смертном одре, Анн-Мари завоевывает доверие Терезы и умирает в убеждении, что усилия ее были не напрасны.

Исходной точкой фильма, его главной идеей были, как говорил священник Брюкберже, слова молитвы об «общении святых», рассматриваемые в самом широком понимании духовного единства не только среди самих «святых», но и среди святых и грешников. Брессона же интересовала в сценарии проблема моральной стойкости человека, проблема абсолютно-го, бескомпромиссного самопожертвования во имя другого существа. Поэтому в центре фильма оказываются события, происходящие не столько в мире видимом, сколько в психике персонажей. «Движение фильма, — говорил Брессон, — регулируется узлами, которые завязываются и разрешаются внутри человека. Это «нутро» является определяющим фактором...»*

Героинь Брессона отличает сильная воля, непреклонность, безграничная верность идее, которой они служат и которая дает им силу жить. Анн-Мари верит, что именно голос бога связал ее навсегда с судьбой Терезы. И она сделает все, чтобы довести свою миссию до конца. И в то же самое время, веря, что провидение избрало ее именно для этой роли, она

* René Briot, Rober Bresson, Paris, 1957, p. 21.

требует, чтобы вся и все уступало перед ее волей. Здесь источник всех конфликтов в монастыре, где господствует дисциплина и власть иерархии авторитетов, установленной раз и навсегда.

Эта концепция фильма определила и его форму. Брессон, как заметил Рене Брио в своей монографии, посвященной автору «Ангелов греха», был вынужден подчиниться ригористическому аскетизму сценария, исключив из него все, что могло сделать фильм развлекательным и, более того, коммерческим. В своем подходе к кино Брессон далеко ушел от обязательных канонов современного кинематографа и приблизился к традиции французского классицизма XVII столетия*. Время и место действия были сознательно ограничены, а все, что должно было стать документальным рассказом о жизни женского монастыря, стало едва заметным фоном конфликта. Режиссер, работавший в чрезвычайно тяжелых условиях (преимущественно по ночам, ибо днем в павильонах работали другие), настойчиво и старательно снимал каждый план, с бесконечным терпением отшлифовывал каждый жест и каждую реплику диалога. Брессон стремился к максимальной простоте и чистоте формы.

В окончательном своем виде фильм получился не совсем таким, каким его задумал Брессон. Диалог, написанный Жироду, не всегда гармонировал с драматургическими ситуациями. Спустя много лет Брессон увидел в своем первенце недостатки и просчеты, заключавшиеся прежде всего в некоторой искусственности и склонности к излишней стилизации. Режиссер остался недоволен манерой освещения, которую применял оператор Агостини, в результате чего кадры были покрыты глицериновым «блеском». В эпизоде смерти Анн-Мари голова героини освещена ненужным ореолом. Музыка Жан-Жака Грюневальда слишком назойливо подчеркивает драматические перипетии, вместо того чтобы скромно и просто сопровождать действие. Все это правда, «Ангелы греха» отнюдь не были фильмом совершенным, но достоинства его намного превышали все недостатки и просчеты. Как справедливо писал Рене Брио: «Брессон снимал не зрелище, а трагедию духа, проявив себя одним из немногочисленных кинематографистов, для которых фильм является способом выразить себя»**. Сегодня мы сказали бы, что Робер Брессон 1943 года был первым представителем авторского кино.

Беккер, Клузо и Брессон при всем несходстве своих манер, методов и интересов представляли тем не менее общую антиэскапистскую тенденцию. Их не привлекало бегство от действительности, алиби поэтической метафоры, они, каждый по-своему, стремились углубиться в выбранный ими участок реальности. Не той, которая была выдумана, выстроена, создана для потребностей кинозрителя, но той, которая существовала на самом

* René Briot, op. cit., p. 24.

** Там же.

деле, которую можно было ощутить, измерить категориями времени и пространства. К этой же программе присоединился и еще один дебютант, Луи Дакен, автор непритязательного фильма о пролетарских детях Парижа «Мы, сорванцы» и не слишком удавшейся драмы с альпийским сюжетом — «Первый на канате».

Более сложной и не столь однозначной была позиция режиссера, которому удалось наконец проявить свои способности после многих неудачных попыток в довоенном кино. Речь идет о Клоде Отан-Лара.

Авангардистские эксперименты в группе «Ар э аксьон» в начале 20-х годов, декорации для экспрессионистских фильмов Марселя Л'Эрбье, первый фильм, снятый в широкоэкранный технике профессора Кретьена «Разжигание костра» (1927—1930 гг.), режиссура французских версий американских фильмов в Голливуде и, наконец, провал своего первого игрового фильма «Сибулетт» — все это пришлось пережить Клоду Отан-Лара прежде, чем он поставил в 1941 году картину «Свадьба Шиффон». Этот фильм принес ему успех у зрителей, положительные рецензии и всеобщее признание. Однако режиссер, которому наконец начала сопутствовать «удача», уже не был многообещающим юношей, ему исполнился сорок один год.

«Свадьба Шиффон» — экранизация романа французской писательницы Жип, исполненного фальшивой сладости и столь же фальшивой сентиментальности вперемежку с эротическим подтекстом, была для режиссера лишь поводом, чтобы воскресить на экране французское общество конца века: мир оборок, кружев, вуалей и загроможденных безделушками квартир. Действие фильма происходило в маленьком провинциальном городке, где сенсацией является парад войск местного гарнизона, а вся жизнь концентрируется вокруг епархиальной церкви — места встреч «высшего света» на воскресной службе. Отан-Лара изображал горожан с мягкой снисходительностью, старательно затушевывая классовые различия, создавая свои розовые картины ушедшего мира, словно ожившие фотографии из бабушкиного альбома. Детали быта и декорации верно воспроизводили колорит эпохи, в развитии сюжета главную роль играли стилизация и идеализация. И зрителю нравилась «Свадьба Шиффон», ибо он мог вволю повздыхать над «старыми, добрыми временами».

В фильме «Любовные письма», вышедшем в следующем году, Отан-Лара обнаружил тот же круг интересов и ту же склонность к костюмно-декоративной экзотике, однако с определенным качественным отличием. В «Свадьбе Шиффон» тон сюжетному анекдоту задавала Жип, а режиссер и его сценарист Жан Оранш не смели перечить романистке. В «Любовных письмах» автором не только сценария, но и замысла в целом был Жан Оранш, который воспользовался случаем, чтобы поделиться со зрителем своими социологическими наблюдениями. Итак, в маленьком городке Арекансон, где начальником почты, а одновременно и владелицей самого

элегантного магазина «Ля бутик» является очаровательная Зели Фонтен, местная аристократия не желает принять ее в свое общество. Дело происходит в эпоху Второй империи, когда процесс эмансипации богатого мещанства не был уже ни чем-то новым, ни тем более экстраординарным. И в «Любовных письмах» эта «классовая борьба» показана в ключе комедийно-сатирическом, как повод для хорошего развлечения.

Эволюция этого процесса завершается лишь в третьем фильме Отан-Лара — «Нежная», экранизации романа писательницы Мишель Даве. Сценарий, написанный Жаном Ораншем и Пьером Бостом, переносил действие в конец 80-х годов, в Париж, в богатую аристократическую семью, состоящую из деспотичной бабки — хозяйки дома, ее сына — инвалида Энгельберта, и внучки — расцветающей семнадцатилетней Дус. В этом фильме декорации и реквизиты впервые перестают быть для режиссера самоцелью, впервые отодвигаются на второй план, оставаясь лишь необходимым фоном конфликта. Изменяется и тональность картины — комедия уступает место трагедии, а конфликты между старым уходящим миром (бабка и Энгельберт) и представителями социального слоя служащих (управляющий имением и учительница) обрисованы со всей серьезностью. Фильм кончается трагически: Дус, осмелившаяся нарушить «правила игры», погибает во время пожара, управляющий и учительница остаются без работы, а старая помещица в порыве ярости захлопывает двери своей резиденции, чтобы дожидаться в «собственном мире» конца своих дней.

Фильм не лишен мелодраматических эффектов, однако это не умаляет его безжалостной остроты. Отан-Лара словно оправдывается здесь в том, что до сих пор не сказал всей правды о «старом, добром времени». «Я очаровывал вас шелестом кружевных платьев, блеском клинкетов и мраморных полов, я развлекал вас романтическими переживаниями золушек и богатых барчуков — так было в «Свадьбе Шиффон» и «Любовных письмах», — словно говорит режиссер, — а сейчас посмотрите, как это было на самом деле. Вот вам подлинные люди на фоне красивых декораций, в красивых костюмах, но показанные без стилизации и украшательства». Французский кинокритик Пьер Маркабрю так писал о фильме «Нежная»: «Здесь вспоминается Мопассан, но такой Мопассан, который читал Маркса и интересовался классовой борьбой». И дальше: «Нежная» — один из самых смелых фильмов, сделанных во время оккупации, но смелость эта не нашла подражателей».

Говоря о режиссере этих фильмов Клоде Отан-Лара, нельзя обойти молчанием его сотрудников. И прежде всего талантливого, наделенного живым воображением сценариста Жана Оранша, блестящего рассказчика и психолога. В «Нежной» на помощь ему пришел мастер конструкции Пьер Бост. Далее оператор Филипп Агостини. И наконец, исполнительница главных ролей во всех трех картинах (но едва ли не самая значительная) — полная обаяния Одетт Жуайе, с небывалой естественностью дви-

жающиеся в костюмах «бель эпок». Отан-Лара привел во французский кинематограф целый творческий коллектив, гармонически дополнявший каждого из участников и общими усилиями добивавшийся стилистического единства своих фильмов.

Отан-Лара не исчерпывает список режиссеров, которым удалось в годы оккупации создать интересные или значительные фильмы. Однако он наряду с Гремийоном, Беккером, Клузо и Брессоном был одним из тех художников, которые обладали зрелой художественной индивидуальностью и выработали собственный стиль. Этого нельзя сказать о таких талантливых режиссерах, как Жан Деланнуа, Кристиан-Жак или — в меньшей степени — Анри Декуэн.

Деланнуа, кроме «Вечного возвращения», которое, в сущности, было детищем Кокто, мог похвалиться только «Понкарралем» — историей смелого наполеоновского полковника (Пьер Бланшар), боровшегося в годы Реставрации с властью Бурбонов. Фильм «Понкарраль» был полон актуальных намеков и как своего рода патриотическая контрабанда пользовался популярностью у зрителя.

Анри Декуэн пробовал свои силы в разных жанрах, но ни в одной из своих картин периода оккупации не добился той легкости, которой обладали его довоенные комедии с Даниэль Даррье.

Кристиан-Жак по-прежнему искал собственный путь, лавируя между приключенческо-лирически-фантастическим «Убийством деда-мороза» и зрелищной итало-французской «Кармен» с Вивиан Романс. В «Фантастической симфонии» Кристиан-Жак рассказал биографию французского композитора Гектора Берлиоза, роль которого прекрасно сыграл Жан-Луи Барро. Фильм этот был соединением банальных, большей частью мелодраматических сцен, исполненных в театральной манере, и нескольких эпизодов, снятых в блистательном кинематографическом ритме (как, например, эпизод оркестрового исполнения «Фантастической симфонии»). Геббельс обвинил фирму «Континенталь» в том, что она позволила себе выпустить фильм, ставший, по его мнению, «национальной фанфарой первого класса». «Как могло произойти, — писал в своем дневнике разгневанный министр гитлеровской пропаганды, — что наше собственное учреждение в Париже учит французам, как показывать на экране национальный дух?»

Каков же общий итог четырех лет гитлеровской оккупации для французского кино? Оно переживало необычную конъюнктуру. Это кажется парадоксальным, но стихийное развитие кинопроизводства не было чем-то необыкновенным. Кинорынок был значительно шире, чем прежде: люди чаще и охотнее смотрели фильмы, чем в мирное время, когда они могли выбирать развлечения разного рода. Театров было мало, а билеты стоили дорого. Спорт замер. Ночные заведения недоступны для простых смертных. Остается десятая муза, которая к тому же не всегда стремится

занять свое место на Олимпе. И еще одно обстоятельство: единственным конкурентом были немецкие фильмы, которые, естественно, зрители смотрели без особого восторга. Впервые с незапамятных времен перед первой мировой войной французское кино становится в собственной стране монопольным властелином экрана. В 1943 году отечественная продукция принесла 90% прибыли от продажи билетов.

Эта конъюнктура дрогнула лишь в 1944 году из-за интенсивных бомбардировок союзной авиации, а с июня 1944 года — из-за открытия в Нормандии второго фронта.

Подтверждением активности французской кинематографии был и постоянный рост количества выпускаемых фильмов. Так, в 1941 году состоялась 41 премьера отечественного фильма, в 1942—72, а в 1943—81. В условиях оккупации не имели возможности действовать мелкие, независимые предприниматели, бывшие перед войной главными поставщиками репертуарной пищи для кинотеатров. Могли удержаться на поверхности лишь мощные фирмы, обладающие соответствующим финансовым, организационным и техническим обеспечением. За годы войны «Континенталь» выпустила 30 фильмов, «Пате» — 14, «Гомон» — 10, остальные фирмы — по 8, 7, 6.

ОСВОБОЖДЕНИЕ

После Сталинградской битвы и высадки союзников в Италии победа антигитлеровской коалиции над нацистской Третьей империей была уже предрешена. Во Франции все громче заявляло о себе движение Сопротивления, охватывавшее все области жизни. Подпольная печать все чаще обращалась к проблемам кинематографии. В нелегальной газете «Леттр франсэз» с 1943 года публиковалось постоянное приложение «Экран франсэз», в котором печатал свои кинокритические рецензии Жорж Садуль. В середине 1943 года в составе общепольского Национального фронта возник Комитет освобождения французской кинематографии. Его организаторами были Жан Пенлеве, Луи Дакен, Жан Гремийон, Жак Беккер, Пьер Бланшар, Пьер Ренуар и Жан-Поль Ле Шануа. В декабре того же года Комитет ввел своих членов в легально существовавший в рамках Организационного комитета кинематографистов (КОИС) синдикат кинорежиссеров, включив в правление Дакена, Гремийона и Беккера. Во главе Комитета освобождения находился Пьер Бланшар (псевдоним Лартиг), секретарем был избран Луи Дакен (псевдоним Монтаржис). Операциями на территории Парижа руководил Жан-Поль Ле Шануа под псевдонимом «полковник Марсо». 19 августа 1944 года Комитет занял помещения КОИС на Елисейских полях, провозгласив себя единственно законной национальной властью французской кинематографии. В столице еще продолжались бои, и первой заботой Комитета была фиксация исторических событий на кинопленке. Общий надзор за производством первого еженедельного выпуска

кинохроника освобожденной Франции взял на себя режиссер Андре Звабада, бывший ассистент Ренуара. Главой операторской группы был Никола Айо, а автором комментария — Пьер Бост. В общей сложности на территории Парижа действовало около двадцати операторских групп, появившихся всюду, где происходило что-либо значительное.

Однако материала набралось столько, что вместо кинохроники был наскоро смонтирован документальный фильм «Освобождение Парижа». Его показали еще в августе в трех парижских кинотеатрах — «Парамунт», «Нормандия» и «Гомон-Палас», а затем, уже в окончательной версии, демонстрировали повсюду в сентябре. Фильм состоял из трех частей: 1. Уличные бои и прибытие первых союзных танков к собору Нотр-Дам. 2. Последний день боев в Париже — перед отелем «Мажестик». 3. Генерал де Голль на Елисейских полях. Комментарий, написанный Пьером Бостом, читал Пьер Бланшар. «Освобождение Парижа» был первым фильмом свободной Франции. Кинохроника же, называвшаяся в отличие от оккупационных «Французских новостей» «Свободные французские новости», регулярно демонстрировалась начиная с 8 сентября 1944 года.

Комитет освобождения, считавший себя единственным представителем кинематографической общественности, выдвинул кандидатуру Жана Пенлеве на должность генерального директора французской кинематографии. Это решение не без сопротивления было утверждено министром информации временного правительства Франции. Сложная правовая и политическая ситуация, в которой находилась страна после освобождения, оказывала свое влияние и на все мероприятия в области кино. Хотя с 3 июня 1944 года генерал де Голль был на посту главы временного правительства Франции, однако наряду с ним действовали и другие органы власти, зачастую враждующие друг с другом и принимающие противоречивые решения. На территории Франции еще во время оккупации был создан Национальный комитет движения Сопротивления во главе с Жоржем Бидо. Из Алжира вернулись в Париж депутаты Консультативной Ассамблеи — остатки довоенного французского парламента. Решения «Парижа» подвергались сомнению «Лондоном» или «Алжиром», не говоря уже о том, что и Англия и Соединенные Штаты вели на территории Франции свою закулисную игру.

В кинематографии также действовали различные силы. Разумеется, увереннее всего чувствовали себя люди, связанные с Комитетом освобождения французской кинематографии. Им в конечном итоге удалось провести кандидатуру Жана Пенлеве на должность генерального директора. Но вскоре из Африки и Америки начали возвращаться политические эмигранты, за которыми стояли государственные сановники различных ориентаций. Не отказались от борьбы и функционеры КОИС и других учреждений, действовавших во время оккупации, особенно те из них, кто в последний период сотрудничал с движением Сопротивления. И разумеется,

не бездействовали монополисты, представители американских концернов, стремившиеся как можно быстрее вернуть утерянные в годы оккупации позиции. Первая батальон разгорелась при попытке ликвидировать «Свободные французские новости», чтобы освободить место для хроникального еженедельника «Свободный мир», выпускавшегося американцами в Лондоне и наделенного верховным союзным командованием привилегией монопольной демонстрации на всех территориях, освобожденных от оккупантов. Благодаря решительному сопротивлению Пенлеве эта попытка была отбита.

Наиболее важной проблемой первых месяцев после освобождения было очищение французской кинематографии от коллаборационистов. Комитет освобождения сформировал проверочную комиссию, которая была немедленно взята под контроль министерством информации. Был создан также Региональный проверочный межпрофессиональный комитет, охватывавший все кинематографические профессии. Комитет предлагал меру наказания для коллаборационистов, а приговоры выносил префект департамента Сены. В большинстве случаев (Жорж Садуль называет 80%) наказание сводилось к вынесению выговора, доводимого до сведения общественности в форме афиши, вывешиваемой по месту работы. Если вина была более тяжелой, Комитет требовал запрещения права работать в кино — либо бессрочно, либо на определенный срок. Например, Анри-Жорж Клузо и Луи Шаванс были приговорены за постановку фильма «Ворог» к лишению профессиональных прав без указания срока, однако на практике запрещение это свелось лишь к двум годам безработицы.

На фоне операции общенационального масштаба по очищению от коллаборационистов санкции по отношению к кинематографистам, виновным в измене нации, составляли почти незаметные доли процента. Французские суды вынесли 2701 смертный приговор, не считая 4000 приговоров, касавшихся людей, находившихся за пределами страны; 2777 человек были приговорены к пожизненным каторжным работам, более 10 тыс. человек — к длительному тюремному заключению, а 50 тыс. были заклеены за недостойное поведение на короткие и длительные сроки. Из работников кино, снискавших печальную славу своим тесным сотрудничеством с гитлеровскими оккупантами, Люсьен Ребате (он же Франсуа Виннель) был сначала приговорен к смертной казни, затем к пожизненному заключению, а через несколько лет оправдан... Актер Робер Ле Виган, диктор французского радио в Зигмарингене, после освобождения просидел несколько лет в тюрьме, затем эмигрировал в Латинскую Америку. Дочь приговоренного к смерти фюрера продажной коллаборационистской французской прессы Жана Люшера актриса Коринн Люшер отделалась десятилетним лишением гражданских прав за дружеские отношения с немцами, в числе которых был и пресловутый Отто Абец, посол Третьей империи во Франции. Был расстрелян за политическую публицистику гори-

чий поборник сотрудничества с Гитлером писатель Робер Бразильяк, соавтор Мориса Бардеша по опубликованной еще в 1935 году «Истории кино».

Можно было бы назвать еще несколько более мягких приговоров. Французскую кинематографию мало затронула волна послевоенной чистки. Произошло это потому, что само понятие «коллорабионизм» было сформулировано чрезвычайно эластично и неопределенно. Так, не считалось коллорабионизмом участие в фильмах, выпущенных фирмой «Континенталь», или активная деятельность в разного рода органах и учреждениях, созданных вишистскими властями. Побуждения, которыми руководствовались проверочные комиссии, применявшие столь мягкие критерии, может быть, и объяснимы с практической точки зрения: речь шла о сохранении многочисленного режиссерского актива; но при оценке гражданской позиции кинематографистов во время войны подобный либерализм отнюдь не всегда кажется обоснованным.

Новая государственная власть в лице министра информации Пьера-Адри Тейтжена считала, что в тех случаях, когда это возможно, следует сохранить непрерывность действия аппарата, управлявшего кинематографией и во время оккупации. Иную точку зрения выдвигали представители кинематографистов, связанных с Комитетом освобождения. Пенлеве и руководящим ядром Генеральной дирекции. В октябре 1944 года Комитет освобождения разработал программу основных реформ кинематографии, состоящую из десяти пунктов. Почти все, содержащееся в этом плане переустройства национального кино, осталось на бумаге, в сфере проектов и мечтаний. Не были созданы ни государственная школа кино, которая должна была заменить частный и слабо оборудованный Институт высшего кинематографического образования (ИДЭК), созданный в 1943 году по инициативе Марселя Л'Эрбье, ни национальный киноархив вместо частной Французской синемаотеки. Не был организован ни центр производства рисованных фильмов, ни кооператив кинорежиссеров. И, что важнее всего, не было предпринято никаких шагов юридического характера, которые позволили бы обращать прибыль от коммерческого проката фильма на расширение технической базы кино.

Предложения Комитета были и для правительства и для кинопромышленников слишком радикальными, посягающими на свободу частной инициативы. Борьба между неравными силами закончилась поражением реформаторов. В мае 1945 года, на пороге мирной эпохи, Жан Пенлеве был освобожден от должности, а генеральным директором французской кинематографии назначен Мишель Фурре-Кормерей, бывший префект департамента Мэн и Луара, деятель партии прогрессивных католиков МРП и доверенный человек Жоржа Бидо. Это назначение было символом прощания с концепциями переустройства и символом возвращения к старым порядкам 1939 года.

Так закончился последний год войны и первый год вновь обретенной свободы. На экранах кинотеатров шли фильмы, начатые во время оккупации и торопливо завершённые в новых, быть может, еще более трудных условиях. Страна была опустошенной и уставшей, на рынке отсутствовало самое необходимое, и прежде всего уголь. Ограничения в доставке электроэнергии затрудняли, а порой и просто делали невозможным производство фильмов. Новые французские картины не могли успешно конкурировать ни со старыми лентами, которые после длительного перерыва наконец пропустила цензура, ни тем более с лентами американскими, после многолетнего отсутствия хлынувшими на французские экраны.

Однако в марте 1945 года, на торжественной премьере во Дворце Шайо, был показан фильм, ставший демонстрацией жизненной и художественной силы французской кинематографии, а одновременно предвестием той роли, которую сыграет Франция в послевоенном художественном соревновании. Речь идет о фильме «Дети райка» Марселя Карне.

Идея фильма родилась зимой 1942 года в Ницце, где Жан-Луи Барро рассказал Карне и Превьеру эпизод из жизни известного мима Жана-Баптиста Дебюро, завоевавшего огромную славу в 20-х годах XIX столетия своим исполнением роли Пьеро на сцене парижского театра «Фюнамбюль», расположенного на Бульваре Преступлений. Карне загорелся желанием снять эту кинематографическую фреску о театральной жизни столицы в эпоху Реставрации, причем центральным персонажем картины должен был стать Дебюро, в исполнении, разумеется, Жана-Луи Барро. Жак Превьер хотел воспользоваться случаем и ввести в сюжет своего любимого героя — анархиста и убийцу Пьера-Франсуа Ласенера, автора циничной и увлекательной автобиографии, написанной им перед казнью на гильотине. По мере разработки сценария в нем появлялись все новые и новые персонажи, реальные и выдуманные — великий драматический актер Фредерик Леметр, жена Жана-Баптиста — верная и застенчивая Натали, прекрасная Гаранс, не всегда жившая в согласии с общепринятыми юридическими и моральными нормами. А на втором плане — аристократ граф де Монтре, далее — торговец старьем и бродяга Жерико, олицетворяющий рок, а затем — толпа, непрерывно снующая по экрану, заполняющая улицы, театральные залы и таверны, где танцует и поет парижский люд.

Проектом Карне и Превьера заинтересовался продюсер Андре Польве, связанный с римской фирмой «Скалера-филмс», и вскоре, в августе 1943 года, начались съемки в павильонах студии «Викторин» в Ницце, где была построена за пять миллионов франков точная копия парижского Бульвара Преступлений, спроектированная нелегально, из подполья, скрывающимся от гитлеровцев художником Александром Траунером. Однако капитуляция Италии в сентябре, а затем десанты союзников в Тренто и Салерно затормозили реализацию этого гигантского предприятия. Фирма

«Скалера-фильм» отказалась от дальнейшего производства, и картину взял под свою опеку концерн «Пате». Зимой съемки были продолжены в парижской киностудии «Франкер», а весной группа вновь вернулась в Ниццу и оставалась там до завершения съемок. Новые осложнения вызвало бегство Робера Ле Вигана, исполнителя роли Жерико, который не чувствовал себя в безопасности на юге Франции, не без оснований опасаясь встречи с союзными войсками. В результате пришлось переснимать несколько эпизодов с участием Пьера Ренуара, вызвавшегося сыграть роль Жерико. Теперь и сам Карне не торопился с завершением работы, надеясь показать свой фильм уже в освобожденной стране. На помощь ему приходит история — к концу 1944 года уже вся территория Франции была освобождена от оккупантов, и в марте 1945 года, окончательно смонтированный, огромный двухсерийный фильм был показан приглашенным. Демонстрация фильма в течение трех с половиной часов была тогда еще новинкой, но никто из зрителей не покинул зал до конца сеанса. В этот день Марсель Карне пережил свой великий триумф.

Польский кинокритик Болеслав Михалеk определил «Детей райка» как следование классическому романтическому роману, славу которому принесли во Франции Виктор Гюго, Александр Дюма и Эжен Сю*. Стистика фильма, его многоплановость, детализация, с которой выписан жанровый фон эпохи, — все это связывает произведение Карне и Превера с «Отверженными» и «Парижскими тайнами». Зритель, следящий за перипетиями жизни героев, особенно ведущего трио, Баптиста, Фредерика и Гаранс, переживает те же эмоции, отдается во власть тех же впечатлений, что его деды и отцы, впитывавшие многостраничные тома популярных романов. Михалеk справедливо отмечает, что концепция авторов фильма весьма удачно соответствует старой романтической формуле, а поэтика «театрального сдвига», в которой постоянно происходит нечто непредвиденное и неожиданное, является одним из элементов духа эпохи**.

Однако было бы несправедливо видеть в «Детях райка» только возрождение, хотя и с помощью новых выразительных средств, традиции романтической прозы. Фильм представляет собой нечто большее, чем просто яркий анекдот. В нем можно обнаружить продолжение, быть может, в самой совершенной форме классического преверовского мотива «несбыточной любви», а также размышления о границах и возможностях взаимопроникновения искусства и жизни. Образ Баптиста персонифицирует бесплодные, впрочем, попытки стереть грань между игрой на сцене и «игрой» в реальной жизни. Любовь мима и Гаранс — это роман Пьерро, перенесенный со сцены театра «Фюнамбюль» в реальную жизнь и потому бесповоротно обреченный на поражение. Есть также в «Детях райка» отго-

лоски дискуссии о том, что есть театральное зрелище, о роли жеста и слова в эстетическом переживании спектакля. «Дети райка» богаты не только внешне — декорациями, костюмами, толпой статистов, — но и внутренне — интеллектуальной глубиной, широтой затронутых проблем, тонкостью диалогов.

Как и в предыдущих фильмах Карне, и на этот раз отнюдь не все заслуги принадлежат режиссеру. «Дети райка» — создание всей творческой группы фильма. Не говоря уже о подлинном соавторе режиссера Марсели Карне — Жаке Превере, фильм был обязан своему успеху художникам Александру Траунеру и Леону Барсаку, оператору Роже Юберу, композиторам Морису Тирье, Жозефу Косма и Жоржу Муке (пантомима), а также целой плеяде блестящих актеров. Трудно отдать пальму первенства кому-либо из исполнителей ролей, созданных Карне и Превером. Фредерик Леметр, сыгранный Пьером Брассером, останется столь же долго в памяти зрителей, сколь Дебюро в исполнении Жана-Луи Барро или Гаранс в исполнении Арлетти. Быть может, несколько слабее других выглядит Мария Казарес, сыгравшая жену Баптиста — Натали, но это, скорее всего, потому только, что сама роль не давала соответствующих возможностей.

«Дети райка» были первой ласточкой возвращающейся к жизни, освобожденной от оккупационных пут французской кинематографии. Фильм вышел в прокат уже после окончания военных действий, 22 мая 1945 года, в кинотеатрах «Мадлен» и «Колизей», удержавшись затем в первоэкранных кинотеатрах в течение 54 недель и принеся 41 млн. франков от продажи билетов.

Обойдя затем все страны мира, он принес новую славу французской десятой музе.

* Boleslaw Michałek, *Trzy portrety*, Warszawa, 1959, p. 71.

** Boleslaw Michałek, *op. cit.*, p. 72.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Политики и народ Соединенных Штатов уже летом 1941 года начали понимать, что военный конфликт с Японией неизбежен. Мораторий на японские капиталы в американских банках, объявленный Рузвельтом 25 июля 1941 года, стал явным сигналом ухудшающихся отношений США со Страной Восходящего Солнца. В октябре того же года правительство генерала Тохо обратилось к Соединенным Штатам с почти ультимативным требованием отменить эмбарго на японские товары, прекратить помощь Китаю и возобновить поставки нефти Японии. Рузвельт реагировал на эти требования достаточно выразительным молчанием. Со дня на день можно было ожидать ответных мер с Дальнего Востока.

Изоляционистов в американском конгрессе и в сенате не слишком беспокоила нарастающая напряженность на Тихом океане; скорее, они опасались того, что Соединенные Штаты откажутся от традиционного и благожелательного нейтралитета в пользу активной помощи Англии. Все чаще высказывались взгляды, будто кинематография покровительствует антиизоляционистским настроениям в обществе, что попросту означало обвинение Голливуда в активной пропаганде войны. Сенат, большинство в котором принадлежало республиканцам, принял 1 августа 1941 года резолюцию 1152, предусматривавшую создание специального подкомитета для расследования пропаганды, распространяемой посредством кинофильмов. Подкомитет, во главе которого стоял сенатор Д. Уорт Кларк из Айдахо, являлся составной частью постоянного сенатского комитета по вопросам торговли между штатами. В сентябре резолюция была дополнена предложением обратиться к рассмотрению проблемы монополий в кинопромышленности.

Подкомитет Кларка начал допросы представителей кинематографии 9 сентября, а закончил (точнее, прервал) 26 сентября. Это был период полетов германской авиации на Лондон и наступления гитлеровских войск на Восточном фронте. Для изоляционистов каждый жест симпатии по отношению к антигитлеровской коалиции, пусть самый платонический, был сигналом тревоги. Однако Уилл Хейс подготовил для сенатора Кларка

исчерпывающий меморандум, из которого следовало, что хроникальные еженедельники предоставляли только 16% своего метража сюжетам, связанным с войной и национальной обороной, а игровые фильмы — и вовсе 5%. Таким образом, обвинение Голливуда в «пропаганде в пользу войны», как это сформулировал сенатор Б. К. Уилер из Монтаны, не имело фактического подтверждения. Большие кинокомпании представляло во время сенатского расследования юридическое бюро Уэнделла Уилки, республиканского соперника Рузвельта на президентских выборах 1940 года.

8 декабря 1941 года, на следующий день после нападения японцев на Пирл-Харбор, Кларк объявил о прекращении расследований комитета. Однако лишь 12 января 1942 года сенат формальным голосованием объявил о завершении расследования, без публикации отчета о деятельности подкомитета. Так быстро и бесславно закончилась антикинематографическая операция изоляционистов.

7 декабря 1941 года Америка оказалась в состоянии войны с Японией. Через несколько дней Третья империя и фашистская Италия формально объявили войну Соединенным Штатам. В это же время девять стран района Карибского моря заявили о военной поддержке США. Затем к Соединенным Штатам присоединились Мексика и Бразилия. Одна лишь Аргентина до самой последней минуты поддерживала дружеские отношения с державами «оси», решившись порвать дипломатические отношения с Германией лишь... в январе 1945 года. Таким образом, почти весь американский континент был охвачен войной. Правда, боевые действия так никогда и не приблизились к границам Америки, однако участие в войне совершенно изменило образ жизни населения Соединенных Штатов, не говоря уже о том, что американские солдаты и военные моряки воевали в Африке, Европе и разных районах Тихого океана.

Голливуд реагировал на объявление войны с крайней быстротой — через неделю после операции в районе Пирл-Харбор был создан как центральный орган всей кинопромышленности Комитет военной активности, сменивший созданный после Дюнгерка (июнь 1940 г.) Координационный комитет по вопросам национальной обороны. Это было своего рода кинематографическое «военное министерство», делившееся на семь департаментов: кинотеатров, проката, производства (собственно Голливуд), кинопериодики, прессы, международных связей и информации. Вашингтон назначил в качестве связного специального представителя президента Лоуэлла Меллетта. Несколько позже, в феврале 1942 года, кинопромышленность была включена в список особо важных отраслей для обороны страны, что позволило продюсерам ходатайствовать об освобождении специалистов от военной службы. Однако, несмотря на эти привилегии, кинопромышленность во время войны работала на «малых оборотах»: шестнадцать и шесть десятых процента работников кино оказались в армии (40 тыс. из 240 тыс. занятых), причем наиболее болезненно сказались на

ъемках недостаток актеров. Около полутора тысяч актеров одели военную форму, а среди них — сорок девять ведущих звезд. Эти трудности были нередко столь велики, что продюсеры старались запускать в производство сценарии, сюжеты которых строились на женских и детских ролях.

Однако для правительства и командования вооруженными силами первоочередную роль играло производство не игровых, а коротко- и среднеметражных пропагандистских, инструктивных и информационных фильмов. Фронтовые съемки велись кинооператорами, призванными на военную службу в разных видах войск. Армия, авиация и морской флот имели свои самостоятельные кинослужбы. Независимо от этих специализированных подразделений выходили по лицензиям главного командования привычные киножурналы: «Фокс мувигон ньюс», «Парамаунт», «Юниверсел», «Пате», «Ньюс оф зе дэй».

Эта множественность организаций, занимавшихся выпуском хроники, и раздробленность разнохарактерных и разнонаправленных пропагандистских усилий, неминуемо привели к необходимости координировать кинематографическое производство на правительственном уровне. В июне 1942 года было создано Управление военной информации (Office of War Information — OWI) как центральное правительственное учреждение, уполномоченное поддерживать официальные контакты с кинопромышленностью. ОВИ производило также фильмы на основе специально выделенных конгрессом кредитов. Правда, уже в 1943 году эта практика была признана слишком дорогостоящей и нерациональной и бюджет ОВИ был сокращен ровно в 25 раз — с 1200 тыс. долларов до 50 тыс., а производство взяли на себя существующие кинокомпании — каждая за собственный счет, но под общей вывеской. Общей же чертой почти всех этих фильмов независимо от того, кто выступал в качестве продюсера, было то, что работали над ними по государственному заказу специалисты из Голливуда — все равно, в военной форме или в штатском, на военном довольствии или на зарплате, — профессионалы, научившиеся своему ремеслу в калифорнийских павильонах.

Военно-пропагандистские фильмы можно в общих чертах разделить на четыре категории. К первой относятся картины публицистические, предназначенные для солдатской аудитории, но демонстрировавшиеся зачастую и в обычных кинотеатрах. Ко второй — наиболее многочисленные и наиболее популярные у публики репортажи с фронтов. К третьей — фильмы о тыле, о вкладе гражданского населения в грядущую победу. И к четвертой — чисто инструктивные фильмы, также предназначенные в принципе для армии и тоже порой попадавшие на массовые экраны.

Фильмы публицистические производились в основном ОВИ, и к наиболее известным, а также художественно зрелым его работам относится серия из шести полнометражных картин, созданных под руководством продюсера и режиссера Фрэнка Капры под общим названием «Почему мы

воюем?». Эти фильмы должны были объяснить простому американскому солдату, что такое фашизм, какие цели ставит перед собой антигитлеровская коалиция и какова была международная обстановка, предшествовавшая вступлению Соединенных Штатов в войну против гитлеровской Германии. Первый фильм серии «Прелюдия к войне» охватывал период 1931—1938 годов и рассказывал о рождении тоталитарных режимов в Италии, Германии и Японии. Лучшим эпизодом фильма, который надолго остался в памяти тех, кто его видел, был марш фашистов. Он начинался кадрами, изображавшими детей в военной форме, маршировавших перед дуче, фюрером и японским императором, затем детей сменяли юноши, потом уже взрослые штурмовики, а под конец экран заполняли идущие размеренным шагом солдаты. Этому монументальному параду сопутствовала барабанная дробь, заменявшая музыкальную иллюстрацию.

Материалом для «Прелюдии к войне», равно как и для последующих фильмов серии — «Разделяй и властвуй» (о Мюнхене), «Нацисты атакуют» (о польской, норвежской, бельгийско-голландской и французской кампаниях), «Битва за Англию», «Битва за Россию» и «Битва за Китай», — служила хроника, документальные и игровые фильмы и только в незначительной степени досьеки, производимые в павильонах. Метод, положенный в основу серии Фрэнком Капрой и его ближайшими сотрудниками — Анатолем Литваком, Энтони Вейлером и Йорисом Ивенсом, — был логически развитием в новых условиях известных документальных выпусков «Поступь времени» («March of Time»). Документальные кадры использовали в фильме в соответствии с принципами игровой драматургии с той разницей, что кульминационные точки определялись не выдуманной интригой, но самой историей.

Среди сотрудников Капры, в значительной степени способствовавших успеху серии, следует назвать блестящего монтажера Уильяма Хорнбека и композитора Дмитрия Темкина.

Из всей серии демонстрировались публично только два фильма — «Прелюдия к войне» и «Битва за Россию», но оба они вызвали очень живую, положительную реакцию зрителей и кинокритики. «Прелюдия к войне» получила к тому же в 1942 году «Оскара» как лучший полнометражный документальный фильм года.

Было бы наивно считать, что интерпретация исторических событий в этих пропагандистских фильмах была лишена каких-либо искажений и специфически американской окраски. В военных условиях, когда Соединенные Штаты были заинтересованы, в частности, в сохранении нейтралитета франкистской Испании, говорить в фильме, сделанном под эгидой правительства, о гражданской войне в Испании 1936—1939 годов и о союзе генералиссимуса Франко с Гитлером и Муссолини было, разумеется, невозможно. Точно так же было бы трудно найти в «Битве за Россию» какую-либо информацию о политическом строе Советского Союза, однако

в целом авторы фильма проявляли искреннюю симпатию по отношению к своему восточному союзнику. Та же интонация лояльного сотрудничества со всеми государствами — участниками антигитлеровской коалиции характерна для остальных фильмов серии «Почему мы воюем?» и дополняющих ее картин — «Познай своих союзников» и «Познай своих врагов».

Из других фильмов, сделанных ОВИ, следует назвать такие короткометражки, как «Солдат-негр» (1944) — честную и очень просто, без каких-либо претензий снятую документальную ленту об участии негров США в военных действиях; «Привет Франции» — информационный фильм о привычках и обычаях французов, снятый при участии Жана Ренуара для десантных войск; фильм «Обсуждаем военные налоги» — монолог популярного комедийного актера Чарльза Коберна, разъяснявшего с экрана, куда уходят деньги, которые граждане США вносят в государственную казну. Последний фильм был совместной продукцией ОВИ и «Коламбии», равно как и игровая короткометражка «Заслуженная награда» Жака Турнера, выпущенная ОВИ и фирмой «Вангард». Историк американского кино Ричард Гриффит писал, что, за исключением серии «Почему мы воюем?», фильмы ОВИ были сделаны грамотно, но без взлетов, по образцам, разработанным еще до войны. Единственной картиной, возвышавшейся над средним уровнем, он называет историко-документальный фильм «История войны», сделанный Элен Ван Донген, сотрудницей Йориса Ивенса и Роберта Флаэрти.

Несравненно лучше чисто публицистических фильмов были репортажи с поля боя. В них не было ничего от обычного глянца традиционной голливудской продукции. Напротив, они были суровы, а зачастую, стремясь зарегистрировать на киноленте всю правду о войне, даже жестоки и грубы, но в них сквозила подлинность, они импонировали смелостью авторов, не щадивших себя, рисковавших жизнью, чтобы передать своим соотечественникам правдивые картины войны на далеких фронтах.

Первым из репортажей, который произвел сильное впечатление, была картина Джона Форда «Битва у острова Мидуэй», сделанная совместно киногруппой морского флота и студией «XX век — Фокс» и заслуженно получившая в 1942 году «Оскара» за лучший короткометражный документальный фильм.

Морское сражение у острова Мидуэй в июне 1942 года было переломным моментом в войне с Японией. Японский флот понес там тяжелые потери, и натиск императорской армии был сломлен надолго. Как большинство репортажей с поля боя, фильм Форда был снят сначала на цветной шестнадцатимиллиметровой пленке «кодахром», а затем, после лабораторной обработки, перенесен на стандартную тридцатипятимиллиметровую пленку в «техниколоре». Картина военных действий, запечатленная группой Форда, могла показаться на первый взгляд фрагментарной и словно разорванной, но именно в этой ее отрывочности чувствовалась атмосфера

сражения, таящаяся в морском просторе опасность. Это драматическое напряжение боя передавалось зрителям, и изображенная на экране битва поднималась до уровня исторического обобщения, становилась символом борьбы Америки с могущественным врагом, угрожающим ее существованию.

Если «Битву у острова Мидуэй» можно считать поворотным пунктом в жанре военного репортажа, то короткометражка «С морской пехотой на острове Тарава» (1944) относится к кинематографическим достижениям самого высокого класса как с точки зрения фактографической, так и художественной. Битва на атолле Тарава в архипелаге Гилберта, происшедшая 24 ноября 1943 года, была одним из самых кровавых сражений на Тихом океане. Погиб почти весь японский гарнизон атолла в составе пяти тысяч человек, а американцы потеряли убитыми и ранеными около трех с половиной тысяч военнослужащих. Фильм был снят киногруппой морского флота, во главе которой находился капитан Луис Хэйуорд, еще недавно популярный голливудский киноактер. На пленке была запечатлена массовая атака танков-амфибий, появляющихся из морской пучины и на суше превращающихся в танки. Цвет, который, как могло бы показаться, должен был выглядеть диссонансом, на самом деле способствовал драматизации и эмоциональному накалу картины, ибо красота тропической природы, привычная экзотика «земного рая на Коралловых островах» в сопоставлении с яростью и жестокостью боя оказывались контрастом невиданной силы.

Ведущий американский критик Джеймс Эйджи восхищается эпизодом из другого фильма киногруппы морского флота о боях на Тихом океане, который назывался: «Атака! Десант на Новой Британии» (1944)*. В тишине декабрьского рассвета начинается высадка на берегу острова. Люди с военным снаряжением прямо с пляжа отправляются в непроходимые джунгли. Они пробиваются сквозь заросли, снятые сознательно расплывчато и нерезко, а звуковая дорожка фильма регистрирует исключительно естественные звуки: шелест шагов, кряхтенье моторов, хруст листьев, звяканье металлических частей. В фильме Луи де Рошмона «Сражающаяся леди» (совместное производство киногруппы морского флота и фирмы «XX век — Фокс») описана жизнь команды авианосца во время боевой операции и в перерывах между боями.

Уильям Уайлер снял для киногруппы авиации интересный и очень необычный по манере фильм «Мемфис Белл» о бомбардировщике из серии «летающих крепостей» — историю двадцать пятого по счету налета на Германию. Из репортажа можно сделать вывод, что если и этот рейд окажется удачным, то команда бомбардировщика будет выведена из состава действующей эскадрильи, а если им не повезет в этом юбилейном налете, то... Таким образом, по существу, это был фильм о последнем боевом

* «Agee on Film», Reviews and Comments by James Agee, New York, 1964, p. 99.

задании, и ощущение того, что все происходит здесь в последний раз, неизбежно и бесповоротно, чувствуется в каждом кадре, каждом монтажном стыке. И здесь, как и в уже упоминавшихся тихоокеанских фильмах, драматургия помогает цвет — пространство трагедии вырастает благодаря голубизне неба, мирные белые облака вводят по контрасту атмосферу идиллии, коричнево-черный дым и пламя — атмосферу военной грозы.

Джон Форд и Уильям Уайлер были опытными кинематографистами и, хотя впервые обратились к документальному кино, без труда овладели спецификой этого искусства. И потому не было ничего необычного и неожиданного в успехе «Битвы у острова Мидуэй» или «Мемфис Белл». Однако сенсацией оказались фильмы дебютанта, делавшего свои первые шаги в режиссуре перед самым началом войны.

Речь идет о Джоне Хьюстоне*, чей фильм «Мальтийский сокол» был началом «черной серии» на американских экранах. Во время войны Хьюстон снял два репортажа о военных операциях, совершенно различных по своему характеру. «Рапорт с Алеутских островов» (1944) переносит зрителя на далекий север, где-то в районе Аляски. Здесь нет жестоких боев, и режиссер акцентирует в фильме изоляцию крохотных военных подразделений, несущих в одиночестве свою службу на фоне сурового, полярного пейзажа. Единственным эмоциональным эпизодом фильма является нападение на японскую базу, расположенную на острове Киска (15 августа 1943 года). Вторая картина — «Битва за Сан-Пьетро» — это эпизод итальянской кампании в долине Лири. В центре фильма — бой за старый семисотметный городок, открывающий вход в долину. Режиссер совместно с шестью операторами холодно и подчеркнуто объективно показывает захват важного стратегического пункта на карте военных действий. Война — это смерть, уничтожение, нужда и унижения. Таков смысл этой спокойной, даже сдержанной картины, показывающей, как цветущий городок превращается в груды развалин, как здоровые и улыбающиеся солдаты, с которыми мы познакомились в первых кадрах фильма, в конце его оказываются на санитарных носилках, растерзанные и искалеченные. И еще — бесконечные кладбища, «рощи» крестов и кучка голодных, оборванных

* Хьюстон Джон М. (род. в 1906 г. в г. Неваде, штат Миссури, США) — американский режиссер и киносценарист. Сын известного характерного актера Уолтера Хьюстона, был сначала профессиональным боксером, а затем актером в Нью-Йорке. С 1927 года — соавтор нескольких киносценариев для Уильяма Уайлера, Анатолия Литвака, Уильяма Дитерле. В 1941 году дебютирует как режиссер фильмом «Мальтийский сокол» по роману Дэниелла Хэммета.

Мобилизованный в американскую армию в 1943 году, Хьюстон снимает документальные фильмы: «Рапорт с Алеутских островов» (1944), «Битва за Сан-Пьетро» (1944), «Да будет свет» (1945). Главные послевоенные фильмы Хьюстона: «Сокровище Сьерра-Мадре» (1947), «Асфальтовые джунгли» (1950), «Алый знак доблести» (1951), «Африканская королева» (1952), «Мулен-Руж» (1953), «Моби Дик» (1954).

итальянских детишек. И хотя дикторский голос говорит, что вскоре эти дети забудут о войне, но, глядя на их маленькие, преждевременно постаревшие личики, мы понимаем, что пожар, прошедший по этому тихому городку, оставит в их душах след на долгие годы.

В этом коротком получасовом фильме Джон Хьюстон обнажил весь механизм войны. Быть может, даже больше, чем механизм, — ее смысл и философию. Столько-то и столько-то отвоеванных метров местности ценой столько-то и столько-то убитых... Режиссер отнюдь не подвергает сомнению необходимость приносить жертвы, он просто напоминает о том, чего стоит продвижение вперед, о том, что цена завоевания более выгодных позиций — это человеческая кровь. Хьюстон смотрит на войну глазами сражающихся солдат, глазами жителей Сан-Пьетро, но думает о ней и формулирует свои суждения как зрелый художник, как человек, которого волнуют судьбы рода человеческого и судьбы мира. В точности описаний фильм жесток, он хватает зрителя за душу, но Хьюстон делает это, не прибегая к дешевым эффектам, к сентиментальным или мелодраматическим приемам. Дополнительную остроту его фильму придает вступление, произнесенное с экрана генералом Кларком, сухое, «солдатское», как принято выражаться, но столь же деловитое, как и весь фильм: после битвы за Сан-Пьетро, говорит генерал, в пехотный полк пришлось приехать пополнению в количестве тысячи ста солдат*.

Оба фильма Джон Хьюстон снял для Армейской киногруппы. «Рапорт с Алеутских островов» не вызвал никаких цензурных трудностей, однако «Битва за Сан-Пьетро» вышла на экраны после серьезного сопротивления военных, ибо некоторые представители генералитета сочли репортаж антивоенной пропагандой. В результате этого сопротивления фильм был сокращен с пяти частей до трех**.

Третий фильм Хьюстона — «Да будет свет», — снятый в самом конце войны, вообще не вышел на экраны. В фильме рассказывалось о лечении первобольных солдат, перенесших психический шок во время боев. Съемки картины частично велись с помощью скрытой камеры в военном психиатрическом госпитале на Лонг-Айленде. Хьюстон показывал лечение последствий шока гипнозом и под наркозом. Эффект этого был столь силен и столь драматичен, что военные власти запретили демонстрацию фильма. А некоторое время спустя руководство Армейской киногруппы наняло профессиональных актеров, разыгравших (смягчения ради) наиболее драматические и острые сцены в этом репортаже. В своей новой версии, разумеется, уже без фамилии Хьюстона в заглавных титрах, картина под названием «Оттенки серого» в конечном счете все-таки вышла на экраны.

* «Agee on Film», p. 163.

** Там же, стр. 322.

Говоря о военных репортажах, нельзя не упомянуть и о хроникальном еженедельнике для солдат, называвшемся «Солдатский киножурнал». Суровые кадры, присланные с разных фронтов военными кинооператорами, были соответственно смонтированы с точки зрения простого солдата. Этот еженедельник, редактировавшийся талантливым журналистом Леонардом Сигельгласом, способным сценаристом и продюсером, прошедшим большую профессиональную школу в «Метро», «Юниверсел» и «Парамунте», приносил каждую неделю не только определенную информацию, но и — значительно важнее — заряд веры в собственные силы, моральную поддержку для миллионов «джи-ай», как называли в Америке рядовых солдат.

Военный репортаж стал художественной реабилитацией Голливуда. Оказалось, что художники, освобожденные от требований традиционной голливудской эстетики, способны высказываться искренне, убедительно, а зачастую и поэтически. Репортажи с поля боя, в критической оценке Ричарда Гриффита, образцово выполняли свою художественную задачу, придавая эмоциям рациональную форму. Однако признание критики и живой отклик у публики отнюдь не смягчали позицию Пентагона, относившегося к продукции этого рода критически и с недоверием. Генералы опасались, что фильмы, проповедовавшие ненависть к войне и убийству, могут вызвать в недалеком будущем нежелательные пацифистские настроения у населения. Для профессиональных военных сама мысль о «войне, которая покончит со всеми другими войнами», была подозрительна.

Быть может, именно поэтому никаких возражений военных властей не вызывали фильмы, посвященные «домашнему фронту», изображению тыла, не щадящего сил для войны. За 1942—1945 годы было выпущено множество коротких и длинных плакатов, призывавших Америку увеличить производство и экономно хозяйствовать. Даже Уолт Дисней и тот отдал в распоряжение военной пропаганды своего утенка Дональда, призывавшего исправно платить налоги (фильм «Новый дух», 1942) и собирать металлолом (картина «Приносите лом», 1942).

Из фильмов, относящихся к этой категории, особого внимания заслуживают две короткометражные ленты. Молодой режиссер Гарсон Капин, поставивший прежде несколько игровых популистских картин, снял в 1942 году короткую, но блестящую ленту «Американцы». Содержание этого мобилизационного плаката, ибо только так можно назвать картину, очень просто. Жизнь в Соединенных Штатах течет по нормальному, мирному руслу. Где-то далеко, на Пирл-Харбор, падают бомбы. Их грохота не слышит никто, кроме семей, потерявших во время нападения японцев сыновей, братьев, отцов. Комментарий к фильму читал Джеймс Стюарт, музыку написал Оскар Левант. Последним аккордом «Американцев» был музыкальный контрапункт: изображение мирных городов и деревень было лишено натурального звучания; люди и машины двигались в полном без-

молвии, из которого мало-помалу вырастал звон колокола, бывшего тревогу, и грохот рвавшихся бомб.

Вторую картину — «Город» (1944) — снял режиссер Джозеф Штернберг. Это был фильм, предназначенный для зарубежного зрителя, рассказывавший о том, как живут и что собой представляют средние американцы, жители города Мэдисон, лежащего над рекой Огайо, в штате Индиана. Штернберг показывал Америку как тигель, в котором люди из разных стран мира, разных национальностей и вероисповеданий, прошли процесс переплавки, прежде чем появился новый народ. Упор в фильме был сделан на согласие и мирное сожительство разных национальностей и культур, на отсутствие конфликтов, на умение и желание найти общий язык, ничего не утрачивая из традиционных обычаев и привычек каждой нации. Фильм кончался изображением пустых, обсаженных деревьями аллей, а дикторский голос говорил в это время: «Вы видели жителей нашего города. На берега реки, текущей в Новом Свете, их отцы принесли культуру и наследие Старого Света. А сейчас сыновья их вернулись на старый континент, чтобы увеличить ряды борцов за свободу, чтобы и этот город и все города на свете были всегда свободны и в безопасности».

Инструктивные фильмы охватывали неизмеримо широкий круг проблем и были предназначены в принципе для узких специализированных групп зрителей. Неудомным продюсером разного рода инструктажей, начиная с кинолекций о стратегической и тактической роли бомбардировочной авиации в современной войне (фильм «Победа благодаря авиационной мощи», 1943, снятый с помощью знаменитого авиаконструктора Северского) и кончая советами по сексуальной гигиене для молодых работниц на военных заводах, был Уолт Дисней. Заметим в скобках, что в работе над другим фильмом о сексуальной гигиене, на этот раз для солдат, принимал участие по заказу Армейской киногруппы Джон Форд.

Фильм «Убивай или будешь убит» демонстрировался специально для солдат десантных отрядов, предназначенных к высадке на островах, занятых японцами. Это был инструктаж, напоминавший о том, что на поле боя действует закон джунглей, и рекомендовавший добывать ножом врага, притворившегося мертвым. Разумеется, репортаж такого рода не требовал от режиссера особых кинематографических способностей. Однако выходили на экраны и другие инструктивные фильмы, куда более тонкие, обладавшие несомненными драматическими достоинствами.

Одним из наиболее интересных игровых киноинструктажей, созданных кинослужбой авиации, была лента-лекция «В огне перекрестных допросов». Этот фильм, как большинство других, выпущенных под маркой вооруженных сил, не сообщал в титрах фамилий авторов и актеров, но, несомненно, он был снят голливудскими специалистами высокого класса. Картина рассказывала историю американского летчика, сбитого немцами и попавшего в плен. В лагере гитлеровцы стараются всеми доступными им

способами добыть у него сведения о возможностях, расположении и планах союзной авиации. Из обрывков его ответов, кажущихся на первый взгляд незначительными, немецкая разведка делает конкретные выводы о том, какие именно удары замышляет воздушный флот противника. В чрезвычайно драматическом финале фильма зритель видел истребители гитлеровской авиации, уничтожающие эскадры бомбардировщиков, летящих на Мюнхен. Несколько неосторожных слов, оброненных летчиком, привели к серьезным потерям. И крупная надпись «Не болтай» венчает фильм перед заключительным словом «конец».

ТЕМА ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО

Какой процент составляли фильмы о войне в американском кинопроизводстве 1942—1945 годов? Ответить на этот вопрос исчерпывающе трудно, ибо во многих картинах военная проблематика существовала как бы на периферии сюжета, а в иных даже абсолютные мирные танцевальные и вокальные номера без видимой причины связывались с проблемами войны. Картин же, которые определенно и непосредственно показывали американского солдата в бою, было не больше 10%. Если прибавить к этому и фильмы, в которых война выступала как фон, а их количество приближалось к 40% общего выпуска, то у зрителя, вероятно, создавалось впечатление, что военные фильмы составляют большую часть кинорепертуара. Фильмы о войне громче рекламировали, о них больше писали как о работах престижных и потому окруженных большей шумихой. Рене Клер, наблюдавший за тем, что происходило в военные годы в Голливуде, с достаточной близкого расстояния, считал, что «пятьдесят или шестьдесят процентов фильмов, выпущенных недавно (слова эти были сказаны в декабре 1944 года.— *Е. Т.*), — военные фильмы, то есть фильмы, содержание или по меньшей мере канву которых составляют события войны»*. Таким образом, даже объективный французский наблюдатель, несомненно, преувеличивал долю военной проблематики в голливудском производстве, имея в виду только картины, обладавшие художественными достоинствами.

Американские кинематографисты еще до нападения на Пирл-Харбор, сразу же после сентября 1939 года, присматривались к войне в Европе как занимательному драматургическому материалу, однако боязнь нападок Zionистов приводила к тому, что конкретность реальных военных действий на голливудском экране старательно затушевывалась. Так, Джон Форд в фильме «Долгий путь» (1940), экранизации четырех одноакт-

ных пьес Юджина О'Нила, вводит нападение немецких самолетов на правдский (а это означало нейтральный) торговый корабль, шедший в Кардифф. В результате бомбардировки начинался пожар, правда быстро ликвидированный, а один из моряков погибал от немецкой пули. Отчетливо антигитлеровской направленностью отличался «Иностранский корреспондент» (1940) Альфреда Хичкока — история американского журналиста, раскрывающего немецкую шпионскую сеть, действовавшую на территории Англии. Последние сцены фильма разыгрывались во время блица: бомбы падали на Лондон, а журналист (актер Джоэл Мак-Кри), находясь в студии Би-Би-Си, призывал своих соотечественников вооружаться и быть начеку перед фашистской опасностью. Точно так же вышел на экраны в марте 1941 года, еще до начала событий в Пирл-Харборе, антифашистский фильм Фрица Ланга «Охота на человека», героем которого являлся капитан английской авиации, пытавшийся убить Гитлера.

Однако все это были более или менее изолированные случаи кинематографических симпатий к Англии, ставшей после поражения Франции главным противником коричневой диктатуры. Официально тема войны появилась на американских экранах только после Пирл-Харбора, когда борьба против фашизма стала официальной политикой государства. Продюсеры стремились удовлетворить интерес зрителя, показывая на экране союзников Соединенных Штатов, их цели и идеалы; противника — гитлеровцев и японских милитаристов (итальянцы практически не фигурировали как враги); и, наконец, боевые действия американских солдат, жизнь тыла в новых военных условиях. Дополнением к этому идеологическому наступлению был усилившийся интерес кинематографистов к Южной и Центральной Америке, подчеркивание панамериканской солидарности и дружбы, объединяющей все страны континента.

Фильмы о союзниках, несмотря на самые благие намерения, не приносили славы американским продюсерам и режиссерам. Они отличались наивностью, психологической упрощенностью, незнанием среды, в которой происходило действие, а также излишне назойливыми упоминаниями об американской помощи.

Быть может, единственным исключением был сделанный на высоком профессиональном уровне фильм о жизни английской семьи в трудные дни поражения под Дюнкерком — «Миссис Минивер» Уильяма Уайлера (1942). Картина была запущена в производство еще до вступления Соединенных Штатов в войну, но вышла на экраны уже после Пирл-Харбора. Тот факт, что «Миссис Минивер» возвышалась на фоне других «союзнических» фильмов, был вызван несколькими причинами. Наиболее важным было то, что основой фильма оказался хороший литературный первоисточник. Английский публицист Иэн Струтер напечатал в лондонских газетах серию эссе о том, как живет британское общество во время налетов. Одной из героинь этого цикла, занимавшей, впрочем, не слишком значительное место,

* Рене Клер, *Размышления о киноискусстве*, М., 1958, стр. 175.

была смелая и отважная миссис Минивер, достойная представительница тысяч и тысяч английских женщин. Очерки Струтера вышли отдельным изданием в Соединенных Штатах, затем право на экранизацию было куплено студией «Метро», а написание сценария было поручено Джеймсу Хилтону.

Причинами успеха фильма были также удачный выбор режиссера и актерского ансамбля. Уайлер уже имел на своем счету «Лисички» и одним именем своим создавал уверенность, что эта простая человеческая история не превратится в сентиментальную голливудскую мелодраму. А Грив Гарсон убедительно сыграла жену и мать английской семьи из средних классов. Лучшую сцену фильма, когда Грив Гарсон во время бомбардировки читает своим детям в убежище «Алису в Стране Чудес», была написана английским драматургом Робертом С. Шериффом, не пожелавшим указать в титрах свою фамилию. Однако достоинства «Миссис Минивер» заключались не только в верном воспроизведении атмосферы маленького городка в Южной Англии, но прежде всего в осознании смысла и последствий тотальной войны — понятия, в существе своем почти недоступного среднему американцу.

Англичане хвалили фильм Уайлера, роняя слезы над историей миссис Минивер. Быть может, у них были свои претензии, быть может, им казалось, что родина их выглядит слишком идеализированно, но все это не было существенными претензиями. Иначе обстоит дело с французскими зрителями, которые так и не смогли найти во всей американской кинопродукции военных лет фильм о своей стране, который можно было бы демонстрировать во Франции после освобождения. «Лотарингский крест» (1943) Тея Гарнетта и «Переезд в Марсель» (1944) Майкла Кертица оказались незначительными мелодрамами, «Жанна из Парижа» (1942) Роберта Стивенсона с популярной Мишель Морган в главной роли вообще не пошла на французские экраны.

Однако наиболее сложным оказался казус с фильмом Жана Ренуара «Это моя страна» (1943), над которым работали, не считая режиссера, выдающиеся кинематографисты: автор сценария Дадли Николс и исполнитель главной роли Чарлз Лоутон.

Французская критика набросилась на фильм, демонстрировавшийся после освобождения, с непонятным остервенением. Даже поклонник Ренуара Андре Базен определил картину своего метра как рассказ о французском движении Сопротивления, сделанный для китайского зрителя. Он утверждал, что единственное, чего может добиться произведение Ренуара, — это взрыва смеха в зрительном зале. Любопытно, что итальянский зритель, также переживший гитлеровскую оккупацию, принял картину куда более доброжелательно, без издевок и истерических нападок. Ренуар так и не смог понять, что произошло, ему причиняла боль реакция соотечественников, и он считал ее несправедливой: «Быть может, я был наи-

вен и не смог ощутить состояние умов французов после освобождения, но это не меняет моего собственного мнения о фильме»*.

Разумеется, в сценарии фильма «Это моя страна» было много наивного, но кто в Америке 1943 года мог знать, как выглядит движение Сопротивления во французской провинции. Основная претензия французов заключалась в том, что главную роль в фильме — трусливого учителя — сыграл типичный англичанин Чарлз Лоутон, хотя никто из противников не мог отказать ему в значительном таланте и в той искренности, которой был наполнен созданный им образ. Между тем в Соединенных Штатах (а именно для американского экрана и был предназначен фильм) наиболее существенным был выбор на главную роль популярного актера. Жан Ренуар утверждал, что цель, которую он поставил перед собой, была достигнута — фильм не только с огромным успехом прошел в кинотеатрах, но вызвал (и это было куда важнее) многочисленные письма и другие выражения симпатии, свидетельствовавшие об уважении к сражающейся Франции.

Особый раздел голливудской продукции тех лет представляют собой фильмы о советских союзниках. Они возникли на пересечении двух тенденций — чисто коммерческой, представленной продюсерами, которые хотели воспользоваться конъюнктурой, интересом общества к России, и тенденции идейной, характерной для многих режиссеров, питавших искреннюю симпатию к советскому союзнику и восхищавшихся его героической борьбой с нацизмом. И хотя представители больших студий пытались утверждать во время маккартистской кампании, что правительство Рузвельта оказывало на них давление, требуя производить фильмы о России, это было ложью. И уже во время допросов перед пресловутой Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности Джек Уорнер был вынужден отказаться от своего заявления о том, что администрация Рузвельта вынудила его поставить «Миссию в Москву» (1943). В действительности он сам обратился к бывшему американскому послу в СССР Дэвису с предложением уступить ему право на экранизацию его книги, ставшей бестселлером. Точно так же и Луису Б. Майеру пришлось отречься от утверждения, что министр морского флота Фрэнк Нокс специально отсрочил Роберту Тейлору срок призыва на военную службу, чтобы дать ему возможность сыграть главную роль в «Песне о России».

Из шести фильмов, посвященных русской тематике, наиболее значительным и художественно зрелым оказался «Конвой» (1943) Ллойда Бэкона с Хэмфри Богартом в главной роли. Однако сама Россия, если не считать нескольких кадров Мурманска в финальных эпизодах фильма, не появлялась на экране: фильм был посвящен транспорту с военным

* Callisto Cosulich, Jean Renoir, Roma, 1952, p. 30.

спариванием, предназначенным для Советского Союза, отправляемым полярным путем. «Контратака» (1945) Золтана Корды по сценарию Джона Говарда Лоусона представляла собой продолжение той темы, которую в немецком догитлеровском кино разрабатывал режиссер Виктор Тривас: в засыпанном после взрыва подвале оказывались немецкие и русские солдаты, затеявшие дискуссию о войне. Разумеется, симпатия зрителя была на стороне русских героев, тем более что одного из них, пусть несколько театрально, играл Пол Муни.

В «Миссии в Москву» (1943) Майкла Кертица, в «Днях славы» (1944) Жака Турнера, в «Песне о России» (1944) Грегори Ратова и в «Полярной звезде» (1943) Льюиса Майлстоуна американский зритель имел возможность увидеть, как выглядит «эта экзотическая и таинственная Россия». Быть может, он не испытывал разочарования, но уж наверняка не обогатил своих знаний о Стране Советов. Россия на американском экране выглядела так, как представляли ее себе люди, привыкшие к стандартам голливудского «реализма». Колхоз в «Полярной звезде» или «Песне о России» ничем не отличался от американской фермы на Среднем Западе Соединенных Штатов. Русские партизаны живо напоминали героев вестернов. Сьюзен Питерс в роли русской крестьянской девушки («Песнь о России») была как две капли воды похожа на барышень, появлявшихся в доме судьи Харди.

Кинокритик Джеймс Эйджи признавал, что «Миссия в Москву» сыграла прогрессивную роль, показывая Советский Союз как единственную страну, которая не только познала подлинную сущность фашизма, но и играла активную роль в его уничтожении. Точно так же обстояло дело с «Полярной звездой», в работе над которой принимала участие группа выдающихся деятелей кино: Лилиан Хеллман (сценарий), Льюис Майлстоун (режиссер), Грегг Толанд (оператор), Аарон Копленд (композитор), Сэм Голдвин (продюсер). Намерения были самые лучшие, а результат, безусловно, печальный. Схематизм конфликтов, прямолинейные характеры персонажей, упрощенная обрисовка быта снижали художественный уровень фильма.

Другим союзникам Голливуд уделил меньше внимания. Джон Стейнбек продал за рекордную по тем временам сумму (30 тыс. долларов) авторские права на экранизацию своей повести «Луна зашла» о гитлеровской оккупации Норвегии. Фильм, который снял в 1943 году Ирвинг Пичел, был холодно принят и критикой, и зрителями. Однако вина за это лежит не столько на режиссере, сколько на авторе литературного первоисточника. Дело в том, что Стейнбека интересовало не столько движение Сопротивления, сколько поведение человека перед лицом абстрактной угрозы, и в своей повести он пытался доказывать весьма сомнительный в сопоставлении с реальной действительностью тезис о том, что моральное сопротивление угнетенных приведет угнетателей к неминуемому поражению. В ре-

зультате гитлеровцы были показаны на экране скорее как партнеры по философской дискуссии, принимающие в ней участие на равных правах, чем как палачи.

Чешскому движению Сопротивления, привлекавшему внимание Голливуда после убийства Гейдриха и уничтожения Лидице, посвятил один из своих фильмов Фриц Ланг. Соавтором сценария картины «Палачи тоже умирают» был проживавший тогда в Калифорнии Бертольд Брехт. Уже само упоминание имен Ланга и Брехта обещало многое. Однако и на этот раз, как и во всей «союзнической» серии, надежды оправдались не полностью. Ланг сознательно отказался от реализма, он даже не пытался представить себе, как может выглядеть Прага во время гитлеровской оккупации: он снимал стилизованную мрачную картину о преследуемых и преследователях. В «Палачах» чувствуются отчетливые отзвуки экспрессионизма, вновь напоминают о себе персонажи давнего немецкого кино. Картина «Палачи тоже умирают» оказалась фильмом неровным: наряду с отличными, подлинно ланговскими сценами и эпизодами в ней немало схематизма, а оптимистическое предположение авторов, что человек, сохраняющий свое достоинство, в конечном счете победит, отнюдь не доказывалось тем, что было показано на экране.

Гитлеровцы у Ланга выглядели как очередное воплощение тиранов и палачей из экспрессионистской киномифологии. В фильмах других режиссеров они напоминали попросту гангстеров, чему способствовали во многом сценарии, сработанные по привычным стандартам приключенческих, полицейских боевиков. Из довольно большой серии фильмов, пытавшихся заглянуть за кулисы нацистского режима, достойны упоминания следующие: «Дети Гитлера» (1944) Эдварда Дмитрыка, «Банда Гитлера» (1944) Джона Фарроу, «Гитлеровский безумец» (1943) Дугласа Сирка и «Гитлер — живой или мертвый» (1942) Ника Грайнда. Более серьезным уровнем отличались «Седьмой крест» (1944) Фреда Циннемана и «Стража на Рейне» (1943) Германа Шумлина. В обоих случаях успеху фильмов способствовала сценарная основа.

«Седьмой крест» был экранизацией антифашистского романа немецкой писательницы Анны Зегере, которой удалось воспроизвести на страницах книги верную картину нацистской Германии. Правда, фирма «Метро» в соответствии со своими привычками несколько сгладила острые углы, но, несмотря ни на что, Спенсер Трейси в роли беглеца из концлагеря остался фигурой достоверной.

Фильм «Стража на Рейне» Лилиан Хеллман был одним из театральных боевиков Бродвея в сезоне 1941—1942 годов. Режиссером театрального спектакля был Герман Шумлин, и ему же студия «Уорнер бразерс» поручила постановку фильма. Сценарий, основанный на тексте пьесы, был написан Дэниеллом Хэмметом, и потому в кинематографической версии ощущалось театральное происхождение «Стражи на Рейне». Принципиаль-

ную роль в фильме играл диалог, а с точки зрения изобразительной картина также ничем особенным не отличалась. Пол Лукас, сыгравший на сцене роль активного немецкого антифашиста, без особых изменений повторил ее и на экране. В роли его жены-американки снялась Бэтт Дэвис. Действие фильма происходило в Вашингтоне перед самым началом войны, когда официальное посольство Третьей империи еще вело слежку за находящимися на территории Соединенных Штатов немецкими политическими эмигрантами.

Отдельный раздел деятельности Голливуда составляли фильмы, посвященные Польше и полякам. Их было немного, всего пять, к тому же два из них не имели никакого отношения к войне. Их героями были славные представители польского народа — Фредерик Шопен и Мария Складовская-Кюри. Фильм о Шопене — «Песня на память» (1945) — можно отнести к худшим образцам биографического, а точнее говоря, псевдобиографического жанра, когда-либо появившимся в Америке. Авторы его (сценаристы Эрнст Маришка и Сидни Бухмен, режиссер Чарлз Видор) продемонстрировали историческое невежество и психологическое упрощенчество. Конфетный герой-любовник Корнел Уайлд играл роль Шопена, демониическая Мерл Оберон изображала Жорж Санд, а над плохо написанной ролью профессора Эльснера мучился Пол Муни. Сентиментальная повесть о великой любви, патриотических порывах и неизлечимой болезни композитора была щедро полита техникolorовым соусом. Единственным элементом, уцелевшим во время этой операции, была музыка Шопена.

Фильм «Мадам Кюри» Мервина Ле Роя был задуман студией «Метро — Голдвин — Майер» как противовес коммерческому и художественному успеху «Миссис Минивер». Было решено дать публике возможность еще раз увидеть на экране идеальную супружескую пару — Уолтера Пиджета и Грир Гарсон, на этот раз в новом воплощении. Кроме того, история, героями которой были француз и поляка, как нельзя лучше соответствовала требованиям момента, выражая симпатию американского общества к союзникам, борющимся с гитлеровскими оккупантами. В основу сценария была положена биография ученой, написанная ее дочерью Евой Кюри и пользовавшаяся перед войной большим успехом.

Грир Гарсон, как и можно было ожидать, безошибочно сыграла любящую жену ученого, однако ей не удалось убедить зрителя в том, что образ, который она воссоздавала, — это также, а может быть, и прежде всего образ великого человека науки. Авторам фильма не хватило таланта и художественного воображения, чтобы создать глубоко драматическую и серьезную кинематографическую биографию гениальной ученой, совершившей эпохальное открытие.

Два фильма, в основе которых лежало нападение гитлеровцев на Польшу, относились к числу второстепенных. Винсент Шерман в картине «В наше время» (1944) рассказывал о матримониальных перипетиях в жизни

польского графа Стефана Орвида, вопреки воле своей семьи женившегося на молодой и красивой англичанке Дженнифер, не обладавшей ни имением, ни титулом. По атмосфере и разработке сюжета этот фильм, «сделанный в США», напоминал польские боевики типа «Прокаженной». Добрый помещик предлагал крестьянам участие в прибылях от своего имения, а практичная англичанка учила своего мужа основным принципам ведения современного сельского хозяйства. Лишь в последней части картины авторы вводили определенные элементы общественной и политической критики, показывая господствующие в аристократических кругах склонность к соглашательству и отсутствие воли к борьбе с агрессором. Надо сказать, что эти акценты вызвали среди реакционной польской эмиграции в Америке множество претензий к фильму Шермана.

Интересной по замыслу была драма производства «Коламбии» «Никто не уйдет живым» (1944), поставленная венгерским эмигрантом Андре де Тоотом. Обрамление фильма составлял судебный процесс над немецким военным преступником, происходящий уже после победы в маленьком польском городке. На скамье подсудимых сидит немецкий генерал, виновник массовых убийств, а в роли свидетелей обвинения выступали жители городка, вспоминая совершенные подсудимым преступления. В финале фильма председатель Международного трибунала обращался к зрителям, торжественно заявляя, что акт правосудия надлежит творить народам антигитлеровской коалиции. Жаль, что этот интересный сценарий не нашел соответствующей формы и на экране. С точки зрения режиссерской и актерской работы фильм «Никто не уйдет живым» не поднимался над уровнем посредственности.

Единственным фильмом из «польской серии», который обратил на себя внимание, была комедия Эрнста Любича «Быть или не быть» (1942). Ее появление на экране вызвало бурю полемики, ибо многие зрители (и не только поляки) считали неподобающим жанр комедии для рассказа о польском движении Сопротивления. Тем более, что происходило это в то время, когда каждый день приносил все новые сообщения о немецких зверствах в Польше, о публичных казнях, смертных приговорах и депортации в лагеря уничтожения. С исторической перспективы острота этих обвинений несколько притупилась, но даже тогда, когда фильм был показан впервые, можно было найти аргументы в его защиту.

Любич снял комедию об актерах, которых жизнь заставляет играть роли героев не только на сцене, но и в действительности. И пусть они припеваются за выполнение этой ответственной задачи с изрядной долей лицедейства, но при этом в поведении их немало отваги и патриотического самопожертвования. И, что важнее всего, они добиваются победы над своим гитлеровским противником, который так и не сумел справиться с поляками, меняющими с огромной профессиональной ловкостью грим, одежду, обличья.

Фильм «Быть или не быть» — это поставленный со свойственной Любичу виртуозностью балет персонажей в мундирах, настоящих и поддельных гестаповцев, обманутых и обманщиков. Диалог фильма был достаточно остроумен, а театральные интермедии забавны. Главные роли супругов — актеров Тур — исполнили известными своими выступлениями по радио Джек Бенни и Кэрол Ломбард. Это была последняя ее кинематографическая роль, сыгранная перед авиационной катастрофой, в которой она погибла. «Я вовсе не намеревался осмеивать поляков, — писал через несколько лет Эрнст Любич, — я хотел лишь высмеять актерскую среду, но прежде всего показать обычаи гитлеровских безумцев и гитлеровский дух, овладевший немецким обществом. Мне кажется, что мой фильм был более правдив, чем те художественные произведения (литературные и прочие), которые сводят гитлеризм к действиям традиционных гангстеров». Техническим советником режиссера был эмигрант из Польши Рышард Ордынский.

Фильмы о союзниках по коалиции и антифашистском движении Сопротивления были по понятным причинам связаны с европейским, реже африканским театром войны; действие же картин, героями которых были американские солдаты, разворачивалось, как правило, в Тихоокеанском бассейне. Для простого американца настоящей войной были боевые операции против Японии. Лишь в конце 1944 и начале 1945 года появляются, естественно не считая хроники и документальных лент, кинематографические рассказы о боях в Европе. Эта тема, однако, находилась на периферии интересов как продюсеров, так и зрителей. Главную роль играл в этом момент чисто психологический: Япония спровоцировала войну, Япония напала на Пирл-Харбор, следовательно, она была врагом номер один, и только победа над Японией могла принести удовлетворение оскорбленному национальному достоинству.

Производство батальных фильмов наталкивалось на серьезные трудности. Простой выезд на натуру из-за ограниченных транспортных возможностей представлял зачастую непреодолимое препятствие. Вооруженные силы были не в состоянии предоставить такую помощь людям и снаряжением, которая была необходима для достижения задуманных эффектов. Существовали и трудности чисто цензурного характера. Кроме того, против студий работало время. Планирование и постановка фильма требовали долгих месяцев, а то и лет, а за это время ситуация на фронте серьезно изменилась. То, что было актуально вчера или позавчера, сегодня уже никого не интересовало. Военная цензура рыскала повсюду в поисках разглашенных военных тайн, что также не облегчало жизни режиссерам. И тем не менее, вопреки всем этим барьерам и тормозам на экран выходили многочисленные фильмы о летчиках, моряках и пехотинцах, воюющих на Филиппинах, Новой Гвинее, островах Гилберта, Мидуэй, Марианнах или в Бирме.

Героизму армии были посвящены такие картины, как «Дневник из Гвадалканала» (1943) Льюиса Сейлера, «Батаан» (1943) Тея Гарнетта, «Остров Уэйк» (1942) Джона Фарроу или «Цель операции — Бирма» (1945) Рауля Уолша. Военный флот прославлялся в фильмах «Направление — Токио» (1944) и «Гордость морской пехоты» (1945) Делмера Дэвиса, «Десантники из морской пехоты» (1944) Гарольда Шустера, «Пятеро смельчаков» (1944) Ллойда Бэкона и «Смертники» (1945) Джона Форда. Летчики были героями фильмов «Тридцать секунд над Токио» (1944) Мервипа Ло Роя, «Военные летчики» (1943) Говарда Хоукса, «Катастрофическое пике» (1943) Арчи Майо и «Бог — мой второй пилот» (1945) Робера Флорея.

По сравнению с репортажами с поля боя игровые фильмы о войне, особенно в первые ее годы, раздражали своей искусственностью. Реконструкция натуры на земле Калифорнии была производственной необходимостью, ибо никто, разумеется, не позволил бы отправить съемочную группу на прифронтовую территорию, и потому в большинстве случаев элементы инсценировки были достаточно явными. Да и как могло быть иначе, если «Дневник из Гвадалканала», считающийся одной из лучших картин о кампании на Тихом океане, снимался на пляже в калифорнийской местности Сан-Диего. А для фильма производства студии «Метро» — «Семя дракона» (1944) Джека Конуэя и Гарольда С. Баккета — в течение двух лет «подгримировывался» пейзаж, в калифорнийском грунте выдалбливались террасы под рисовые поля, а затем подрисовывались соответствующей краской. Однако и такие сложные операции не могли превратить окрестности Калверсити в Китай из сценария Перл Бак.

Не менее трудно было «сменить кожу» актерам, а точнее говоря, звездам. Тайрон Пауэр или Эррол Флинн, выступая в мундирах с разными знаками отличия и орденами, не переставали при этом быть самими собой. Быть может, зритель и волновался, видя, как его любимец переносит лишения и рискует жизнью, но он не забывал ни на мгновение, что роль солдата на экране играет хорошо знакомый ему голливудский актер. Таким образом, даже тогда, когда фильм был хорошо сделан технически, участие «крупных имен» разбивало в пух и прах иллюзию достоверности.

Куда больше элементов реальности приносили фильмы, в которых солдатские роли играли дебютанты или менее известные голливудские актеры. Выигрывали также в подлинности те военные картины, исходным материалом которых служили воспоминания или дневники участников войны. Так, «Дневник из Гвадалканала» был основан на подлинных фронтовых заметках Ричарда Трегаскиса. И даже взыскательный критик Джеймс Эйджи похвалил экранизацию как серьезную, честную и простую. А это был редкий комплимент в его рецензиях, посвященных «военному фильму».

Те же элементы подлинности можно было обнаружить и в фильме «Тридцать секунд над Токио», воспроизводившем подготовку к полету

и сам полет первой эскадры американских бомбардировщиков, перенесших военные действия на вражескую столицу. Тем более что происходило это в период поражений Соединенных Штатов и бомбардировка Японии должна была служить главным образом символом воли к дальнейшей борьбе. Генерала Джеймса Дулиттла, командовавшего экспедицией, играл Спенсер Трейси. «Бог — мой второй пилот» — это название книги полковника Роберта Л. Скотта, «летающего тигра», близкого сотрудника генерала Клера Ченнолта, американского советника китайской армии в Куньминь. Скотт продал право экранизации своих военных мемуаров. История «Пяти смельчаков» — пяти братьев Салливен, утонувших на военном корабле, затопленном японцами, — была написана в форме сценария специалистами из «XX век — Фокс» по рассказам родителей погибших героев. Джек Форд снял своих «Смертников» на основе книги Уильяма Л. Уайта, повествующей об операциях мелких подразделений американского флота, затруднявших японские десантные вылазки на Филиппинах в начальный период войны. Надо сказать, что попытка растянуть лаконичный отчет свидетеля до размеров полнометражного игрового фильма не принесла пользы «Смертникам». Фильм вышел на экраны в первые месяцы после окончания войны.

Серия фильмов о войне на Тихом океане была настроена на героический лад. Это естественно, если принять во внимание время, в которое эти ленты производились, и пропагандистские цели, которым они служили. Однако героизм этот редко выходил за рамки голливудских стереотипов: в нем было куда больше стандартной экранной эквилибристики, чем подлинных человеческих переживаний. Среди тех, кто старался противостоять шаблонам и показывал своих героев в конфликтных ситуациях морального порядка, не связанных впрямую с военными действиями, был режиссер-дебютант, профессиональный сценарист Делмер Дэвис, постановщик фильмов «Направление — Токио» и «Гордость морской пехоты». Следующий шаг в этом направлении сделал Уильям Уэллман в наиболее зрелом военном фильме американского производства — в «Истории рядового Джо» (1945) *.

Фильм этот родился из фронтовых корреспонденций американского

* Уэллман Уильям А. (род. в 1896 году в Бруклине, Массачусетс, США). Служил в Иностранном легионе и в американской авиации во время первой мировой войны. В 1919 году переехал в Голливуд, работал сначала реквизитором, потом ассистентом режиссера и, наконец, режиссером, дебютировал в 1923 году фильмом «Человек, который выиграл». Среди семидесяти с лишним фильмов, поставленных Уэллманом на протяжении его сорокалетней кинематографической карьеры, преобладают вестерны.

Главные фильмы: «Крылья» (1927), «Враг общества» (1931), «Робин Гуд из Эльдorado» (1935), «Родилась звезда» (1937) (вторично экранизирован в 1954 году Джорджем Кьюкором), «Бой Джест» (1939), «Свет погас» (1939, по Редьярду Киплингу), «Случай в Окс-Боу» (1943, по повести У. Ван Тилбург Кларка), «История рядового Джо» (1945).

журналиста Эрни Пайла, описывавшего войну с точки зрения ее рядовых участников. Несомненно, что, кроме литературного оригинала, на драматургию и стилистику фильма оказали также влияние фронтовые репортажи типа «Битвы за Сан-Пьетро» Хьюстона. Уильям Уэллман сумел отойти от голливудских моделей и создать искренний и простой рассказ о войне, лишенный кинематографических эффектов, желая потрясти зрителя масштабами батальных сцен или взволновать его героической патетикой. «История рядового Джо» была картиной гневной и мучительной, ибо в центре ее стояла проблема цены, которую приходится платить за победу. Кровь, смерть, психическая неуравновешенность, голод и скитания — вот цена, которую платит солдат, продвигаясь вперед, взламывая вражескую оборону, захватывая деревни и города.

Драматургия «Истории рядового Джо» сохраняла стиль очерков Эрни Пайла — сухой, внешне холодный, но волнующий и острый, проникающий в суть проблемы. Она определяла и перипетии и конфликты картины, не сконструированные пером сценариста, а обусловленные течением времени и ходом наступления. Свежеиспеченный солдат на собственной шкуре проходит науку военного ремесла и реальной боевой службы. В зависимости от силы воздействия на его психику одни эпизоды продолжают больше, другие — меньше. Иногда в развитии сюжета образуются временные скачки — действие перепрыгивает через длительные участки времени, а иной раз камера тщательно регистрирует все, что происходит в течение немногих минут. Уильям Уэллман не заботился о мотивировках, он стремился к более точному описанию. Не столь важно то, что случилось с тем или иным солдатом, к которому мы уже успели привыкнуть и который постоянно сопутствовал герою фильма «История рядового Джо», — важно то, что этот человек исчез из сюжета. Убит он, ранен, попал в плен или пропал без вести? Ответ на все это несуществен. Важно лишь то, что ставший близким зрителю персонаж «списан», внесен в реестр военных потерь.

Или другой режиссерский прием, которым пользовался Уэллман, — меняющиеся, стареющие по мере течения действия лица солдат. Любопытствующие, оживленные, молодые, жизнерадостные — в экспозиции фильма, но после боя, после многих боев — серые, усталые, отмеченные страхом, непрерывным поединком со смертью. В этом художественном ключе решались все элементы картины: хемингуэевское по стилю и атмосфере повествование, документальная операторская манера и характерное исполнение актеров Берджесса Мередита (Джо) и Роберта Митчума (капитан). В той же тональности, что «История рядового Джо», был сделан и другой фильм об итальянской кампании — «Прогулка под солнцем» (1946) Льюиса Майлстоуна, однако художественно он был значительно слабее.

Отдельная категория «военных фильмов» — это картины о мирной жизни в Америке. Война в этих фильмах, однако, является отнюдь не фоном

сюжета, она оказывается ключом ко всему происходящему, драматургическим ключом конфликтов. Цель этих фильмов была вполне однозначна — показать и утвердить духовную неразрывную связь между теми, кто ушел воевать, и теми, кто остался дома. Связь эту определяют прежде всего семья, дом, дети или же чувство любви, разделяющее влюбленных. Однако сценаристы и режиссеры стремились придать более общий смысл этим индивидуальным историям, возвышая их до символа национального согласия и единства, связывающего все фронты и все театры военных действий с далекой родиной. И еще одну, не менее важную цель преследовали эти ленты о домашнем очаге — они наглядно доказывали, что жизнь в Америке течет нормально, что трудности преодолеваются, что все общество находится в состоянии непрекращающейся мобилизационной готовности.

Уильям Сароян написал оригинальный сценарий под названием «Человеческая комедия», который был перенесен на экран Кларенсом Брауном в 1943 году. Это был своего рода художественный репортаж о жизни маленького американского городка во время войны. У сюжета не было отчетливой линии развития: на экране появлялись не связанные между собой картины провинциальной жизни, лирические или комические, объединенные лишь фигурой юного почтальона, роль которого с темпераментом и чувством сыграл Микки Руни. Джеймс Эйджи, высоко оценивая атмосферу фильма и восхищаясь игрой четырехлетнего Джека Дженкинса, не без оснований сожалел о том, что режиссер не воспользовался случаем, чтобы снять эту историю на натуре, на фоне настоящего, а не выстроенного в павильоне городка. Точно так же, по мнению Эйджи, актеры были слишком «актерскими», чтобы можно было поверить в их существование как реальных людей.

Этой ошибки частично удалось избежать Ирвингу Пичелу в фильме «Счастливая страна» (1943), который снимался на натуре в калифорнийских городках Санта-Роза и Хилдборо, однако сценарий этой картины был несравненно слабее, чем в «Человеческой комедии». Дух солдата, погибшего во время Гражданской войны, приходит к своему правнуку, потерявшему сына во время второй мировой. Правнук, прогуливаясь со своим пращуром по родному поселку, вспоминает о преждевременно ушедшем наследнике. Идея «Счастливой страны» была проста: погибший солдат был счастливым человеком, и смерть его была нужна, чтобы обеспечить согражданам спокойное существование.

Наиболее значительной картиной «домашней серии» была лента производства Дэвида О. Селзника «С тех пор, как ты уехал» (1945), поставленная Джоном Кромуэллом. В экранизации книги Маргарет Бьюэл Уалдер продюсера привлек «синтетический» образ жизни среднестатистической американской семьи, глава которой — отец и муж — находится на фронте. Тональностью своей этот фильм чрезвычайно напоминал новеллы и повести, без конца печатавшиеся на страницах женских журналов: здесь

все были добры, все благородны и все помогали друг другу. Представители, а точнее, представительницы семьи Хилтонов говорили, жили и вели себя точно так же, как миллионы смитов, браунов или джонсонов от Флориды до Аляски. И хотя интерьеры их «элегантного» домика отнюдь не свидетельствовали о хорошем вкусе его хозяев, тем не менее после демонстрации фильма они наверняка стали предметом мечтаний всех тех не столь обеспеченных и не столь привилегированных зрителей, которые хотели бы обладать точно такими же занавесками, чехлами на креслах и коврами.

В фильме Кромуэлла была занята целая плеяда звезд. Клодетт Кольбер с присущим ей обаянием вела хозяйство, воспитывала детей, преодолевала экономические трудности и тосковала по отсутствующему мужу, отвергая ухаживания старого и оставшегося в тылу поклонника. В ролях ее дочерей были заняты Дженнифер Джонс и подросток Шерли Темпл. В мужских ролях снимались Лайонел Барримор и Джозеф Коттен. Селзник с большим пониманием потребностей зрителя и профессионализмом сумел придать этой чувствительной и «возвышающей» историйке безукоризненную ремесленную форму. Фильм «С тех пор, как ты уехал» был типично голливудской «мыльной оперой», обтекаемой и отполированной в мельчайших деталях.

Несколько менее честолюбивые намерения имел соперник Селзника Даррил Занук, также потянувшийся к фильму из серии «Дом, милый дом». Он обратился к недавней истории и сделал биографический фильм о президенте США Вудро Вильсоне. Фильм «Вильсон» (1944) был поставлен одним из ветеранов Голливуда, Генри Кингом, по сценарию Ламара Тротти. Вступительная надпись, которая появлялась на экране сразу же после титров, не оставляла сомнений в идее картины. Вот текст этой надписи: «Иногда в жизни человека отражается жизнь нации. Предназначение нашей страны кристаллизовалось в жизни Вашингтона и Линкольна, а может быть, и в жизни другого президента... Вот рассказ об Америке и рассказ о человеке... О Вудро Вильсоне, двадцать восьмом президенте Соединенных Штатов».

Стремясь к тому, чтобы картина обладала не только достоинствами исторического документа, но и не теряла развлекательности, Занук не скупился на расходы. Стоимость производства «Вильсона» достигла огромной (особенно для военного времени) суммы — 4 млн. долларов. Жизнь президента, который мечтал обеспечить миру прочный мир, была показана на цветной киноленте и с огромным постановочным размахом. Торжественная премьера фильма, состоявшаяся в августе 1944 года, за несколько месяцев до президентских выборов, могла рассматриваться как вклад киностудии «XX век — Фокс» в пропагандистскую кампанию за повторный выбор Рузвельта. Ибо, несмотря на то, какими субъективными намерениями руководствовался Занук и его хозяева, объективно «Виль-

сон» был аргументом в пользу политики международного сотрудничества после войны.

Однако речь в фильме шла не только о большой политике, хотя проблемы войны и мира играли в сюжете существенную роль: основной упор делался на «американизм», на то, чтобы уяснить зрителю, что Вильсон при всей своей мудрости и неординарности был типичным американцем, человеком, который вел себя в частной и семейной жизни точно так же, как миллионы его сограждан. После просмотра фильма зритель должен был гордиться тем, что принадлежит к народу, давшему миру Вудро Вильсона. Разумеется, можно и даже нужно критиковать экранную биографию, созданную Зануком — Кингом, за исторические упрощения и фельетонно-анекдотический стиль повествования. Однако, с другой стороны, нельзя не заметить, что картина такого рода была ценной новинкой в голливудской практике. Даррил Занук ставил в прямую зависимость от финансовых результатов эксперимента с «Вильсоном» производство других серьезных фильмов. Но, видимо, результаты эти были не слишком эффективны, ибо в последующие годы на американском экране не появилось других картин о новейшей истории Соединенных Штатов. Музыкально-танцевальные боевики с Бэтти Грейбл были, видимо, более прибыльны.

Предмет особых интересов государственного департамента представляли южно- и центральноамериканские союзники США. Поэтому-то Голливуду и было поручено производство фильмов, популяризирующих южных союзников Соединенных Штатов. Надо сказать, что фильмов этих было немного, и еще меньшая часть из них появилась на экране. В частности, Орсон Уэллс получил кредит в сумме 300 тыс. долларов от Бюро координации межамериканских культурных и торговых связей для съемок фильма «Все это правда», состоявшего из трех новелл, действие которых происходило в Мексике и Бразилии. Однако студия РКО, бывшая главным финансистом проекта, решила даже не приступать к монтажу материала, привезенного режиссером из экспедиции. Тридцать тысяч метров цветной пленки было отправлено на полку.

Куда больше повезло Уолту Диснею. Направленный Нельсоном Рокфеллером, директором Бюро координации, с миссией доброй воли, Дисней отправился на шесть месяцев в Бразилию, Аргентину и Чили, чтобы пропагандировать политическую линию Соединенных Штатов и противодействовать прогитлеровской агитации. После возвращения из путешествия Дисней намеревался смонтировать из снятого материала четыре короткометражки о Латинской Америке, но в копейном счете, дополнив репортажные кадры рисованными эпизодами, сделал полнометражную картину в смешанной рисованно-актерской технике. Фильм назывался «Салют, друзья!» (1943). Соединение мультипликации с документальным материалом было интересно задумано, однако, многократно повторенное на протяжении фильма, надоедало. Другим фильмом Диснея, посвящен-

ным южноамериканской тематике, была картина «Три кабалеро» (1944).

Игровые фильмы о войне пользовались меньшим или большим успехом, главным образом в зависимости от чисто развлекательных достоинств сценария и участия популярных кинозвезд. Произведения серьезные, реалистически изображавшие войну и связанные с ней проблемы, как, скажем, «История рядового Джо» Уэллмана, даже в самой ничтожной степени не были столь кассовым товаром, как мелодрамы или приключенческо-шпионские боевики, чисто условно связанные с войной против стран «оси». В 1943 году рекорд прибыли от проката побили три фильма режиссера Майкла Кертица — «Касабланка», «Это — армия» и «Янки Дудл Дэнди».

Первый из них был мелодрамой, в которой действия враждебных разведок скрещивались с любовными перипетиями в жизни героев. Главные роли играли Хэмфри Богарт и Ингрид Бергман, а рядом с ними появлялись на экране такие блистательные актеры, как Конрад Вейдт, Петер Лорре и Клод Рейнс. «Касабланка» была признана Голливудской академией лучшим фильмом года, а Майкл Кертиц и сценаристы получили «Оскары». И все-таки об этом фильме нельзя сказать ничего, кроме того, что он ловко сделан. Из слабой пьесы Мэррея Барнетта и Джоан Эллисон невозможно было создать интересную, психологически правдивую драму. Невозможно и потому еще, что и студия «Уорнер бразерс» была заинтересована именно в повторах всех дешевых мелодраматических эффектов театрального представления. Что же касается фильмов «Это — армия» и «Янки Дудл Дэнди», то это были всего лишь посредственные музыкальные комедии.

ПРЕЖДЕ ВСЕГО — РАЗВЛЕЧЕНИЕ

Слова президента Франклина Д. Рузвельта, что в мирное время развлечение бесценно, а во время войны необходимо, определили программу продукции Голливуда. Развлечений домогался массовый зритель в тылу, легкие и беззаботные комедии были нужны и солдатам на фронте. До конца 1944 года киностудиями было предоставлено в распоряжение военных властей двадцать пять тысяч узкоплечных копий игровых фильмов и киножурналов. Еженедельно служба военного кинопроката, обладавшая двадцатью одним отделением за рубежом страны, получала из Голливуда три кинопрограммы. Было подсчитано, что ежедневно проходило около трех тысяч киносеансов — для армии, вспомогательного персонала, союзников, а в некоторых случаях и для небольших групп военнопленных. Почти миллион зрителей изо дня в день смотрели фильмы, сделанные в Голливуде. Эти сеансы получили даже специальное название — «двухчасовой отпуск, проведенный дома».

Кинообслуживание вооруженных сил за рубежом осуществлялось отборочной комиссией из восьми лиц — шести офицеров действительной

службы и двух штатских, в обязанности которых входил выбор 156 полнометражных фильмов в год из всей продукции Голливуда. В своих решениях эта комиссия руководствовалась запросами руководителей прифронтовых кинотеатров и организаторов просмотров в частях и соединениях. Первое место занимали музыкальные фильмы и комедии, на втором были приключенческие ленты и романтические драмы. Таким образом, требования армии определяли отбор из текущего репертуара и даже влияли на тематику кинопроизводства. Впрочем, внутренний рынок предъявлял такие же требования, как и зарубежный спрос. И здесь подавляющее большинство зрителей требовали легкого репертуара. Популярность таких звезд, как Бинг Кросби, Боб Хоуп или Дайна Шор, подкреплялась поездками актеров на фронты для выступлений, в которых принимали участие главным образом представители американской эстрады.

«Король» Голливуда Уилл Хейс стимулировал производство кинокомедий, видя в них лучшее лекарство от военных забот и усталости, драгоценный заряд оптимизма, восстанавливающий у зрителя столь необходимое в трудную минуту чувство юмора. Голливуд, полностью соглашаясь с этими рекомендациями, имея также в виду и финансовые соображения, значительно увеличил производство комедий всех жанров: бытовых, музыкальных, эксцентрических, «черных» и сатирических. Любая тема годилась, если ее удавалось использовать для создания комедии. Естественно при этом, что в первую очередь экранизировались все популярные театральные постановки, с успехом прошедшие на Бродвее, однако не всегда с тем же художественным результатом. Сюрреалистический бурлеск «Ад разверзся» Джона Сигварда Олсена и Гарольда Огдена удерживался на сцене в течение трех с половиной лет и собрал миллионы зрителей. В 1941 году его экранизировал для «Юниверсл» Генри С. Поттер с отличной выдумкой и поистине безумным ритмом, однако он не сумел воспроизвести на экране то, что составляло сущность этого зрелища, — актерскую импровизацию, живой контакт со зрителем, непредвиденные и неповторимые репризы, комические трюки и обмолвки.

На комедийном горизонте Голливуда в годы войны заблестали два новых режиссерских таланта — Престон Стерджес и Винсенте Миннелли, а также старый европейский мастер Рене Клер. Эрнст Любич только однажды напомнил о себе зрителям — в 1942 году комедией «Быть или не быть», о которой уже шла речь. Фрэнк Капра, занятый производством фильмов для армии, все-таки нашел время, чтобы экранизировать популярную пьесу в жанре «черного» юмора — «Мышьак и старые кружева» (1944). Братья Маркс гастроллировали в прифронтовых театрах. Чарльз Чаплин в 1942 году согласился возобновить в озвученном варианте «Золотую лихорадку». Надписи немой версии заменил здесь голос актера-комментатора. В звуковом варианте некоторые эпизоды были исключены и на их место вставлены другие, из не использованных когда-то материалов. Так, в частности,

появилась знаменитая сцена, в которой голодный «Большой Джим» видит бродягу Чарли в виде гигантского цыпленка. Таким образом, старая гвардия комедийных мастеров отдыхала и на афишах все чаще и чаще появлялись новые, ранее вовсе не известные или малоизвестные фамилии режиссеров.

Престон Стерджес не был новичком в Голливуде, он работал здесь как сценарист еще с 1930 года и был, между прочим, автором сценария фильма «Могущество и слава», поставленного Уильямом Хоуардом, в котором за несколько лет до «Гражданина Кейна» была применена сходная драматургическая конструкция. Фильм начинался похоронами героя, а два человека, принимавшие участие в траурной церемонии, рассказывали о покойнике — один положительную, второй — отрицательную версию его жизни. Хронология событий в биографии героя не соблюдалась, и сказочки неоднократно возвращались к одним и тем же происшествиям. Однако авторский успех этого фильма не повторился, и другие сценарные работы Стерджеса не поднимались над уровнем посредственности.

Новая глава в его творческой биографии началась тогда, когда студия «Парамаунт» согласилась наконец разрешить ему заняться режиссурой.

Решение это не было случайным, о чем лучше всего свидетельствует «Оскар», которым Стерджес был награжден за сценарий его первого фильма «Великий Мак-Гинти». Это была история карьеры провинциального политика с сомнительным прошлым, который по желанию супруги с самыми печальными последствиями пытается жить честно и благородно. В «Леди Ева» (1941) Престон Стерджес высмеивал суперсовременную американскую женщину. Подлинной сенсацией стал его фильм «Путешествия Салливена» (1941) — история голливудского режиссера, который в поисках сюжета для социальной драмы сталкивался с реальным «дном» американской действительности. Фильм «Чудо в Морган-Крик» (1943) рассказывал о матери шести близнецов, которая была не в состоянии определить, кто именно является тем ее «военным мужем», с которым она познакомилась во время бала, устроенного в честь солдат, отправляющихся на фронт. Наконец, последняя комедия из сатирического цикла — фильм «Приветствуйте героя-победителя» (1943) — снова обращается к закулисной стороне местных политических интриг в провинциальном городке.

Престон Стерджес был режиссером, обновившим американскую комедию, которая во второй половине 30-х годов начала деградировать, замыкаясь в штампах коммерческой продукции. Капра и его эпигоны повторяли одну и ту же схему сентиментальной историйки о простых людях, а на другом полюсе царила эксцентричная комедия, действие которой неизменно разыгрывалось в большом свете, среди героев, действующих в на редоксальных ситуациях. Классическая «комическая» была, в сущности, вытеснена за пределы большого кинопроизводства, изредка возвращаясь на экран в виде короткометражек. Стерджес использовал свой богатый

жизненный и авторский опыт для создания новой, необыкновенно жизнеспособной и свежей концепции кинокомедии.

Почва, на которой он разрабатывал свои сюжеты, была как нельзя более реальна и достоверна: американская провинция, обскурантская и самонадеянная, изображенная сатирически, без того добродушия и лиризма, которые были характерны для творчества Фрэнка Капры. В режиссерской манере Стерджес гармонически соединил традиции старой «комической» с культурой диалога. Слово эстафетную палочку, он перебрасывает акценты с чисто словесной репризы, вводящей зрителя в существо комической ситуации, на типично визуальный гэг. Отличную наблюдательность он сочетал с врожденной склонностью к сгущению красок. Его персонажи — это, так сказать, квинтэссенция типичных черт, характерных для провинциального полицейского («Чудо в Морган-Крик»), учителя из маленького города (фильм «Приветствуйте героя-победителя») или администратора, состоящего при великом кинорежиссере («Путешествия Салливена»).

Престон Стерджес отнюдь не был моралистом и ничего в своих фильмах не пытался проповедовать. Он не осуждал, не хвалил, не метал громы на человеческие грехи и пороки. Напротив, его можно было бы обвинить даже в некоторой толике цинизма, особенно тогда, когда вопреки логике и здравому рассудку он завершал свои сценарии хэпи эндами. В самом деле, как могло произойти, что мнимый герой, избранный своими поклонниками в мэры, после того как он признается в мистификации, не освистывается, не оказывается на скамье подсудимых, а совсем наоборот — остается в должности? Или как в картине «Великий Мак-Гинти» в финале побеждает честность, хотя весь фильм служил доказательству тезиса, что быть порядочным человеком отнюдь не рентабельно. Впрочем, эти хэпи энды, если взглянуть в них повнимательнее, в действительности вовсе не столь оптимистичны, ибо именно этим режиссер отчетливо говорит, что соотечественники его наивны и легковерны. Их можно «купить» и рафинированными трюками легко растрогать. А Престон Стерджес, лишенный иллюзий, лишь изображал нередко в форме карикатуры, как живет маленький американский мирок глухой провинции.

Все фильмы Престона Стерджеса 1940—1941 годов сводятся к извечной американской дилемме: как добиться успеха и как уберечься от потери завоеванного. Это, разумеется, забота, известная не только американцам, но и всему остальному человечеству, с той, однако, разницей, что жители Соединенных Штатов особенно чувствительны к месту, занимаемому на общественной лестнице. В других странах символы, определяющие положение в социальной иерархии, — автомашины, особняки, холодильники, яхты, зависящие от состояния банковского счета, — не играют столь значительной роли. Именно это непрерывное напряжение своих сограждан Стерджес и делает осью, вокруг которой вертится действие его комедий.

Здесь каждый хлопочет о том, чтобы подняться хотя бы ступенькой выше, а поднявшись, живет в паническом страхе, как бы не свалиться песколкими ступеньками ниже. И вторая характерная черта — темп жизни, переменчивость настроений и состояний; то, что придает американской действительности колорит почти сюрреалистический. Мы еще не успели привыкнуть к одной ситуации, а ее сменила уже другая ситуация, прямо противоположная. Здесь нет отчетливых переходов и психологической подготовки к переменам, здесь отрицание может в любое мгновение обернуться утверждением.

И Престон Стерджес нашел соответствующую драматургическую форму для этих калейдоскопических превращений. Он начинает свои фильмы с кульминации, с кризисного момента, чтобы не дать зрителю опомниться и поразить его новым поворотом сюжета. Быть может, Мэнни Фарбер и У. С. Постер были правы, утверждая в своей статье, опубликованной в американском журнале «Филм калчер», что эту склонность к контрастам режиссер принес в американское кино из европейского авангардизма, а именно из сюрреализма и дадаизма. Однако думается, что параллели можно найти и ближе, скажем у братьев Маркс. В словесной же стороне его фильмов, в любви к цветистости языка, к неожиданным словечкам и афоризмам, особенно в комическом сопоставлении их с теми персонажами, которые их произносят, видно знакомство Стерджеса с французским театром — и бульварным, и авангардистским. Из бульварной комедии этот сценарист и режиссер в одном лице позаимствовал легкость и плавность диалога, у авангардистов — неожиданные сопоставления, контрастность. Однако этим не ограничивается связь Стерджеса с театром: у сцены он позаимствовал еще один элемент успеха, по голливудским понятиям необычный, а именно постоянный актерский коллектив, переходящий из фильма в фильм в одних и тех же ампулах. Так, Уильям Демарест часто выступал у Стерджеса как грубиян холерик, а Фрэнклин Пенгборн — в ролях мнимовеликосветских снобов. Эдди Бреккен был первым простаком, честным и наивным недотепой как в фильме «Чудо в Морган-Крик», так и в фильме «Приветствуйте героя-победителя». Главные роли — первых любовников и первых любовниц — играли звезды: Барбара Стэнвик, Джоэл Мак-Кри, Генри Фонда, Дик Пауэлл; а характерные актеры второго плана переходили из одной картины в другую, и именно благодаря им локальный колорит, провинциальная атмосфера были постоянным достоинством творчества Престона Стерджеса.

Время от «Великого Мак-Гинти» до «Приветствуйте героя-победителя», с 1940 по 1944 год, было периодом наивысшей славы Престона Стерджеса. На фоне героических военных драм и стереотипных мелодраматических историй, на фоне обтекаемого «совершенства» голливудской продукции, динамичные, не банальные, подчас неровные его картины были поистине свежим дуновением. Дэвид Уарк Гриффит считал «Чудо в Морган-Крик»

одной из лучших комедий, виденных им. Рене Клер писал о Стерджесе: «Если бы он перестал торопиться, он был бы действительно велик, ибо у него огромный талант и он должен стать одним из наших ведущих мастеров»*. Однако предсказания Рене Клера сбылись только наполовину. Престоп Стерджес не изменил своему методу, и после 1944 года звезда его бледнела, а на протяжении последнего десятилетия жизни режиссера (он умер в 1959 году) и вовсе погасла. Однако те восемь фильмов, которые Стерджес поставил во время войны, обеспечили ему видное место среди наиболее оригинальных авторов кинокомедии. И пожалуй, в истории кино.

Другим открытием военных лет был Винсенте Миннелли — театральный художник, ставший режиссером музыкальных комедий. Миннелли начинал свою карьеру в 30-х годах, во время «золотого века» огромных зрелищ-ревю на Бродвее, где Флоренс Зигфелд и другие режиссеры и хореографы конкурировали между собой, стремясь блеснуть как можно более красивым оформлением спектакля. Декорации, костюмы, световые эффекты, даже занавес — все было оружием, все использовалось для того, чтобы потрясти воображение зрителя. Миннелли в 1932 году исполнил проект занавеса, а вскоре стал ведущим художником-декоратором. Естественный ход вещей привел его в Голливуд.

Дебютировал Миннелли в 1943 году экранизацией театрального ревю «Дома — за границей», которое он сам предварительно поставил на Бродвее. Фильм назывался «Хижина в небесах».

Сюжет его был построен вокруг истории умирающего негра, за обладание душой которого борются силы добра и зла. Фабула была разыграна как народное зрелище на фоне бедных поселков в южных штатах Америки. Здесь без труда можно обнаружить аналогию с фильмом Марка Коннелли «Зеленые пастбища» (1936) — библейской притчей, увиденной глазами негрятских детишек из воскресной школы. Однако «Хижина в небесах», исполненная танцевально-вокальным негрятским ансамблем во главе с Этель Уотерс, принесла на экран дуновение подлинной поэзии, далекой от натуралистических стандартов голливудского мюзикла.

Подлинной сенсацией оказался третий по счету фильм Миннелли — «Встретимся в Сан-Луи» (1944) — романтическая экскурсия в первые годы XX века. Основой сценария стала серия статей о старом Сан-Луи, написанных Салли Бенсон и опубликованных в еженедельнике «Нью-Йоркер» под общим названием «Кенсингтон-авеню, 5135». Режиссер создал на этой основе хронику одного года из жизни провинциальной буржуазной семьи перед ее переездом в Нью-Йорк. Молодые героини фильма с грустью прощаются с городом, где прошли счастливые дни их детства, первых флиртов и первых балов. На экране оживали цветные фотографии,

* «Agee on Film», op. cit., p. 342.

словно перенесенные из старого альбома, воскрешая все, что неповторимо ушло в прошлое. Миннелли впервые использовал здесь прием, впоследствии многократно повторенный для того, чтобы подчеркнуть возвращение в прошлое (например, в фильме «Моя прекрасная леди»). Он показывает неподвижную, застывшую группу своих героев, словно на старой гравюре или дагерротипе, а затем приводит персонажей в действие. Одной из лучших сцен фильма был эпизод, происходивший накануне празднования дня всех святых, когда маленькие герои, переодетые в фантастические костюмы, бродят по улицам города. Маленькая Маргарет О'Брайен отлично сыграла роль младшей дочери, а Джуди Гарланд была типичным американским подростком эпохи длинных платьев, косичек и конного транспорта. В 60-х годах, вспоминая свой юношеский фильм, режиссер подверг его серьезной критике, обнаруживая в нем непоследовательность, но то, что действительно было наиболее значительно в картине «Встретимся в Сан-Луи», — лиризм и покоряющая романтика в воссоздании на экране еще не индустриализированной, провинциальной Америки — выдержало испытание временем.

Лирический талант и умение обнаружить поэзию в будничном Миннелли подтвердил в фильме «Часы» (1945) — сентиментальной комедиодраме о солдате-отпускнике, который встречается в Нью-Йорке девушку, влюбляется в нее и, преодолев множество бюрократических препон, женится на своей избраннице в канун отъезда на фронт. Обрамлением фильма являются сцены на вокзале, а все действие картины продолжается 48 часов. Первоначально эту картину должен был снимать Фред Циннеман, но незатухающий антагонизм режиссера с Джудой Гарланд, исполняющей главную роль, привел к тому, что постановка была передана Миннелли. Режиссер и здесь воссоздает не реальность, а мир воспоминаний, только более близкий по времени и без использования иконографических материалов. Фильм «Часы» снимался в калифорнийских павильонах, а режиссер восстанавливал на экране картины Нью-Йорка, интерьеры его маленьких ресторанчиков и нищих гостиных, натуру задымленных переулков. Нью-Йорк в «Часах» был не столько фоном сюжета, сколько важнейшим участником событий. В сюжете, живо напомиравшем «Одиноких» Пала Фейоша, было легко скатиться к приторному, карамельному сентиментализму, однако Миннелли удалось избежать этой опасности.

До окончания войны Миннелли снял еще две картины, основанные лишь на зрительно-музыкальных мотивах. Фильм «Иоланта и вор» был подчеркнута неправдоподобной историей, действие которой происходило в какой-то фантастической стране Латинской Америки на фоне декораций, исполненных в колониальном испанском стиле. «Зигфелд Фоллис» — просто экранизированное ревю. Оба фильма вышли на экраны уже после войны — «Иоланта и вор» в декабре 1945, «Зигфелд Фоллис» — в марте 1946 года. К этому времени Винсенте Миннелли уже прочно завоевал славу одного

из самых талантливых постановщиков музыкальных комедий. Картины его выгодно отличались от стандартных голливудских мюзиклов выразительностью оформления, музыкальностью и прежде всего теплой, психологической трактовкой героев. Люди в фильмах Миннелли отнюдь не были куклами или статистами, дополняющими рекламные аттракционы танцевально-вокального свойства.

Куда сложнее оказалась американская биография Рене Клера. Условия работы на голливудских студиях были ему незнакомы и чужды, и, хотя он появился в Голливуде уже в ореоле европейской славы, слава эта имела характер столь исключительный, столь эстетский, что не могла вызвать излишнего восторга у крупных продюсеров, специализировавшихся в постановке кассовых боевиков.

В 1942 году вышла на экраны картина «Пламя Нью-Орлеана». Рене Клер считает ее лучшим из того, что ему удалось сделать в Америке. И хотя «Пламя Нью-Орлеана» нельзя отнести к фильмам выдающимся или просто значительным, Рене Клер по-своему прав. В картине много очарования, режиссер блистательно уловил атмосферу этого города, в котором латинские (французские и испанские) традиции живы и сегодня. И пусть голливудский дебют Клера можно назвать пустячком, но это была безделушка, созданная зрелым художником. К сожалению, американский зритель не уловил тонких нюансов фильма, не принял пародию на сентиментально-романтическую комедию и не хотел, что оказалось самым главным, видеть в главной роли Марлен Дитрих, которая переживала тогда временный спад своей славы. В результате фильм «Пламя Нью-Орлеана» не имел успеха.

Теперь Клеру приходилось ждать, пока появится новая возможность постановки. Этот период ожидания сократил Престон Стерджес, который взял на себя роль продюсера комедии «Я женился на ведьме». История о ведьме, сожженной в давние времена и вернувшейся в новом воплощении на землю, чтобы полной мерой проявить свои дьявольские способности, послужила Клеру отличным поводом снова дать простор режиссерской фантазии. Почти математическая точность конструкции, безукоризненный ритм каждой сцены и каждого кадра, контрапункт звука и изображения — черты, которые всегда были свойственны Клеру, особенно в лучшем периоде его творчества, в начале 30-х годов, в полном блеске проявились не только в картине «Я женился на ведьме», но и в следующей работе — «Это случилось завтра» (1944). Оба эти фильма были необычны не только профессионально (американский зритель привык к другому типу мастерства), но и специфически французским остроумием режиссера. В картине «Я женился на ведьме» это было противопоставление фантастики прозе мещанской жизни, блистательная смесь реальности и неправдоподобия. В фильме «Это случилось завтра» — юмор ситуационный, ошеломляющий зрителя все новыми и новыми невероятными событиями и совпадениями.

Клер продемонстрировал в этих фильмах и великолепное чувство ритма: сцены сменялись во все убыстряющемся, а в финале — и просто головокружительном темпе.

Слабее других была четвертая американская работа Клера, которую и сам автор с удовольствием вычеркивает из своего послужного списка. Экранизация известного романа Агаты Кристи «Десять маленьких индейцев» была компромиссом режиссера. С точки зрения формальной Рене Клер справился со своей задачей — фильм «И тогда не осталось никого» (1945) был сделан интересно, темпераментно, неплохо разыгран актерами и пользовался большим успехом. Но внутренне он был пуст, безличен, лишен оригинальности. Его мог поставить любой другой режиссер.

Картины Рене Клера не принесли американской кинематографии ничего принципиально нового. Это была просто хорошая работа, отличавшаяся разве что европейским вкусом, культурой старого континента. А кроме того, исключая последний фильм, картины Рене Клера несли на себе, несмотря на совершенно иные условия производства, отчетливую печать авторской индивидуальности. Сам Рене Клер писал об этом: «Несмотря на ограниченность системы американского производства, можно, если захотеть, высказываться от собственного имени»*.

Наряду с комедией в развлекательном кинорепертуаре Соединенных Штатов всегда находилась мелодрама. Правда, среди многочисленных образцов этого жанра, созданных в военное время, трудно найти достаточное количество произведений, обладавших художественными достоинствами. Чаще всего это были типичные сентиментальные сюжеты о несчастных женах и матерях, поставленные на ремесленном уровне с актерским составом из кинозвезд. Многие талантливые актрисы, которые способны были сыграть действительно серьезные роли в подлинных драмах, были вынуждены выступать в подобного рода мелодрамах. Например, Бэт Девис, пожалуй, самая выдающаяся актриса американского кино 30—40-х годов, завоевала известность именно в мелодрамах типа «Большой лжи» (1941) Эдмунда Гоулдинга, «Итак, путешественница» (1942) Ирвинга Рэппера или «Миссис Skeffington» (1945) Виллента Шермана.

Исключением на этом фоне были лишь «Лисички» (1941) Уильяма Уайлера, поставленные по одноименной пьесе Лилиан Хеллман. В сущности, это тоже была мелодрама, но, так сказать, вывернутая наизнанку, ибо отрицательным персонажем здесь оказывалась не традиционная «третья» женщина, разрушающая семейный очаг, но законная жена, хладнокровно наблюдающая за agonией мужа, вовсе не торопясь прийти к нему на помощь, ибо после смерти супруга она окажется полноправной хозяйкой принадлежавшей ему фабрики. Лилиан Хеллман нарисовала в своей пьесе

* Georges Charensol, Roger Régent, Un maître du cinéma, René Clair, Paris, 1952, p. 194.

се интересную галерею персонажей из мещанской семьи в одном из южных штатов, Уильям Уайлер великолепно перенес на экран сценическое арлецино, сумев передать напряженную атмосферу интриг, порожденных алчностью, а Бэтт Девис с ледяной жестокостью сыграла свою отрицательную героиню. Исполнение ее было поистине выдающимся, что подчеркивали все критики, но сама актриса была недовольна своей работой. Дело в том, что на протяжении всей постановки фильма не стихали горячие споры с режиссером по поводу концепции роли Реджины Гидденс. Уайлер, имея дело с театральным составом исполнителей, требовал, чтобы Бэтт Девис приняла как образец сценическую интерпретацию образа, созданного в театре Таллулой Бэнкхед. Бэтт Девис противилась этому, считая, что следует искать собственно кинематографические средства для воплощения характера героини. В результате победителем оказался Уайлер, а в конечном счете — и театральная трактовка, и Бэтт Девис не только играла, как Таллула Бэнкхед, но и выглядела точно так же, как королева Бродвея.

Третий классический развлекательный жанр американского кино — вестерн — переживал в годы войны временный спад популярности. Слишком громко звучали выстрелы в военных фильмах, чтобы зрителей интересовали приключения ковбоев. Солдаты на фронте тоже не хотели смотреть фильмы с выстрелами, что являлось вполне существенным аргументом против их производства. Независимая студия «Монограм», специализировавшаяся в выпуске дешевых фильмов о Диком Западе, «выбросила» на экраны серию фильмов, представлявших собой осовремененные вестерны: «Ковбойские командосы» (1943) — о борьбе с гитлеровцами, «Из Техаса в Батаан» (1942) — о борьбе с японцами, оба в постановке Роя С. Люби. Джордж Маршалл поставил фильм, представляющий собой сатиру на популярный жанр, — «Техас» (1941). Единственным значительным произведением, поставленным в жанре вестерна, была драма, направленная против суда Линча, — «Случай в Окс-Боу» (1943) Уильяма Уэллмана. Но о ней речь пойдет позже.

Наиболее существенным изменениям подвергся в 1941—1945 годах четвертый жанр развлекательного кино — криминальный фильм. Это был уже не давний полицейско-приключенческий фильм, сделанный по бессмертным рецептам Артура Конан Дойла или Эдгара Уоллеса, это не была даже социально-психологическая гангстерская драма Джозефа Штернберга или Мервина Ле Роя. Перед самым началом войны с Японией, в октябре 1941 года, вышел на экраны «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, ознаменовавший собой рождение «черного фильма».

Истоки этого нового жанра следует искать в новейшей американской криминальной литературе, и прежде всего в творчестве писателя Дэшиелла Хэммета, автора романа «Мальтийский сокол». Его герой, частный детектив Спейд, был полной противоположностью джентльмену Шерлоку

Холмсу. Бедняк без высшего образования, пользующийся скорее револьвером, чем интеллектом, герой «Мальтийского сокола» низвел криминальную литературу с неба на землю. Сюжет строился не на разрешении логических загадок, основанных на анализе тщательно собранного материала, — кто и как совершил преступления. Хэммет не давал читателю задумываться и размышлять, он ставил его перед лицом новых фактов, новых событий, проявлений насилия и жестокости. Из древних шотландских замков и закрытых лондонских клубов действие было перенесено в джунгли большого американского города. Преступный мир, который столь буйно разросся в годы «сухого закона» (1918—1934), доставил Хэммету богатейшую коллекцию реальных прототипов персонажей, выступающих на страницах его книг. А кино, особенно немое, послужило одним из источников его писательской манеры, основанной прежде всего на зрительных образах. Все элементы его повествовательного стиля складывались в единое целое, создающее атмосферу беспокойства, нарастающего ужаса, непрерывного ощущения того, что на каждом шагу таится неизвестная и неожиданная опасность. Таков был мир Дэшиелла Хэммета в «Мальтийском соколе», в «Стеклянном ключе», в повестях и оригинальных сценариях, и точно такой же мир возникал на страницах книг его многочисленных последователей и имитаторов — у Джеймса Кэйна и Раймонда Чендлера в Соединенных Штатах, у Джеймса Хедли Чейза в Великобритании.

«Черный фильм» унаследовал и развил характерные черты этой «черной литературы». И здесь чувством, которое непременно должно было сопутствовать зрителю во время сеанса, оказывалось беспокойство, нараставшее в кульминационных моментах до пароксизмов ужаса. Таящаяся за углом каждого дома, в каждом темном углу квартиры угроза нападения, убийства, удара — вот что обрушивалось с экрана на любителя острых ощущений, сидящего в столь же темном зале кинотеатра. Но не только чисто сюжетные ухищрения способствовали этой атмосфере неуверенности. Немалую роль играли и моменты психологические: противоречивость человеческих характеров, отсутствие нравственных критериев, культ силы, оказывавшейся выше закона. Впрочем, и сам герой этой серии, частный детектив, вовсе не был поборником общественного порядка, как это было принято в традиционной криминальной литературе. Презираемый полицией и органами юстиции, в лучшем случае негодный им, используемый людьми, конфликтующими с законом, в их собственных целях, детектив Хэммета, как эквилибрист на канате, старался сохранить физическое и моральное равновесие.

1941—1945 годы были для «черного фильма» периодом генеральной репетиции, подготовки к решительному штурму, который наступил лишь после войны, после капитуляции Германии и Японии. Во время войны с неодобрением встречалось все то, что могло бы ослабить стойкость общества. Нравственный релятивизм, нагнетание неуверенности и беспокойства,

похвала (пусть косвенная или завуалированная) силе и насилию — всего этого следовало избегать на экране. И поэтому после «Мальтийского сокола», выпешшего перед нападением на Пирл-Харбор, наступила пауза. Новый стиль криминального фильма восторжествует лишь в конце войны, когда победа будет уже очевидной. К этому времени режиссеры почувствуют усталость от примитивной черно-белой драматургии с четким делением действующих лиц на положительные и отрицательные, неизменным во всех жанрах, и пресыщение военной тематикой. Другим моментом, способствовавшим популярности «черного фильма», был растущий интерес к психоанализу, проникавший и в литературу, и в театр. Позиция врача-психолога, который не высказывается по поводу морального облика преступника, но ищет мотивы его поведения в сфере подсознательного, которое выскальзывает из-под контроля разума, привлекала сценаристов и режиссеров, избегавших морализаторства и назойливого повторения известной прописи о том, что «преступление невыгодно».

К тому же «черный фильм», основываясь прежде всего на соответствующей литературной модели, не отказывался и от экранного опыта. Классический приключенческий фильм английской школы Хичкока, серия фильмов-ужасов о Франкенштейне, гангстерский романтический цикл Штернберга, даже добродушный, комический детектив из «Тонкого человека» (по сценарию Дэниелла Хэммета) — все это в большей или меньшей степени было использовано «черным фильмом». Мало того, некоторые режиссеры, работавшие до тех пор в родственных направлениях криминально-полицейской тематики, начали склоняться к «черному фильму». Среди них следует назвать Джозефа Штернберга и Альфреда Хичкока.

К стилистике Хэммета Штернберг приблизился в фильме «Казино в Шанхае» (1941) — мрачной истории, действие которой разворачивалось на фоне игорного дома на Дальнем Востоке. Мечь, шантаж и убийство, как завершающий акцент сюжета, являются составными частями довольно неправдоподобной мелодраматической истории, почерпнутой из популярной пьесы Джона Колтона, пользовавшейся успехом на Бродвее. Из опасений перед Кодексом кинопроизводства и Легионом благопристойности публичный дом был на экране превращен в казино и из диалога исчезли упоминания о наркотиках. В пышных декорациях, умело воспроизводящих экзотическую обстановку, но, как всегда у Штернберга, излишне стилизованных, действовали люди с темным прошлым и не менее темным настоящим. Слово из «Мальтийского сокола» сюда пришел левантский доктор Омар (Виктор Матьюр), отрицательный и циничный, но не лишенный физической привлекательности и обаяния. В фильме «Казино в Шанхае» снялась также будущая «Лаура» Преминджера — красивая и одаренная актриса Джин Тирней.

Альфред Хичкок мог считать себя предтечей новой криминальной школы, ибо еще в своих английских боевиках он показал себя мастером дра-

матического напряжения, растущего беспокойства и острых, яростных монтажных стыков. В Америке он добился огромного успеха экранизацией романа Дафни дю Морье «Ребекка» (1940). В этой картине, завоевавшей два «Оскара» (за лучший фильм года и за лучшую режиссуру), впервые в творчестве режиссера появились элементы фильма ужасов. Атмосфера старого замка, в котором (отнюдь не в буквальном, а в переносном смысле) бродит дух умершей владелицы, а также комплекс ревности к первой покойной жене, который не дает покоя второй супруге, — все это создавало атмосферу, типичную для «черного фильма». Быть может, в «Ребекке» было слишком много внешних эффектов и не слишком глубоко разработана психология героев, но виной тому был выбор самой темы, выбор для экранизации модной, но пустой и бездарной повести.

К «черной» тематике Хичкок вернулся лишь в четвертом своем американском фильме, в «Подозрении» (1942). В литературном оригинале, повести «Перед фактом», написанной Фрэнсисом Айлсом, молодая девушка выходит замуж за обаятельного молодого человека, который оказывается преступником, убийцей, замысливающим убийство жены. В кульминационной сцене повести героиня сознательно выпивает стакан отравленного молока, так как любит своего преступного мужа. Хичкок придал сюжету иное направление: он сохранил тему подозрения, которое испытывает жена, но в финале показал, что оно было несправедливым. Это изменение не пошло фильму на пользу: зритель не чувствовал удовлетворения от того, что самоубийства не произошло; напротив, он был оскорблен, что режиссер обманывал его, выдвигая на первый план проблему, оказавшуюся надуманной.

Более последовательно и потому с лучшими результатами тот же мотив был использован Хичкоком в фильме «Тень сомнения» (1943). Здесь подозрение было вполне обоснованным: мнимый убийца оказывался настоящим убийцей, а покушения на жизнь своей жертвы ему почти удавались. К числу достоинств фильма, кроме хорошо построенного сценария, относятся и блистательно использованный естественный фон, что было редкостью для голливудской системы. Обращает на себя внимание прекрасно задуманная и столь же отлично разыгранная исходная психологическая ситуация: в маленький городок (натура снималась в калифорнийской местности Санта-Роза) приезжает богатый молодой человек, шурин скромного провинциального банковского чиновника. Чарли, как зовут приезжего (его играл Джозеф Коттец), обожает его племянница, простая и честная девушка, названная в его честь мужским именем Чарли. Это на ее долю выпадает разоблачение человека, который был ее идеалом, и именно она пытается уничтожить преследуемый полицией убийца. Напряжение, которое мастерски создает Хичкок, исходит не только из внешних, драматических перипетий сюжета, но прежде всего из внутренних переживаний героев. И здесь, как и в «Подозрении», дело не доходит до трагедии, но

финал фильма звучит скорее пронически, чем оптимистически: преступник гибнет под колесами поезда, и его хоронят, как благодетеля городка. Кем был он на самом деле, знает только чудом спасшаяся девушка.

В обеих названных картинах Хичкока, как и в третьей его работе из «черной» серии — «Очарованной», вышедшей на экраны уже после войны, в декабре 1945 года, отчетливо выступают черты, характерные для нового направления криминального жанра. Преступники в них наделены обаянием, в то время как их преступления (все равно, совершенные или задуманные) до предела омерзительны. Далее, в центре сюжета находится не разоблачение преступника (ибо в фильме «Тень сомнения» зритель почти с самого начала подозревает, кем является на самом деле нью-йоркский родственник), а те психические реакции, которые вызывает в людях присутствие убийцы. И наконец, тот факт, что преступная личность, выступающая против мира, несет в себе какой-то комплекс обиды. Зритель, уходя из кинотеатра, уносил домой беспокойство — не волнение, вызванное конкретной, только что увиденной драмой, но беспокойство философского характера, сводившееся к вопросу: не может быть, чтобы мир, в котором мы живем, был действительно хорошо устроен. А может быть, прав отрицательный герой фильма «Тень сомнения», который с горечью говорил: «Мир — это большой хлев».

Стилистика «черного фильма» открыла американскому экрану новых режиссеров и новых актеров. 1942 год принес зрителю знакомство с Аланом Лэддом, которого критика немедленно назвала «ангельским убийцей». Молодой, застенчивый, с наивными детскими чертами, этот новый представитель преступного мира ничем не напоминал классических, традиционных убийц и злодеев. В фильме «Наемное оружие» (1942) Фрэнка Таттла и «Стеклянном ключе» (1942) Стюарта Хайслера (экранизации одноименного романа Хэммета) Ладд садистски издевался над своими беззащитными жертвами. Это был еще один пример изменения традиционных эстетических и нравственных критериев американского кино.

В 1944 году в американском кино появляется немецко-голландская школа. Это название предложили французские авторы Раймон Борд и Étienne Chaumeton в своей «Панораме черного американского кино» для группы режиссеров — эмигрантов из Германии и Австрии, которые выступили с картинами из «черной серии» или обращались в своем творчестве к «черной тематике»*. В первую очередь среди них следует назвать Билли Уайлдера, работавшего в Голливуде сценаристом с 1934 года и завоевавшего известность как автор фильмов Эрнста Любича «Восьмая жена Синей Бороды» и «Нипочка». В 1940 году Уайлдер решил заняться режиссурой. Две первые картины Уайлдера — комедия с Джимом Роджерсом

* Raymond Borde, Étienne Chaumeton, Panorama du film noir américain (1941—1953), Paris, 1955, p. 51.

«Майор и малютка» (1942) и военный приключенческий фильм «Нить могил по пути в Каир» (1943), в котором Эрих Штрогейм сыграл роль маршала Роммеля, — не предвещали режиссеру будущих успехов. Лишь фильм «Двойная страховка» (1945), поставленный по роману Джеймса Кэйпа «Почтальон всегда стучит дважды», показал, что бывший сценарист обладает несомненным режиссерским талантом.

Билли Уайлдер рассказывал в этом фильме историю циничного убийства, совершенного, чтобы получить страховую премию. «Черным характером» фильма была на этот раз женщина (сыгранная Барбарой Стэнвик) — холодная, расчетливая, использующая свое женское обаяние как приманку в преступной игре. Уайлдер принес в американское кино героиню нового типа, жертвой которой становится непрактичный, застенчивый и обманутый Фред Мак-Мюррей. В каждом преступлении, говорил своим фильмом Уайлдер, источниками являются секс и деньги.

В числе других представителей немецкой школы были такие эмигранты, как Отто Преминджер, сначала режиссер и актер театра, а затем кинорежиссер, перенесший на экран свою театральную постановку на Бродвее пьесы Клер Бус Люс «Край ошибки» (1943), а в 1945 году блеснувший психологической криминальной драмой «Лаура» с Джин Тирней в главной роли; Роберт Сьодмак, который после эмиграции из Германии в 1933 году снимал многочисленные фильмы во Франции, а с 1941 года в Соединенных Штатах. Среди его американских фильмов выделяются две ленты, действие которых происходит в Англии, — «Подозреваемый» (1944) с Лоутоном в роли «добродушного» убийцы и «Винтовая лестница» (1945) — о смерти, поджидающей одиноких женщин в старом поместье; Фриц Ланг в фильме «Женщина в окне» изобразил историю человека, запутавшегося в сетях убийства, показанного зрителю словно кошмарный сон; Кертис Бернхард, еще недавно Курт Бернхард, поставивший в Германии «Последний взвод» и «Туннель», был автором «Конфликта» с Хэмфри Богартом.

Режиссеры немецкого происхождения принесли в «черную» американскую серию европейские традиции — чаще всего пристрастие к экспрессионистской игре света и тени, а иногда, как в «Лауре», атмосферу австрийской драматической комедии, основанной на тонком, полном психологических нюансов диалоге.

Наряду с пришельцами со старого континента среди постановщиков «черных фильмов» было немало и американцев, таких, как Джордж Кьюкор, поставивший «Газовый свет» (1944) — американскую версию английской драмы, снятой Торольдом Диккинсоном; Джон Сталь, автор ленты «Оставь ее небесам» (1945) — психоаналитического исследования характера ревнивой женщины с Джин Тирней в главной роли; Джон Брам, который в фильме «Жилец» (1944) избрал своим героем лондонского «Джека Потрошителя». Молодой режиссер Эдвард Дмитрык, дебютировавший в 1939 году «Телевизионным шпионом», а затем снискавший популярность

своими антифашистскими картинами «Дети Гитлера» (1943) и «За восходящим солнцем» (1943), в следующем, 1944 году создал классический, можно сказать даже образцовый, «черный фильм» «Убей мою любимую». Это была экранизация повести Раймонда Чендлера, ученика и последователя Эрнеста Хэммета, инсценированная Джоном Пакстоном. В центре фильма была история частного детектива Филиппа Марлоу (Дик Пауэлл), которого обольстительная клиентка (Клер Тревор) втягивает как сообщника в тщательно запланированное убийство. Дмитрик достиг подлинной виртуозности в монтаже, удерживая зрителя в постоянном напряжении и изобретательно используя все зрительные и звуковые возможности киноязыка. Сцена, в которой избитый детектив теряет сознание и на грани яви и бреда переживает отрывочные этапы своего расследования, имеет немного равных себе в истории кино. И хотя Дмитрика обвиняли в хаотичности повествования, в том, что зрителю трудно порой уследить за ходом действия, но такая концепция картины была преднамеренна в соответствии со стилистикой Чендлера и атмосферой «черного фильма». Страх перед тем, что неотвратимо надвигается, был лейтмотивом не только фильма «Убей мою любимую», но и всех лент этой серии, начатой «Мальтийским соколом».

Насколько «черная серия» имела своей эстетической и одновременно коммерческой целью поддерживать в зрителе состояние нервного возбуждения, зачаровывать его мрачным миром преступности и первобытных инстинктов, настолько «розовая серия» — последнее из популярных направлений американского кино в 1943—1945 годах — имела цель, так сказать, полярно противоположную: утешить и успокоить озабоченного военными проблемами американца.

В сущности, оба направления основывались на одном и том же принципе — подменить мир реальный миром выдуманным. В «черной серии» это было делом рук психологов и психоаналитиков, которым надлежало с помощью кинематографических вымыслов дать выход сексуальным комплексам зрителей и сублимировать дремлющую в многочисленных спокойных гражданах Америки жажду насилия и убийства. В серии, которую можно было бы назвать «утешительной», выход следовало искать в религии, разумеется рассматриваемой не как философская система, а крайне поверхностно — как пластырь, который накладывается на все и всяческие раны. А там, где это было хоть как-нибудь возможно, религиозная тематика сдабривалась зрелищными, даже мюзик-холльными элементами. В 1943 году многочисленные премии завоевала картина «Песнь о Бернадетте» Генри Кинга — история французской крестьянки Бернадетты Субиру, видениям которой обязано своей славой место паломничества в Лурде. Критик Джеймс Эйджи, высоко оценивая работу режиссера и блестящую игру Дженнифер Джонс (удостоенную «Оскара» за лучшую женскую роль), определил фильм в целом как «красивую картинку, покрытую толстым

слоем лака, ловко подсвеченную и выставленную в стеклянной витрине, за которой скрываются одновременно и алтарь, и касса кинотеатра»*.

В 1944 году рекордное число «Оскаров» (за лучший фильм года, за режиссуру, за сценарий, за главную мужскую роль, за лучшую второплановую мужскую роль, за песню) получила картина Лео Мак-Кэри «Иди моим путем» с Бингом Кросби в роли молодого католического священника, работающего в пролетарском районе большого города. Кросби чувствительно пел, играл в футбол со своими прихожанами и привлекал сердца своей непринужденной манерой держаться. Образ современного и, как утверждали авторы, прогрессивного священника пришелся по вкусу миллионам зрителей. Фильм Мак-Кэри был не только увенчан лаврами голливудской Академии, но оказался и одним из кассовых рекордсменов. По этому же рецепту Мак-Кэри поставил в 1945 году картину «Юлокола собора святой Марии», в котором Кросби снова играл священника, а его партнершей была Ингрид Бергман в роли настоятельницы женского монастыря. Не завоевав, правда, на сей раз «Оскаров», эта новая вылазка в мир религиозной тематики принесла студии «Парамаунт» миллионы долларов. Поющие представители католического причта, карамельная сладость, даже комедийные гэги, о которых не забыл режиссер, специализировавшийся ранее в комедиях с братьями Маркс, — таковы были аттракционы «розовой серии». Америка начинала послевоенную мирную эру под звон монастырских колоколов, церковных песнопений, доносящихся из кинозалов, а этим звукам сопутствовал аккомпанемент револьверных выстрелов и стонов жертв, раздававшихся в соседних кинотеатрах.

АКТИВЫ И ПАССИВЫ

Годы войны были для Соединенных Штатов периодом экономического благосостояния, оживленной конъюнктуры, окончательной ликвидации последствий депрессии, начавшейся в 1929 году. Производство вооружений, развернутое до максимальных размеров, способствовало полной занятости всех, кто был способен работать. А ведь еще в 1940 году количество безработных составляло 7,5 млн. человек, 14% всей рабочей силы в стране... Все зарабатывали, и зарабатывали хорошо. А это значит, что у зрителя были деньги и на кино, и было их даже больше, чем прежде, ибо зачастую он не имел возможности купить то, что необходимо, в магазинах. Не хватало предметов роскоши, но на отсутствие фильмов никто не мог пожаловаться.

Кинопромышленность, правда, из-за военных ограничений работала с несколько меньшим размахом, чем прежде, но все же достаточно интенсивно. Ежегодно из голливудских павильонов выходило на экраны несколь-

* «Agee on Film», op. cit., p. 73.

ко сот фильмов. Экспорт за границу уменьшился до минимума, но зато возрос прокат внутри страны. Чтобы сделать возможным посещение кино рабочими, занятыми в ночных сменах, сеансы в кинотеатрах продолжались с короткими перерывами круглые сутки — с утра до утра. Обычным было зрелище очереди у кассы в три или четыре часа ночи. В 1943 году уже 17 тыс. кинотеатров практиковали ночные сеансы. Прибыли семи ведущих концернов поднялись с 19 млн. долларов в 1940 году до без малого 50 млн. в 1942-м. Уже не нужны были рекламные лозунги типа: «Кино — это твое любимое развлечение». Кино действительно было излюбленным развлечением миллионов, и вырезанные из журналов фотографии кокетливых эротически-привлекательных звезд, приколотые к стенам солдатских блиндажей на далеких фронтах войны, свидетельствовали о диапазоне влияния Голливуда. Бэтти Грейбл, золотоволосая красота с самыми длинными и красивыми ногами в Америке, героиня мюзиклов студии «XX век — Фокс», занимала первое место по своей популярности.

В то время как кинопромышленность расцветала, киноискусство Соединенных Штатов увядало и засыхало. Его разъедал микроб, который Джеймс Эйджи назвал «светской претенциозностью»*. Эта склонность к «хорошим манерам», своеобразно понятой воспитанности, самоубийственная забота о том, чтобы никого не обидеть и всех похвалить, была не меньшей угрозой для киноискусства, чем самый вульгарный коммерциализм. Причины этой благонравности следуют искать и в нравственном карантине Кодекса кинопроизводства 30-х годов, и в естественной тенденции рассматривать кино как рупор пропаганды, с помощью которого провозглашались лозунги всеобщего национального согласия. «Мы научились, — писал Эйджи, — делать все лучшие и лучшие фильмы, все с более утонченной элегантностью, непрерывно совершенствуя их красоту. И продолжаться это будет до тех пор, пока кто-нибудь не подвергнет сомнению самое существо этой красоты и достоинства этого совершенства». В 1943 году, утверждал нью-йоркский критик, американское кино достигло наиболее низкой точки, абсолютного дна. Баланс 1944 года оказался не более оптимистическим. «Нам остается еще несколько лет, — пророчествовал Джеймс Эйджи (и добавим, в том что касается американской кинематографии, совершенно справедливо), — прежде чем величайшее народное искусство со времен Шекспира растопится в желатиновой нирване телевидения»**.

Не слишком ли пессимистична эта картина американского кинематографа? Джеймс Эйджи был необычайно острым и требовательным критиком, ему нравились лишь немногие фильмы, а в обилии картин он видел главным образом пассивы голливудского производства. Он отдавал себе отчет в том, что годы оглуляющего влияния радио и экранной белиберды

* «Agee on Film», op. cit., p. 136.

** Там же, стр. 136.

оставили прочные следы в психике зрителей, приучили публику к пассивности, к согласию со всем, что предлагается с экрана, лишь бы это умещалось в рамках привычных сюжетов и голливудской «эстетики». Где же те люди, задавал он риторический, к сожалению, вопрос, где же те люди, которые способны создать великие, пусть вульгарные, но подлинно революционные фильмы, которых мы ждем с отчаянным нетерпением.

Действительно, где же были эти люди, независимые художники, подлинные творцы? Чарли Чаплин ограничился звуковым комментарием к «Золотой лихорадке», Уолт Дисней забыл о том, что был некогда пионером нового искусства, Джон Форд снял сентиментальную повесть о первых годах индустриализации в уэльском угольном бассейне, и его фильм «Как зелена была моя долина» (1942) ничем не напоминал бунтарские, проникнутые духом протеста «Гроздья гнева». Фриц Ланг не сделал за эти годы ни одной картины, которую можно было бы сравнить с его довоенной тюремной трилогией. Кинг Видор, Генри Кинг, Льюис Майлстоун, Генри Хатауэй, Мервин Ле Рой — режиссеры, создававшие в прошлом значительные фильмы, — не оправдали надежд в годы войны. Из старой гвардии Голливуда лишь один Уильям Уэллман напомнил о себе как об искреннем и заинтересованном художнике. И притом дважды — в единственном, по существу, серьезном игровом фильме о войне, «Истории рядового Джо» и в предшествующей картине — «Случай в Окс-Боу».

Фильм Уэллмана, основанный на романе Уолтера Ван Тилбург Кларка «Случай в Окс-Боу» (сценарий был написан Ламаром Тротти), являлся своего рода антивестерном. Позаимствовав антураж и персонажей из картин о Диком Западе, режиссер рассматривал романтику ковбойской жизни в Неваде на склоне минувшего столетия с совершенно иной, реалистической точки зрения. Благородный герой, борющийся с бесправием, вовсе не был неустрашимым наездником, мастером лассо, а... владельцем лавки колониальных товаров. Заместитель шерифа и майор армии конфедератов оказывались обычными подонками, сообщая виновными в гибели невинных людей. Но самое важное, что сам принцип совершения акта правосудия сразу же на месте преступления был подвергнут сомнению, достаточно однозначно определен как суд Линча. «Случай в Окс-Боу» несет на себе отсвет греческой трагедии — здесь рушатся надежды, оказываются бессмысленными логические аргументы, неотвратимо приходит жестокая смерть. Мнимых убийц и похитителей скота вздергивают на виселице, ибо людям в Окс-Боу кажется, что закон слишком нетороплив и что именно им принадлежит право поторопить его. В окончательной версии фильма, вышедшей на экраны, финал относительно оптимистичен: двое ковбоев, которые выступали против исполнения приговора, едут, чтобы позаботиться о жене и детях убитого. Сценарий же заканчивался бессмысленной и глухой дракой в баре. По-видимому, продюсер счел этот финальный аккорд слишком горьким и разоблачительным по отношению к традиционному благо-

родству вестерна. Но даже и в этом случае, даже с положительным финалом, любой зритель прочитывал смысл фильма достаточно однозначно: человек не смеет преступить закон.

С точки зрения формальной Уильям Уэллман был режиссером традиционным. В картине его основную роль играл диалог, а кульминационная сцена повешения воздействовала на зрителя скорее своей статикой — ожиданием чего-то страшного, что должно было произойти, — чем обычной динамикой вестерна. В фильме были удачно обрисованы многообразные характеры жителей поселка на Диком Западе. В роли ковбоя-забияки, который после долгих колебаний и сомнений выступает в защиту закона, снялся Генри Фонда.

Наиболее выдающимся представителем молодой гвардии режиссеров в это время был, безусловно, создатель «Гражданина Кейна» Орсон Уэллс. Все с нетерпением ожидали следующей его работы — «Великолепные Амберсоны» (1942). Это была сага о закате помещичьей семьи, вынужденной уступить свое место новой, динамичной промышленной буржуазии. Все в этом фильме было последним: последний большой бал во дворце Амберсонов, который скоро опустеет, последняя прогулка по городу, который уже изменился и совсем не похож на прежний, последняя встреча разлученных некогда влюбленных... С экрана веяло ностальгией по безвозвратно ушедшим временам, когда жизнь была легка и нетороплива, позволяла наслаждаться красотой природы, приятной беседой, ярким солнцем и сочной зеленью. Смерть старого Амберсона, наследника былой славы выдающегося рода, является одним из самых волнующих эпизодов фильма. Майор умирает, сидя у камина: мигающее пламя падает на его лицо, а голос комментатора (Орсон Уэллс) говорит о том, что «майор собирается сейчас в путешествие в неизвестную страну, где даже Амберсон не может быть уверен, что будет принят с подобающими почестями».

Однако во втором фильме Уэллса не было ничего от блеска «Гражданина Кейна», а драматургическая композиция вообще оставляла желать лучшего. Действие фильма временами замирало, ритм отдельных эпизодов не был соответственно уравновешен, а финал коробил своей сентиментальностью. Правда, в том, что мы видим на экране, нельзя винить режиссера, который не имел возможности сам смонтировать фильм. Орсон Уэллс считает своими только пять или шесть частей, которые собственноручно монтировал. Все остальное выполнили анонимные сотрудники фирмы РКО, включая доработку сценария и съемки финала. Из оригинальной версии после предварительного просмотра из-за неodobрительной реакции случайных зрителей было вырезано около 1200 метров. Таким образом, «Великолепные Амберсоны» только частично можно считать принадлежащими Орсону Уэллсу.

Разумеется, все выглядело бы иначе, если бы режиссеру удалось довести свой замысел до конца. Но и в этом частично искаленном фильме

28.



28. Из фильма «Как зелена была моя долина»
Дж. Форда (1941)

29.



30.



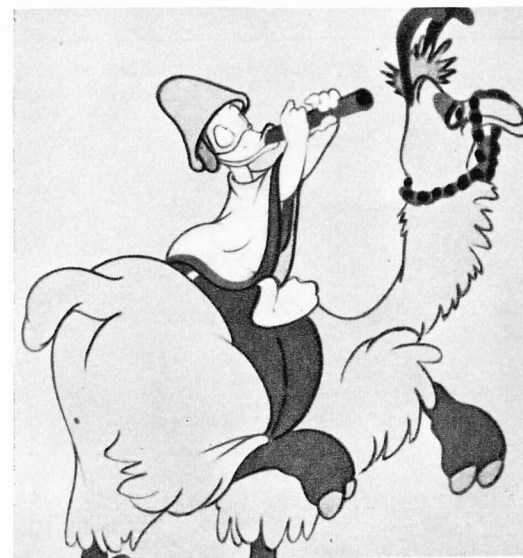
29. Марлен Дитрих в фильме «Пламя Нью-Орлеана» Р. Клера (1941)

30. Герберт Маршалл, Тереза Райт и Бэтт Дэвис в фильме «Лисички» У. Уайлера (1941)

31.



32.



31. Из фильма «Миссис Минивер» У. Уайлера (1942)

32. Из фильма «Салют, друзья!» У. Диснея (1942)

33.



34.



33. Вероника Лейк и Фредерик Марч в фильме «Я женился на ведьме» Р. Клера (1942)

34. Из фильма «Великолепные Амберсоны» О. Уэллса (1942)

35.



36.



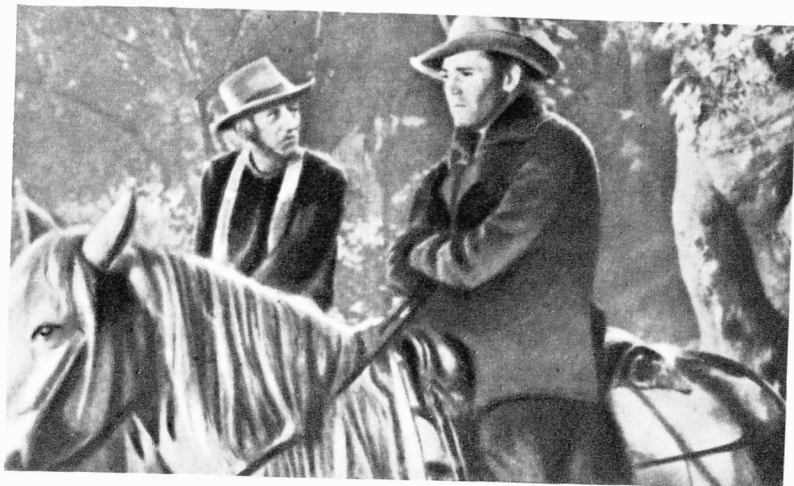
35. Из фильма «Путешествие Саливена» П. Стерджеса (1942)

36. Из фильма «Палачи тоже умирают» Ф. Ланга (1943)

37.



38.



37. Из фильма «Сети дня» М. Дерен (1943)

38. Генри Фонда (справа) в фильме «Случай в Окс-Боу»
У. Уэллмана (1943)

39.

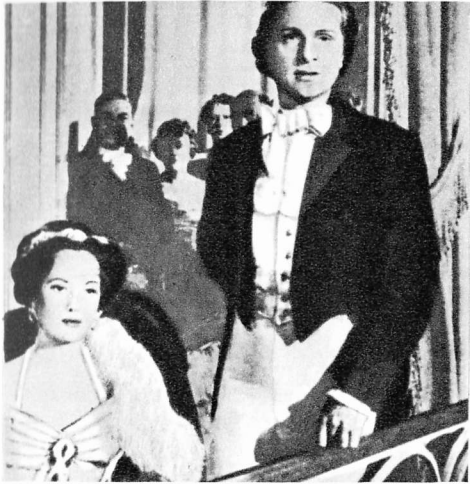


40.



39. Из фильма «Касабланка» Майкла Кертца (1943)

40. Из фильма «Песнь о Бернадетте» Г. Кинга (1944)



41.



42.

41. Из фильма «Песня на память» Ч. Видора (1945)

42. Из фильма «Охота за человеком» Ф. Ланга (1941)

чувствуется могучая рука мастера. Новостью по тем временам был «закадровый» голос, придающий повествованию соответствующее настроение меланхолической задумчивости над временем, которое безвозвратно ушло. В отличие от «Гражданина Кейна» в «Великолепных Амберсонах» не было главного героя, но семь почти равноправных персонажей первого плана. Орсон Уэллс блистательно выбрал актеров, не побоявшись поручить роль стареющей красавицы Изабель Амберсон бывшей звезде немого кино Долорес Костелло. Новаторство и склонность к экспериментам режиссер проявил здесь, как и в предыдущем фильме. О некоторых деталях работы стало известно лишь из позднейших высказываний Уэллса, например о том, что сами актеры импровизировали диалог после подробного обсуждения темы разговора. Так была сыграна сцена в кухне, отработанная в течение четырех дней до начала съемки. В других случаях репетиции продолжались еще дольше. За пять недель до начала работы над фильмом режиссер проводил ежедневные совещания актеров в павильоне, перенося, таким образом, в практику кинематографа стиль работы в театре.

Недоброжелательное отношение к режиссеру со стороны студии, для которой он работал, было вызвано изменениями в ее руководстве. Ушел директор РКО Джордж Шефер, покровительствовавший Уэллсу, а место его занял Чарлз Кернер, опасавшийся излишней самостоятельности режиссера, доставившего фирме много хлопот и мало денег.

Конец режиссерской карьеры Орсона Уэллса приближался семимильными шагами. «Путешествие в страх» (1943), для которого он написал сценарий, было в конечном счете поставлено Норманом Фостером. И хотя Уэллс фигурировал в титрах в качестве продюсера, фильм, оказавшийся коммерческим шпионским боевиком, был смонтирован без его участия. После возвращения режиссера из Бразилии он узнал, что контракт с ним расторгнут. В результате из четырех фильмов, предусмотренных этим договором, только один вышел на экраны в авторской версии, а именно «Гражданин Кейн», два были закончены, но самовольно смонтированы студией, а один списан в убыток еще перед монтажом. Это был невеселый итог, и Орсон Уэллс принимается за актерское ремесло, возвращаясь к режиссуре только после войны, когда в 1946 году выходит на экраны его фильм «Незнакомец».

Военное время не способствовало экспериментам. Старая гвардия предпочитала идти проторенными путями, а среди молодых было немного людей, обладавших таким темпераментом художника и такими производственными возможностями, как Орсон Уэллс в период постановки «Гражданина Кейна». Известный драматург Клиффорд Одетс разочаровал своих почитателей режиссерским дебютом — фильмом «Ничего, кроме одинокого сердца» (1944), в котором Кэри Грант сыграл роль лондонского пролетария. Фильм искренен, пронизан благородными идеалами любви к челове-

ку и веры в него, но в нем было трудно обнаружить ту страсть и гражданственность, которые были характерны для автора «Золотого мальчика» и «В ожидании Лефти». Элиа Казан, известный как театральный режиссер и актер, создал умный и искренний фильм о жизни городской бедноты в трущобах Нью-Йорка — «Дерево растет в Бруклине» (1945). Однако в картине этой ему не удалось избежать театральности как в диалоге, так и в композиции кадра. Казан блеснет подлинно кинематографическим реализмом лишь после войны в таких фильмах, как «Джентльменское соглашение» (1948) или «Паника на улице» (1950).

Социальная тематика, связанная с современной американской действительностью, была слабо представлена в производстве 1941—1945 годов. Кроме названных фильмов Одетса и Казана, можно вспомнить лишь фильм Жана Ренуара «Южанин» (1945). Французский режиссер начал свою карьеру в Соединенных Штатах постановкой фильма «Болотные топи» (1941) по новелле Верина Белла, инсценированной Дадли Николсом. Это был один из редчайших случаев съемок почти всего метража фильма на натуре, на болотистых землях между Джорджией и Флоридой. К сожалению, банальная сюжетная интрига и бездарные актеры перечеркнули то, что было основным достоинством фильма: подлинность обстановки. Режиссер отдавал себе отчет в том, что не добился желаемых результатов. Он был мало знаком с производственной спецификой Голливуда и потому доверился во всем продюсеру Ирвингу Пичелу, но это не пошло фильму на пользу.

После картины «Это — моя страна», рассказавшей о Франции во время гитлеровской оккупации, Жан Ренуар снял «Южанина». Этот фильм, созданный в условиях полной творческой свободы, был достаточно серьезен по замыслу: показать жизнь бедных издольщиков на хлопковых плантациях Техаса, упорных, не обращающих внимания ни на враждебность окружающих, ни на стихийные бедствия, почти фанатически привязанных к своему клочку земли.

«Южанин» вовсе не был фильмом-обвинением, и Ренуар не намеревался клеймить социальную несправедливость. Он снял хронику жизни фермерской семьи, замкнутую рамками годичного сельскохозяйственного цикла. 60% метража картины было снято на натуре, правда не техасской, а калифорнийской, но это отнюдь не помешало достоверности повествования. «Южанин» свидетельствует не только о понимании, но и о любви режиссера к съемкам на натуре. Вызывает удивление точность, с которой французскому режиссеру удалось воспроизвести на экране исконно американскую среду, проникнуть в глубины психики незнакомых ему людей. И сегодня «Южанин» остается классическим кинопроизведением о жизни аграрного американского Юга.

Фильм Ренуара стал удачей главным образом потому, что создавался в рамках независимого производства, вне рутины больших студий.

Случалось, однако, что и в рамках голливудской системы получали полную самостоятельность люди, стремившиеся показывать на экране не выдуманные побасенки, а реальную жизнь Соединенных Штатов. В фильме «Молодежь безумствует», поставленном в 1944 году Марком Робсоном, были показаны подлинные люди на фоне подлинной американской действительности. В экранизации новеллы Мопассана «Мадемуазель Фифи» Роберта Уайза (1944) по сценарию Джеймса Эйджи впервые было убедительно проанализировано поведение среднего класса во время войны.

За рамками официального производства (и большого, и мелкого) в области кинотворчества действовала еще и небольшая группа любителей-авангардистов. Их было немного в годы войны, и в большинстве случаев то, что они снимали на пленке шестнадцатимиллиметровой камерой, видели только ближайшие друзья. Быть может, когда-нибудь, в отдаленном будущем, историки докопаются до этих неизвестных — то ли подлинных, то ли призрачных — сокровищ киноискусства. Единственным исключением среди них была лишь Майя Дерен, автор трех фильмов сюрреалистского толка.

Первым из них была снятая в Калифорнии картина «Сети дня» (1943). Майя Дерен была режиссером и исполнительницей женской роли в этой картине, а оператором был ее тогдашний муж, чешский режиссер Алекс Хаммид (Александр Хаккеннимидт). В следующей работе — фильме «На суше» (1944) — оператором была Хелла Хейман, а в третьем и последнем фильме, снятом во время войны — «Хореографическом этюде для кинокамеры», — обе функции, и режиссера, и оператора, выполняла Майя Дерен. Однако вне зависимости от того, кто снимал эти картины, основная художественная предпосылка их была одна и та же: кинематограф не воссоздавал на экране существующую объективную реальность, а создавал новую, вызванную к жизни воображением автора. Эта новая реальность, или, как называла ее Майя Дерен, новый опыт, была обусловлена самой природой инструмента, с помощью которого она объективировалась на пленке. Этот инструмент, то есть кинокамера, вызывает на экране «эмоциональное переживание». Исходной точкой может быть любая случайность, любое стечение обстоятельств — только человеческое подсознание претворяет будничное и всеобщее в необыкновенное и единственное в своем роде.

Вначале Майя Дерен пробовала писать стихи, но вскоре почувствовала, что для создания образов слова недостаточны, а порой бывают и просто препятствием. И она становится поэтессой кинематографической образности, пользующейся не пером и бумагой, но камерой и пленкой, а на следующем этапе — монтажным столом. В фильме «Сети дня» она сталкивает две реальности — действительности и сна, которые только в целом, только взятые вместе, создают эмоциональное переживание. Вот содержание этой ленты: девушка входит в дом, из которого, как ей кажется, кто-то

только что вышел. Об этом свидетельствуют заведенный граммофон и отложенная в сторону телефонная трубка. Девушка садится у окна и ждет возвращения неизвестного. Потом засыпает и во сне переживает похожие, но каждый раз различные ситуации. В одном сновидении в комнате появляется женщина в черном, с зеркалом вместо лица. В другом это она сама (такая ситуация возникает на экране трижды). В третьем случае мы видим сразу четырех женщин... Майя Дерен отдавала себе отчет в том, что первый ее фильм обладал отчетливым литературным сюжетом, нагруженным множеством психоаналитических символов: зеркала, ключа, лестничной клетки, ножа и т. д. и т. п.

Во втором своем фильме — «На суше», — а особенно в третьем — «Хореографическом этюде для кинокамеры» — Майя Дерен уже не чувствует потребности объяснить необычность образной системы путем литературного повода — сновидения. Она анализирует здесь понятия времени и пространства, демонстрирует их относительность и взаимопроникаемость. Единственным литературным символом здесь оказывается девушка, выходящая из моря, а затем возвращающаяся в него. Все же, что происходит на земле, не носит характера ни метафорического, ни символического. Тема этих фильмов — неспособность личности к жизни в мире, складывающемся из следующих друг за другом, быстро сменяющихся феноменов. Майя Дерен добивается эффекта, подчеркивающего хаотичность и относительность реальности, в которой движется героиня, с помощью чрезвычайно простого, но убедительного монтажного приема. В финале фильма ее героиня бежит к морю, а на втором плане возникают события, происшедшие только что, перемежающиеся с событиями из начала картины. Майя Дерен стремилась передать системой кинообразов, неспособность человека XX столетия совладать с ходом событий и его отношение к элементам меняющейся реальности.

Разумеется, не следует преувеличивать значения этих, в сущности, скромных, но полных поэзии короткометражных фильмов. Однако было бы ошибочно и не замечать их достоинств. Бунюель периода «Андалузского неа» и «Золотого века» бросал с экрана гневные лозунги стихийного протеста против буржуазной действительности. Его сюрреализм был окрашен социальным, революционным бунтом. Майя Дерен, возвращаясь к опыту раннего сюрреализма конца 20-х — начала 30-х годов, переносила центр тяжести с социальной проблематики на психологический анализ личности. Ее произведения интроспективны, а с точки зрения выразительных средств более современны, чем работы Бунюеля или Мана Рея. Молодую поэтессу кино можно считать предтечей той методики, которую пятнадцать или двадцатью годами позже применили Ален Рене, Ингмар Бергман или Жан-Люк Годар. Всех этих режиссеров характеризует стирание временно-пространственных границ и релятивизм норм, регулирующих человеческое поведение.

* * *

2 сентября 1945 года представители японского императора подписали акт капитуляции на борту американского линкора «Миссури», бросившего якорь в токийской бухте. Вторая мировая война была закончена, а вместе с ней закончилось военное интермеццо американской кинематографии. Еще в течение нескольких месяцев на экраны кинотеатров будут выходить последние ленты периода национальной мобилизации, но внимание продюсеров уже будет направлено на будущее. Студии начнут готовиться к мирному завоеванию планеты фильмами «сделано в США».

Что же осталось в активе после 1941—1945 годов? Немного. К активам следует отнести военные документальные фильмы, особенно серию Фрэнка Капры «Почему мы воюем?» и репортажи Джона Хьюстона с Алеутских островов и из Италии, далее — немногочисленные игровые ленты, а среди них картины Престона Стерджеса, Винсенте Миннелли, некоторые «черные фильмы», «Историю рядового Джо» и «Случай в Окс-Бой» Уильяма Уэллмана, а также «Великолепные Амберсоны» Орсона Уэллса и «Южанин» Жана Ренуара. А остальное? Множество фильмов посредственных и немалое количество лент просто плохих. Пассивы несравненно значительнее и весомее, чем активы. Особенно если сравнить огромный скачок американской кинематографии в годы первой мировой войны с топтанием на месте и немногочисленными и робкими попытками подняться на более высокий уровень во время второй мировой войны.

Крайне лаконично определил в 1944 году состояние дел в американской кинематографии Рене Клер: «Ничто не свидетельствует о том, что последние годы вошли в историю кино подобно тому, как вошел период первых звуковых фильмов или героическая эпоха Гриффита и Чарльза Чаплина». Автор «Пламени «Нью-Орлеана» оказался хорошим судьей.

КИНЕМАТОГРАФИЯ ТРЕТЬЕЙ ИМПЕРИИ В ГОДЫ ВОЙНЫ

В НАСТУПЛЕНИИ

Немецкая кинематография еще до начала войны систематически готовилась к переходу на рельсы военной экономики; поэтому сентябрь 1939 года не принес ни более или менее глубоких потрясений, ни серьезных перемен. В кинематографии все шло обычным порядком, и только кинофильмы получили боевую направленность, вернее сказать, они стали носить более агрессивный характер. Политика белых перчаток, недоговаривания определенных идей, маскировка правды — все эти маневры тактического характера теперь принадлежали прошлому. Война стала свершившимся фактом, планы об экспорте фильмов на Запад развеялись. Фильмы призывали к всеобщей и окончательной расправе с противниками гитлеровской системы. Врагом № 1, как указывала «Майн кампф», были евреи. Пресса писала об этом уже с давних пор. Гитлеровские сановники пользовались любым поводом, чтобы упоминать в каждой речи о еврейской опасности.

Только кинематография оставалась как будто в стороне от событий, если не считать случайных и почти незаметных антисемитских намеков и аллюзий. Могло показаться, что в деле борьбы с «международным врагом № 1» кинематография проявляла известное безразличие. Исключением была лишь комедия «Роберт и Бертрам», выдержанная в рамках салонного антисемитизма. Однако так было до сентября 1939 года, а теперь пришла пора фронтальной атаки.

Идея постановки фильма «Еврей Зюсс» возникла в министерстве пропаганды, более того, она принадлежала самому Геббельсу.

Однако независимо от того, каким именно образом родилась идея фильма о еврее Зюссе, целью его было показать немецкому народу «смертельную опасность, которая ему угрожает», и в то же время пробудить в нем чувство возмездия. Попросту говоря, речь шла о физическом истреблении евреев.

В основу фильма положены исторические события. В XVIII столетии в герцогстве Вюртембергском проживал некий банкир Зюсс, который помогал немощному монарху Карлу-Александром добывать средства на госу-

дарственные и частные расходы. Методы, применяемые Зюссом, решительно ничем не отличались от методов, повсеместно принятых в те времена: банкир Зюсс вымогал золото у вюртембергских граждан, непрестанно увеличивая налоги. Герцог Карл-Александр был католиком, а большинство его подданных были протестантами; этим вызывались почти непрерывные раздоры между монархом и его подданными.

После внезапной кончины герцога угнетаемые вюртембергские граждане (в особенности в столице — в Штутгарте) решили расправиться с герцогским фаворитом. Зюсс был отдан под суд за злоупотребление властью, его приговорили к смертной казни, а всем евреям было приказано покинуть пределы Вюртемберга.

История эта легла в основу романа Лиона Фейхтвангера «Еврей Зюсс», переделанного затем в фильм, поставленный на английской студии «Гомон британш» в 1934 году. Роль Зюсса играл Конрад Вейдт, в то время уже эмигрировавший из гитлеровской Германии. Фильм был задуман как воззвание к мировому общественному мнению, как сигнал об угрозе антисемитизма. В Третьей империи эта история была изложена на иной лад.

Фейт Харлан, согласно пожеланиям властей, осовременил тему, стараясь изобразить Штутгартское гетто в XVIII столетии таким образом, чтобы оно как можно более напоминало еврейские кварталы городишек Восточной Европы.

Режиссер даже съездил в оккупированную Польшу, чтобы документально изобразить условия, в которых жило исконное еврейское население. Статистов для фильма любезно доставила с занятых территорий полиция безопасности. А чтобы подчеркнуть, что злодеем в фильме является не один только еврейский банкир, но и все его соплеменники, Вернер Краус сыграл четыре роли (в том числе секретаря Зюсса и раввина). Режиссер Харлан в интервью для прессы заявил, что подобный способ распределения ролей должен означать, что все евреи происходят из одного и того же корня и оценивать их по-разному, в зависимости от того, кем они являются и что собой представляют, является заблуждением.

То, чего не договаривал фильм, черным по белому высказала нацистская пресса. Газета «Фелькишер беобахтер» утверждала, что в нынешней битве с еврейской плутократией фильм Харлана представляет особую ценность, ибо показывает, что евреям свойственна жажда власти, а также демонстрирует пагубные следствия их деяний. А «Франкфуртер цайтунг» подчеркивала, что фильм вызывает гнев не только против зла в этом мире, но и против носителей зла. Точку над «i» поставили инструкции Гимmlера, который приказал всем сотрудникам СС и полиции посмотреть фильм.

«Еврей Зюсс» был показан в декабре 1940 года одновременно в 66 берлинских кинотеатрах, а несколько раньше, в сентябре того же года, он получил на Венецианском фестивале одну из главных премий.

Как произведение искусства фильм Харлана не выдержал испытания временем: он невероятно многословен; что же касается игры актеров, то, за исключением Фердинанда Мариана (выступавшего в главной роли), все исполнители невероятно шаржируют. Примером истерической игры было исполнение Вернера Крауса, который цинично оправдывался тем, что образцом ему служил стиль актеров театра «Габима», игравшего на древнееврейском языке. Более профессионально поставлены сцены казни, являющиеся, впрочем, явным подражанием английскому фильму о Зюссе режиссера Лотара Мендеса. Эта пышная кинопостановка Третьей империи не имеет ничего общего с искусством, но зато останется несмываемым позором немецкой кинематографии под знаком свастики. Позором, который был не в состоянии стереть двукратный приговор западногерманского суда, снимавший с Фейта Харлана обвинение в совершении преступления против человечества.

По сравнению с «Евреем Зюссом» в фильме Эриха Ваннека «Ротшильд» меньше жестокости и садизма, но в идеологическом смысле он является столь же провокационным, столь же откровенным призывом к погрому. Авторы сценария стараются проиллюстрировать тезис Гитлера из «Майн кампф», согласно которому евреи сделали безраздельными хозяевами британской экономики ради того, чтобы уничтожить Германию. Злодеями в этом фильме являются уже не только евреи, но и покорно поддающиеся им англичане. Единственно светлые личности — это ирландка, жена банкира из Сити, и лейтенант Клейтон, который с упорством маньяка повторяет, что битву под Ватерлоо выиграли пруссаки, а не Веллингтон. В финале фильма разочарованный молодой офицер, видя, как звезда Сиона овладевает всей Британской империей, решает покинуть Англию, ибо «в этой стране человек задыхается». Каждый зритель мог догадаться, куда направит свои стопы героический воин. В «Ротшильдах» немало символических эпизодов, где показывается, как «алчные еврейские руки» расхищают деньги, предназначенные на жалованье для английской армии в Испании.

Третьим погромным фильмом, который вышел на экраны в 1940 году, был полнометражный документальный фильм «Вечный жид», поставленный Фрицем Хипплером, видной фигурой гитлеровского режима, ибо уже с сентября 1939 года он занимал ключевую пост начальника киноотдела в министерстве пропаганды. Хипплер был автором поставленного еще до войны документального фильма о линии Зигфрида и фильма «Марш на Польшу». Съемки к «Вечному жидам» велись в польских местечках, причем в этом «документальном фильме» важную роль играла инсценировка. Постановщики не жалели никаких усилий, чтобы нужду еврейских масс показать как можно более отвратительным образом.

Эти три антисемитских фильма сыграли основную роль в кампании, проводимой гитлеровцами против «смертельного врага человечества».

Антисемитские акценты в других фильмах («Бисмарк» Либенайсера, «Карл Петерс» Зельпина, «Венера перед судом» и «Полотно из Ирландии» Церлетта) лишь повторяли лозунги, брошенные Харланом, Ваннеком и Хипплером.

Существуют документы, свидетельствующие, что сразу же после демонстрации «Еврея Зюсса» и «Вечного жида» обращение с евреями узниками концлагерей — значительно ухудшилось. Об этом на процессе гитлеровских палачей из лагеря в Освенциме (процесс этот происходил во Франкфурте-на-Майне в 1966 г.) говорил один из обвиняемых, ротенфюрер СС Стефан Барецки.

Евреи — заявляли гитлеровские политики — были вдохновителями войны с гитлеровской Германией и несли ответственность за то, что вызвали войну. Это, однако, не освобождало от ответственности другие народы, которые дали себя втянуть в эту войну. Следовательно, виноваты были все участники антигитлеровской коалиции: поляки, англичане, французы, норвежцы, югославы, греки, а с 1941 года — народы Советского Союза и американцы.

Гитлеровская кинематография по-разному трактовала противников, все зависело от того, на каком этапе войны это происходило, и от политических соображений. С наибольшей суровостью относились к полякам, которые, согласно утверждениям гитлеровской пропаганды, «развязали войну». Непрестанно клеймили и ставили к позорному столбу англичан как подстрекателей войны. Черной краской изображались югославы. Русские изображались как невежественная масса, опутанная евреями-комиссарами. По отношению к французам отпускаясь только медкие злобные замечания. Американцев не успели очернить в игровом фильме. Когда американские войска вошли в боевое соприкосновение с гитлеровскими армиями, в Германии уже перестали производить фильмы на современную военную тематику. На это уже не было ни времени, ни, что куда важнее, возможности.

Двумя антипольскими фильмами, сыгравшими роль, подобную «Еврею Зюссу» и «Вечному жидам», так как призывали к отмщению, были «Возвращение» режиссера Густава Уцицки и «Враги» Туржанского. Исключительно живым и лицемерным произведением было пресловутое «Возвращение». Героями этого фильма были польские немцы, «преследуемые» и «угнетаемые» польскими властями. В фильме показывалось, как немецких детей, женщин и стариков загоняют в подвалы тюрьмы: все ждут казни, ибо видно, как на тюремном дворе польские солдаты готовят ручные пулеметы. Стремительное вторжение немецких войск спасает гражданское население от истребления. Как писала «Фелькишер беобахтер», «фильм режиссера Уцицки показывает неустанное стремление плутократических демократий к уничтожению Германии и немцев, к убийству и истреблению их». Любимое словечко из гитлеровского лексикона «angst

тен» тут было употреблено в качестве алиби для каннибальских действий на оккупированных территориях.

Отнюдь не случайно именно этот фильм демонстрировался в Лодзи на бесплатных киносеансах для переселенных в город и его окрестности фольксдойчей из восточных областей — явно для того, чтобы побудить их к расправе с поляками. «Возвращение» получило высшую, введенную уже во время войны квалификацию — «фильм нации» («Film der Nation»).

«Враги» Туржанского принадлежат к категории фильмов с более скромными художественными и политическими претензиями. У Густава Уцички главные роли играли выдающиеся австрийские актеры Паула Вессели и Аттила Хёрбигер; у Туржанского выступали в качестве исполнителей популярные, но менее даровитые Бригитта Хорней и Вилли Биргель.

Установки автора «Врагов» ничем не отличаются от идей, провозглашаемых в фильме «Возвращение». Сюжет построен на том, что в какой-то, не уточняется, какой именно, пограничной полосе представители немецкого меньшинства непременно были бы истреблены польскими «бандитами», если бы некая героическая девица (из фольксдойчей, ясное дело!) не провела всю группу через лес и болота в «немецкую отчизну».

Фильм Туржанского, сделанный чрезвычайно примитивно, получил официальную оценку — как ценный в эстетическом и художественном отношениях, а кроме того, он был специально рекомендован для молодежи, может быть, для того, чтобы члены гитлерюгенд узнали, как следует обращаться с польскими «преступниками» вроде злодеев из этого фильма, которых зовут Антек и Ян. Весьма сходная драматическая ситуация повторяется и в антиюгославском фильме «Люди во время бури» Фрица Петера Буха. Тут немцы бегут от сербской «военщины», а ангелом-хранителем является хозяйка поместья, немка, которая вышла замуж за словенца. Героиня жертвует всем: любовью к мужу и детям, чтобы спасти соплеменников.

Фильмы с антианглийской тенденцией и более многочисленны и наиболее зрелы в художественном отношении. Родственник Геббельса, режиссер Макс Киммих, поставил две картины на ирландскую тематику — «Лис из Гленарвона» и «Моя жизнь для Ирландии». В обоих фильмах применен один и тот же рецепт черно-белой графики, без полутонов: все англичане — злодеи, все ирландцы борющиеся с ними, — воплощенная добродетель и благородство!

Тот же Киммих поставил в 1943 году фильм «Германия» — биографию вымышленного доктора Ахенбаха, якобы создавшего вакцину против сонной болезни. Англичане в этом фильме подстрекают туземцев-негров уничтожить лабораторию доктора и наконец изгоняют ученого из Африки. А в финале фильма благородный доктор Ахенбах отдает последнюю ам-

пулу с лекарством, чтобы спасти жизнь английского комиссара, тем самым обрекая себя на смерть.

Сходные черты в изображении английских колонизаторов можно обнаружить и в фильме Зельпина «Карл Петерс». В историческом фильме «Бисмарк» и в «Освобождении» режиссера Вольфганга Либенайлера Англия является источником политических интриг и даже местом покушения на жизнь «творца современной Германии». Занятым фильмом антианглийской серии был «Оом Крюгер» («Дядюшка Крюгер» — «Трансвааль в огне») Ганса Штейнгофа. Идея использовать тему бурской войны как предлог, чтобы вызвать враждебные Англии настроения, была в политическом смысле искусным и ловким ходом. Симпатии к отважному народу, боровшемуся за свою свободу против британского колониального господства, были широко распространены в Германии.

«Дядюшка Крюгер» («Трансвааль в огне») поэтому обращался к ряду правительств, предлагая им стать союзниками Германии в борьбе с империалистическим Альбионом. Показывая концентрационные лагеря в Трансваале, в которых морят голодом женщин и детей, авторы фильма как бы утверждали германское алиби: это, дескать, вовсе не мы изобрели концлагери! В главной роли выступил Эмиль Яннингс. Большой актер талантливо сыграл эту роль, но не пытался создать героический образ. Крюгер в его трактовке — это человек, которому свойственны многие смешные черты, но это лишь делает его более привлекательным и человечным. Сцена беседы с королевой Викторией, потягивающей виски и разглагольствующей о средствах от ревматизма, является, быть может, чрезмерно гротескной, но служит разрядке напряжения, в особенности в сопоставлении с кадрами толпы у Букингемского дворца, ожидающей важных политических решений. Фильм обрамляют воспоминания: первые и последние сцены разыгрываются в маленьком отеле, в котором умирает вождь буров, вспоминая дни своей борьбы, победы и поражения. Четкая операторская работа Фрица Арно Вагнера способствовала успеху фильма. «Дядюшка Крюгер» («Трансвааль в огне») был первым фильмом, получившим высшую оценку у гитлеровского руководства — «фильм нации».

Эмиль Яннингс получил из рук Геббельса «почетный перстень немецкого фильма» за свое исполнение заглавной роли.

Единственным антисоветским фильмом тех лет был фильм «ГПУ» Карла Риттера. Получивший от Геббельса профессорское звание, Карл Риттер пытался показать, как функционирует механизм советской разведки и службы безопасности. Рассказ о судьбах нескольких немецких студентов из Риги, которые после многих приключений оказываются в «подземельях» советского посольства в Роттердаме, является предельно глупым. Это, бесспорно, самый слабый пропагандистский фильм в Третьей империи. Немецкая цензура на сей раз даже не выразила своего одобрения. Это был, пожалуй, единственный случай в истории кинематогра-

фин Третьей империи, когда фильм с такой явной политической тенденцией не получил обычной похвальной оценки.

Больше удалась Риттеру историческая драма под названием «Кадеты». Фильм был поставлен еще в 1939 году, но показан широкой публике только в 1941-м. Это была картина из эпохи Семилетней войны, изображающая, как во время боев под Берлином группа прусских кадетов в возрасте от девяти до двенадцати лет попала в плен к русским. В фильме можно обнаружить антирусские акценты, хотя основной его идеей является прославление героизма и самопожертвования юных солдат.

Антифранцузский фильм так и не появился на экранах. До поражения в 1940 году французов не считали серьезными противниками, а после поражения приходилось думать не о давних спорах, а о показе немецких картин на французских экранах и о мобилизации французского общественного мнения на борьбу с «восточной опасностью». Эти соображения коммерческого и политического характера исключали проведение антифранцузской кампании. Об Америке писали с пеной у рта, а в монтажных документальных фильмах всячески разоблачали «клик» Рузвельта и американский «край». В игровых фильмах нельзя было найти ни одного дурного слова о Соединенных Штатах.

Скорее даже напротив, в 1943 году Ганс Швейкерт поставил фильм «Бескопечная дорога», героем которого был Фридрих Лист, немецкий инженер, строивший в Америке железнодорожную сеть. Действие драмы происходит в Пенсильвании; простые американцы в фильме симпатичны; несенки, исполняемые по-английски, мелодичны, а в подтексте явно заметна политическая идея: американо-немецкая солидарность необходима для уничтожения Англии.

Было бы упрощением ограничивать деятельность гитлеровской пропаганды областью игрового фильма. Фильм с драматической интригой, в котором выступают известные актеры, несомненно, имеет большее влияние, чем документальный фильм или хроника, но это не означает, что документальные фильмы и киножурналы вообще не оказывают никакого воздействия.

В начале войны, когда демонстрировались фильмы о победах гитлеровских захватчиков, документальные фильмы пользовались большим успехом, а еженедельные киножурналы, объединенные в фирму «Дойче вохеншау» (УФА), подготавливались квалифицированными репортерами. Их даже хвалили во время войны английская газета «Манчестер гардиан», заявлявшая, что английским документалистам следует учиться у немцев операторскому искусству и монтажу.

В области военной документалистики было сделано три полнометражных фильма, смонтированных главным образом, но не исключительно, из хроникальных материалов, а именно «Крещение огнем», «Марш на Польшу» и «Победа на Западе».

Первые два посвящены военным действиям в сентябре 1939 года, третий — кампании 1940 года в Бельгии, Голландии и во Франции. Все три фильма сопровождался дикторским комментарием, объясняющим зрителю, что немцы не хотели войны, что на них было совершено нападение (!) и что они вынуждены были обороняться.

Фильм «Крещение огнем» открывается кадрами, иллюстрирующими политическую ситуацию в Европе летом 1939 года.

4 сентября в 5.45 немецкие самолеты бомбят польские аэродромы, железнодорожные узлы и центры сосредоточения войск. Польско-немецкая граница с севера до юга объята пламенем. Пылающие села и хутора, воронки от бомб, взорванные железнодорожные пути, разбомбленные составы. Немецкая военная машина катится на Восток. Второй день войны: в воздушном пространстве над Польшей — гитлеровская авиация. Польская армия отступает по всей линии фронта. Гитлеровские бомбардировщики бомбят польские войска. Приближается развязка: осада польской столицы; город, превращенный в крепость, отчаянно обороняется. 27 сентября пылающая Варшава капитулирует; по разбомбленным улицам, среди остовов догорающих домов тянутся длинные колонны пленных польских солдат.

Последние слова диктора воспроизводят заявление Геринга: «Урок, данный нашей военной авиацией в Польше, будет повторен в Англии и Франции». С экрана звучат слова военной песни, сочиненной специально для фильма, под названием «Бомбы на Англию».

В «Марше на Польшу» диктор говорит, что Польша была превосходно подготовлена к войне, вооружена до зубов (!) и после мобилизации имела три с половиной миллиона солдат, располагающих современным, технически безупречным оружием. Это поляки швырнули через границу пылающий факел, и немцы вынуждены были начать освободительную войну. В «Победе на Западе» война 1939 года изображена как воплощение извечной исторической миссии немецкого народа.

Зигфрид Кракауэр, анализируя названные выше документальные фильмы, видит в них общие черты, говорящие об определенном публицистическом методе*. Война трактуется как некое динамическое состояние: армия постоянно находится в наступлении. Противник, правда, хорошо вооружен, но не способен к действию либо потому, что состоит из «декадентов» и «деморализованных личностей» (французы), либо из «варваров» (поляки).

Немецкая армия состоит из людей крепких, здоровых и жизнерадостных. Боевые эпизоды нередко переплетаются с длительными фрагментами лагерных бивуачных сцен. Мы видим, как солдаты умываются, бреются, пишут письма и читают газеты или слу-

* Siegfried Krause, From Caligari to Hitler, London, 1947, p. 275 331.

шают радио. Эти сцены часто перемежаются кадрами немецкой отчизны: тихие, спокойные деревни, романтические старинные городки, оживленные большие города. Это ради отчизны сражаются ее сыновья, ради того, чтобы никто не мешал полезному труду на нивах или у станка. Войной руководит фюрер: он всегда здесь, он близок солдату, он бдит, он осуществляет стратегию и тактику. В «Марше на Польшу» он чаще появляется на экране, в «Победе на Западе» чаще слышен только его голос.

Война ужасна и беспощадна, когда карает врага, когда «напавшие на Германию» встречаются с отпором, с отпором огнем и сталью. «В фильме «Крещение огнем», — пишет корреспондент «Фильм-курир», — видно, как в Варшаве бушует истинный ад, настоящее пекло пожаров». Ужасный пример должен был утратить других: в Копенгагене и в Осло перед германским вторжением в немецком посольстве демонстрировалась для приглашенных гостей именно картина «Крещение огнем». Для чешского населения готовилась особая версия фильма с комментарием на чешском языке.

Еженедельный киножурнал был коллективным творением разбросанных по всем фронтам кинооператоров из рот пропаганды. Начиная с ноября 1940 года демонстрировалась «Дойче вохеншау», выпускавшаяся кинокомпанией УФА. Киножурналы новостей в довоенные времена были не длиннее 300 метров, в годы войны удлинились до 600 метров, а в некоторых случаях и до 1200 метров. Период обращения в прокате одного номера киножурнала до 1939 года равнялся четырем неделям, после 1939 года — восьми неделям. Количество копий увеличилось в прокате на территории самой Германии с 500 до 2400. За рубеж посылалось 1000 копий — в 34 страны на 29 языках.

В эпоху временных успехов гитлеровской армии киножурнал новостей пользовался в Германии огромной популярностью, способствуя посещаемости кинотеатров. С середины 1942 года ситуация изменилась: в прессу начали проникать сетования на то, что на экранах постоянно показывается одно и то же, а некогда живая кинохроника стала однообразной и монотонной.

Ответственными за подобное положение дел были не фронтовые кинооператоры, а ухудшающиеся позиции немецких войск на фронтах второй мировой войны.

АПОГЕЙ

На 1942 год приходится высшая точка развития кинематографии Третьей империи. Процесс расширения прокатного «внутригерманского» рынка, начатый еще во времена «мирной» экспансии — присоединения Австрии в 1938 году, Судетской области в 1938 году и создания протектората Чехии и Моравии в 1939-м, продолжался в годы временных побед гитлеровской армии. Альфред Гревен вступает в должность правительственного уполномоченного по управлению имуществом УФА на территориях Голландии, Бельгии и Франции.

На Востоке, в областях, захваченных рейхом, двенадцать крупнейших кинотеатров в 1941 году передаются под эгиду УФА. В ноябре 1941 года на временно оккупированных советских территориях гитлеровцы создают центральную кинокомпанию «Восток», которой подчинились два филиала: «Остланд фильмгезельшафт» в Риге и «Фильмгезельшафт» в Кисево. Переход кинопромышленности в руки государства, проведенный в 30-х годах, в начале 1942 года увенчивается созданием Главного управления, ответственного перед государством за все, что делается в различных отраслях кинематографии.

Функции Главного управления берет на себя новое акционерное общество под старым названием «УФА-фильм» — сокращенно УФИ. Преклонную старую УФА разделяют на две организации: производственную под названием «УФА фильмкунст» и эксплуатационную — «Универсум-фильм».

Новая организационная структура немецкой кинематографии, вошедшая в силу с 1 марта 1942 года, имела следующий вид: УФИ контролировала сферу кинопроизводства, в которую входили девять крупных киностудий, а также несколько десятков предприятий, занимающихся прокатом, эксплуатацией, внешней торговлей, киноиздательским делом и печатанием фильмокопий. Главному управлению был подчинен также киножурнал «Дойче вохеншау».

После национализации четырех старых фирм: УФА, «Тобис», «Терра» и «Бавария» к их названиям было добавлено «фильмкунст» («киноискусство»). Вскоре после насильственного включения в «Великую Германию» Австрии и части Чехословакии прибавились две новые производственные фирмы: «Вин-фильм» (прежняя венская студия «Сапа-фильм») и «Праг-фильм» (прежняя чехословацкая компания «А-Б-фильм»). Кроме того, в Берлине в итоге ликвидации мелких производственных фирм были созданы две новые студии: «Берлин-фильм» и «Марс-фильм». В распоряжении немецкой кинематографии оказался также и закрытый для нее до 1940 года зарубежный рынок: кинотеатры в Скандинавии, Бельгии, Франции и Голландии. Война и связанные с нею транспортные трудности привели к сокращению импорта американских и английских фильмов в нейтральные страны: Швецию, Швейцарию, Испанию и Португалию, что автоматически повлекло за собой увеличение проката немецких фильмов.

Гитлеровское кино переживало в начале 1942 года период небывалой конъюнктуры. Кинотеатры были битком набиты, в пустых магазинах нечего было купить, и население охотно отдавало деньги за дешевое развлечение.

Гитлеровское кино переживало в начале 1942 года период небывалой конъюнктуры. Кинотеатры были битком набиты, в пустых магазинах нечего было купить, и население охотно отдавало деньги за дешевое развлечение.

Существовали, правда, известные трудности, связанные с нехваткой технических и творческих киноспециалистов (многие сотрудники киностудий были призваны в армию) и с нехваткой технического оборудования, но так как количество производимых художественных фильмов значительно уменьшилось (в 1939 г.—111 фильмов, в 1942 г.—57), то эти затруднения еще не слишком ощущались.

Немецкий рынок больше не удовлетворял гитлеровские власти, их внимание все больше привлекал европейский рынок, Геббельс с интересом говорил о будущем европейского кино. «Мы должны,— писал он в своем дневнике в 1942 году,— стать доминирующей кинодержавой на Европейском континенте. Если кинофильмы будут производиться в других странах, они должны будут иметь локальный характер. Мы будем приветствовать как можно дольше созданию какой-либо национальной кинопромышленности, а если возникнет необходимость, то нужно будет пригласить на киностудии Берлина, Вены и Мюнхена кинозвезд и технических специалистов из-за границы, чтобы поставленная нами цель была полностью достигнута».

Рамки, в которых действовала немецкая кинематография в 1942—1943 годах, были и вправду широкими, они обеспечивали немецким фильмам такое распространение, о каком за десять лет до того немцы могли только мечтать. Теперь мечты превратились в действительность. Однако возможности эти нужно было заполнить конкретными фильмами, использовать необычайную конъюнктуру, а для достижения намеченной цели было недостаточно одних только организационных мероприятий и улучшений организационной структуры. В конечном счете художественный облик немецкой кинематографии определяли кинематографисты, осуществившие постановку фильмов, а эти творческие кадры были не в состоянии справиться с поставленными перед ними требованиями. Они не оправдали ожиданий рейхсминистра и создали немного фильмов, прославлявших Третью империю!

Из крупных фигур гитлеровского киномира исчезла с горизонта Лени Рифеншталь. В январе 1940 года она основала частную киностудию и занялась постановкой давно задуманного фильма — инсценировкой оперы Эжена Д'Альбера «Низина». Лени Рифеншталь не только ставила этот фильм, но и играла в нем главную роль — испанскую цыганку. Постановка этого фильма с перерывами и непредвиденными помехами продолжалась до конца войны. До конца 1942 года было израсходовано более 5 млн. марок, сумма огромная по тем временам. Геббельс решительно подчеркивал, что он не имеет ничего общего с этим, как он выразился, «несчастливым случаем» и что он не несет за него никакой ответственности.

Когда войска союзников заняли живописную виллу Лени Рифеншталь в Тироле, они обнаружили там еще не смонтированный материал «Низина». Фильм вышел на экран лишь в 1951 году. Почему постановщица «Олимпии»

43.



44.



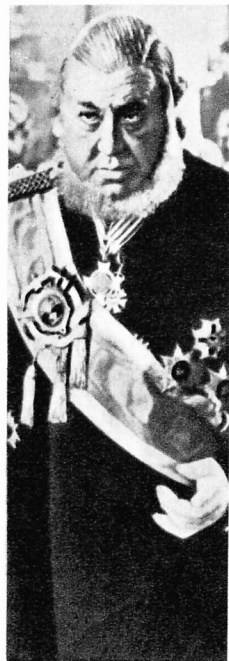
43. Из фильма «Еврей Зюсс» Ф. Харлана (1940)

44. Из фильма «Великий король» Ф. Харлана (1941)

45.



46.



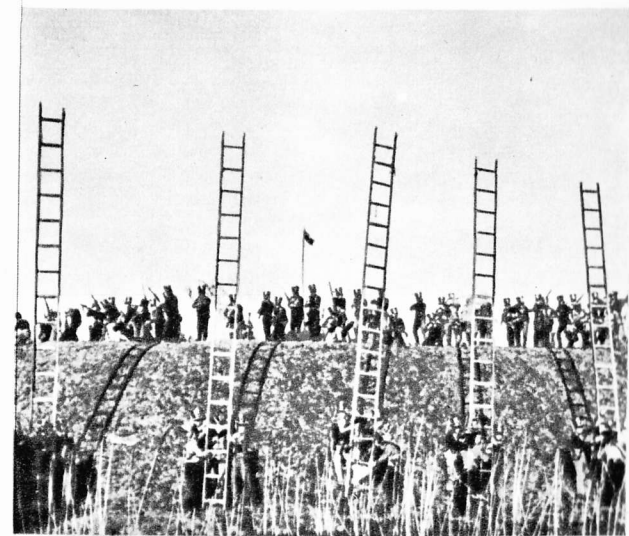
45. Из фильма «Возвращение»
Г. Уцицки (1944)

46. Эмиль Яннингс в фильме
«Дядюшка Крюгер»
Г. Штейнгофа (1941)

47.



48.



47. Из фильма «Романс в миноре» Х. Койтнера (1943)

48. Из фильма «Кольберг» Ф. Харлана (1945)

49.



50.



49. Алида Вали в фильме «Маленький старинный мирок» М. Сольдати (1940)

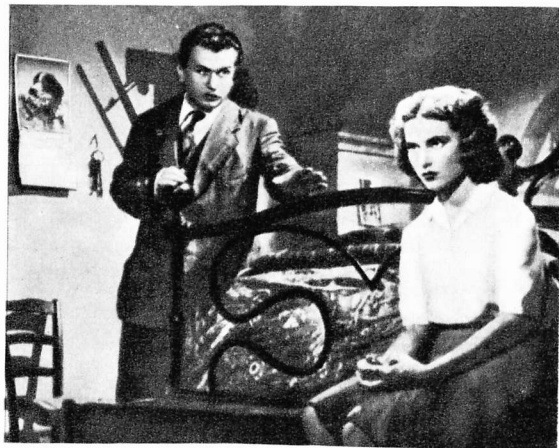
50. Из фильма «Выстрел» Р. Каstellани (1941)

51.



51. Массимо Джиротти (слева) в фильме «Одержимость» Л. Висконти (1942)

52.



53.



52. Из фильма «Четыре шага в облаках» А. Блазетти (1942)

53. Из фильма «Железная корона» А. Блазетти (1941)

54.



55.



54. Из фильма «Дети смотрят на нас» В. Де Сики (1943)

55. Из фильма «Бенгази» А. Дженины (1942)



56. Из фильма «Врата неба» В. Де Сики (1946)

и «Триумфа воли» не занималась документальными фильмами в годы войны?

По слухам, она оказалась свидетельницей массового уничтожения мирных жителей: на ее глазах были казнены двадцать три еврея; она якобы обратилась с протестом по этому делу к командующему армией генералу Рейхенау. Трудно утверждать с полной определенностью, действительно ли этот протест имел место, однако остается фактом, что фаворитка фюрера, деятельница № 1 гитлеровского кино в период войны посвятила себя романтической тематике: любви цыганки и пастуха.

Карл Риттер после провала своих фильмов «ГПУ» и «Кадеты» долго ставил фильм под названием «Экипаж «Доры», который в связи с изменившимся положением на фронтах так никогда и не вышел на экран.

Ганс Штейнгоф после «Трансваала в огне» взялся за постановку коммерческих фильмов. Из предвоенной тройки гитлеровских постановщиков художественных фильмов деятельным и ведущим режиссером остался только Фейт Харлан. В 1942 году состоялась премьера «Великого короля» — нового экранного воплощения Фридриха II, сыгранного специализировавшимся на этой роли Отто Гебюром. Темой фильма является глава из истории Семилетней войны в тяжелый для Пруссии момент, после поражения под Кунерсдорфом в 1759 году. Король здесь представлен мужем провидения, воля и гений которого сумели мобилизовать нацию для новых побед.

Любопытно, что министерство пропаганды разослало в органы печати пресс-коммюнике, где подчеркивалось, что не следует проводить никаких параллелей между Фридрихом и фюрером, поскольку трудная военная ситуация в начале фильма могла бы подсказать неверные аналогии относительно положения немецкого народа в нынешней войне.

Фильм «Великий король» был помпезной, тяжеловесной исторической драмой; картина была несравненно слабее, чем выпущенные ранее картины, посвященные Фридриху II. Гитлеровская пресса захлебывалась от восторга по поводу этого «шедевра», а цензура присвоила творению Харлана высшую квалификацию. Этих качественных категорий было семь (своего рода рекорд!), начиная с высшей «фильм нации» и кончая особой рекомендацией соответствующей картины для молодежи.

После политических триумфов постановщик «Еврея Зюсса» принялся ставить цветные фильмы. УФА производила уже тогда фильмы по системе «Агфаколор», добиваясь недурных по тем временам результатов. Первым цветным художественным фильмом была вышедшая в 1941 году комедия Георга Якоби под названием «Женщины — все же лучшие дипломаты», а вторым «Золотой город» Фейта Харлана (1942). Действие фильма происходило в Праге и в окрестностях чешской столицы. Героями были немецкие поселенцы и чехи; последние представлены в тенденциозном освещении. Все несчастья и злоключения, которые обрушиваются на «по-

ридных, трудолюбивых и благородных немцев», вызваны чехами: «преступниками, совратителями, пьяницами». По мнению одного из высших офицеров СС, «Золотой город» должен был послужить предостережением и призывом не «загрязнять» немецкую кровь славянскими примесями.

Два следующих цветных фильма Харлана — «Иммензее» (1943) и «Жертвенный путь» отличались художественной бесцветностью. Первый из них был переделкой новеллы Теодора Шторма, действие которой частично происходило в Италии, а другой — повестью из жизни гамбургского общества в начале века. К актуальной теме Харлан вернется под самый конец войны в фильме «Кольберг».

Новой звездой политического фильма оказался в годы войны Вольфганг Либенайнер. Он был фаворитом Геббельса, который доверил молодому режиссеру ключевую пост руководителя производства УФА. В том же году он присвоил Либенайнеру звание профессора и, кроме того, доверил ему руководство важным отделом, ведающим делами творческих кадров. Таким образом, тридцативосьмилетний режиссер становится третьим по рангу после Геббельса и Хипшлера лицом в официальной киноиерархии. Довоенная карьера Либенайнера как актера и режиссера ничем особенным не отличалась. За исключением, быть может, роли, сыгранной в «Любовных играх», картине, которую на основе пьесы Артура Шницлера поставил в Австрии Макс Офюльс. Либенайнер ставил коммерческие фильмы, избегая щекотливых тем. Его «Идеальный муж» принадлежал к значительным кассовым успехам, а в экранизации водевиля Лабиша «Соломенная шляпка» (под названием «Шляпка из флорентинской соломки») великолепен был Гейнц Рюман в главной роли. Первым политическим пропагандистским фильмом Либенайнера был «Бисмарк» (1940) и его продолжение — картина под названием «Отставка» (1942). Кинобиография «железного канцлера» была разработана согласно тезисам гитлеровской политики. Главным виновником успеха обоих фильмов следует признать исполнителя главной роли Эмиля Яннингса. Однако фильмом, который завоевал Либенайнеру славу в Третьей империи, был не «Бисмарк», но драма под названием «Я обвиняю».

На первый взгляд, это семейная трагедия, лишенная какой бы то ни было политической окраски. Неизлечимо больная женщина просит, чтобы ее избавили от дальнейших страданий и ускорили ее смерть. Муж, профессор-медик, сначала отказывает ей в этой просьбе. Другой врач, друг дома, также против того, чтобы сокращать человеческую жизнь. В конце концов муж, видя бессилие медицины и наблюдая мучения любимого человека, решает умертвить жену. Против него начат судебный процесс, в котором как свидетель обвинения выступает друг дома. В сенсационной речи он вдруг меняет свои взгляды и оправдывает убийство неизлечимой больной, приводя пример беспомощного, умственно отсталого ребенка, которого он некогда спас от смерти; ребенок этот стал проклятием для родителей.

В своем последнем слове профессор-медик обвиняет действующую юридическую систему, не допускающую убийства из милосердия ради избавления от страданий...

То, что могло бы в нормальных обстоятельствах стать серьезной общественной проблемой, было в Третьей империи жалким оправданием для преступных действий ее главарей.

1 сентября 1939 года Гиммлер обратился к имперскому руководителю службы здравоохранения Боухлеру, приказав ему, чтобы врачи применяли смерть «из милосердия» там, где в этом будет необходимость. С декабря 1939 до августа 1941 года было обречено на «милосердную» смерть от 50 до 60 тыс. больных, пребывавших в заведениях для неизлечимых.

Мысль, положенная в основу сценария фильма «Я обвиняю», была подсказана одним из приверженцев эутаназии — доктором Брандтом, стремившимся оправдать идею «милосердных» казней. Либенайнер считал, что его фильм откроет дискуссию на эту тему и положит конец «пересудам» о чудовищных преступлениях, совершаемых в лечебницах для душевнобольных. Утонченное коварство этой «операции» состояло в том, что фильм откровенно утверждал целесообразность умерщвления всех неизлечимо больных. Профессионально умелая игра трех главных исполнителей, драматизм самого конфликта привлекали зрителей, делая тем самым его более действенным с пропагандистской точки зрения. А на то, что этот фильм поможет им в осуществлении их преступлений, рассчитывали организаторы преступной акции; об этом лучше всего свидетельствует письмо Гиммлера к штандартенфюреру СС Виктору Бракку, в котором отдается приказ закрыть психиатрическую лечебницу в Графенеке, в которой умерщвляли больных, поскольку в окрестностях слишком много об этом болтают, и рекомендуется показать в местных кинотеатрах фильмы о наследственных болезнях и о душевнобольных.

«Великий король», «Бисмарк», «Отставка», «Я обвиняю» — это главные репертуарные фильмы гитлеровской киноаграфии военных лет.

Можно сделать вывод, что их было не слишком много. Чем дольше продолжалась война, тем меньше выпускалось явно агитационных фильмов. Наиболее популярными были картины под лозунгом «Отчизна — фронту», в которых показывалось, как приятно проводят дни отпуска усталые воины. Эти фильмы давали возможность создания облегченных, сентиментальных, а стало быть, действенных драматических ситуаций. Чаще всего это был внезапный вызов на фронт в свою часть, прерывающий любовную идиллию. Две картины этой категории пользовались особым успехом — «Концерт по заявкам» Эдуарда фон Боршоди и «Большая любовь» Рольфа Хансена с Зарой Леандер в главной роли. Оба фильма состоят из нескончаемых эпизодов встреч и разлук. Подрастающему молодому поколению следовало показывать фильмы, способные заинтересовывать, а не раздражать. Демонстрировать для молодежи фильмы о войне не имело

смысла, ибо это непрестанно делали газеты, иллюстрированные журналы и фронтовая кинохроника.

Обращение к прежним образцам вроде фильма «Юный гитлеровец Квакс» было бы в новой военно-политической обстановке анахронизмом. Самыми действенными и популярными оказались фильмы из жизни лагерей для молодежи, в которых она проходила курсы, организованные национал-социалистической партией или гитлерюгенд. В этих фильмах показывалось, как весело проводит время молодежь, собравшаяся в этих лагерях; как крепнут дисциплина и дружба. Герои-индивидуалисты, чаще всего в начале фильма недисциплинированные и строптивые, исправляются к концу. В этих фильмах много динамики и спортивных эпизодов (особенно модными были авиационный и планерный спорт), физические достижения занимают почетное место, а интеллектуальные склонности считаются признаком слабости. Это соответствует словам «фюрера», который заявил: «Я не хочу никакого интеллектуального обучения, ибо знания губят молодежь».

Именно такие воспитательные идеалы пропагандировали фильмы вроде «Летчик-аварийщик Квакс» Курта Гофмана, «Выше голову, Иоганнес!» Виктора де Кова, «Молокососы» Роберта А. Штеммле, «Небесные псы» Рогера фон Нормана или «Молодые орлы» Альфреда Вейденмана. Фильмы под девизом «Отчизна — фронту» и пропаганда лозунга «Сила через радость» пользовались наряду с оперетками, комедиями и фарсами наибольшим успехом. Соответствовало ли это желаниям руководства кинематографии? Только лишь отчасти! Вице-президент кинопалаты Мельцер в речи, произнесенной в феврале 1941 года, объявил главной задачей немецкого кино укрепление духовной готовности немецкой нации к новым войнам, и лишь на втором месте оказалась развлекательная функция кино.

Основные принципы репертуарной политики, разработанные еще в 30-х годах, продолжали оставаться в силе. Однако война внесла в гитлеровские приказы и рекомендации определенные изменения и сдвиги.

На этот вопрос проливает свет весьма занятная брошюра Петера фон Вердера «Иллюзия и действительность», изданная в 1943 году. Автор ее в пяти главах излагает философию гитлеровского кино. Из трех основных принципов — расы, национального единства и принципа вождя — был устранен (что может показаться парадоксальным) принцип вождя. Это, естественно, не означает, что Петер фон Вердер ставил под вопрос правомочность фюрера, однако по тактическим соображениям автор высказывал мысль, что перед лицом военных усилий лучше, чтобы каждый человек в национальном единстве взял ответственность на собственные плечи, а не перекладывал ее на плечи непогрешимого вождя. И если до 1939 года почти в каждом пропагандистском фильме обязательно присутствовала тень фюрера, то в 1940—1942 годах акцент был смещен на «гармонично действующую национальную общность немецкого народа».

ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА... И ЛЕГКИЕ ФИЛЬМЫ

18 февраля 1943 года Геббельс произнес большую речь в берлинском Спортпаласте, возвещая, что отныне начинается тотальная война, в которой немецкая нация будет сражаться за свое существование. Только полное уничтожение врага может спасти Третью империю от гибели. Тысячи специально созданных слушателей встретили слова рейхсминистра восторженными криками: «Зиг хайль!»

В истории Германии и в истории немецкого кино началась новая глава. Разгром армии Паулюса под Сталинградом стал поворотным пунктом второй мировой войны.

Тотальная война нашла свое отражение в кинохронике. Население должно было понять, что война тяжела и, чтобы ее выиграть, неизбежны жертвы.

На инструктивном совещании для военных кинооператоров министр пропаганды потребовал, чтобы они показывали беспощадность битвы.

Это означало конец фальшивой романтики легких побед и показа веселых, опрятных и чисто выбритых солдат «Марша на Польшу» и «Крещения огнем».

Такой была кинохроника. А в художественном фильме? Всем, и даже министерству пропаганды, было очевидно, что зритель идет в кино, чтобы развлечься, отдохнуть и забыть об окружающей его действительности. Следовательно, ему незачем показывать войну, которую он и так увидит в хронике, идущей сверх программы. Несколько фильмов на военном материале, поставленных и широко разрекламированных, так и не вышли на экраны. Цензура не дала согласия на их показ в связи с изменившейся военной ситуацией. В число таких фильмов попали «Экипаж «Доры» Карла Риттера и «Пятое июня» или «Один из миллионов» Фрица Кирхгофа — фильм об июньском наступлении на линии Вейгана в 1940 году.

Многие фильмы, выпуск которых был намечен в сезоне 1941—1942 годов, вообще не вышли из киностудий, например «Потсдам» Карла Фрелиха, «Красные нашивки» Герберта Майша (о работе генштаба) и «Генерал» — фильм о генерале Шарнхорсте, картина, режиссер которой не был еще назначен.

Уже в 1942 году была установлена следующая пропорция — 20% фильмов политического характера, 80% — развлекательных. В 1943 и 1944 годах это соотношение подверглось дальнейшему сдвигу не в пользу политических фильмов. Когда в 1944 году был передан в цензуру итальянский фильм с антианглийской тенденцией «Святая Елена, маленький остров», она рекомендовала не покупать этот фильм. Возможно, здесь перевесило то соображение, что бестактно было бы показывать немецкой публике последние дни диктатора, но в дух при этом ссылались лишь на

вкусы публики. Зритель, мол, ищет в кино разрядки и возвышающего зрелища.

В производстве развлекательных фильмов доминировали музыкальные комедии. Очень часто обращались к старым, добрым временам до 1914 года. В 1944 году из 65 фильмов-премьер 13 изображали старую Вену или Берлин кайзеровских времен; 20 картин было из жизни артистов или художников, то есть из жизни среды, которую нынешние власти ценят не слишком высоко, а в десяти фильмах героями были помещики.

УФА производила вновь, как и в времена Поммера, оперетты и комедии пышно постановочного характера вроде «Барона Мюнхгаузена», осуществленного к двадцатипятилетию киностудии на «Баррандове». Ганс Альберс лихо летел на Луну, восседая на пушечном ядре, и завоевывал сердце российской императрицы Екатерины. Все было в цвете, причем не щадили затрат на декорации, статистов и натурные съемки в Венеции. Режиссировал Йозеф фон Баки, а остроумный сценарий сочинил автор известной детской книжки «Эмиль и детективы» Эрих Кестнер, весьма непопулярный у гитлеровских чиновников. Чтобы никого не раздражать, в заглавных титрах фильма в качестве автора сценария фигурировал не существующий в природе Бертольд Бюргер. Желаящие могли допустить, что этот неведомый г-н Бюргер приходится праправнуком Готфриду Августу Бюргеру, создателю повести о бароне Мюнхгаузене, вышедшей в 1786 году.

В Вене основал свою штаб-квартиру один из творцов славы еще недавно независимого австрийского кино Вилли Форст. Его несомненный талант несколько потускнел в условиях гитлеровского режима, ему недоставало теперь остроумия, сатирической остроты и свободного дыхания. В довоенном «Милом друге» еще звучали отзвуки прежнего Вилли Форста, но в его серии военных оперетт остались только ремесленная ловкость, умелое сочетание зрительного образа и музыки, лишённые поэтического подтекста и оригинальности. «Оперетта» была лишь тенью давнишней «Аллотрии», а «Венская кровь» — повторением приемов из фильма «Конгресс танцует» Шареля и Поммера.

УФА продолжала, как и в былые времена, привлекать популярных звезд. Одним из главных приобретений УФА была шведка Зара Леандер, любимица публики, исполняющая песенки с трогательным очарованием. В фильме «Большая любовь», в котором действие переносилось из Парижа в Рим, а из Рима на модный курорт в Тироле (путешествовали военный летчик и модная певица), с экрана звучала мелодия с многозначительным текстом: «Я знаю, что однажды свершится чудо!» Марика Рокк из Будапешта была звездой музыкальных фильмов режиссера Георга Якоби — «Танца с императором» и «Девушки моей мечты». Из «нейтральных» в прошлом режиссеров, проявивших свой талант до 1939 года, по-разному сложились судьбы Герберта Зельпина и Хельмута Койтнера. Зельпин занялся производством фильмов явно пропагандистского характера. Сделал

ли он это под нажимом или попросту денег ради, теперь судить трудно. Незирая на то, какими именно побуждениями руководствовался Зельпин, результаты его трудов говорят сами за себя: фильм «Карл Петерс» является примитивным антибританским пасквилем, заведомо искажающим историческую истину. Изображенный Зельпином (который был также и соавтором сценария) жертвой английских интриг и непримиримым борцом за немецкие колонии в Восточной Африке, герой картины Карл Петерс был в действительности одним из организаторов германо-английской торговой компании по разработке золотых приисков в Родезии. Следующий фильм Зельпина «Тайные акты «ВВ-1» об изобретателе подводной лодки Вильгельме Бауэре был скучнейшей стряпней. Фильм был иллюстрирован чертежами и снабжен наукообразным дикторским текстом.

Выслужившийся перед гитлеровским режимом Зельпин получил от Геббельса указание поставить фильм о гибели «Титаника» в 1912 году. В роли злодея следовало представить владельца судоходной компании сэра Брюса Исмея, который, стремясь завоевать «голубую ленту» за рейс через океан в рекордно короткий срок, не слушает советов капитана и обрекает огромный лайнер на столкновение с айсбергом. Когда корабль тонет, первый помощник капитана — немец Петерсон спасает Исмея, чтобы обличить его как виновника катастрофы. Продажный суд оправдывает плутократа, признавая виновником случившегося пьяного капитана.

Таков был замысел сценария, и так выглядела окончательная экранная версия «Гибели «Титаника». Однако осталось неизвестным, что именно происходило на съемках фильма, поскольку в Гданьске, где велись натурные съемки, дело дошло до резких раздоров между режиссером и его ассистентом и соавтором сценария Вальтером Церлеттом Ольфениусом. Церлетт Ольфениус донес в гестапо на Зельпина, обвиняя его в оскорблении германского военно-морского флота. Герберт Зельпин был арестован и, согласно официальному сообщению, 1 августа 1943 года совершил в тюрьме самоубийство. Существуют, однако, серьезные подозрения, что он был замучен гестаповцами. Закончил фильм Вернер Клинглер. Геббельс остался недоволен готовым фильмом, упрекая его в слишком слабом антианглийском звучании. В результате на территории самой Германии «Гибель «Титаника» не была выпущена на экран и премьера фильма состоялась в оккупированном Париже.

В 1940 году появились две картины Хельмута Койтнера*: переделка

* Койтнер Хельмут (род. в 1908 г. в Дюссельдорфе) — немецкий режиссер и киносценарист. Артистическую карьеру начал в 30-е годы как автор скетчей и актер кабаре. В 1939 году он дебютирует как кинорежиссер и сценарист сатирической комедии под названием «Китти и всемирная конференция».

В 1943—1945 годах поставил фильмы, выдвинувшие его в ряды ведущих режиссеров молодого поколения: «Романс в миноре», «Большая свобода, 7» (1944) — первый

нысы 1). Фёрстера «Жена по мерке» и фильм по новелле Готфрида Келлера «По одежке встречают». В них заметно сказывается театральное прошлое режиссера, который опирается прежде всего на остроумный диалог и уделяет мало внимания обыгрыванию чисто зрительных возможностей. В фильмах «Аннушка» и «До свиданья, Франциска» можно уже наблюдать, как мастерство Койтнера приобретает кинематографический характер — монтаж в этих фильмах определяет ритм действия. В «Аннушке» — истории словацкой девушки, приезжающей в Вену, чтобы поступить в услужение (действие фильма происходит в столице старой Австро-Венгрии), заслуживает внимания тщательное изображение нравов и обычаев эпохи. Эта черта Койтнера-режиссера станет главным достоинством его первого крупного произведения «Романс в миноре», поставленного в 1943 году. Это кинороман о трагическом любовном треугольнике, похожий на старый немой немецкий фильм Пауля Циннера «Ню», в котором играли три выдающихся актера: Элизабет Бергнер, Эмиль Яннингс и Конрад Вейдт. Быть может, Койтнера вдохновил этот полузабытый, почти классический немой фильм немецкой психологической школы. Однако более вероятно, что он почерпнул тему у Мопассана и развил исходную драматическую ситуацию в сценарии, написанном совместно с Вилли Клевером. «Романс в миноре» — это фильм настроений. Фабула развивается в медленном темпе на фоне буржуазных интересов конца прошлого века.

История несчастной трагической любви жены скромного провинциального чиновника к композитору — богатому столичному донжуану, рассказана Койтнером с ноткой философского раздумья и в то же время с глубоким сочувствием и пониманием интимного мира и психологии обычных людей. Это был, несомненно, своего рода протест против официально одобряемых гитлеровских фильмов. На фоне развлекательной, в большинстве случаев мелкой и лишней мысли продукции военных лет талантливый, художественный фильм Койтнера прозвучал как нечто чужеродное. В Германии он встретил скорее сдержанный прием у критики и средний успех у публики; в то же время за рубежом, в нейтральных странах, фильм вызвал весьма благоприятный отклик. В Швеции «Романс в миноре» получил приз кинокритики, награду, которая никогда до тех пор не давалась картинам Третьей империи.

Последние два фильма Койтнера, поставленные в гитлеровской Германии, немецкая публика уже не увидела. Картина «Большая свобода, 7» (название улицы в Гамбурге) снималась с большими трудностями в Гамбурге во время бомбежек (натурные съемки) и в берлинской киностудии (навильонные съемки) тоже уже в дни бомбежек. Завершенная в конце

цветной фильм Койтнера, запрещенный в гитлеровской Германии, и «Под мостами» (1945). В послевоенный период поставил фильмы: «В те дни» (1947), «Последний мост» (1954), «Генерал дьявола» (1955), «Капитан из Кёпеника» (1956).

концов в Праге, на киностудии «Баррандов», картина была по указанию Геббельса показана только в Чехии. Он считал, что киноновость о любовных забавах моряков в веселом квартале портового города, уже почти разрушенном авиацией союзников, может вызвать нежелательные комментарии в зрительном зале.

В этом фильме Койтнер проявил себя как истинный художник, интересно используя колористические эффекты. В пастельных, сумеречных кадрах морского пейзажа и прокуренного кабака он извлек из цветной киноплёнки несравненно больше, чем его коллеги режиссеры Георг Якоби или Фейт Харлан.

Главным достоинством фильма «Большая свобода, 7» была игра Ганса Альберса, который в роли моряка вновь обрел себя, каким он был в догитлеровскую эпоху. Хорошая музыка в веселых и сентиментальных сценах, написанная В. Эйсбрэннером, помогла создать особую атмосферу. Фильм «Под мостами» — это лирическая повесть о водниках на Шпрее. Любовь к девушке и привязанность к барже, на которой вот уже несколько лет плавают двое молодых парней, связанных узами дружбы, являются источником развития сюжета. Снова треугольник, но на сей раз без трагического финала.

Конфликты любви, дружбы и долга разрешаются в мирной, безмятежной тональности. Фильм тонкий и поэтичный, великолепно снятый и обладающий продуманным звуковым фоном (сирены барж, отзвуки шумов города и деревень, плеск воды), дождался премьеры лишь в 1950 году.

Хельмут Койтнер, несомненно, был самой выдающейся индивидуальностью немецкой кинематографии времен коричневой диктатуры, он начал работу в кино в наиболее неблагоприятный для художников период и проплыл через бурные времена без унижительных компромиссов. Насколько Койтнеру удалось сохранить нейтральную позицию, настолько этого нельзя, к сожалению, сказать о давнем мастере немецкой кинематографии, который весьма неожиданно появился в Германии перед самой войной, а во время войны начал творческую работу. Речь идет о Г.-В. Пабсте, некогда прогрессивном режиссере, подвергавшемся нападкам реакционной печати за пацифистский «Западный фронт, 1918» и за кинопостановку брехтовской «Трехгрошовой оперы». Могло быть сто разных поводов возвращения Пабста в Германию накануне войны, поводов важных и существенных; но одного факта нельзя ни скрыть, ни изменить: создатель «Солидарности» появился в Австрии уже после аншлюса, когда она составляла часть Третьей империи.

Первым фильмом Пабста, поставленным в Германии, были «Комедианты» — историческая повесть об актрисе Каролине Нойбер, основательнице первого немецкого стационарного театра в XVIII веке. Фильм был высоко оценен официальными органами гитлеровского режима. Это был ско-

ров любезный жест по отношению к вернувшемуся блудному сыну, чем справедливая оценка достоинств и недостатков весьма нудно и монотонно изложенной биографии знаменитой актрисы. Пабст в интервью, данном им еще до премьеры, справедливо утверждал, что звуковой фильм (речь шла о немецком звуковом фильме) отстал в своем развитии и что в фильмах американского производства темп быстрее и постановщики более умело используют диалог. Однако в «Комедиантах» нельзя отыскать ничего, что подтверждало бы, что верные теории находят свое отражение на практике. Театральщина царит от первого до последнего кадра, а очень талантливая театральная актриса Кэте Дорш в роли Каролины Нойбер дополнительно подчеркивала эти сугубо антикинематографические тенденции.

Фильм «Парацельс» — это новый экскурс Пабста в область истории. Героем здесь является знаменитый врач, живший в конце XV — начале XVI века, слывший волшебником и чудодеем, — Теофраст Бомбаст фон Гогенхайм, известный под именем Филиппус Ауреолус Парацельс. Главную роль в фильме играл знаменитый Вернер Краус. Если «Комедианты» были фильмом аполитичным, который мог быть поставлен и до прихода Гитлера к власти, то в «Парацельсе» Пабст затронул весьма опасные струнки философских концепций, не столь уж далеких от официальной нацистской идеологии.

Парацельс представлен как непогрешимый и всеми превозносимый ученый врач, а недруги его изображены как мракобесы. Для своих учеников Парацельс является примером, которому нужно слепо следовать. Тот, кто колеблется, не верит и отказывается подчиняться, заблуждается и должен расплачиваться за свое неверие. И наконец, вся мудрость Парацельса порождена тем, что он открыл тайны природы, и руководствуется чутьем, интуицией, а не благодаря умственному усилию. Поданная таким образом уже в сценарии, фигура героя была близка гитлеровским идеалам. В этом должен был отдавать себе отчет и, стало быть, одобрять эту точку зрения режиссер такого ранга, как Г.-В. Пабст. С кинематографической стороны «Парацельс» несколько лучше «Комедиантов», а в сценах паники во время чумы и пляски фокусников зритель видел проявление несомненного искусства. «Парацельс» был вторым и в то же время последним фильмом, поставленным Г.-В. Пабстом в Третей империи. «Дело Моландера» — криминальная картина о краже знаменитых скрипок, с Паулем Вегенером в главной роли осталась незаконченной.

КОНЕЦ «ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ ИМПЕРИИ»

Война приближалась к концу. 14 октября 1944 года был создан фольксштурм, в который призвали юношей в возрасте 16—17 лет и пожилых людей под шестьдесят. Все способные носить оружие были мобилизованы, чтобы дать отпор наступающей на Берлин Советской Армии.

30 января 1945 года в крепости Ла-Рошель и в Берлине состоялась двойная премьера последнего монументального фильма Третьей империи — «Кольберг» (режиссер Фейт Харлан). Эта картина была создана по приказу Геббельса для мобилизации населения на борьбу.

Идея фильма родилась еще раньше, в июне 1943 года, когда положение на фронтах было достаточно серьезным, но еще не катастрофическим. Геббельс в письме к Харлану рекомендовал ему показать на примере упорной обороны Кольберга в 1807 году от осаждающих его французских войск, что, когда отчизна и фронт составляют одно целое, — любой, даже самый грозный враг будет побежден.

Съемки фильма тянулись долго, и на них не жалели денег. В дни, когда каждый человек на фронте ценился на вес золота, четырехтысячная орда курсантов военно-морского училища наступала на киногород или обороняла его, надевая попеременно то прусские, то французские мундиры.

В распоряжении Харлана было больше солдат, чем их было у обеих сражающихся сторон в дни осады Кольберга французами в 1807 году. Было спито 10 тыс. мундиров и предоставлено в распоряжение съемочной группы 6 тыс. лошадей. Режиссер, который с большим рвением принялся за работу, уже после войны, задним числом утверждал: «Постановкой управлял закон безумия, которому подчинился каждый, хотя понимал, что все, что делается, — это сумасшествие. Как Гитлер, так и Геббельс были, видимо, убеждены, что именно такой фильм принесет им больше пользы, чем любая выигранная битва в России. Быть может, они ждали какого-то чуда, ибо не верили уже в какую бы то ни было победу, основанную на вычислениях и расчетах или обоснованную каким-либо иным образом. На кинематографической фабрике снов чудеса творились часто легче, чем на фронте».

Героем фильма был житель города Кольберга Иоахим Неттельбек, который вопреки взглядам военного коменданта полковника Лукаду организует оборону. Слова, которые он произносит, были адресованы с экраном немецким зрителям: «Наши дома могут сгореть, но наша земля останется».

Только когда прибывает генерал Гнейзенау, Неттельбек уступает ему место вождя. Таким образом была выражена провозглашенная Геббельсом идея неразрывной связи фронта и отечества. Рядом с Неттельбеком в первых рядах бойцов сражалась его дочь Мария — воплощение отважной, готовой идти на жертвы немецкой женщины.

Отрицательным персонажем в фильме является музыкант-пацифист Клаус, который восторгается Наполеоном и не видит смысла в борьбе за национальное освобождение. Однако он примерно наказан, ибо, пытаясь спасти свою любимую скрипку из затопленного водой дома, гибнет от вражеской гранаты.

В «Кольберге» хорошо построена драматургическая композиция, а батальные сцены сделаны с большим размахом. Отлично использован цвет, в частности в съемках на натуре.

Режиссеру помогли актеры во главе с Генрихом Георге в роли Неттельбека и Хорстом Каспаром в роли Гнейзенау, а также Бруно Монди, оператор, обладающий высокой изобразительной культурой. Впрочем, могли ли тирады о победе немцев и необходимости сопротивления звучать убедительно после провала наступления Рундштедта в Арденнах и после начала ураганного наступления советских армий на Восточном фронте? И к тому же, в каких кинотеатрах мог демонстрироваться «Кольберг», когда число их в результате бомбежек уменьшалось с каждым днем?

Гитлеровские власти, несомненно, стремились полностью использовать возможности кино в области пропаганды, и поэтому работа в киностудиях не прерывалась. Все лица, занятые на съемках кинофильмов, были освобождены от мобилизации в фольксштурм или от обязательной трудовой повинности на заводах боеприпасов и военных предприятиях.

Кинематография была оазисом, в котором каждый, кто только мог, пытался укрыться. В последние месяцы войны, однако, и тут что-то застопорилось. Многие предпочитали ютиться по деревням, прозябать в маленьких провинциальных городишках, чтобы избежать бомбежек в большом городе. В январе 1945 года министерство пропаганды издало жесткую инструкцию, призывающую к усилению контроля над актерами, не явившимися на съемки. Если кто отказывается сниматься в фильме, ссылаясь на болезнь, следует его предостеречь, что длительное заболевание автоматически повлечет за собой исключение из числа лиц, допущенных к работе в кинематографии.

Трудности росли с каждым днем, но производство фильмов не прекращалось. Количество персонала в киностудиях сократилось на 40%, не хватало дерева, холста и гипса для изготовления декораций; число дублей было сведено к минимуму, ибо не хватало киноплёнки, но вопреки всему вспыхивали осветительные приборы, ассистент громкогласно произносил: «Гитлина на съемочной площадке!», и кинокамеры запечатлевали на пленке сыгранные сцены. Сцены, далекие от военного быта гитлеровской Германии: офицерский бал в Берлине в 1805 году в «Законе любви» режиссера Г. Швейкарта, события в замке на юге Германии изображались в «Маленьком придворном концерте» режиссера П. Верхёвена, эпизоды в деме моделей в фильме «Тройная комедия» режиссера В. Туржанского, палеццо в стиле рококо в картине «Безумный день» режиссера О.-Ф. Шуца, палубы трансатлантического лайнера в фильме «Каюта № 27» или «Женщина за бортом» режиссера В. Штаудте и т. д. и т. п.

Всеобщей мечтой было работать в пражской киностудии. Этот город не подвергался налетам, и в обиходной речи кинематографистов его называли «бомбоубежище Прага». В марте и апреле 1945 года все съемочные

павильоны на «Баррандове» и в Гостиварже были полны. Здесь очутились беженцы из других киностудий: из Берлина, Мюнхена и Вены.

Вилли Форст поставил очередную оперетту «Венские девушки», Ганс Штейнгоф — криминальный фильм из жизни русских эмигрантов под названием «Шива и цветок из-под виселицы», Роберт А. Штеммле — «Миллионер» с Гансом Мозером в заглавной роли, а Вилли Фрич пел и танцевал в цветном фильме «Летучая мышь» режиссера Гезы фон Большари.

Съемочные павильоны были переполнены, но не все оставались в Германии до последней минуты гитлеровского режима. В 1944 году вернулась в Швецию Зара Леандер, вилла которой подверглась бомбежке. В начале 1945 года потихоньку удрал в Швейцарию фаворит Геббельса, руководитель киностудии УФА Вольфганг Либенайнер. В последнюю минуту выбрался из уже окруженного Берлина, бросив на произвол судьбы свою съемочную группу, Ганс Штейнгоф. Он искал убежища в Испании, захватив с собой крупную сумму денег. Самолет, в котором он летел, былбит советскими истребителями, и создателю фильма «Юный гитлеровец Квекс» так и не удалось добраться до Мадрида: он погиб вместе с прочими пассажирами. В последние дни войны, во время битвы за Берлин и бомбежек Берлина, погибли популярные актеры Ганс Браузеветтер, Фридрих Кайслер, Адальберт фон Шлеттов и некогда любимец публики, кинозвезда немецкого фильма Гарри Лидтке.

21 апреля была разбомблена киностудия УФА в Бабельсберге. Твердыня немецкой кинематографии перестала существовать. Третья империя уже агонизировала.

9 мая 1945 года окончательно и бесповоротно рухнула гитлеровская Третья империя, а вместе с ней прекратила свое существование и кинематография под знаком свастикки.

НАЧАЛО ВОЙНЫ И ОФИЦИАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Вступление Италии в войну 10 июня 1940 года не вызвало энтузиазма у итальянцев. Напротив, преобладающим чувством было замешательство. Честные люди стыдились того, что Италия напала на уже поверженного противника и вместе с Гитлером делит плоды этой победы. Впрочем, это была моральная сторона вопроса. Были и другие, куда более существенные причины для беспокойства. Военные действия неизбежно должны были перенестись в колонии, где Англия и Франция являлись серьезными и опасными противниками. А недавние воспоминания о захвате Абиссинии вовсе не настраивали на оптимистический лад. Разумеется, правительство будет требовать от народа жертв и самоограничений, политика «затянутого ремня» станет обязательной, а это не могло вызвать радости. Итальянцы отдавали себе отчет в том, что для фашистской империи начинаются трудные времена.

К руководству кинематографией пришли в тот период люди, аккуратно выполнявшие приказы сверху. Директором студии «Чинечитта» был назначен Луджи Фредди; новым министром Муссолини назначил писателя и сценариста, рьяного фашиста Коррадо Паволини. Он заявил, что правительство намерено поддерживать лишь те фильмы, которые несут бесспорно итальянский характер. Проявляться же этот характер должен в облике героев, местах действия и вообще в духе повествования. Годом позже министр Паволини требовал у кинематографистов отражения на экране жизни Италии, непременно в «реалистической» манере. Шеф фашистской пропаганды был столь «либерален», что соглашался даже на изображение теневых сторон действительности, лишь бы в конечном счете побеждала «идея общественной пользы».

По мере развития военных действий правительственные органы пытались усилить контроль над кинопроизводством и создать дополнительные стимулы для создания пропагандных фильмов. На практике это означало поддержку нескольких продюсеров, пользовавшихся расположением властей. Несколько ранее был создан специальный правительственный комитет по делам военного и политического кино, на который возлагалась задача изыскивать соответствующие темы и способствовать их экранизации.

Подобно своим гитлеровским союзникам, итальянские фашисты пытались наладить производство значительных документальных фильмов. Еще в 1940 году Витторио Муссолини горячо приветствовал «Марш на Польшу» и «Крещение огнем», призывая кинематографистов использовать опыт немецких кинодокументалистов. Однако гитлеровские методы не могли быть использованы в Риме по объективным причинам: итальянская армия не могла похвастаться ни одной победой, а поражения и отступления были благодарным материалом для документальных фильмов в духе фашистского самовосхваления.

Тем не менее эти советы и поощрения все-таки принесли свои плоды. И пусть не совсем те, на которые надеялся Витторио Муссолини, но удобные режиму и, что важнее всего, художественно значительные. Инициатива вышла из кругов военных специалистов, а именно от капитана военного флота Франческо Де Робертиса. Де Робертис не был чужд кинематографу: после окончания морской академии ему было поручено руководство киностудией морского министерства. Первым его самостоятельным фильмом была короткометражка «Внимание, мины!», вторым — полнометражный полуигровой-полудокументальный фильм «Люди на дне». Картина эта была для итальянской кинематографии произведением переломным: здесь впервые на национальном экране появлялись в качестве героев не профессиональные актеры, а подлинные моряки. Де Робертис видел свою задачу в том, чтобы показать зрителю картины военной действительности. Не выдуманная фабула, но изображение реального мира было основой сценария его фильма. Де Робертис считал, что искусственное единство повествования способно уводить зрителя от идеи произведения. Все эти тезисы не слишком отличались от программных заявлений классиков документального кино под любыми широтами, скажем в Англии. Различие во взглядах можно заметить лишь в том, что Де Робертис требовал показывать своих персонажей в проявлении их чувств, обращаясь тем самым к эмоциональным реакциям зрителя. В его фильмах ощущались элементы кинодрамы, продолжающей традиции патетического и риторического итальянского кино.

Фильм «Люди на дне» вышел на экраны еще до начала войны. Это был репортаж о затоплении подводной лодки и о спасательной операции по извлечению на поверхность затонувшего судна. Фильм был увлекательно построен, а в момент катастрофы режиссеру удалось создать нарастающее драматическое напряжение. Зритель, окунувшийся в экзотический мир машин и механизмов, переживал драму людей на дне моря тем интенсивнее, что подлинности повествования не препятствовало, как это бывало в других лентах, присутствие на экране известных актеров, загримированных под моряков. В некоторых эпизодах фильма чувствуется подлинная поэзия. Море, машины, но прежде всего усталые человеческие лица — все это надолго оставалось в памяти зрителя.

Последующие фильмы Де Робертиса в значительной степени утратили эту поэтичность. Новая картина о подводной лодке — «Альфа Тау» (1942), — повизгающей после выполненной операции, не обладала уже реалистической драматургией «Людей на дне». Соединение подлинности с условными человеческими драмами не принесло ожидаемых художественных результатов. Как писал об этом Джузеппе Феррара, итальянский кинокритик, а впоследствии кинорежиссер, действительность здесь отдавала холодностью кадров кинохроники, а человеческие переживания раздражали безвкусицей. В дальнейшей своей деятельности Де Робертис делил свое внимание между флотом и авиацией. Однако найденная им формула военного фильма не оправдала себя, особенно тогда, когда он начал приглашать сниматься профессиональных актеров. Этот эксперимент привел Де Робертиса к результатам катастрофическим, о чем свидетельствует лента «Моряки без звезд», дважды подвергавшаяся переработке (первая версия — 1943 год).

Имя Де Робертиса связано с первым этапом творческой деятельности Роберто Росселини. После нескольких короткометражек, посвященных морской тематике, молодой режиссер был одним из сценаристов фильма Алессандрини и Витторио Муссолини — «Пилот Лучано Серра». В 1941 году Росселини снял для фирмы «Скалера» и киноцентра морского министерства полнометражную картину «Белый корабль». Художественным руководителем этого фильма был Де Робертис.

«Белый корабль» был сделан в полном соответствии с методами Де Робертиса. Действие его происходило в плавучем военном госпитале, а героем был выздоравливающий моряк. О моряке заботится медсестра, которая, разумеется, начинает испытывать к своему пациенту нежные чувства, и вся история кончается венчанием влюбленных. Сначала фильм был задуман как простой репортаж о жизни госпиталя, но Росселини, отсняв около 15 тыс. метров негатива, решил сдобрить сухую режиссерскую сюжетной линией. Министрство согласилось с этим изменением, увидев в нем возможность так называемой психологической пропаганды. Попросту говоря, речь шла о том, чтобы показать зрителю, какой заботой и опекой окружены раненые герои. В «Белом корабле» снимались исключительно непрофессиональные актеры.

Уже в «Белом корабле» чувствовалась уверенность, с которой режиссер лепит фон действия, настроение, пейзаж, продуманность в выборе непрофессиональных актеров.

В 1942 году Росселини переносит на экран оригинальный сценарий Витторио Муссолини (выступавшего под псевдонимом Тицио Сильвио Муссино) «Пилот возвращается». Это была история летчика, попавшего в плен во время греческой кампании, которому удалось совершить побег из лагеря для военнопленных. Официальная пресса по понятным причинам высоко оценивала фильм, но в действительности работа эта не поднималась

над уровнем посредственности, хотя в сценах, снятых на натуре, проявилась зоркость режиссерского взгляда.

Режиссеры, преданные фашистскому режиму, продолжали свою пропагандистскую деятельность. Меньше всего повезло тем из них, кто снимал войну на Африканском континенте, ибо, когда законченные фильмы должны были прославить успехи итальянского оружия, ситуация на фронте изменилась самым радикальным образом и приходилось уже объяснять, почему армия терпит одно поражение за другим. Такова, например, была судьба фильмов «Бенгази» Аугусто Дженнини и «Джарабуб» Алессандрини, на постановку которых были затрачены огромные средства. В декабре 1942 — январе 1943 годов генерал Монтоммери после победы под Эль-Аламейном начал марш на Триполи, освобождая Ливию от итальянских войск. Бенгази пал 20 декабря 1942 года, а фильм Дженнини вышел на экраны только в следующем году. В связи с этим нельзя не вспомнить, что после войны Дженнини выпустил новую версию этой картины, досняв пацифистское обрамление, в котором англичанин и итальянец вспоминают минувшие дни, и выбросив все эпизоды, рассказывавшие о жестокостях англо-американских войск.

«Джарабуб» Алессандрини был задуман как хвалебный гимн в честь итальянских солдат, в течение четырех месяцев защищавших заброшенный форт в ливийской пустыне. Не лишенный достоинств в батальных эпизодах, фильм был удручающе риторичен в камерных сценах. По мере того как Алессандрини без колебаний принимал один за другим заказы на производство пропагандистских фильмов, он все более удалялся от художественных результатов своей «Кавалерии» и «Второй Б». Еще один представитель привилегированной группы режиссеров фашистского режима, Кармине Галлоне, снял картину об участии итальянских подразделений на Восточном фронте. Его «Одесса в огне» была скверной пропагандистской мелодрамой, действие которой разыгрывалось на фоне украинского пейзажа, реконструированного в павильоне.

Военная продукция итальянской кинематографии представляла собой безотрадную картину. Сделанные «по заказу», без внутренней убежденности авторов, эти фильмы снимались к тому же по слабым сценариям и с участием актеров, игравших без тени вдохновения. Таковы были печальные плоды мобилизационной акции, проведенной Комитетом по делам военного и политического кино. Количественные результаты этой кампании были не лучше результатов качественных. Если судить по официальной регистрации фильмов, законченных производством и внесенных в индексы Товарищества итальянских авторов и издателей, то в 1940 году из 85 фигурировавших в списке фильмов пропагандистскими можно назвать только два, в 1941 году из 89—4, в 1942 году из 119—7, а в переломном 1943-м из 69 — снова 4. Выводы из этой статистики весьма поучительны: в среднем фильмы пропагандистского характера составляли всего 5%

(иногда чуть больше, чаще — меньше) общей итальянской кинопродукции. Больше всего картин, относящихся к этой категории, появилось в 1942 году — целых 7... На экране господствовали, как в старое, доброе время, экранизации салонных венгерских комедий, сентиментальные мелодрамы и романтические костюмные драмы. Итальянское кинопроизводство переживало во время войны высокую конъюнктуру, достигнув в 1942 году рекордной цифры — 119 фильмов, но ни «Графиня Кастильоне», ни «Азартная игра», ни «Три девушки из Вены» не помогли итальянскому народу выиграть войну. Скорее всего, они способствовали тому, чтобы народ пережил эту войну как можно легче.

НОВЫЙ ОБЛИК КИНЕМАТОГРАФИИ

Деятельность «Чентро спериментале» и серьезной кинематографической прессы начала приносить зримые, конкретные результаты уже в годы войны. 1943 год был переломным для Италии — 10 июля англо-американские войска высадились в Сицилии, через две недели в результате дворцового переворота был свергнут Муссолини и правительство возглавил маршал Бадольо. И хотя король и правительство заверяли, что Италия останется верным союзником Третьей империи и будет продолжать войну, никто эти декларации всерьез не принимал. Фашизм уже перестал приниматься в расчет, и со страниц прессы повеяло духом свободы. 9 сентября 1943 года король Виктор-Эммануил III подписал акт о безоговорочной капитуляции, Италия из союзника Германии превратилась в ее противника, а Муссолини, освобожденный из тюрьмы отрядом фашистских паранютистов под командованием Скорцени, организовал на севере страны фашистское государство — Итальянскую социальную республику с временной столицей в Сало, маленьком городке над озером Гарда. Англо-американские армии начали медленное наступление в горах, ведя бои с немецкими дивизиями. На территории, оккупированной гитлеровцами, действовали все более многочисленные и все более активные партизанские соединения. Так выглядела Италия после решающих июльских и сентябрьских дней 1943 года.

Радикальные изменения в политической ситуации, которые наступили после высадки союзников в Сицилии, готовились в общественном мнении уже длительное время. В кинематографии старые нейтраллисты стали сознательными оппозиционерами. Мало-помалу среди интеллектуалов, критиков и художников стал формироваться единый антифашистский фронт. В марте 1941 года еженедельник «Чинема» объявил об изменении редакционной программы. Журнал намеревался стать трибуной свободного обмена взглядов на киноискусство. В апреле 1941 года молодой студент из «Чентро спериментале», Джузеппе Де Сантис, постоянный сотрудник «Чинема», публикует на страницах журнала статью, призывающую к рефор-

ме итальянского кино. Автор требовал более реалистической трактовки людей и их проблем, большего внимания к изобразительной стороне кинематографа, подчеркивая необходимость обращения к живописным традициям. Де Сантис принадлежал к левой группе сотрудников «Чинема» наряду с редактором журнала Джанни Пуччини и Марио Аликатой, в будущем одним из руководителей Итальянской компартии. С этой группой был связан и театральный режиссер Лукино Висконти, в то время безуспешно пытавшийся найти работу в кино.

Кинокритика призывала к реформам; режиссеры, сплотившиеся вокруг «Чентро спериментале», пытались проводить эти реформы явочным порядком. Вокруг Луиджи Кьярини начала складываться новая школа, которую оппоненты с Де Сантисом во главе называли «каллиграфической», обвиняя ее в излишнем внимании к проблемам формы. Однако относиться к «каллиграфистам», как к формалистам, означало бы упрощать подлинное положение вещей, тем более что и внутри самой группы, которая была чрезвычайно далека от какого-либо программного и организационного единства, вырисовывались серьезные различия в режиссерских концепциях. К «каллиграфистам» обычно относят четырех режиссеров: Луиджи Кьярини, Марио Сольдати, Ренато Каstellани и Альберто Латтуада. Промежуточное положение между группой «каллиграфистов» и реалистами занимал Фердинандо Мария Поджоли.

Направление развития будущего, подлинно художественного итальянского кино определил еще в 1939 году на страницах журнала «Бьянко е nero» Умберто Барбаро. Итальянский теоретик, уже тогда выражавший, хотя и в завуалированном виде, марксистские взгляды на искусство, считал, что кинематограф должен питаться традициями народного искусства. В народном представлении фабула проста, а персонажи реалистичны. Образцами подобного искусства могут служить региональный театр Юга Италии и веристская литература (прежде всего сам Верга, а также Ди Джакомо). Следует обращаться к реалистической живописи XVII века, особенно к Караваджо. Программа Барбаро призывала, таким образом, вернуться к литературе XIX столетия и использовать художественный опыт великих живописцев прошлого. И именно эти тезисы воспринял, частично видоизменив в своей художественной практике, «каллиграфисты».

Центральной проблемой, которую исследовали «каллиграфисты», был кинематографический язык. Превратить кино в послушное орудие, с помощью которого можно высказывать наиболее сложные мысли и чувства, — так можно было бы сформулировать их программу. Исследования по теории кино, которые велись в течение многих лет теоретиками «Чентро спериментале», убедительно показывали, что другие кинематографии мира — французская, американская, советская — сумели выработать отмеченные печатью оригинальности и самостоятельности собственную

кинематографическую форму и стилистику, итальянское же кино, за незначительными исключениями, по-прежнему остается движущимися картинками, с помощью которых рассказываются несложные истории. Чтобы покончить с этим унижительным отставанием, необходимо старательно продумывать каждый кадр, каждый план, каждый монтажный стык. Работу режиссера надлежит приравнять к работе средневекового монаха-бenedиктинца, который с необычайным терпением вырисовывал в рукописи букву за буквой. А в этой области много полезного кинематографисты могли почерпнуть из живописи, особенно у мастеров Возрождения и барокко.

Пристрастие «каллиграфистов» к литературе XIX века было вызвано двумя причинами. Во-первых, и это, наверно, было наиболее важным, режиссеры искали в литературных произведениях примеры стилистического совершенства. Они стремились к тому, чтобы их фильмы обладали столь же завершенной композицией и структурой, как литературные первоисточники. Во-вторых, это поиски в литературе минувшего столетия подробно, реалистического описания: людей, фона, обычаев и нравов. В этом стремлении крылась тоска по реалистическому изображению действительности, по поискам жизненной правды и достоверности, а в какой-то степени и желание уйти от реальности фашистского режима, от будней 40-х годов.

Наиболее значительным произведением школы «каллиграфистов» была картина Марио Сольдати «Маленький старинный мирок», экранизация романа Антонио Фогадзаро, опубликованного еще в 1895 году. Генеральная дирекция кинематографии долго не решалась выразить согласие на запуск этого фильма в производство. Речь шла о том, насколько своевременно напоминать зрителю о конфликте Италии с императорской Австрией, насколько своевременна та дискуссия о религии, которую непрестанно ведут герои романа, соответствует ли изображение на экране маленького и сонного провинциального мирка динамике новой эпохи. Однако Луиджи Фредди защитил проект Сольдати, выдвинув в качестве контраргумента такие доводы, как то, что герой картины является воплощением антимещанской и «революционной» психологии, что он женится на любимой вопреки воле ее семьи, что тема участия средних слоев общества в движении национального возрождения, весьма отчетливая в сценарии, политически полезна. Это определило судьбу постановки.

Марио Сольдати, писатель и кинематографист, не был новичком в режиссуре. Он был автором многочисленных сценариев и двух посредственных фильмов. Однако к новой своей работе он отнесся с максимальной серьезностью. В результате «Маленький старинный мирок», вышедший на итальянские экраны в 1940 году, был фильмом, отмеченным необычайной тщательностью формы. Каждый план был продуман, а живописная сторона режиссуры была прекрасным дополнением к игре актеров. Лейтмо-

тивом фильма было озеро Лаго Маджоре в разное время дня и при разном освещении, в солнечную и дождливую погоду. Де Сантис справедливо отмечал, что пейзаж у Сольдати не просто фон, что это эмоциональный фактор, либо создающий соответствующее обрамление переживаниям героев, либо выражающий их чувства и настроения. Режиссер уверенно выписал характеры персонажей второго плана, особенно тех из них, кто был несколько шаржирован. Буквально следуя первоисточнику, Сольдати, однако, сумел там, где это было необходимо, внести и собственное отношение к событиям, например в сценах, изображающих бурные демонстрации в поддержку политики Кавура на улицах Турина 50-х годов прошлого столетия.

Последующие фильмы Сольдати не поднимались до уровня «Маленького старинного мирка». «Трагическая ночь» страдала поверхностным, примитивным психологизмом, а экранизация еще одного романа Фогадзаро — «Маломбра» — ничем не напоминала первое знакомство режиссера с писателем из Виченцы. Насколько в «Маленьком старинном мирке» пейзаж играл драматургически важную роль, настолько в «Маломбре», как писал Де Сантис, он поражал своей красотой, не несущей никакой иной функции. Он был лишь орнаментом.

Луиджи Кьярини трижды проверял свои теоретические положения на практике как режиссер. В 1942 году он поставил «Улицу пяти лун» и «Спящую красавицу», а в 1943 — экранизировал комедию Гольдони «Хозяйка гостиницы». Наиболее «каллиграфической» была первая работа режиссера. Кьярини перенес действие оригинала — повеллы Матильды Серао «Джованнинно или смерть» — из Неаполя в Рим и показал папскую столицу середины XIX века в стиле старых гравюр. Эпизод, разыгрывающийся в народном театре, является одной из самых блистательных демонстраций пластических и монтажных возможностей киноискусства в итальянском кино тех лет. С легкой иронической усмешкой Кьярини рисует панораму человеческих типов, перемежая описания зрительного зала с картинами спектакля. Литературный материал второй картины Кьярини — «Спящей красавицы» — был чрезвычайно убогим. Мелодрама Россо Ди Сан Секондо о благородной проститутке не позволила Кьярини развернуться так, как ему бы хотелось. Тем более что в главной роли выступила популярная звезда итальянского кино Луиза Феррида. «Хозяйка гостиницы» означала уже отход Кьярини от «каллиграфизма», в ней значительно меньше преклонения перед литературным текстом, чем в предыдущих фильмах Кьярини. Однако Кьярини не соглашался с обвинениями своих оппонентов, утверждавших, что его теоретические послышки о самостоятельности киноискусства расходятся с конкретной режиссерской практикой — экранизациями чужих литературных произведений. Он утверждал, что кинематографическая образность рождается на экране, и совершенно безразлично, откуда почерпнут ее источник.

Ренато Каstellани получил многолетний сценарный и ассистентский опыт, прежде чем дебютировал в режиссуре экранизацией рассказа Пушкина «Выстрел». Надо сказать, что психологический социальный анализ эпохи и общества не интересовал Каstellани, пушкинский текст был лишь предлогом для создания почти балетного представления с участием живых персонажей и антикварных предметов. В сущности, режиссер ограничился лишь пересказом сюжета, придав ему рафинированную барочную форму. Режиссер подражал Джозефу Штернбергу, влияние которого еще определеннее ощутимо в следующей картине Каstellани — «Заза», — каждый кадр которой тонул в декоративных подробностях, гипертрофированных до предела. В главной роли выступила Иза Миранда.

Самым молодым из «каллиграфистов» был Альберто Латтуада, родившийся в 1914 году и получивший высшее архитектурное образование. В кинематографии он выступил как соавтор сценария и сорежиссер Сольдати на съемках «Маленького старинного мирка». После этого Латтуада пытался экранизировать роман Альберто Моравиа «Равнодушные», но генеральная дирекция кинематографии не выразила на это согласия, и выбор режиссера пал на повесть «Джакомо-идеалист», принадлежавшую перу писателя XIX века Эмилио Де Маркио, которого называли в литературоведении «последним из манцонистов», имея в виду его духовное и стилистическое сходство с классиком национальной литературы Манцони, автором «Обрученных». Повесть Де Маркио привлекла Латтуаду не только своим сюжетом — историей юношеской любви с ее надеждами и разочарованиями, но и специфической атмосферой провинциального итальянского города, столь близкой воспоминаниям юности самого режиссера. Это ощущение автобиографичности пронизывает каждый эпизод, больше того — каждый кадр картины, да и в самом образе Джакомо можно без труда обнаружить черты молодого Альберто.

С точки зрения формальной фильм «Джакомо-идеалист» был сделан поистине безукоризненно. Все, чему автор его научился во время своих занятий архитектурой, живописью и фотографией, проявилось в изысканности кадров, игре светотени и неожиданных ракурсах камеры. В предисловии к изданному в 1940 году альбому фотографий «Квадратный глаз» Латтуада писал, что его интересует отношение человека к неодушевленным предметам, и даже тогда, когда предметом снимка являются вещи, они должны быть наполнены невидимым человеческим присутствием. Эти взгляды нашли свое полное выражение в стилистике фильма «Джакомо-идеалист». Интерьеры мещанских домов — мебель, шторы на окнах, разного рода безделушки — рассказывают о своих хозяевах, об их характерах и вкусах. В кадрах, снятых на натуре, видна любовь, которую автор испытывал к немому кинематографу (Латтуада был организатором киноархива в Милане). В частности, эпизод бегства героини во время метели является несомненным парафразом блужданий Лилиан Гиш в «Дороге на

Восток» Дэвида У. Гриффита. Наиболее слабой стороной режиссерского дебюта Латтуады было отсутствие психологической глубины. Действия героев не всегда были достаточно мотивированы, и совсем уж сдвинутыми на периферию сюжета оказались социальные акценты, резкие контрасты между жизнью богатых и неимущих, отчетливо присутствовавшие в оригинале.

Произведения всех четырех «каллиграфистов» отличает некоторая холодность. Кажется, что они стыдятся собственного волнения и еще меньше намерены волновать зрителя. Они слишком много внимания посвящали шлифовке отдельных изобразительных элементов своих картин и слишком мало углублялись в человеческие характеры. Наиболее эмоциональным из них был Марио Сольдати в «Маленьком старинном мирке», наименее — Ренато Каstellани. Однако не этим определяется роль «каллиграфистов» в истории итальянского кино. Их фильмы помогли итальянскому киноискусству совершить качественный прыжок: они уже относились к категории эстетических явлений, в значительной степени преодолев барьер, отделявший кино от серьезной литературы. На фоне остальной продукции они (единственные) давали повод для размышлений о судьбах итальянского кино, и не случайно о «каллиграфистах» начали писать серьезные киножурналы. И все-таки их значение не стоит переоценивать: за совершенством формы в фильмах «каллиграфистов» ощущалось отсутствие связей с внешним миром, отсутствие проблем, действительно интересовавших интеллектуалов, и широкие массы. Объективно (вне зависимости от субъективной позиции каждого) искусство «каллиграфистов» представляло собой итальянский вариант эскапизма, бегства от действительности.

С этой точки зрения совершенно иным был Фердинандо Мария Поджоли, традиционно причисляемый к школе «каллиграфистов». На самом деле и исходные позиции, и конечные результаты творчества Поджоли решительно отличались от того, что делали его коллеги. Поджоли не был теоретиком, у него не было ни литературного, ни живописного, ни критического опыта. Он был практиком кинематографа: с начала 30-х годов снимал документальные фильмы, затем работал монтажником и ассистентом режиссера, а в 1936 году решил дебютировать постановкой игрового фильма под художественным руководством ветерана немого кино Бальдасара Негрони. Фильм этот назывался «Белое оружие» и рассказывал о любви Казановы к пармской принцессе. Картина прошла незамеченной, равно как и следующая самостоятельная работа Поджоли — сентиментальная комедия «Богатство без завтрашнего дня». После этих неудачных попыток Поджоли снова занялся монтажом и ждал подходящего случая, чтобы вернуться к режиссуре. Наконец, в 1940 году он поставил комедию «Прощай, юность» Сандро Камазио и Нино Оксилла, уже неоднократно экранизованную. Однако это не оттолкнуло Поджоли, который решил еще раз перенести комедию на экран.

Фильм «Прощай, юность» — это первое произведение, которое соответствовало художественному темпераменту и способностям режиссера. С обаянием и искренностью Поджоли рассказывал в своем фильме историю любви студентов в Турине в годы, предшествовавшие первой мировой войне. В 1941 году Поджоли снял фильм «Да, синьора», основанный на популярном сюжете с многочисленными продолжениями, героиней которого является служанка. Литературный оригинал, принадлежавший перу Флавии Стено, был до предела сентиментален, и немалая порция этой сентиментальности проникла и на экран. Однако не это было существенным в фильме Поджоли. Не умиление над несчастной судьбой деревенской девушки, эксплуатируемой разными работодателями, а реалистические картины современной Италии. Без тени идеализации и эскапизма фильм Поджоли уходил своими корнями в землю, в жизнь конкретных героев, действующих в вполне конкретную эпоху. Зрителю представился случай впервые увидеть на экране подлинную Геную — кривые и обрывистые улочки пролетарского района, рыбный рынок, порт, маленькие таверны, воскресный народный бал, словно взятый из жизни. В фильме «Да, синьора» на итальянский экран подул ветром реализма, подлинной народности. А если на этом реалистическом фоне казалась несколько чужеродной застенчивая, тихая, можно сказать по-гриффитовски невинная героиня, то даже все ее муки имели вполне реальную жизненную подоплеку, отнюдь не почерпнутую из выдуманного литературного сюжета.

В последующих своих фильмах Поджоли достаточно последовательно продолжает идти по избранному пути. Он стремится сохранять реалистический фон, связывать сюжет с действительными общественными и историческими событиями, четко обрисовывать характеры героев. После неудачной интермедии — попытки модернизировать пьесу Шекспира «Укрощение строптивой», перенеся ее действие в современное предместье Рима, Поджоли в 1942 году снимает (один за другим) два интересных фильма: «Гражданская смерть» по драме Паоло Джакометти и «Ревность» по повести Луиджи Капуана «Маркиз де Роккавердина». Первая картина рассказывала о драме жены человека, совершившего преступление. Вторая была блестящим, веристским по манере исследованием заката аристократии на Сицилии в прошлом веке. В «Ревности» действуют полнокровные живые персонажи, переживающие полные страсти человеческие конфликты и драмы, разыгрывающиеся в интерьерах и пейзажах, увиденных глазами подлинного живописца. Сицилия здесь естественна и сурова, она отнюдь не похожа на те отлакированные и банальные открытки, которые зритель мог видеть прежде на итальянском экране. Подобно тому как в фильме «Да, синьора» Поджоли открыл реальную Геную, в «Ревности» он показывал публике неизвестную Сицилию. В предпоследнем своем фильме — «Сестры Матерасси» по повести тосканского писателя Альдо Паладзекки — Поджоли не без симпатии, хотя и окрашенной сатирическими

нотами, рассказывал о судьбе двух монахинь, роли которых сыграли знаменитые сестры Граматика — Эмма и Ирма, — героини итальянской сцены. Быть может, их участие и было причиной театральной статичности фильма, которому явно не хватало широкого кинематографического дыхания фильмов «Ревность» или «Да, синьора».

Фердинандо Поджоли умер молодым, в начале 1945 года. Он был единственным итальянским режиссером, который отправился на север страны, в так называемую Итальянскую социальную республику Муссолини. Во временном павильоне, выстроенном в Монтекатини, он намеревался экранизировать пьесу Луиджи Пиранделло «Оденьте нагих», но смерть помешала этой работе. Поджоли разделял симпатии «каллиграфистов» к литературе, особенно к литературе XIX века, но, обращаясь к тем же литературным образцам, интересовался скорее человеческими драмами, заключенными в них, чем формальной стороной экранизируемых произведений. Он извлекал из текста живую, реалистическую плоть, не стеснялся, если это было необходимо, быть сентиментальным или патетическим. Вероятно, доживи он до нового времени, Поджоли стал бы одним из ведущих режиссеров неореализма. Однако, преждевременно уйдя из жизни, он остался только его предтечей.

Другим предтечей нового направления оказался Алессандро Блазетти, снявший в 1942 году комедию «Четыре шага в облаках» по сценарию Чезаре Дзаваттини и Пьеро Теллини. Этот неожиданный жанровый поворот возник в творчестве Блазетти совершенно неожиданно, после серии исторических лент, завершившихся «Железной короной», фантазией на средневековые темы, полной символики и метафор. Блазетти полагал, что содержащиеся в фильме призывы к миру и осуждение насилия дойдут до зрителя, однако в высшей степени сомнительно, что мало-мальски значительная часть публики восприняла идейное содержание фильма именно таким образом. Во всяком случае, отнюдь не так оценивала картину генеральная дирекция, финансировавшая постановку. Для фашистских властей «Железная корона» была фильмом о героизме племен, некогда населявших территорию Италии, панегириком в честь предков нынешних итальянцев. Достаточно сказать, что Луиджи Фредди усиленно уговаривал директора Венецианского фестиваля графа Вольпи присудить «Железной короне» какую-либо значительную премию, что способствовало бы коммерческому успеху фильма в Италии и за ее пределами. В результате старания Фредди увенчались успехом: международное жюри удостоило «Железную корону» Гран при фестиваля за лучший фильм отечественного производства.

Картина «Четыре шага в облаках» была, таким образом, отдыхом после трудов над большими полотнами, пустячком, снятым между прочим, в свободное от забот время. Вероятно, и сам режиссер относился к этой картине без особого уважения, не считая ее ни этапным, ни программным произведением. И то, что фильм «Четыре шага в облаках», так сказать, уда-

рил по струнам, которые до тех пор молчали в обществе, было делом случая, а точнее, стечения обстоятельств. Сценарий фильма, написанный Теллини и Дзаваттини, рассказывал о людях из народа — коммивояжере и деревенской девушке, встретившихся в автобусе, волею случая соединившихся друг с другом всего на один день, а затем разошедшихся в разные стороны. В этом фильме было всего понемногу: элементы комедии ошибок, фарсовая сцена деревенской свадьбы и сентиментальные размышления в финале. А может быть, и больше — здесь появляются философские раздумья о судьбе бедного, простого итальянца.

Эта комедия была словно создана для Марио Камерини, но Блазетти неожиданно для самого себя прекрасно справился с этой задачей. Он забыл о своих жанровых пристрастиях и художественных привычках, не пытался ничего инсценировать и аранжировать, не заботился об эффектной композиции кадра. Он в самой обычной манере рассказывал историю о самых обычных людях, и на экране появлялась картина будничной жизни простых людей. Набитый пассажирами провинциальный автобус, дома, напоминающие казармы, вечная погоня за заработком — эти непритязательные картинки жизни сменили рыцарские кавалькады и сновидения о красном прошлом нации. Действительность окрашена унылым серым цветом, и нет причин надеяться, что завтра эта серость уступит место радужному блеску. «Четыре шага в облаках» — так назывался фильм Блазетти, и название это сразу говорило о его содержании. После путешествий в заоблачные выси приходит время возвращения на землю. Сила социальной критики в этом скромном фильме заключалась в том, что он ограничивался утверждением очевидных, известных, но крайне редко попадающих на экраны фактов. Зритель, выходя из кинотеатра, поневоле задумывался о том, что Италия, правда, стала могучей империей, но война-то идет уже третий год, а лучшее завтра, которое обещают уже много лет, нужно властям лишь для того, чтобы скрыть правду о трудностях сегодняшнего дня. И авторам вовсе не нужно было ни комментировать перипетии сюжета, ни ставить точки над «i». Эти истины доходили до зрителя само собой. Как справедливо писал Джузеппе Феррара, «Четыре шага в облаках» готовили почву для рождения неореалистического сознания.

Еще одним предтечей неореализма, хотя и несколько иного рода, был Витторио Де Сика*, который, пресытившись своей актерской славой, ре-

* Де Сика Витторио (род. в 1901 году в Сора) — итальянский кинорежиссер, актер театра и кино, один из создателей итальянского неореализма. Снискал популярность исполнением ролей героев-любовников, главным образом благодаря участию в комедиях Марио Камерини «Мужчины, что за подлецы» (1932) и «Синьор Макс» (1937). К моменту своего режиссерского дебюта — фильма «Пурпурные розы» (1940) — Де Сика сыграл уже более тридцати ролей.

Главные фильмы, поставленные Де Сикой: «Маддалена, поль за поведение» (1940), «Тереза Венерди» (1941), «Гарибальдиец в монастыре» (1942). Фильмом «Дети смотрят

на нас» (1943) начинается творческое содружество Де Сики с Чезаре Дзаваттини. После картины «Врата неба» (1946) начинается неореалистический период творчества Де Сики. К нему относятся: «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Золото Неаполя» (1954), «Крыша» (1956), «Чочара» (1961) по роману Альберто Моравиа, «Затворники из Альтоны» (1962), «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964), «Подсолнухи» (1970).

Переломным в режиссерской карьере Де Сики был 1943 год. После серии комедий он снимает наконец фильм драматический, экранизируя повесть Чезаре Джелио Виолы «Причо». Одним из шести сценаристов фильма (и первым по значению), который в конечном счете был назван «Дети смотрят на нас», был Чезаре Дзаваттини. Причо — это имя героя картины, семилетнего мальчика, оказавшегося жертвой развода, а точнее, в специфических условиях Италии, раздельной жизни родителей. Мать мальчика утешилась с любовником, отец знать не хочет ребенка, и Причо оказывается заброшенным, одиноким и лишенным ласки. Зритель прощался с ним, маленьким и испуганным, на огромной и пустынной лестничной клетке детского приюта. В своем фильме Де Сика коснулся общественно важной и болезненной проблемы, как бы оборотной стороны вечной комедийной темы «супружеского треугольника». Но дело было не только в этой проблеме. Фильм «Дети смотрят на нас» обладал еще одним достоинством, тем же, что и «Четыре шага в облаках», но решенным в драматическом ключе. Де Сика позволил себе непредвзято взглянуть на итальянскую действительность, и оказалось, что в стране, официальная политика которой столь империальна и нравственна, живут мещане, прозябающие в затхлой и душной атмосфере. Оказалось, что никто здесь и не мечтает о героических подвигах, напротив, на каждом шагу совершаются маленькие подлости, маленькие свинства, жертвой которых становится ни в чем не повинный, ничего не понимающий ребенок.

Однако Де Сика не только осмелился взяться за острую тему: он еще и прекрасно решил ее чисто кинематографически. Как актер, он уверенно руководил маленьким Лучано Де Амброзисом, сыгравшим роль Причо.

«Дети смотрят на нас» (1943) начинается творческое содружество Де Сики с Чезаре Дзаваттини. После картины «Врата неба» (1946) начинается неореалистический период творчества Де Сики. К нему относятся: «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Золото Неаполя» (1954), «Крыша» (1956), «Чочара» (1961) по роману Альберто Моравиа, «Затворники из Альтоны» (1962), «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964), «Подсолнухи» (1970).

Наиболее значительные роли Де Сики-актера: «Здравствуй, слон» (1951), «Хлеб, любовь и фантазия» (1953), «Хлеб, любовь и...» (1955), «Отцы и дети» (1956), «Генерал дела Ровера» (1959).

Как режиссер, он блестяще снимал второй план сюжета — жанровые картины в салоне модистки, на пляже, в отеле, во время выступления фокусника. Как интеллектуал, он пытался использовать выразительные средства кино для психоаналитических целей. В 1945 году в одном из интервью Де Сика рассказывал, что после визита Пиранделло в павильон он начал задумываться над ролью традиционного искусства в жизни общества — театра, и о месте новичка кинематографа. А это стало импульсом для попытки эстетической реабилитации десятой музы, осознания того, каковы вообще возможности кинематографа, его философский смысл. Камера учит нас с близкого расстояния смотреть на вещи и на людей, особенно на тех людей — простых и скромных, которые до сих пор не попадали в поле зрения художника. Это двойное открытие (и аналитических возможностей кино, и простого человека как объекта эстетического исследования) стало призывом к решению более трудных, более серьезных задач. И первой из них была постановка фильма «Дети смотрят на нас».

Уже дважды рядом с фамилиями режиссеров — предшественников неореализма, фигурирует фамилия сценариста Чезаре Дзаваттини*. Этот человек, находившийся в тени, неизвестный зрителю, был в действительности двигателем многих художественных начинаний, а индивидуальность его оставила серьезный след на том повороте итальянской кинематографии, который характеризуется появлением новой тематики, одновременно реалистической и поэтической. Из-под пера Дзаваттини, и об этом нельзя забывать, вышли два первых разоблачительных сценария, разрушающих мифы фашистской Италии, такой «оптимистической и динамичной», — «Четыре шага в облаках» и «Дети смотрят на нас».

До прихода в кино, в первой половине 30-х годов, Дзаваттини был известен как романист, автор философских притч, в которых добро и правда торжествовали над злом и фальшью. Его нищие простаки, скромные и непривлекательные, всегда оказывались победителями в неравном бою с властью имущими. В 1935 году Дзаваттини вместе с художником Джачи

* Дзаваттини Чезаре (род. в 1902 году в Лудзаре) — итальянский сценарист, прозаик и драматург, ведущий теоретик итальянского неореализма. В 1952—1962 годах журнал «Чинема нуове» публиковал в отрывках его «Дневник». В кино Дзаваттини дебютировал как один из сценаристов фильма Камерини «Дам миллион» (1935). Был соавтором сценария фильма «Четыре шага в облаках». Начиная с фильма «Дети смотрят на нас» (1943), Дзаваттини является сценаристом почти всех картин режиссера. Фильмы, созданные в сотрудничестве с Де Сикой:

«Врата неба» (1946), «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1951), «Вокзал Термини» (1953), «Золото Неаполя» (1954), «Крыша» (1956), «Чочара» (1961), «Затворники из Альтоны» (1962), «Бум» (1963), «Подсолнухи» (1970).

Важнейшие сценарии: «Трагическая охота» (1947), «У стен Малапаги» (1948), «Августовское воскресенье» (1949), «Самая красивая» (1951), «Шинель» (1952), «Здравствуй, слон» (1951), «Рим, 11 часов» (1952)

Мондаини написал сценарий фильма «Дам миллион», поставленный затем Камерини. В рецензии на этот фильм Франческо Пазинетти подчеркивал, что мир бедных, показанный на экране, — это мир того же Дзаваттини, тонкого юмориста. В том же году Дзаваттини познакомился и подружился с Де Сикой, который собирался экранизировать его повесть «Тото, добрый человек», но этому воспрепятствовало отсутствие средств. Только через пятнадцать лет, в 1950 году, проект этот дождался реализации под названием «Чудо в Милане».

В 1940 году Дзаваттини опубликовал на страницах журнала «Чинема» короткие заметки — аннотации сценариев будущих фильмов. Эти заметки захватывают и сегодня, ибо в каждой фразе, в каждой строке печатного текста уже присутствует вся философия неореализма. Дзаваттини писал, в частности: «Я думаю о фильме, посвященном прислуге, чтобы ее глазами, с ее точки зрения, увидеть насквозь наше мещанство. Не мрачный фильм, не картина в манере Мольера и не фильм критический. Обращаясь исключительно к бытовой стороне жизни, делая это с большей смелостью, чем до сих пор, мы создадим антириторическое кино. Идет борьба с мещанством, но кино все еще не принимает в ней участия»*.

Эти слова были сказаны в 1940 году. «Четыре шага в облаках» и «Дети смотрят на нас» свидетельствовали о том, что Дзаваттини не ограничился декларациями, что кино поднималось на борьбу с буржуазным мироощущением. В 1943 году — году решительных перемен — появилось еще одно произведение, делающее шаг вперед по пути открытого и определенного протеста против фашистского режима, произведение, которое можно назвать первым неореалистическим фильмом, вышедшим на итальянский экран. Речь идет об «Одержимости» Лукино Висконти**.

Висконти был хорошо знаком с театром и кино. Кинематографическую подготовку он получил в 30-х годах во Франции, где работал ассистентом Жана Ренуара на фильмах «Завтрак на траве» и «На дне». В Париже он был связан с художниками, поддерживавшими Народный фронт, с членами и сочувствующими Французской компартии. После пребывания

* Carlo Lidzani, Storia del cinema italiano 1895—1961, Firenze, 1961, p. 453.

** Висконти Ди Модроне Лукино (род. в 1906 году в Милане) — режиссер кино, театра, оперы и балета, художник и либреттист. В 1936—1937 годах был ассистентом Жана Ренуара на фильмах «На дне» (1936) и «Завтрак на траве» (1937). Здесь он сблизился с левыми интеллектуально-художественными кругами, связанными с Народным фронтом. Во второй половине 30-х годов Висконти знакомится с группой молодых критиков и теоретиков из журнала «Чинема», находящихся во внутренней оппозиции к фашистской системе. В 1942 году снимает фильм «Одержимость». В 1948 году ставит фильм «Земля дрожит» по роману Джованни Верги «Семья Малаволья» — классическое произведение неореализма.

Главные фильмы: «Самая красивая» (1951), «Страсть» (1954), «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1963), «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965).

за границей — в Париже и Голливуде, — где он провел два месяца, изучая кинопроизводство, он вернулся на родину буквально в канун войны. Здесь он вновь стал ассистентом Ренуара, который в 1940 году начал в Риме съемки фильма «Тоска». Однако после того, как Италия объявила Франции войну, «Тоску» поставил немецкий режиссер Кох. В поисках самостоятельной постановки Висконти сначала мечтал экранизировать отрывок из повести Верги «Любовница Граминьи», но цензура не дала согласия на постановку фильма. Равным образом не было получено разрешение на фильм «Семья Малаволья» (тоже по произведению Верги), производство которого было намечено на 1942 год. Продюсером и режиссером этой картины должен был быть Висконти, а сценарий был написан Марио Аликатой, Джузеппе Де Сантисом и Джанни Пуччини. Эта же авторская группа писала сценарий «Одержимости», согласие на постановку которого каким-то образом удалось вырвать в Генеральной дирекции. Однако производство фильма было нелегким, ибо постоянно возникали препятствия организационного и финансового характера. А когда в мае 1943 года премьера «Одержимости» все-таки состоялась, картина была встречена раскатами грома фашистской прессы. Через некоторое время фильм был снят с экрана, и лишь после 8 сентября его демонстрация была вновь разрешена в уже освобожденных районах.

Замысел «Одержимости» возник у Висконти еще в Париже. Однажды Ренуар дал ему прочитать французский перевод американской повести Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». Ренуар получил этот текст от Дювивье, полагавшего, что тема повести может заинтересовать автора «Человека-зверя». Ренуар с той же самой мыслью передал перевод своему ассистенту. В минуту кризиса, после того как была отклонена «Семья Малаволья» и не удалась попытка написать более подходящие сценарии (в частности, по новелле Мопассана «Лес Томбалес»), Висконти решил экранизировать повесть Кейна. Разработкой сценария занялась группа левых из редакции журнала «Чинема», а готовый сценарий прочитал и внес в него серьезные изменения Альберто Моравиа, хотя фамилия его не фигурирует в титрах.

Из литературного оригинала Висконти взял лишь сюжетную линию — историю убийства, совершенного любовниками, и последствия этого поступка, перенося его из Америки в Италию. А это полностью изменило атмосферу фильма, определяя его ясно выраженный национальный характер. Висконти, несомненно, привлекла в романе его моральная сторона, вечная проблема преступления и наказания. Достоевский и тогда уже был одним из учителей режиссера. Но само преступление отнюдь не было абстрактным, происшедшим вне конкретного времени и места. Подобно тому как у Достоевского в «Преступлении и наказании» оно выросло на почве российского крепостничества и царизма, так и Висконти искал его корни в политических и экономических условиях фашистской Италии.

Разумеется, убийство старого мужа, совершенное молодой женой и ее любовником, не было непосредственным следствием определенной экономической ситуации героев этого треугольника. Висконти и его соавторы были далеки от примитивной агитации. Однако в глубине, отчетливо ощущалась движущая сила поведения Джованни: страх перед нищетой, поминания о временах безработицы. Джино, ее возлюбленный, плохо чувствует себя в организованном капиталистическом мире, он не в состоянии оставаться на одном месте. Его привлекают необъятные просторы, он всегда готов странствовать в поисках приключений. Но и он в глубине души тоскует о стабилизации, о тихом счастье, только в ином, лучшем, более веселом мире.

Висконти не жалеет черной краски для описаний итальянской действительности. Его Джино — анархист, протестующий против существующего порядка, враждебный ему, относящийся ко всей системе законов и нравил как к путам, сковывающим свободного человека. И если бы героями «Одержимости» были лишь Джованна и Джино, фильм остался бы исключительно анархическим протестом. Однако другой персонаж, тоже бродяга с большой дороги, не без скрытого смысла прозванный Испанцем, меняет идейную перспективу картины. Испанец добр и социально активен, он помогает Джино, пытается уговорить его вместе отправиться в путь. В сценарии, как вспоминал позднее один из его авторов Марио Аликата, Испанец был обрисован куда более определенно. Он был идейным рупором авторов. И хотя вмешательство цензуры привело к расплывчатости этого важного персонажа, но даже и в деформированном виде его право на существование не оставляет сомнений. Испанец словно говорит зрителям, что свержение того, что существует ныне, отнюдь не означает анархии, он предвещает, что завтрашний день может быть совершенно иным.

«Одержимость» поразила зрителей той суровостью, с которой был обрисован фон, второй план сюжета. Суровы и печальны пейзажи долины По, столь непохожие на веселую, красочную Италию туристской рекламы. Феррара и Анкона были показаны не как музеи архитектурных шедевров, а как нормальные, сегодняшние города, в которых живут рядовые, простые, озабоченные люди. Забавы и выпивки не имели ничего общего с опереточно-музыкальными интермедиями, которые вводились в итальянские фильмы для развлечения зрителя. Все это, вместе взятое, было в тогдашних условиях явлением несслыханным и невиданным. В самом деле, итальянский «черный фильм» на двадцать втором году фашистской эры!

Естественно, что недоброжелательная критика обвиняла Висконти в подражании французам, в том, что по образцам Карне и Дювивье он создает на потребу внутреннего рынка итальянский вариант «черного фильма». Несомненно, что режиссер рос и созрел в атмосфере французского кино, а также, что на формирование его художественной индивидуальности

сти серьезное влияние оказала современная американская проза, особенно Хемингуэй. Но одно дело — влияние, а другое — подражание, желание подделаться под то, что не удается автоматически перенести на другую почву. Под французским влиянием появилась не только «Одержимость», но и «Свет в тумане» Франколини, история шоферов тяжелых грузовиков, мчащихся по дорогам Италии.

Итальянская критика (в огромном своем большинстве) выступила против «Одержимости», не заметив или не пожелав заметить переломного значения картины.

Молодые критики немедленно ринулись на помощь Висконти. «Одержимость» поддержали Гвидо Аристарко в «Коррьере Падано», Пьетро Бьянки в «Гадзетта ди Парма».

«Одержимость», которую мы называли первым произведением неореализма, не обладала еще всеми существенными особенностями будущей школы.

Неореализм в том виде, каким он выкристаллизуется после фильма «Рим, открытый город», будет черпать в соответствии с рекомендациями Дзаваттини свои темы из жизни, а героев будет находить в буднях. Если же, несмотря на приведенные оговорки, фильм Висконти был все-таки чем-то большим, чем просто предшественником неореализма, то произошло это потому, что в самом творческом процессе, в сценарии и режиссуре этого фильма проявилось новое художественное сознание, новая позиция художника, который не шел на компромиссы и половинчатые решения, а делал ставку на реализм как метод единственно справедливый.

ЭПИЛОГ

4 июня 1944 года англо-американские войска заняли Рим и начали марш на север, пытаясь взломать укрепленную немецкую линию обороны, так называемую линию «готов». За линией этой находилась созданная Муссолини фашистская Итальянская социальная республика. Эта республика держалась исключительно на немецких штыках. Вопреки сопротивлению населения и безнадежности военной и политической ситуации фашистское правительство пыталось сохранить все признаки нормального функционирования вновь созданного государства. В столице «республики» — Сало — функционировали министерства и учреждения, а среди них и генеральная дирекция кинематографии, которой руководил Джорджо Вентурини. На Севере оказался также Луиджи Фредди. На первый взгляд могло показаться, что жизнь идет по привычному пути, что решительно ничего не изменилось, если бы не то, что кинематографии Сало не хватало важнейшего — производственных площадей. В освобожденном союзниками Риме на киностудии «Чинечитта» солдаты в английских и американских мундирах разместили военные склады, а студия

«Тиррениа» в Пизорно, под Пизой, оказалась на самой линии фронта. Однако и это не смущало фашистов. Старое руководство кинематографии решило возобновить производство на Севере, чтобы на территории, еще подвластной Муссолини, продолжать традиции «Сципиона Африканского» и «Черной рубашки».

Еще до того, как Рим был занят союзными войсками, было решено вывезти на Север все оборудование из павильонов, частично поврежденных бомбардировками. В поездах и даже самолетах в Венецию были отправлены съемочные камеры и звукозаписывающая аппаратура, а также основные элементы декораций. Павильоны живописной выставки Бьеннале, расположенной в венецианских парках, и пустые помещения на острове Джудекка должны были прийти на смену прежней роскоши «Чинечитты». Подготовительные работы по оборудованию павильонов были начаты в январе 1944 года, а 22 февраля уже состоялось торжественное открытие новой студии, которая в отличие от «киногорода» «Чинечитта» была названа «кинодеревней» — «Чиневилладжо».

В тот же день начались съемки первого фильма Итальянской социальной республики, который назывался «Факт из хроники». Постановщиком этого фильма был Пьеро Баллерини, снимавший картины с 1935 года, но за все это время не создавший ни одной ленты, которая поднималась бы над уровнем коммерческой посредственности. Вообще на Севере, за исключением Фердинандо Поджоли, оказались режиссеры лишь второго и третьего сорта. В то же время популярные актеры последовали за дуче почти в полном составе во главе с любимцами публики — Луизой Ферридой и Освальдо Валенти. Из крупных театральных имен можно назвать лишь Эмму Граматика.

В марте и апреле правительство Муссолини выдало лицензии на постановку фильмов десяти фирмам, в списке которых были и такие гиганты итальянской кинопромышленности, как «Чинес» и «Скалера». Между февралем и августом 1944 года кино социальной республики успело закончить несколько полнометражных фильмов, ни один из которых не обладал хотя бы в самой минимальной степени политическим характером.

Независимо от Венеции разворачивалось кинопроизводство и в других городах, находящихся под властью правительства Муссолини: в Турине, Будрио (провинция Эмилия) и Монтекатини, где был создан единственный пропагандистский фильм фашистской республики «Аэродром СЗ-2», впоследствии переименованный просто в «Аэродром» (постановщик Марио Коста). Это была история авиационной базы, сохранившей верность фашистскому режиму в критические дни между 25 июля и 8 сентября 1943 года.

Новая серия итальянских фильмов о белых телефонах, испанских танцовщицах и любовных приключениях великосветских синьоров и синьор только в небольшой степени попала на экраны. Премьеры этих лент были намечены на весну 1945 года, но состояться они уже не успели, ибо как раз

в это время кашитулировала армия гитлеровского фельдмаршала Кессельринга и страна была освобождена от оккупантов. Кинематографическая интермедия фашистской республики пришла к концу. А некоторым ее участникам, например популярной паре актеров Луизе Ферриде и Освальдо Валенти, она стоила жизни: по приговору партизанского трибунала они были расстреляны в Милане 30 апреля 1945 года.

Тем временем в Риме и на освобожденных территориях готовилась к старту новая итальянская кинематография. Еще в период гитлеровской оккупации «вечного города» Витторио Де Сика по заказу «Чентро катто-лико чинематографико» начал съемки картины «Врата неба», одним из соавторов сценария которой был Чезаре Дзаваттини. Постановка фильма была поводом для того, чтобы предоставить своеобразное кинематографическое убежище всем тем, кого преследовали или разыскивали нацисты. Де Сика, вспоминая об этом, писал, что, останься немцы в Риме еще в течение года, съемки продолжались бы еще год, а если бы они остались на десять лет, то производство картины затянулось бы на все это десятилетие... В центре фильма находилась история паломников, отправившихся в Лурд в ожидании чуда. А в римских павильонах кинематографисты и актеры ждали другого чуда — полного освобождения страны, окончания войны.

Весной 1945 года мало-помалу начинает функционировать новая итальянская кинематография. Однако работать приходится в необычайно неблагоприятных условиях: нет оборудования, нет павильонов (они были либо разрушены, либо заняты под склады), нет денег, нет пленки. И все-таки в Риме поговаривают о том, что Роберто Росселини собирается снимать фильм о недавнем прошлом, что Лукино Висконти понемногу выздоравливает после своего пребывания в гестапо, что Альберто Латтуада по поручению Комитета национального освобождения снимает документальный фильм об итальянских подразделениях, воюющих на стороне союзников. Фильм этот символически называется «Наша война».

Вскоре пробьет час фильма «Рим, открытый город», час итальянского неореализма.

В Центральной Европе

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

15 марта 1939 года гитлеровская армия заняла Чехословакию. Мюнхенский договор оказался клочком бумаги, и на месте прежней республики появился включенный в пределы Третьей империи Протекторат Чехия и Моравия. Рядом с марионеточным президентом Гахой в гражданском замке воссел гитлеровский рейхспротектор, осуществляющий власть от имени фюрера. Одновременно Словакия была возведена в ранг «независимого» государства, в котором правил фашистский премьер, католический священник Тисо, опиравшийся на полувоенную «гвардию» и немецкие вооруженные силы.

Оккупанты принялись энергично вводить новые порядки во всех областях жизни, а стало быть, и в кинематографии. Хорошо организованная, приносящая доход, богато оснащенная чехословацкая кинематография была лакомым кусочком для немцев. В конце июня — начале июля 1939 года была создана Дирекция кинематографии для Чехии и Моравии, структура и название которой окончательно оформились в феврале 1941 года. Она стала именоваться Чешско-Моравской кинодирекцией. Созданная по образу и подобию гитлеровской кинопалаты, она была организацией корпоративного типа, состоящей из четырех отделов: производства, проката, кинотеатров и творческих кадров. С ноября 1941 года чешская фирма «А-Б-фильм» исчезла, а на ее месте возникло чисто немецкое предприятие «Праг-фильм», занимающее кинопавильон в Баррандове, а в Праге — бывшую студию «Фойа» в Гостиварже.

Немцы расширили обе студии, прибавив три новых павильона в Баррандове и два — в Гостиварже. В распоряжении чешских режиссеров был оставлен маленький кинопавильон в Радицах. Только две чешские кинофирмы — «Националь-фильм» и «Люцерна-фильм» — имели право выпускать фильмы. Гитлеровцы полностью контролировали прокат фильмов.

В области кинематографического творчества оккупационные власти оставили режиссерам и продюсерам весьма скромные границы действий. На первых порах подчеркивалось, что протекторы Чехии и Моравии будут заботиться о развитии национальной культуры своих подопечных. Впоследствии, в особенности после покушения на Гейдриха в 1942 году,

тон коренным образом изменился. Чешские фильмы трактовались как «неизбежное зло», а гитлеровцы заботились лишь о том, чтобы фильмы эти не получались слишком уж удачными. Чем посредственнее фильмы — чем невыразительнее, — тем лучше.

Чешские кинематографисты отдавали себе отчет в том, что в условиях оккупации им остается только под покровом «развлекательности» вносить патриотические акценты. В большинстве случаев они старались подчеркивать роль чешской традиции, в особенности народной; делали деликатные намеки на нынешнюю ситуацию, обращаясь к образам из национального прошлого и показывая национальные пейзажи и памятники зодчества. Передко прибегали к инсценировке литературных произведений, в особенности книг уже умерших авторов, в творчестве которых нельзя было обнаружить намеков на современность.

Наибольшим успехом в первые годы оккупации пользовался фильм режиссера Владимира Славинского «То был чешский музыкант» (1940) — биография Франтишека Кмоха, дирижера и композитора, который во времена Австро-Венгерской монархии популяризировал народную музыку. Славинский затронул этим фильмом чуткие струны в сердцах чешских зрителей, и его произведение снискало заслуженную популярность.

В этом фильме нельзя было обнаружить каких-либо особых художественных достоинств, в то же время это был искренний фильм, и к тому же он отвечал духовной потребности общества.

Наиболее деятельными режиссерами за семь лет гитлеровской оккупации были Отакар Вавра и Мартин Фрич. Автор «Цеха кутногорских дев» продолжал в своем творчестве линию психологической драмы, опираясь на произведения литературы.

Более удачным был фильм Вавры «Майская сказка» (1940), в котором режиссеру удалось передать атмосферу импрессионистской повести Мрштника и показать зрителю поэтическую прелесть сельского пейзажа. Фильм Вавры «Пациентка доктора Хегля» (1940) — рассказ о любви врача к находящейся у него на излечении больной — был инсценировкой романа Марии Пуймановой, чьи произведения находились тогда в списке изъятых книг.

В фильме «Турбина» (1941) по повести Карела М. Чапек-Хода, изданной в 1916 году, Вавра пытался в весьма смягченной трактовке показать молодую чешскую буржуазию, поднимавшую голос на рубеже двух столетий.

Особо следует отметить фильм «Счастливого пути» (1943), действие которого происходило в большом универмаге, а героинями его были пять молодых продавщиц, каждая из них олицетворяла определенную житейскую философию. Большинство эпизодов этого фильма Вавра снимал в пражском магазине «Белый лебедь», что придавало картине черты достоверности. В 1944 году начались съемки крупного исторического фильма о со-

бытиях XVII века по роману З. Винтера «Розалия Найденыш». Вавра сознательно затягивал съемки, желая дожидаться премьеры в уже освобожденной Чехословакии. Семилетняя деятельность в трудных условиях не принесла режиссеру творческих успехов, но этот период не был для Вавры бесплодным. Чешские зрители имели возможность посмотреть фильмы, сделанные культурно, на хорошем профессиональном уровне, а создатели этих фильмов совершенствовали свое профессиональное мастерство.

Мартин Фрич оставался, как и до войны, мастером комедии. Он, правда, выпустил во время оккупации несколько картин, поставленных по драматическим сюжетам, но наибольшим и вполне заслуженным успехом пользовались его произведения в комедийном жанре. В 1939 году зрители переполняли кинотеатры, стремясь посмотреть «Кристиана», вольную переделку французской комедии Ивана Нозе — историю скромного служащего, которому месяц подряд пришлось играть роль великосветского хлыща.

В заглавной роли выступил Олдржих Новый, сразу занявший одно из главных мест среди чешских актеров.

В 1944 году наибольшим кассовым успехом пользовалась костюмная комедия «Добродетельные женщины из Пардубиц», напоминающая по атмосфере «Цех кутногорских дев». Последним фильмом времен гитлеровской оккупации, который был показан в чешских кинотеатрах перед самым концом войны, был «Перстенок» Мартина Фрича. Сценарий написал известный писатель Иван Ольбрахт по одному из своих рассказов сборника «Из времен Австрии и республики». На фоне села второй половины XIX века разыгрывался сатирически изображенный конфликт (классовый и любовный) между представителями аристократии и зажиточного крестьянства.

В фильме «Вторая смена» по сценарию Яна Дрды Фрич пытался показать шахтерскую среду. Описательная сторона фильма была удачна, однако в сюжете не очень убедительно была разработана драма инженера, несущего ответственность за катастрофу в шахте. Историки чехословацкого кино Ярослав Брож и Миртил Фрида обращают внимание на то, что сама идея фильма оказалась не слишком удачной, ибо это было время, когда немцы вели пропагандистскую кампанию по набору рабочей силы в горно-рудную промышленность.

Из молодого поколения режиссеров выдвинулся Франтишек Чап, дебютировавший фильмом «Жаркое лето» (1939) по повести Вацлава Кршки.

Фильм «Жаркое лето» свидетельствовал о бесспорном таланте постановщика: он сумел прекрасно передать атмосферу студенческих каникул в селе, на первый взгляд беззаботных, но наполненных внутренним напряжением. Две главные женские роли сыграли в фильме популярная чешская кинозвезда Лида Баарова и ее сестра, выступавшая под псевдонимом Зорка Яну.

В 1940 году Чап экранизировал повесть Божены Немцовой «Бабушка», стилизуя кадры в духе иллюстраций к этому роману художника Адольфа Кашшара, известных десяткам тысяч читателей. Немцова родилась в 1820 году, и было решено воспользоваться двадцатилетней годовщиной со дня ее рождения для патристических выступлений. Юлиус Фучик посвятил ей статью, называя писательницу поборницей национального духа.

«Бабушка» — это автобиографическая повесть, воспоминания о ранней юности, прошедшей в маленькой деревушке, в домике любимой бабушки. Божена Немцова определила повесть как «цикл картин из сельской жизни». Таким же был и фильм Франтишека Чапа. Картина излучала веру в человеческую доброту, подчеркивала национальные традиции и убежденность в том, что враги не в состоянии сломить и исказить то, что является чешским. Фильм повсюду был встречен публикой с энтузиазмом, а оккупационные власти не скрывали своего недовольства реакцией зрителей.

Франтишек Чап, в котором склонны были видеть чуть ли не вождя чешской национальной школы в кинематографии, в своих последующих фильмах далеко отошел от общественной тематики.

Период оккупации, естественно, не вызвал к жизни ни художественных взлетов, ни открытий. Условия не способствовали ни искренности, ни поискам новых путей. Известный театральный режиссер и музыкант Эмиль Франтишек Буриан повторил на экране инсценированную незадолго до того в театре повесть Божены Бенешовой — «Дон Педро, Дон Пабло и Вера Лукашова». Кинематографическая «Вера Лукашова» отличалась тяжеловесной театральностью и была не способна произвести впечатление на кинозрителей.

Большим успехом у публики пользовался фильм «Городок на ладони» — инсценировка популярного романа Яна Дрды (1940). Студия «Националь-фильм» поручила режиссеру Вацлаву Биновцу, скорее ремесленнику, чем художнику, поставить этот фильм. Сценаристам Карелу Стекле и Йозефу Маху, а также превосходному актеру Карелу Гашлеру удалось вопреки неблагоприятным обстоятельствам сохранить литературную ценность романа Дрды. Народный юмор, с которым автор описал типичный чешский городок, нашел свое отражение в фильме. Во время съемок «Городка на ладони» Карел Гашлер был арестован и вскоре умер в застенках гестапо.

В области короткометражного фильма обратил на себя внимание Иржи Леховец, автор экспериментальных картин. В фильме «Ритм» (1941) он дал весьма интересную трактовку музыкально-зрительных ассоциаций и контрастов. Что касается мультипликаций, то несомненными достоинствами обладали кукольные фильмы Гермины Тырловой в кинопавильоне в Злине (ныне Готвальдове).

Тырлова создала кукольного муравья Ферду, героя серии детских комиксов Ондржея Секоры. Тырлова — автор первого варианта фильма

«Бунт игрушек» (1944). Лента эта сгорела в киностудии. Другой окончательный вариант поставил уже после войны Карел Земан.

Чешское движение Сопротивления в кинематографии концентрировалось в первые годы оккупации в основном еще перед войной Владиславом Ванчурой Чехословацком кинотовариществе.

В начале 40-х годов по инициативе коммунистической партии был создан нелегальный Национальный революционный комитет интеллигенции. Литературу представлял в нем Ванчура, кинематографию — инженер Индржих Элбл. После покушения на Гейдриха начались репрессии, которые распространялись на самые разные слои населения. Ванчура был арестован и казнен. Элбл попал в тюрьму, его участь разделил и Эмиль Сиротек, бывший до этого момента председателем Чешско-Моравской киноиндустрии. Он был обвинен в саботаже и диверсионной деятельности. Кинокритик, писавший до войны в коммунистической печати, Любомир Лингарт бежал от гестапо в Словакию, где скрывался до самого дня восстания в Баньской Быстрице.

Все трое, упомянутые выше, станут после 1945 года во главе возрожденной, национализированной чехословацкой кинематографии. В мае 1945 года, когда последние гнезда сопротивления немецких войск были ликвидированы, а правительство Чехословацкой Республики переехало из Кошице в Прагу, временное руководство кинематографией взял в свои руки Национальный комитет чешских киноработников во главе с Франтишком Папоушком (председателем) и Индржихом Элблом (секретарем).

Словакия была во времена республики областью, отсталой в отношении кинематографии. На территории Чехии и Моравии после Мюнхенского соглашения было 1115 кинотеатров, то есть один на 6300 жителей, а в Словакии — 153 театра (один на 16 тыс. жителей). В Словакии производство фильмов не существовало вовсе: их поставляла для проката Прага. После создания гитлеровцами марионеточного «независимого» государства Словакия все контакты с Чехией были прекращены. В январе 1940 года государство установило контроль над кинопромышленностью. Выходит журнал кинохроники: и время от времени снимались короткометражки, преимущественно репортажного характера. В 1942 году поступил в прокат словацкий документальный полнометражный фильм режиссера И. Ковачевича — хроника боев, которые вела на советской территории словацкая армия. Фильм назывался «От Татр до Азовского моря». В словацкой кинематографии работали в то время режиссеры: Ян Финтора, Эуген Матеичка и Пальо Биелик, исполнитель роли Яношика в фильме М. Фрича. Последний окажется в дни Словацкого народного восстания в Баньской Быстрице в сентябре 1944 года и станет по поручению партизанского командования официальным кинохроникером. В середине 1944 года «словацкая кинематография» гитлеровского ставленника Тисо прекратила свое существование.

ВЕНГРИЯ

Венгерская кинематография переживала во время войны период небывалого процветания. В 1942 году исчез с рынка последний серьезный конкурент — американские фильмы. Венгерская продукция составляла, чего никогда прежде не было, около 30% текущего репертуара кинотеатров. В 1942 году было произведено 45 художественных фильмов, в 1943-м — 53. Венгерские фильмы были отличным экспортным товаром: их покупали Балканские страны и Италия. Только союзная гитлеровская Германия не спешила покупать эти фильмы. В связи со значительным ростом кинопроизводства была расширена техническая база. В сентябре 1941 года было открыто два новых съемочных павильона в филиале киностудии «Гунния», в помещении, которое в дни немого кино занимала студия «Старфильм».

Производственный бум склонил предприятия, которые только сдавали в аренду кинопавильоны, самим заняться выпуском фильмов. В годы 1941 — 1944 «Гунния-фильм» выпустила на рынок 7 собственных фильмов, а пражский Венгерский киноцентр — 10 фильмов.

В местности Лиллафюред устраивались фестивали венгерского киноискусства. В присутствии регента Хорти торжественно отмечался выход в свет двухсотого звукового фильма венгерского производства. Этот двухсотый фильм освещал жизненный путь знаменитого скрипача Пишта Данко (1940, режиссер Ласло Кальмар).

Кинематографией управлял Национальный кинокомитет, осуществлявший контроль над производством и прокатом. Чтобы избежать ненужных осложнений в отношениях с Кинокомитетом, в производство запускались сценарии вялые и лишенные каких бы то ни было политических, социальных и даже художественных тенденций.

В годы 1940—1941 царили комедии, потом, по мере того как затягивалась война, пришла мода на драмы, скорее, мелодрамы.

Эмиль Мартонфи был мастером легкой комедии, с оттенком бурлеска. В этих комедиях играл одаренный, гротескный, склонный к шаржу комик Кальман Латабар.

Большим успехом пользовалась комедия с песенными номерами режиссера Ласло Кальмара «Замужество Мари Сюч» (1941). В голливудской манере была сделана комедия «Семеро в роли злодеев» (1942) режиссера Эндре Родригеза: в фильме рассказывалось о семерке бедных музыкантов, которая создала оркестр, прославившийся и на родине, и за ее пределами.

Французским образцам подражал театральный режиссер Арпад Хорват, пробуя свои силы в кинокомедии «Вечерний костюм обязательен» (1942), построенной на забавных недоразумениях, вызванных неожиданным появлением джентльмена во фраке в неожиданных местах и в неожиданное время.

Порой в этих фильмах хэппи энд заменялся формулой несчастливой финала, но фабула по-прежнему была надуманной, а переживания киногероев почти не соприкасались с действительностью. Причиной такого положения, его побудительной силой был страх перед всемогущим Кинокомитетом, который любую связь с реальной повседневной жизнью Венгрии мог счесть за протаскивание критических тенденций и стремление подорвать существующий общественный порядок. Поэтому выдумывались заведомо неправдоподобные перипетии и поведение героев или повторялись уже давно избитые и отыгранные темы, популяризованные бульварной литературой и немым кино. Чаще всего повторялись следующие мотивы: переживания непонятого мужчины, который, полюбив на пятом или шестом десятке, стремится начать новую жизнь с роковой женщиной, истосковавшейся по истинной любви.

На более профессиональном уровне по сравнению с посредственными кассовыми мелодрамами были сделаны фильмы Йозефа Дароци, который начал заниматься режиссурой лишь в возрасте 56 лет. Будучи владельцем кинотеатра в 20-е годы и продюсером — в 30-е, он хорошо изучил вкусы публики и обладал безошибочным чутьем на то, что могло понравиться зрителю. В фильмах «Зачем?» (1941), «Мужская верность» (1942) и «Поздно» (1943) он показывал мир, отлично известный всем и каждому, — дома, улицы, которые мы видим каждый день, — людей, которых встречаем в конторе или в трамвае. Внешне все тут выглядело реалистично, но сюжеты, которые разыгрывались на этом привычном повседневном фоне, не имели ничего общего с реальной действительностью. Истории эти относились к стране сказок, фантазий, и к тому же фантазий не самого высокого полета. Вызывали они у зрителя чувство зависти, смешанной с надеждой. Если с таким заурядным человеком могло случиться чудесное приключение, то, быть может, завтра или послезавтра подобная неожиданность случится и со мной?

Национальный кинокомитет заботился, правда, о том, чтобы с экрана не звучали опасные слова и чтобы демонстрируемые кадры не наносили вреда существующему режиму, но все же этот «высокий орган» не мог заставить продюсеров по собственной охоте восхвалять порядки, царящие в Венгерском королевстве. Продюсеры были людьми, склонными к компромиссу, но к фашизму относились без восторга. Единственным их стремлением было заработать деньги, а ведь зрители неохотно смотрели фашистские пропагандистские фильмы. Естественно, среди кинематографистов нашлись люди, склонные проявлять излишнее рвение, а может быть, и несколько убежденных фашистов, но этих приверженцев режима было слишком мало, чтобы задать тон всей венгерской кинопродукции. Режиссером, сознательно выступающим на стороне фашистского режима, был Виктор Банки, младший брат американской звезды времен немого кино Вильмы Банки.

Связанный с 1937 года с фашистской организацией «Турул», он дебютировал как режиссер фильмом «Иштван Борш» (1939). Другой фильм Виктора Банки «Доктор Иштван Ковач» (1941) — это история университетского профессора, который женится на дочери крестьянина и, к возмущению своих буржуазных коллег, ходит в венгерском национальном костюме.

Фильм «Подмененная жизнь» (1943) — это сентиментальная история о некрасивой девушке, которая пишет трогательные письма солдату-фронтовику. Солдат заочно влюбляется в незнакомую ему девушку. И тогда отважная героиня, не желая разочаровать парня, уступает свое место хорошенькой подруге.

Время от времени на венгерских экранах появлялись фильмы воинствующего, тенденциозного, политического характера. К этой группе следует причислить «Смену караула» (1942) Виктора Банки и «Неведомого врага» (1940) Эндре Родригеза. Оба эти фильма предостерегали «от коммунистической опасности». Той же цели служил фильм «Искушение» (1942) режиссера Золтана Фаркаша; картина эта дождалась особой чести — представлять Венгрию на Венецианском фестивале. Героиней фильма была молодая девушка, которая в детстве была вывезена в Советский Союз и воспитана там в духе «воинствующего коммунизма». В трагическом финале фильма она убивает собственного брата (не зная, что это брат), сражающегося по другую сторону баррикады. В 1942 году на фестиваль в Венецию был послан сверх программы другой венгерский фильм под названием «Люди с гор». Поставил его молодой режиссер Иштван Сеч. Фильм вызвал сенсацию: молодые радикальные критики из итальянской прессы приводили его как пример обновления киноискусства. Журнал «Чинема» провозгласил во всеулышание: «Венгрия указала нам путь!»

В самой Венгрии весть о том, что картина «Люди с гор» получила приз фестиваля, а «Искушение» — только медаль, вызвала некоторое замешательство. Фильм Сеча не был ни героическим, ни служащим утверждению режима, ни, если уж ничего другого нельзя было сказать в его пользу, веселым и развлекательным. Трагедия бедняков? Следовало ли соглашаться с тем, чтобы именно эта картина представляла Венгрию в фашистской Италии?

Иштван Сеч сам написал сценарий по повелле Йожефа Нирё «Деревянные надгробья», действие которой разыгрывается в среде горцев Трансильванских Альп. Место действия было, видимо, единственным фактором, оправдывавшим постановку фильма в глазах Кинокомитета. Семиградье (Трансильвания) было присоединено к Венгрии на основании постановления второго Венского арбитража в 1940 году, и власти пылко выражали согласие на то, чтобы похвалиться приобретенными провинциями.

Героем фильма является молодой лесоруб, который счастливо живет в горном уединении, пока не появляются представители городской цивили-

зации — инженер вместе с командой лесорубов. Инженер-злодей и стремится соблазнить жену лесоруба.

Затем следует серия трагических событий: горит дом, умирает жена, лесоруб убивает инженера и его приговаривают к долголетнему тюремному заключению; после этого лесоруб бежит из тюрьмы и его смертельно ранят полицейские. Может быть, маленький осиротевший сын лесоруба будет счастлив в жизни?..

В фильме «Люди с гор» можно обнаружить отзвуки творчества Флаэрти и своего рода вариант руссоистской философии. Сеч не призывает к бунту, не является провозвестником революции. Он предлагает, скорее, идеалистические рецепты улучшения существующих порядков. Дайте людям возможность жить в покое, в единении с природой, и все будет хорошо и прекрасно. Это одна грань фильма, и здесь режиссеру фильма можно сделать известные упреки. Но существует и другая грань картины, выразительная и обличающая. Автор фильма не скрывает горестей и одиночества простых людей, горцев из затерянных в густых лесах деревушек. Никто им не поможет и не желает помочь — ни священник, ни судья. У городских богачей нет времени заняться ими. Пастухи приходят в город и являются в суд слишком поздно, чтобы предложить, что они сами готовы отбыть срок тюремного заключения за осужденного друга. Ведь у него есть маленький ребенок, которого должен кто-то воспитывать. Пассажиры в вагоне 3-го класса знают, что женщина, к которой нежно обращается их спутник, мертва. У него не было денег, чтобы оплатить за перевозку умершей в гробу. Но никто здесь не окажется предателем и доносчиком. Даже кондуктор, который все видит и обо всем знает, без колебаний компостирует второй билет. Его заставляют сделать это не предписания закона, а чувство классовой солидарности.

Иштван Сеч создал волнующий и прекрасный фильм. Горный пейзаж определяет атмосферу действия, а в повествовании господствует народная тональность, далекая от ложных фольклорных штампов.

Эпизод, когда горцы, не дождавшись священника, сами разыгрывают сцены рождения Христа, великолепно входит в фильм как неотъемлемая часть действия, а не становится, как можно было бы предположить, колоритной орнаментальной завитушкой. То же самое можно сказать и о сцене паломничества к образу божьей матери. Одержав художественную победу режиссеру помогли умело подобранные актеры и замечательный оператор Ференц Фекете, но главным творцом фильма является, конечно, сам постановщик.

Для своего времени, то есть для 1942 года, фильм Сеча был необычно новаторским. Нет, однако, пророка в своем отечестве, в особенности если претенденту на эту роль приходилось работать под неусыпным контролем Национального кинокомитета. У Сеча не приняли предложения на новые фильмы. Лишь после долгого ожидания автор фильма «Люди с гор»

смог поставить фильм «Ката Кадар» (1943) — романтическую балладу из сельской жизни, музыку к которой написал Золтан Кодаи.

В январе 1943 года венгерские войска были разгромлены под Воронежем. Адмирал Хорти и его приближенные отдавали себе отчет в том, что участие в войне не сможет принести Венгрии не только победы, но даже какого-то — пусть скромного — успеха.

В марте 1944 года Гитлер отдал приказ оккупировать Венгрию. Венгерские войска уже не были надежным заслоном против наступления Советской Армии. Наконец в октябре 1944 года Хорти ушел со своего поста, а место премьера занял теперь уже единственный верный союзник Гитлера — Салаш. Производство фильмов если не совершенно затормозилось, то, во всяком случае, было значительно ограничено. В 1944 году было выпущено уже только 22 фильма.

В этот период усиливаются репрессии против расово или политически подозрительных кинематографистов. Гибнет один из наиболее популярных режиссеров 30-х годов Бела Гаал. Попадает в концлагерь и умирает там Арпад Хорват, создатель комедии «Вечерний костюм обязательен». Уцелели вовремя выехавшие за границу Ласло Вайда и Иштван Секей.

Тринадцатого февраля 1945 года после многомесячных боев был освобожден Будапешт, а к началу апреля на всей территории Венгрии уже не осталось ни одного немецкого солдата. Вскоре открылась новая глава в истории венгерской кинематографии.

В Западной Европе

ГОЛЛАНДИЯ

Жертвой немецкого наступления в мае 1940 года пали два небольших государства: Голландия и Бельгия. Они никогда не играли сколько-нибудь значительной роли в европейской кинематографии и не занимали видного места в планах экспансии гитлеровского кино. В годы оккупации обстановка в Голландии, оказывавшей пассивное сопротивление врагу, сложилась иначе, чем в Бельгии, где король Леопольд и известная часть общества старались найти форму сосуществования с оккупантами.

В Голландии в 1940 году было три киностудии: «Синетоне студиос» в Дуйвендрехте, близ Амстердама, «Фильмстад» в Гааге и небольшой съемочный павильон «Профильти студиос» также близ Гааги. Спустя шесть недель после оккупации страны УФА захватила голландские киностудии, используя их в собственных целях. Голландские фильмы не производились вовсе, если не считать выпускаемых для местного населения (но гитлеровцами!) пропагандных короткометражек.

Кинематографисты, работавшие до войны, либо разбрелись по свету, либо принялись зарабатывать на хлеб насущный в других областях. Йорис Ивенса, с 1938 года живший за границей, в годы войны находился в США.

Макс де Хаас, в прошлом создатель поэтичной «Баллады о цилиндре» (1937), в начале войны оказался в Индонезии и по поручению правительственных властей поставил серию пропагандистских антияпонских фильмов под общим названием «Против агрессии». Герард Руттен, автор талантливо сделанного фильма «Мертвая вода» (1934), посвященного жизни рыбаков, которые в результате строительства большой плотины на Зюдер-Зее теряют возможность заработка, в 1940 году находился в берлинской киностудии УФА. Преодолев множество препятствий, ему удалось бежать в Англию, откуда он вернулся в Голландию уже после освобождения.

Немцы до основания разграбили голландские киностудии в момент отступления из страны и вывезли в Германию все техническое оборудование.

Бомбардировки союзников сровняли с землей киностудию «Фильмстад» близ Гааги. Голландским кинематографистам пришлось начинать сначала, создавая новую техническую базу для своей кинематографии. Еще до разгрома Гитлера, во время голодной и тяжелой зимы 1944/45 года, были созданы первые документальные фильмы, составившие живую хронику страданий голландского народа.

Руди Хорнекер — фотограф-любитель, работавший до 1940 года в отделе рекламы одного из больших универмагов в Амстердаме, с помощью 16-миллиметровой камеры запечатлел сцены из жизни страны: длинные очереди за продуктами, руины разбомбленных кварталов в Археме, возвращение беженцев. Так возникли смонтированные уже после освобождения два драматических документальных фильма: «Голод» и «Возвращение домой».

БЕЛЬГИЯ

В Бельгии в 1940 году было три небольших звуковых павильона, весьма убого оборудованных. Они не привлекли внимания гитлеровцев, и в годы оккупации их продолжали использовать бельгийские режиссеры. Условия, сложившиеся здесь, напоминали обстановку во Франции: гитлеровцы допускали производство бельгийских кинофильмов при условии, что оно не будет вредить их интересам.

До войны бельгийское кино было представлено довольно слабыми художественными и хорошими документальными картинами. Поговаривали даже о бельгийской школе документалистов, лицо которой определяли фильмы Анри Сторка, Шарля Декейкейра, Андре Ковена и других.

В 30-е годы было поставлено несколько интересных фильмов об искусстве, таких, как «Взгляд на старинную Бельгию» (1936) Сторка — об архи-

тектурных памятниках страны. «Темы вдохновения» (1938) Декейкелейра, подчеркивающий сходство фламандского портрета с типами людей, встречающимися в наши дни во Фландрии, а также два фильма Ковена (1939) — «Мистический агнец» о знаменитом Гентском алтаре братьев Ван Эйк и «Мемлинг» — фильм о живописи нидерландского мастера XV века. Декейкелейр пробовал также свои силы в игровом кино, поставив в 1937 году картину «Дурной глаз» по сценарию фламандского драматурга Германа Тейрлинка. Во время войны почти все известные кинематографисты остались в Бельгии и работали в кино.

Гастон Схоукенс, автор в свое время популярных и довольно вульгарных комедий, в годы оккупации создал ценную серию короткометражек о бельгийской архитектуре. Сторк поставил полнометражный фильм «Крестьянская симфония». Картина делится на четыре части, соответствующие четырем временам года. Режиссер, подобно известному французскому документалисту Жоржу Рукье, снявшему в 1947 году знаменитого «Фаррелика», провел в деревне много месяцев, запечатлевая на пленке весь цикл полевых работ от сева до жатвы. «Крестьянская симфония», исполненная буколической прелести, является наиболее ценным достижением бельгийской кинематографии в годы оккупации.

Война не оказала ни отрицательного, ни положительного влияния на бельгийское кино. Ничего не изменилось. Маленькая страна, которая дала столько талантливых художников соседней Франции (Ж. Фейдер, Ш. Спаак, Ф. Гравег, Р. Луло и т. д.), осталась в стороне от столбовой дороги мировой кинематографии.

До читателей не дошли слова всемирно известного бельгийского романиста Жоржа Сименона, который в журнале «Рефлет» в апреле 1940 года писал: «Существует бельгийская живопись и бельгийская литература, которая остается бельгийской, хотя пишется по-французски. Существует разнородная бельгийская жизнь, включающая в себя и Антверпен, и Шарлеруа, рыбаков из Остенде и леса в Арденнах; существует стиль пейзажа и особые обычаи... Разве все это не является основой для хорошего фильма?»

Скандинавия

Дания

9 апреля 1940 года немецкие войска вторглись в Данию и Норвегию. В Дании после непродолжительных военных действий армия капитулировала и началась «мирная» оккупация. В первые годы оккупации гитлеровцы сравнительно мало вмешивались во внутренние дела страны и жизнь текла более или менее нормально.

Импорт фильмов из Западной Европы был полностью прекращен, а американские картины, после того как было сокращено их количество, были полностью изъяты из обращения в июле 1942 года.

Публика начала явно отдавать предпочтение отечественной продукции, поступая так из патриотических побуждений. Единственным серьезным конкурентом были немецкие фильмы, которые подвергались молчаливому бойкоту. В датском обществе было весьма немного людей, симпатизировавших гитлеровцам, и на парламентских выборах, которые состоялись в марте 1943 года (под контролем оккупантов), датские нацисты получили менее двух процентов голосов.

После длительного бездействия в кино вернулись два выдающихся датских режиссера: Беньямин Кристенсен и Карл Теодор Дрейер.

Кристенсен покинул родину много лет назад, в 1918 году; он переехал в Швецию, где поставил фильм, ставший величайшим триумфом всей его жизни, — фильм под названием «Ведьмы». Впоследствии он работал в Германии и в Голливуде. В 1930 году вернулся в Копенгаген, но только в 1939 году поставил фильм «Дитя разведенных родителей» по повести Альбы Шварц.

Показанная в фильме картина общественных и семейных отношений в буржуазной среде отличалась от того, как их изображала датская кинематография. Кристенсен порвал с традицией идеализации семейного быта и попытался анализировать серьезные и трудные проблемы. Окрыленный успехом, Беньямин Кристенсен создает новые фильмы, посвященные проблемам семейной жизни, как, например, «Ребенок» (1940) и «Идем со мной домой» (1941). Это ловко сделанные экранизации театральных пьес Л. Фишера. Однако попытка Кристенсена создать авторский фильм кончилась провалом. Он написал сценарий под названием «Дама в светлых перчатках» и экранизировал его. Это была запутанная полицейская история, изложенная в стиле немого кино, с подчеркнутыми экспрессионистскими акцентами, напоминающими дни молодости режиссера. Критика высмеяла фильм, а 63-летний автор картины решил порвать с кино.

Карл Теодор Дрейер жил в Копенгагене, писал критические статьи о фильмах и репортажи из зала суда. О том, что он когда-то занимался кинорежиссурой, помнили лишь историки кино. Массовый кинозритель ничего не знал о таланте человека, создавшего фильм «Страсти Жанны д'Арк». В 1941 году Дрейеру предложили поставить короткометражный документальный фильм о молодых незамужних матерях. Это было скромное «возвращение» для такого маэстро киноискусства. Вслед за этим Дрейеру поручили поставить художественный фильм. Он мог выбрать тему, актеров и подобрать съемочную группу.

Фильм «День гнева» вышел на экраны Копенгагена 13 ноября 1943 года. Дрейер заимствовал тему норвежской пьесы Х. Виерс-Йенссена «Анна,

дочь Петра», написанную в 1908 году и поставленную в одном из копенгагенских театров.

Действие драмы разыгрывается в начале XVII века в Скандинавии. Начинается драма сожжением на костре колдуньи Марты, а кончается отправлением на костер юной колдуньи Анны. В самом ли деле обе женщины, приговоренные к бесчеловечной казни, были колдуньями? Первая признается в своих грехах под пытками, другая не возражает, когда ее обвиняют в том, что она одержима дьяволом. Она добровольно идет на смерть. Хор, поющий псалом о грядущем дне гнева, открывает и заключает действие фильма. Это рамки, в которых замкнуто повествование о неверной жене старого пастора и проклятии старой колдуньи.

Судьбами человеческими правит рок, и никакая сила не может помешать божьему приговору. «Все тайное станет явным, и каждое преступление будет отомщено» — в этих словах псалма следует искать идею фильма.

«День гнева», заявил режиссер, — это фильм о предрассудках и нетерпимости. Показанный в Дании в 1943 году, он вызывал у зрителей животрепещущие ассоциации, в особенности в сценах самообвинений, сделанных перед палачами после пыток.

Хотел ли именно этого Дрейер? Быть может, и хотел, но обращение к человеческой совести было для него на втором плане, главные его интересы шли в другом направлении. История колдуний XVII века была только предлогом, который служил поводом для размышлений о судьбах человеческих, об отношении человека к земным порядкам и божеским законам.

В душе Анны, неверной жены старого пастора, происходит столкновение двух противоборствующих сил: жажды любви и освященного церковью уклада отношений, исключающего любовь. Анна нарушает этот противоестественный для нее порядок и готова понести бремя последствий своего поступка. Однако, развертывая картину диких предрассудков и нетерпимости, Дрейер нигде не ставит под вопрос обязательность божеских законов. Он создал фильм, проникнутый верой в предопределение.

Можно не соглашаться с такой позицией автора, но нельзя не заметить ее в фильме. Земная справедливость не произносит здесь последнего слова. Чтобы еще выразительнее подчеркнуть такой образ мышления, Дрейер перестраивает пьесу Виерс-Йенссена, развивает сюжетную линию колдуньи, о которой норвежский драматург лишь вскользь упоминает. Только сравнение судеб Марты и Анны позволяет сделать общие выводы о путях и судьбах человеческих.

Дрейер в одном из своих высказываний сравнил фильм с архитектурой, наиболее совершенным, по его мнению, из искусств, поскольку она, архитектура, не является подражанием природе, а представляет собой чистейший продукт человеческого воображения.

57.



58.



57. Из фильма «Юмореска» О. Вавры (1939)

58. Из фильма «Бабушка» Ф. Чапа (1940)

59.



60.



59. Из фильма «Вечерний костюм обязателен» А. Хорвата (1942)

60. Из фильма «Люди с гор» П. Сёча (1942)

61.



62.



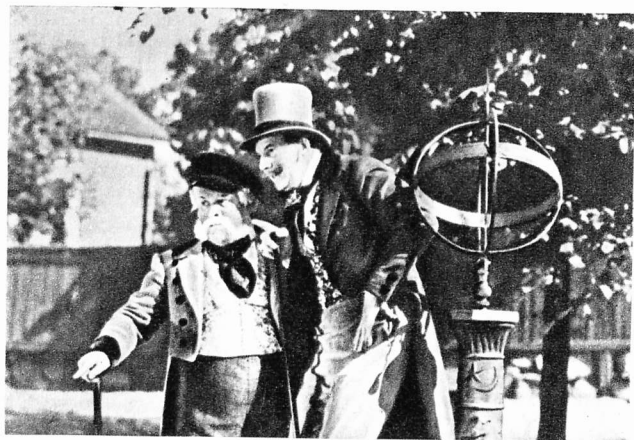
61. Из фильма «Искушение» З. Фаркаша (1942)

62. Из фильма «Ребенок» Б. Кристенсена (1940)

63.



64.



63. Из фильма «День гнева» К.-Т. Дрейера (1943)

64. Из фильма «Вальс бродяги» Т. Сяркя (1940)

65.



66.



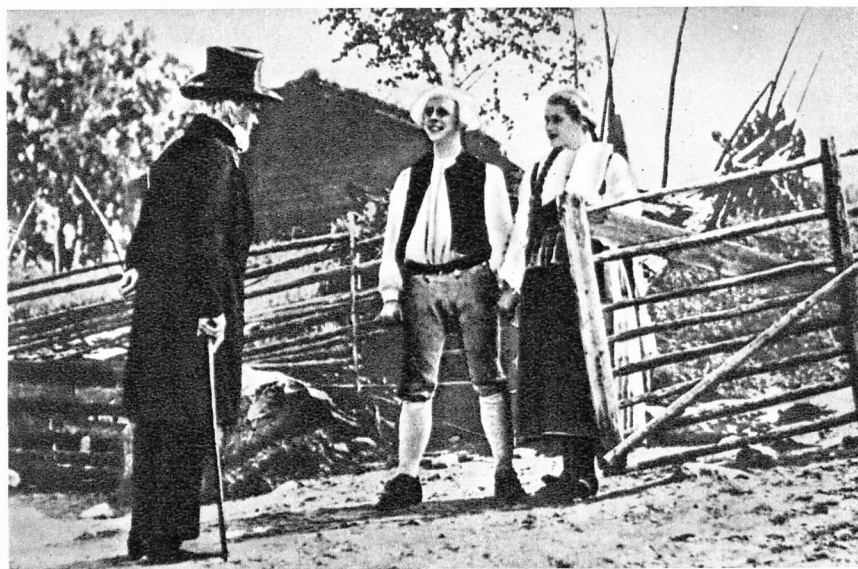
65. Из фильма «Незаконнорожденный» Х. Люнде (1941)

66. Из фильма «Варшавское восстание» (1944)

67.



68.



67. Из фильма «Преступление» А. Хенриксона (1940)

68. Из фильма «Дорога на небо» А. Шёберга (1942)

69.

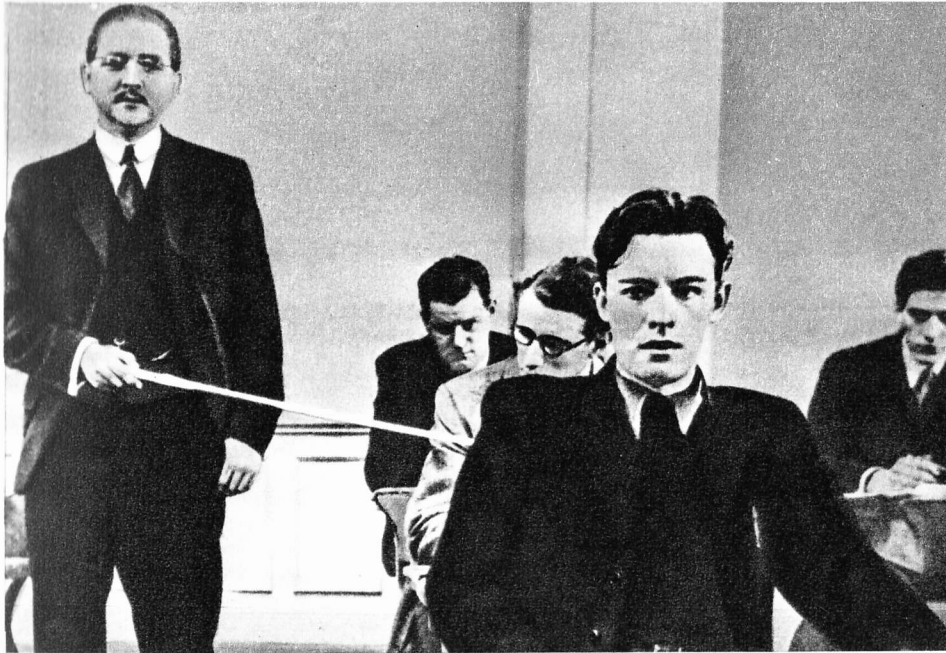


70.



69. Из фильма «Травля» А. Шёберга (1944)

70. Из фильма «Слово» Г. Муландера (1943)



71.

71. Из фильма «Травля» А. Шёберга (1944)

В благородной архитектуре, развивает свою мысль Дрейер, все подробности точно взвешены и приведены в гармонию так, чтобы частное было в единении с целым. Так же и в фильме. Только тогда, когда все художественные элементы фильма органически слиты так, что ни один из них не может быть обойден либо изменен без того, чтобы этим не был нанесен ущерб целому, только тогда фильм можно сравнить с произведением искусства зодчества.

Фильм «День гнева» и спустя много лет поражает совершенством архитектоники. Ритм произведения — медленный, торжественный. Отдельные кадры длятся долго, а проведение параллельных действий усиливает настроение ожидания. «Напряжение у меня рождается в молчании, в бездействии», — писал Дрейер.

Актеры приспособляются к темпу фильма, движения их размеренны, а слова — взвешенны. В фильме много диалогов, но «День гнева» не грешит болтливостью.

То, что мы слышим, — это чаще всего высказанные вслух мысли героев. В костюмах подчеркнуты акценты черного и белого, а реквизит и декорации играют исключительно функциональную роль, никогда не превращаясь в украшение; напротив, пейзаж становится полным, самодовлеющим миром. Тут люди подчинены красоте реки, туманных полей, сельских дорог.

Фильм Дрейера был в 1943 году и остался донныне произведением исключительной ценности. Зрители приняли фильм недружелюбно. Они были измучены войной и стремились смотреть либо что-нибудь развлекательное, либо драмы на современную тему. Трагедии в античном духе — о судьбах людских и приговоре богов — их не интересовали.

Критика отнеслась к фильму холодно, даже, можно сказать, враждебно. Надеялись, что Дрейер создаст что-то необыкновенное и новое, а тут увидели всего лишь новый вариант «Страстей Жанны д'Арк». По-настоящему фильм «День гнева» был оценен лишь после войны, когда он появился на зарубежных экранах.

По сравнению с «Днем гнева» проигрывают в масштабе другие датские фильмы. Из нескольких десятков художественных фильмов, выпущенных в годы оккупации, заслуживает внимания режиссерский дебют в кино известной актрисы Бодиль Ипсен.

Актриса, которой было уже за пятьдесят, пробовавшая ранее свои силы в театральной режиссуре, решила стать кинорежиссером. В постановке и монтаже ей помогал Лау Лауритцен-младший, сын режиссера Лауритцена, автора многих популярных комедий — немых и звуковых — с комиками Патом и Патанюном (Карлом Шестремом и Харальдом Мадсенем).

Лауритцен-младший работал в Голливуде и в Дании как актер, монтажер и ассистент режиссера. Художественные фильмы он начал ставить

с 1937 года, почти всегда в паре с другим режиссером, не чувствуя в себе способности работать с актерами.

Первым фильмом режиссерской пары Ипсен — Лауритцен-младший была картина «Заблудшая» (1942) — экранизация пьесы Карла Шлютера. В истории юной девушки из аристократического семейства, потерявшей память и попавшей в среду бандитов и проституток, было много наивного. Постановщики пытались, быть может, создать новый вариант пирателловской драмы «Какой ты меня хочешь», но это им не слишком удалось. Впрочем, они ловко противопоставили две среды, а Бодиль Ипсен помогла актерам создать интересные образы героев.

После постановки фильма «Заблудшая» сорежиссеры стали работать врозь. Встретятся они только после войны при создании фильма «Красные луга» — первом международном успехе датской кинематографии.

Йохан Якобсен, режиссер многих ловко сделанных комедий, ставит в 1942 году картину «Восемь аккордов» — фильм, состоящий из отдельных эпизодов, по образцу «Бальной записной книжки» французского режиссера Ж. Дювивье. Объединяющим началом был вальс Шопена, а в повелках выступали лучшие датские актеры.

В годы оккупации документальное кино играло важную роль организатора сопротивления гитлеровским начинаниям. Не раз документальные короткометражки содержали политический подтекст. Зрители аплодировали фильму «Война с крысами» (1941) Вальдемара Лауритцена и Могенса Скот-Хансена, усматривая в нем легко расшифровываемую метафору: крысы — это оккупанты. Еще более яркие намеки на современность содержал фильм «Пшеница в опасности» (1944) Хагена Хассельбаха, рассказывающий о паразитах, пожирающих зерно. Режиссер в манере популярной сказки показал страшных обжор, ненавидящих род людской и стремящихся обратить весь мир в пустыню. Даже скрипящие голоски паразитов напоминали звуки немецкой речи.

28 августа 1943 года датское правительство подало в отставку, а король заявил, что он с этой минуты является узником в своем замке. Армия была разоружена, а в 1944 году была распущена датская полиция.

В подполье действовал Датский совет свободы. Многие кинематографисты сотрудничали с ним, делая съемки патриотических манифестаций и актов саботажа. Часть этих материалов была переправлена в Англию и вошла в английский фильм «Дания борется за свободу» (1944).

В 1944 году один из датских владельцев кинотеатров показал вместо немецкого пропагандного фильма английскую картину, контрабандой доставленную из Лондона. В отместку оккупанты взорвали несколько кинотеатров и три киносъемочных павильона в Копенгагене.

В начале 1945 года производство фильмов почти полностью прекратилось. А в мае Дания была уже освобождена.

НОРВЕГИЯ

Оккупированная немцами Норвегия никогда не относилась к числу стран с развитым кинопроизводством. Первые стационарные кинотеатры были открыты в 1904 году, первые короткометражные фильмы появились четыре года спустя. За десятилетие между 1920 и 1930 годами было произведено всего 26 художественных фильмов. Наряду с норвежскими режиссерами в кинематографии работали также шведы, немцы и датчане. Так, например, в 1926 году Карл Дрейер поставил фильм «Невеста из Гломдала». В следующем десятилетии появилось 25 полнометражных звуковых фильмов. Большинство кинотеатров в стране принадлежало местному самоуправлению; они давали 85% поступлений от проката фильмов. В 1939 году в окрестностях Осло была построена киностудия с одним съемочным павильоном.

Норвежский рынок невелик, и отечественные фильмы, за редкими исключениями, не пользовались популярностью. В 30-е годы среди режиссеров выдвинулся Танкред Ибсен, который провел много лет за рубежом, работая в Голливуде, Копенгагене и Стокгольме. В 1936 году он вернулся на родину и поставил фильмы «Цыгане» (1937) — экранизацию повести Габриэля Скотта и кинопеллуду о норвежском «благородном разбойнике», крестьянине-воине Гесте Баардсене — «Гест Баардсен» (1939).

В годы оккупации Ибсен поставил только один фильм — комедию «Опасная игра» (1942).

Расмус Брейстейн поставил исторический фильм из эпохи шведско-норвежских войн XVII века под названием «Трисиль-кнут» (1942).

На Венецианском кинофестивале 1941 года был показан норвежский фильм «Незаконнорожденный» (1941), снятый в Лапландии режиссером Хельгой Лунде. Критикам понравились красивые пейзажные съемки и лапландский фольклор. В фильмах Ибсена и Брейстейна также привлекали красоты норвежской природы и интересная трактовка — в социологическом и психологическом планах — сельской среды. Годы войны не привели к количественному росту производства фильмов, но норвежские картины зрители принимали теперь более благосклонно, чем прежде.

ФИНЛЯНДИЯ

Финляндия является, пожалуй, белым пятном на кинокарте мира. Правда, первые фильмы местного производства появились еще в начале века, но они не экспортировались за границу. Первая киностудия возникла в 1918 году, называлась она «Суомен биографи ой».

В 20-х годах она перешла в руки конкурирующей фирмы «Суоми фильми ой», которой руководил энергичный делец Эрки Кару.

Кару был не только отличным организатором и продюсером, но также и способным режиссером. Он поставил наиболее популярные фильмы эпохи немого кино: документальный полнометражный фильм «Финляндия» (1922), драму из крестьянской жизни «Невеста стрелка из Коскенласки» и экранизацию пьесы Алексиса Киви «Сапожники из страны вереска» (1923).

В начале 30-х годов было начато производство звуковых фильмов, но вследствие экономического кризиса полный переход кинематографии на новую технику был завершён лишь в 1934 году. С тех пор с каждым годом возрастало количество фильмов финского производства. В 1934 году их было только 4, в 1937 году — уже 12, в 1939 году — 21.

В 1933 году главой «Суоми фильми ой» стал Ристо Орко. Он производит и ставит фильмы, лишённые той театральности, которая была свойственна большинству финских художественных картин. Темпераментно снята приключенческая драма из жизни пограничников и контрабандистов — «ВМВ-6» (1936). В конкурирующей киностудии «Суомен фильми теоллисуус ой» видным продюсером и режиссером в одном лице является Тойво Сярккя, автор серии популярных фильмов из быта мелкой буржуазии конца прошлого столетия. Как истинный художник-кинематографист на голову превосходит своих коллег Нырки Тапиоваара, поставивший на протяжении пяти лет своей деятельности всего лишь несколько фильмов.

Лучшим из них была «Украденная смерть» (1938), трагикомедия-гротеск, в постановке которой весьма заметно проявилось влияние Рене Клерра. Большой популярностью пользовалась лирическая драма из сельской жизни «Юха» (1937). Тапиоваара погиб в феврале 1940 года во время советско-финской войны, не завершив своего последнего фильма «Путь человека» по мотивам повести Ф. Э. Силанпя. Это фильм о простых людях, поставленный под сильным влиянием советских классиков кино — С. Эйзенштейна и А. Довженко. Лучшим фильмом 30-х годов критика почти единодушно признала «Борьбу за власть в семье Хейккиля» (1936) режиссера Теуво Тулио.

Он начинал как актер в конце эры немого кино под псевдонимом Теодор Тугай. Его прозвали «финским Валентино». Теуво Тулио выступал в романтических ролях первых любовников в фильмах своего друга Валентина Ваалы.

В годы 1939—1944 Финляндия пережила (с коротким перерывом) две войны с Советским Союзом. Вторая была закончена перемирием, подписанным 19 сентября 1944 года. Это был период, трудный для нормальной производственной деятельности, но в то же время финские картины теперь начали пользоваться популярностью. Количество их держалось на предвоенном уровне, колеблясь в пределах от 16 до 20 в год. В репертуаре преобладали комедии или бытовые драмы из сельской жизни. Сярккя посвятил финскому поэту Йоганну Рунебергу, писавшему по-шведски,

фильм под названием «Король поэзии и перелетная птица» (1940). Режиссер Орво Саарикиви является автором серии фильмов о семействе Суоминен по образцу популярной американской серии о семье судьи Харди.

Ни один из поставленных в Финляндии фильмов не вышел из рамок картин, сделанных на ремесленном уровне. Лишь после войны финские фильмы перешагнули рубежи Финляндии благодаря их успеху на международных кинофестивалях.

На Балканах

АЛБАНИЯ

Первым актом фашистской агрессии на Балканах было занятие Албании войсками Муссолини 7 апреля 1939 года. Король Ахмед Зогу был лишен престола, а его королевство включено в состав Италии. До 1939 года на территории Албании находилось около 10 кинотеатров, демонстрировавших исключительно импортированные фильмы. В некоторых кинотеатрах разрешалось платить за билеты натурой, фруктами или продуктами сельского хозяйства.

Первые попытки организации албанского кинопроизводства датируются 1941 годом, когда возникла итало-албанская кинокомпания «Томорри-фильм», занимавшаяся съемкой документальных фильмов. Один из них — «Встреча на озере» — обладал известными художественными достоинствами.

Первый художественный фильм, поставленный кинокомпанией «Томорри-фильм», под названием «Дочь вождя» не был завершён из-за капитуляции Италии и оккупации страны в 1943 году немецкими войсками.

В итало-албанском кинопроизводстве все ключевые посты занимали итальянцы, а албанцы допускались лишь как вспомогательный технический персонал.

Албанская кинематография родилась лишь в 1946 году, после провозглашения республики.

ЮГОСЛАВИЯ

Шестого апреля 1941 года гитлеровские войска вторглись в Югославию. После одиннадцатидневных боев югославская армия капитулировала, и король Петр эмигрировал вместе с министрами.

Перед 1939 годом Югославия принадлежала к наиболее отсталым в кинематографическом отношении странам Европы.

В 1925 году, после ликвидации студии «Югославия-фильм», итальянский режиссер и актер Тито Строчи поставил полнометражную картину под названием «Покинутые дворцы». По мнению некоторых критиков, это был лучший югославский немой фильм.

В 1926 году режиссер К. Новакович пробует свои силы в киногротеске «Король чарльстона». Наиболее масштабный югославский фильм, патристическая драма режиссера Михаила Поповича «С верой в господа» выходит в 1932 году. Этот фильм еще немой, хотя в эту пору в других странах производятся исключительно звуковые фильмы.

Слабое развитие кинематографии в Югославии как в количественном, так и прежде всего в качественном отношении было следствием того, что государственные органы не интересовались кинематографией и их мало волновало то, что югославский прокат захвачен зарубежными киноимпортерами. В 1931 году правительство Югославии, желая привлечь капиталистов к финансированию отечественной кинопромышленности, вводит закон о контингенте, согласно которому в кинотеатрах предписывается обязательно демонстрировать определенный процент югославских фильмов. Однако закон о контингенте остался мертвой буквой, а с возникновением звукового кино местное производство почти полностью замерло. Первые югославские звуковые фильмы производят иностранные фирмы — американские и немецкие. Кинокомпания «Югослав пикчерс», находящаяся в Нью-Йорке, выпустила первый звуковой югославский фильм «Любовь и страсть» (1932), а немецкая фирма финансировала постановку фильма «Вампир» (1932), в котором играла популярная впоследствии на Западе актриса Ита Рина.

После 1933 года югославское кинопроизводство прекратило свое существование, не считая появляющихся время от времени документальных фильмов и кинорепортажей. После вторжения гитлеровских войск в 1941 году, а вслед за ними и итальянских — на Адриатическом побережье и в Хорватии — происходит раздел прежней Югославии.

В Сербии от имени Гитлера правит марионеточный премьер Недич. Режиссер Д. Алексич ставит под покровительством оккупантов художественный фильм «Беззащитная невинность». На территории Хорватии, Словении и Далмации создается «независимое» Хорватское государство. Им правит диктатор Анте Павелич. В Загребе и в Любляне выходит несколько документальных фильмов и еженедельная хроника новостей, а также полусюжетный полнометражный фильм «Лисинский» (1944) режиссера Октавиана Милетича. Героем этого биографического кинофильма является хорватский музыкант Ватрослав Лисинский, автор первой национальной оперы «Любовь и злоба», впервые поставленной в 1846 году.

Еще в июне 1941 года Компартия Югославии обратилась к гражданам всей страны с призывом вступать в партизанские отряды. В ноябре 1943 года начинает действовать политический орган движения Сопротивления —

Национальный комитет освобождения Югославии, а разрозненные прежде воинские части подчиняются теперь командованию Народно-освободительной армии.

На исходе 1942 года одна пятая территории была очищена от оккупантов и их приспешников, а в последующие годы территория эта значительно расширяется. Во многих частях и подразделениях партизанской армии Тито действуют кинооператоры, снимающие 16-миллиметровыми камерами. По-видимому, таких фронтовых кинооператоров было немало, ибо в ноябре 1943 года Главный штаб Народно-освободительной армии отдал приказ относительно съемки кинодокументов о партизанских боях. На освобожденных территориях действуют не только кинопередвижки, но даже стационарные кинотеатры. В городке Црномель в Словении в 1944 году в кинотеатре идут английские и советские художественные фильмы, сброшенные с самолетов.

Когда в марте 1945 года советские войска и югославская армия освободили Югославию, налицо были зачатки будущей многонациональной кинематографии Федеративной Социалистической Республики Югославии.

ГРЕЦИЯ

Война началась для Греции в октябре 1940 года, когда войска Муссолини пересекли итало-греческую границу. Итальянцы не одержали военных успехов, и вскоре боевые операции перенесли на албанскую территорию. Положение в корне изменилось, когда Германия после занятия Югославии пришла на помощь своим союзникам и началось молниеносное немецкое наступление, вынудившее 22 апреля 1941 года правительство Греции капитулировать.

Первый греческий полнометражный фильм поставил режиссер Димос Вратсанос в 1925 году; назывался этот фильм «Сын рока». В конце 20-х годов братья Гасиадис выпустили серию фильмов, основанных на греческих мифах. Фильмы эти очень нравились сельским зрителям, городские зрители неохотно смотрели их, ибо эти фильмы были крайне примитивны в техническом отношении.

Первым звуковым фильмом была картина совместного турецко-греческо-египетского производства режиссера Мухсина Эртугрула. В греческой версии фильм назывался «Злая улица». В написании сценария принимал участие член греческой Литературной академии Павлос Нирванас.

Наибольшим кассовым успехом пользовался в течение долгих лет фильм «Дафнис и Хлоя» (1932) режиссера Орестеса Ласкоса.

В конце 30-х годов финансовые трудности греческой кинопромышленности были настолько велики, что производство художественных фильмов

почти полностью замерло. Серьезным кинопромышленником был Филопин Финос, который в 1939 году основал в Афинах студию, обладающую единственным звуковым павильоном, оборудованным по последнему слову техники.

Оккупанты поначалу стали чинить препятствия Финосу, но позднее позволили ему начать производство фильмов.

Режиссер Деметриос Иоаннопулос поставил в 1942 году романтический фильм «Голос сердца», а год спустя на экранах появился наиболее интересный задуманный греческий фильм военного времени «Аплодисменты» режиссера Гиоргоса Завелласа. Это романизованная биография популярного актера и композитора Аттика. На экране он переживает воспоминания о днях былой славы. Он умирает на сцене, когда восторженные зрители просят его продолжать свои выступления.

Отступая из Греции в октябре 1944 года, немцы уничтожили единственную киностудию в Афинах.

БОЛГАРИЯ

В отличие от Югославии Болгария имела известные традиции в создании кинофильмов и для небольшой страны, насчитывавшей всего лишь шесть миллионов жителей, обладала довольно густой сетью кинотеатров. На миллион жителей приходилось 34 кинотеатра, в то время как в Польше — только 23, а в Румынии — 14.

Первый болгарский фильм появился в 1915 году. Это была короткая комедийка под названием «Болгарин-ловелас». Фильм поставил и играл в нем главную роль Васил Гендов, актер и театральный режиссер. По стилю этот коротенький фильм напоминал французские фарсы тех времен, с Максом Линдером в главной роли. Следующий болгарский фильм вышел только в 1917 году. До 1932 года в Болгарии было поставлено 23 немых художественных фильма. Больше всего их было выпущено в 1930 году — целых пять, — а в другие годы выпускалось от 1 до 2 фильмов.

В болгарской кинематографии времен немного кино активно работали режиссеры Васил Гендов и Борис Грежов.

Гендов считал делом чести создание фильмов с общественно-морализаторскими тенденциями, причем его излюбленным жанром была мелодрама. В 1920 году Гендов поставил фильм под названием «Дьявол в Софии», обозрение высших и низших слоев жизни столицы. В 1927—1930 годах возникает серия социальных драм, поставленных Гендовым, посвященных таким язвам общества, как алкоголизм и проституция. Это фильмы «Человек, забывший бога» (1927), «Без дороги» (1928), «Уличные богини» (1929) и «Буря молодости» (1930).

Фильмы Гендова были перегружены надписями, в которых заключена философия автора.

Борис Грежов учился в Германии и некоторое время был ассистентом Роберта Вине. В своих фильмах он заботился об изобразительной стороне и нередко старался подражать лучшим произведениям мирового кино. Грежов дебютировал как режиссер в 1923 году фильмом «Девичья скала», в котором смешивались элементы фольклора и мелодрамы. В 1928 году Грежов поставил сатирическую комедию под названием «Веселая Болгария», в которой можно усмотреть влияния Чаплина и Рене Клера. Наиболее значительным фильмом Грежова была экранизация романа Михайлова «Под землей», названная «После пожара в России».

В 1931 году вышел лучший немой фильм болгарского производства под названием «Могилы без крестов», также поставленный Грежовым. Действие фильма происходило на фоне событий народного восстания в сентябре 1923 года. Симпатии автора явно были на стороне жертв белого террора. Фильм вышел на экраны после цензурного вмешательства и в сильно урезанной редакции.

В 30-х годах Третья империя контролировала 60% болгарской внешней торговли, а в киноимпорте Германия занимала второе место, сразу же после США. Ни для кого не было неожиданностью, что еще до агрессии в Югославии царь Борис III дал согласие в марте 1941 года на вступление немецких войск на территорию страны, дабы обеспечить тыл немецкой армии; так гласили официальные документы. Началась «мирная» оккупация, которая продлилась до сентября 1944 года. За два года до этого по инициативе коммунистов возник антифашистский национальный фронт, который взял в свои руки власть после освобождения Болгарии Советской Армией. Еще до начала войны страна была охвачена националистически-милитаристской лихорадкой. Даже прогрессивный режиссер Борис Грежов поддался военному психозу, поставив в 1940 году фильм под названием «За отчизну», прославляющий болгарского солдата, который в «справедливой войне за царя вдоль и поперек исходил Балканы».

Борис Борозанов ставит фильм «Болгарские орлы» (1941) — повесть о двух отважных летчиках, влюбленных в одну и ту же девушку. Героическая, полная приключений война — вот фон, на котором происходит действие.

Тот же режиссер, наиболее активный в годы оккупации, является также автором «Свадьбы» (1943) — фильма, посвященного немецко-болгарской «дружбе» во время первой мировой войны.

Хрисан Цанков был режиссером фильма совместного венгерско-болгарского производства «Испытание» (1942). В нем выступали известные актеры Болгарского театра в Софии, но ни их игра, ни красивые кадры не могли спасти банальную мелодраму.

Последним по времени произведением болгарской кинематографии до сентября 1944 года был фильм «Розика» режиссера Борозанова: драматическая история из сельской жизни, героями которой были молодой крест-

лини, несправедливо обвиненный в убийстве, его гордая богатая невеста и благородная бедная служанка. Производство фильма не было завершено.

Документальные фильмы и киножурналы новостей выпускались государственной киностудией «Болгарское дело». Жорж Садуль пишет, что в этом официальном учреждении действовала группа участников Сопротивления.

Бесспорным фактом является то обстоятельство, что в сентябре 1944 года работники «Болгарского дела» снимают ход восстания в Софии и вступление советских войск в столицу.

РУМЫНИЯ

Самое крупное балканское государство — Румыния — находилось на последнем месте, когда речь шла о развитии киносети. Почти двадцатимиллионное население обслуживали 250 кинотеатров, причем многие из них работали лишь один или два дня в неделю.

В разное время на территории Румынии действуют берлинские и парижские фирмы и даже голландский «Трансфильм» из Роттердама. В Румынии нет ни съемочных павильонов, ни соответствующим образом оборудованных лабораторий. Фильмы, поставленные в эпоху немого кино, технически примитивны и носят космополитический характер. Если же в них показывается Румыния, то она всегда рассматривается сквозь призму своеобразной экзотики, как страна цыган, великолепных помещичьих усадеб и стилизованного фольклора.

В 20-х годах начинают свою деятельность несколько румынских кинорежиссеров — Жан Михаил, Ион Шахигьян и Хория Игирошану. Первый из них экранизирует в 1924 году новеллу популярного драматурга Иона Луки Караджале под названием «Грех».

Ион Шахигьян ставит салонную драму «Симфония любви» (1928) с участием международных звезд: Вивиан Гибсон и Грит Хайд. Игирошану интересуется румынским фольклором и исторической тематикой. Актер и сценарист Жан Жоржеску дебютирует как кинорежиссер в 1924 году комедией «Миллионер на один день». В 1929 году он уезжает во Францию, откуда вернется домой лишь десять лет спустя, обогащенный ассистентским и режиссерским опытом в парижских киностудиях.

Первый румынский звуковой фильм «Чуляндра» по роману Ливиу Ребряну вышел в сентябре 1930 года. Это была картина совместного германско-румынского производства, поставленная в двух версиях Мартином Бергером. Натурные съемки производились в Бухаресте и Констанце, павильонные — в Берлине. До 1938 года включительно было произведено 14 художественных фильмов, в том числе 3 — в Жуанвиле, в европейской студии «Парамаунта».

В 1938 году был построен первый звуковой съемочный павильон в столице страны. В июне 1941 года Румыния принимает участие в нападении на Советский Союз.

В области кино скрещиваются немецкие и итальянские влияния. Гоббельс стремится включить Румынию в систему кинематографии Третьей империи, в то время как Италия, к его неудовольствию, учреждает итало-румынскую производственную кинофирму «Чинеромит». Плодом этой инициативы является румынско-итальянский фильм «Одесса в огне» (1942) режиссера Кармине Галлоне.

В годы войны выходит лишь один-единственный подлинно румынский художественный фильм «Ночь сюрпризов». Ставит эту картину в очень трудных условиях Жан Жоржеску, который в 1939 году вернулся из Парижа домой. Режиссер был также и автором сценария, экранизировав одноименную пьесу Иона Л. Караджале. Фильм, содержащий резкие сатирические выпады против касты кадровых военных, вышел на экран в марте 1943 года.

В июле 1944 года открылась новая страница в истории Румынии. Советская Армия вступила на территорию Румынии, произошло народное восстание, и фашистскому владычеству пришел конец. Производство фильмов в новой Румынии возобновится лишь в конце 1945 года.

ПОЛЬСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

СЕНТЯБРЬСКАЯ ПРЕЛЮДИЯ

Польская кинематография не была подготовлена к работе в условиях войны или даже военной угрозы. В мобилизационных планах даже не учитывалось дело такой политической важности, как киноинформация населения, получаемая от фронтовых кинохроникеров, вооруженных кинокамерами. Кинорежиссер Эугениуш Ценкальский, находившийся в первый период эмиграции в Будапеште, с горечью писал о том, что в Польше недооценивали новейших средств пропаганды. Ценкальский смотрел в кинотеатрах немецкие выпуски кинохроники и документальные фильмы о сентябрьской кампании и с грустью рассуждал о господствовавшем в польских правящих кругах отсталом образе мыслей, о недооценке средств информации. Отсутствие какой-либо организационной концепции он болезненно ощутил на собственной судьбе. Ведь ему обещали, что он окажется во «фронтовых кадрах». Но когда началась гитлеровская агрессия, не оказалось никого, кто бы подумал созвать эти «фронтовые кадры», и каждый из кинематографистов пошел своим путем. В большинстве случаев дорога эта вела в эвакуацию — на Восток.

Операторам не было дано никаких конкретных распоряжений, съемочные группы не прикреплялись к отдельным армейским группировкам. Наиболее активные и смелые кинорепортеры по собственной инициативе начали снимать хронику первых дней войны. Ветеран-оператор Ян Скарбек Мальчевский попал в Верхнюю Силезию буквально за пять минут до того, как Германия напала на Польшу.

Первого сентября 1939 года польские кинооператоры снимали в самой Варшаве, регистрируя последствия воздушных налетов. Третьего сентября операторы Польского телеграфного агентства снимали манифестации населения польской столицы при известии о том, что в войну вступили Франция и Англия. Потом наступила тишина. Операторам был дан приказ отправиться не во фронтовые части, а на Восток. Не было времени для обработки киноплёнки, отснятой немногочисленными членами фронтовых киногрупп. В сентябре на экранах не появилось ни одной ленты кино-

хроники, хотя лаборатории не были уничтожены и во многих городах и населенных пунктах еще действовали кинотеатры.

В находящейся под угрозой, а потом осажденной Варшаве осталась довольно большая группа кинематографистов. Среди них были Ежи Зажицкий, Мечислав Кравич и Ежи Габриельский, документалисты Александр Свидвинский и Эдмунд Бычинский, операторы Станислав Липинский и Генрик Влассак, художник-декоратор Чеслав Пясковский, электрик Тадеуш Зайонц, а также начинающий режиссер Роман Банах. Все они входили в состав стихийно возникшей съемочной группы, сотрудничавшей с командованием обороны Варшавы.

Члены киногруппы работали на всех участках фронта, проходившего через весь город. Они были на переднем крае обороны и систематически фиксировали на пленке разрушения, вызванные воздушными бомбардировками и артобстрелом. Члены группы часто встречались с единственным иностранным кинорепортером — американцем Джулианом Брайаном, который до 21 сентября находился в Варшаве, регистрируя день за днем этапы борьбы с гитлеровскими агрессорами. Материалы Брайана уже в конце 1939 года появились в кинотеатрах США, показывая подлинный облик тотальной войны. Фильм Брайана «Осада» был единственным в те времена правдивым киноотчетом о сентябрьской кампании, противостоящим гитлеровским пропагандным фильмам вроде «Крещения огнем» или «Марша на Польшу».

Киносъемки польских операторов сохранились лишь в небольших отрывках, по-видимому, они были перевезены в последнюю минуту из осажденного города в какое-то более безопасное место, а отсюда переброшены на Запад. Большая их часть подверглась уничтожению либо (что не исключено) попросту потеряна. Не всю киноплёнку удалось обработать. Члены киногруппы предприняли героические усилия, но были не в состоянии преодолеть объективные трудности. Полная и подробная хроника обороны Варшавы так и не была снята. Не удалось создать наиболее впечатляющей и в то же время наиболее верной документации, какой является киносъемка событий. Если бы к этому своевременно подготовились, то, быть может, легче удалось бы справиться с трудной задачей даже в дни катастрофы на фронте и дезорганизации системы обороны.

Кончился сентябрь и с ним первая фаза войны. Погасли последние очаги вооруженного сопротивления: Варшава, Модлин, Хель. На несколько лет исчезнет с карты Европы Польская Республика. Исчезнет вместе с ней и польская кинематография. Но польское киноискусство переживет и террор оккупантов, и потерю независимости. За рубежами страны и на польских землях — в подполье, в нелегальных условиях — польское кино будет давать знать о своем существовании. Как летопись вооруженной борьбы, но также и как ее оружие.

В ГОДЫ ОККУПАЦИИ

12 октября 1939 года в правительственном бюллетене Третьей империи было опубликовано распоряжение об учреждении Генерал-губернаторства оккупированных польских территорий. В его состав вошли не все воеводства Польской Республики, занятые немецкой армией. Верхняя Силезия, Познанская область, Поморье, большая часть Лодзинского воеводства, а также части воеводств Варшавского, Краковского и Белостоцкого были присоединены к рейху, причем были созданы три новые административные единицы: гау Обершлезия, Вартегау и гау Данциг-Вестпроезен (Западная Пруссия). Генерал-губернатором был назначен Ганс Франк, старый член нацистской партии, получивший из рук Гитлера неограниченную власть.

Программа оккупантов в области культуры была сформулирована Франком в присутствии Геббельса в Лодзи 31 октября 1939 года. Программа эта была направлена на полное истребление польской культуры, на то, чтобы население Генерал-губернаторства было лишено возможности пользоваться какими бы то ни было духовными ценностями. Говоря о гитлеровской кинематографии, заместитель заявил, что «для польского населения приемлемы только плохие немецкие фильмы или такие, которые наглядно демонстрируют величие и мощь германского государства». Отдавая себе, однако, отчет в том, что кино может быть использовано как средство, парализующее или нейтрализующее настроения сопротивления, Франк осмотрительно добавил, что, «если в больших городах возникнет потребность отвлечения поляков с улицы с помощью киносеансов, можно будет разрешать это от случая к случаю...».

Кинотеатры в Генерал-губернаторстве подчинялись как высшей власти отделам главного отделения пропаганды, которое разделялось на секторы, занимавшиеся различными областями культурной жизни. Одним из них был сектор кино.

В октябре 1941 года на территории Генерал-губернаторства действовало 123 стационарных кинотеатра. 17 из них было предназначено «только для немцев», 62 кинотеатра были «смешанными» (в них давались отдельные сеансы для польских и немецких зрителей) и, наконец, 44 обслуживали только польское население. В Варшаве в мае 1940 года поляки могли посетить 12 кинотеатров: 8 в центре и 4 на окраинах города. Немцы имели в своем распоряжении 4 кинотеатра, в том числе 2 наиболее крупных — бывший «Палладиум» на улице Злотей и бывший «Наполеон» на площади Трех Крестов. Согласно распоряжениям властей, произошло строгое разделение польских и немецких зрителей. Поляки не имели права смотреть немецкие киножурналы новостей дня и просветительные фильмы, а немцы, что было юридическим курьезом, не имели права смотреть фильмы, обработанные для «нижней расы».

В кинотеатрах в соответствии с приказом Франка шли плохие фильмы, то есть картины, лишённые каких бы то ни было художественных претензий: фарсы, оперетты и мелодрамы самого низкого уровня. Преобладали немецкие картины, но было разрешено также демонстрировать 33 довоенных польских фильма, естественно соответствующим образом отобранных и подвергнутых цензуре. Порой появлялись фильмы итальянского или испанского производства. Режиссер Ян Фетке, документально подтвердивший, что он является «рейхсдойче», закончил по поручению властей два своих фильма, съемки которых были прерваны в 1939 году: «Золотая маска» и «Сквозь слезы — к счастью». Поскольку режиссер Ежи Зажицкий не согласился завершить фильм «Солдат королевы Мадагаскара», Фетке завершил и эту картину. Специальным польским дикторским текстом был озвучен гитлеровский документальный фильм «Крещение огнем».

Производство фильмов было полностью прекращено. Генерал-губернатор признал, что в рамках провозглашенной им политики в области культуры по отношению к покоренной нации было бы непоследовательностью даровать ей право на собственное творчество в области кино.

Впрочем, если художественный фильм нимало не интересовал оккупационные власти, они в полной мере оценивали политическую выгоду хроники и документальных фильмов на польском языке, предназначенных для польского зрителя. Хроника давалась в прокат всем кинотеатрам для поляков вплоть до конца 1944 года. Шеф управления пропаганды Ганс Гуттенбергер считал, что хроника является наиважнейшим элементом кинодеятельности гитлеровской администрации, «на примитивных людей сцены, которые они видят на экране, оказывают гораздо большее влияние, чем печатное слово». А то, чего не договаривал до конца зрительный образ, делал голос диктора, восхваляя достижения и завоевания «мудрых» хозяев из Третьей империи.

«Документальные фильмы», если можно так их называть, ибо они имели весьма мало общего с объективным отображением действительности, выполняли ту же самую задачу, что и хроника, но на более четко обозначенном материале. Эти фильмы пропагандировали выезд на работы в Германию, призывали экономить электроэнергию и пить кофе «Хаг». Пропагандные короткометражки производили для польских зрителей немцы. Они подготавливали сценарии и руководили съемками. Поляки играли второстепенную роль.

Со стороны оккупационных властей не существовало никаких юридических предписаний, вынуждающих сотрудников довоенной польской кинематографии работать на гитлеровцев. Те, кто принимал участие в производстве фильмов или работал в кинолаборатории, перешедшей в руки немцев в июне 1940 года, делали это по собственному желанию. В немногих случаях их поступление на работу (речь идет главным образом о работниках лаборатории) санкционировали организации подпольного поль-

ского Сопротивления. В годы оккупации польская печать многократно предостерегала, что сотрудничество с врагом направлено во вред нации.

После войны кинематографисты, которые косвенно или непосредственно принимали участие в немецком кинопроизводстве, предстали перед судом Комиссии по проверке, созданной Товариществом кинопостановщиков и технических киноспециалистов, деятельность которого была возобновлена в 1945 году. Комиссия, проведя беседы со всеми кинематографистами, которые пережили оккупацию в стране, и после изучения весьма, впрочем, скудных документальных данных (фрагменты фильмов, вырезки из легальной и нелегальной прессы) признала, что около двадцати человек сотрудничали с оккупантами в нескольких случаях с согласия и даже по поручению организаций движения Сопротивления.

Наиболее серьезным делом о сотрудничестве с врагом было участие польских актеров в фильме «Возвращение» немецкого режиссера Густава Уцицки. Это была гитлеровская картина пропагандного характера, клеветническая на польский народ, представители которого (все без изъятия) были изображены как садисты и вырожденцы. Роли «безвинно преследуемых» волинских немцев исполняли немецкие актеры (или австрийские, как, например, Паула Вессели и Аттила Хёрбигер), а на роли польских «палачей» решено было пригласить польских актеров. Ради этого в Варшаву приехал режиссер Густав Уцицки, а «вербовать» польских исполнителей ему помогал Иго Сим, нередко прибегая к шантажу («Если не согласишься, то навлечешь на себя опасные последствия»).

Актеры Варшавы отвергли предложение выступить в немецком фильме главным образом потому, что им было известно содержание будущего фильма. Исключением был Богуслав Самборский, который согласился сыграть роль польского бургомистра.

Съемки производились в Вене, куда выехала группа польских исполнителей, занятых в эпизодах. Кое-кто из них, рискуя многим, еще до отъезда расторг контракт. Другие (в общей сложности шестеро) снялись в фильме. После войны, в 1947 году, состоялось судебное разбирательство по делу польских актеров, участвовавших в фильме «Возвращение». Самборский был заочно приговорен к восьми годам тюремного заключения (после окончания войны он бежал в Южную Америку). Одного из исполнителей уже не было в живых, другой искупил свою вину участием в партизанском движении, остальных суд приговорил к тюремному заключению.

Так завершился самый печальный эпизод из истории сотрудничества с врагом в кинематографии.

В провокационной вербовке и запугивании польских актеров подлую роль сыграл Иго Сим. Родом из Австрии, но из польской семьи, Сим дебютировал как киноактер в Варшаве, завоевав успех как партнер Гелены Маковской в фильме «Возлюбленный Шамоты» Леона Тристана (1927).

После падения Варшавы Иго Сим щеголял в немецком офицерском мунире, выявляя таким образом свои давние связи с разведкой Третьей империи. Суд партизанского подполья приговорил Иго Сима за предательство к смертной казни. Приговор был приведен в исполнение 7 марта 1941 года.

Организации польского Сопротивления последовательно и неустанно вели работу, направленную на то, чтобы парализовать влияние гитлеровской кинопропаганды. Их главной задачей была организация бойкота кинотеатров. Подпольная пресса непрестанно напоминала, что каждый грош, внесенный в кассу кинематографа, помогает вооружать врага.

Орган подпольного Сопротивления «Информационный бюллетень» писал 30 января 1941 года: «Каждый порядочный поляк должен помнить, что в наши дни любой кинотеатр — это немецкий форпост. Непременным долгом каждого поляка является полный бойкот кинотеатров». На стенах домов появились надписи: «Только свиньи сидят в кино».

Когда не помогали слова, следовало переходить к делам. В кинотеатрах разливали едкие и зловонные жидкости. Уничтожали киноаппаратуру, совершали вооруженные налеты на кинотеатры, где показывались фильмы для немецкой публики. Наибольшую известность получил налет на три немецких кинотеатра в Варшаве, организованный особой группой главного штаба Гвардии Людовой 17 января 1943 года.

Во время перестрелки, которая произошла в фойе кинотеатра «Аполло», погиб участник налета, боец Гвардии Людовой Ладислав Бучинский (псевдоним Казик Денбях).

Операция против кинотеатров вызвала особый интерес у руководства польского Сопротивления, сознававшего, какую внушающую силу представляет кино в идеологической борьбе. Условия борьбы не давали возможности противопоставить вражеским фильмам свои собственные. Трудно было даже мечтать о производстве нелегальных фильмов, не говоря уже об их показе. Следовало, однако, что-то предпринимать и, если бы только это удалось, запечатлеть на киноплёнке все, что возможно.

Делом организации кинодокументалистики о подпольной борьбе занялось представительство эмигрантского правительства в Лондоне. В 1941 году был создан отдел пропаганды.

В состав отдела входили секции, руководящие работой в различных областях художественного творчества. Наряду с литературой, театром и музыкой было представлено также и кино. Летом 1943 года руководство этой секцией и сектором фотокино было доверено Антони Богдзевичу. Богдзевич находился в годы оккупации в Варшаве и заведовал фотоателье «Трес» на улице Краковское Предместье. Здесь находился центр нелегальной деятельности кинематографистов, и тут встречались Ежи Закницкий, Леонард Завиславский, Янина Ценкальская, начинающий оператор Анджей Анцута и другие.

Во второй половине 1943 года Богдзевич вел конспиративные курсы для кинооператоров, которые посещала завербованная им молодежь. Больше всего затруднений было с оборудованием. Вначале нелегальная киногруппа располагала только одной 16-миллиметровой съемочной камерой, позднее, кроме одной 16-миллиметровой, появились еще две 35-миллиметровые камеры. Зажицкий и Анцута проводят первые съемки в буквальном смысле скрытой камерой, стараясь запечатлеть на киноплёнке сцены из жизни оккупированной Варшавы.

Сохранились документы, свидетельствующие о том, что в июне 1944 года в Замоиском округе действовал кинооператор, носивший псевдоним Збигнев, которому было поручено вести съемку в лесных отрядах.

Летом 1944 года группа Богдзевича готовилась к съемкам в дни восстания. Из сентябрьского урока были сделаны соответствующие выводы. Кинематографисты должны были выполнить нелегкую задачу. Предполагали провести не только документальные съемки в гуще событий, но также и немедленно обработать отснятый материал.

Шел уже пятый год со времени ликвидации польской кинематографии. Немцы захватили кинотеатры, а техническое оборудование лабораторий и кинопавильонов в дни осады Варшавы было вывезено в Германию.

С каждым годом редели кадры и без того немногочисленных режиссеров, различных технических специалистов и актеров. Еще в сентябре 1939 года жертвами войны пали покончивший с собой писатель и сценарист Тадеуш Доленга-Мостович, один из пионеров польского кино, режиссер и актер Антони Пекарский, замученный в Быдгощи, а также характерный актер, выступавший во многих польских фильмах, — Стефан Гнидзинский, умерший от полученных ранений. В последующие месяцы и годы список утрат значительно удлинился. Гибнут в Освенциме: популярный актер на ампулу любовника Витольд Захаревич и актер Мечислав Венгржин. Молодой многообещающий актер Лешек Поспеловский кончает самоубийством в 1940 году. Истерзанная испытаниями военных лет, в январе 1941 года преждевременно умирает великая трагическая актриса Станислава Высоцкая.

Жертвами акции «ликвидации евреев» пали в Варшаве, во Львове и в Вильно режиссеры Генрик Шаро, Ежи Малиняк и Максимилиан Эммер, художник-декоратор Яцек Ротмилль, продюсер Юзеф Розен, сценарист Эмануэль Шлехтер и замечательный актер Михал Знич.

5 июля 1943 года умирает от партизанской пули Казимеж Юнбша-Стемпковский. Пуля эта предназначалась не ему, а его жене — осведомительнице гестапо. Пытаясь заслонить ее, как гласит одна из версий этого события (или же угрожая револьвером исполнителю акта правосудия, по другой версии), гибнет сраженный пулей создатель галереи сценических и экранных образов, несомненно, самый выдающийся наряду с Адольфом Дымшей актер довоенного польского кино.

НА ЗАПАДЕ, НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ И ЗА ОКЕАНОМ

Через Румынию и Венгрию, Югославию и Италию устремились первые послесентябрьские эмигранты на Запад. Режиссер Эугениуш Ценкальский после недолгого пребывания в Будапеште появился на Западе в конце 1939 года. Для звукового еженедельного киножурнала «Парамаунт» Ценкальский снял во Франции выступление знаменитого пианиста и первого президента Польши Игнация Падеревского, обратившего внимание мировой общественности на судьбу его родной Польши. Выступление знаменитого пианиста, на сей раз не у рояля, а на трибуне, произвело большое впечатление на зрителей. Падеревский, несмотря на свой весьма почтенный возраст (79 лет), остался оратором, обладающим способностью убеждать слушателей.

Бюро кинематографии в Англии начало свою деятельность под руководством Эугениуша Ценкальского в сотрудничестве с британским министерством информации и английскими частными киностудиями. Ценкальский, связанный до 1939 года с радикальными левыми кругами польской интеллигенции, сотрудничавший в киногруппе «Старт» с коммунистами, стремился придать продукции Бюро кинематографии прогрессивный характер. А это было не просто. Следовало преодолеть сильное сопротивление представителей санационных кругов, заседавших в правительстве польской эмиграции. Так, например, фильм под названием «Поляки на новом фронте» о Польской армии, создаваемой генералом Андерсом на территории Советского Союза, не был выпущен на экран польской военной цензурой за слишком теплое отношение к союзникам на Востоке.

Ценкальский является автором нескольких интересных фильмов, снятых в Англии. Все эти фильмы монтажные, лишь кое-где перебиваемые инсценированными эпизодами. Съемки к фильму «Подымаем якорь!» (1941) произвела киногруппа военно-морского флота на польском судне «Гарланд», следующем в составе морского конвоя по направлению к Мурманску. В фильм также были включены эпизоды съемок об участии польских войсковых частей в битве за Нарвик. В фильм «Народ в изгнании» (1941) вошли съемки, изображающие жизнь поляков в эмиграции, а также кадры воздушной битвы за Англию, в которой отважно сражались польские летчики. Особую привлекательность английскому варианту фильма придавал голос Лесли Хоурда, читавшего дикторский текст.

Лучшим в техническом и художественном отношении фильмом Э. Ценкальского времен его лондонской деятельности был «Дневник польского летчика» (1942). Его сюжетную рамку составлял текст дневника молодого пилота, дневника, который был найден после гибели летчика. Пилот рас-

сказывал о том, что он испытал в учебном лагере, а потом на фронте. Характерной чертой фильма, заказанного британским министерством информации, была интонация задумчивости, отсутствие бездумного оптимизма, свойственного многим фильмам на военную тематику первых военных лет. Последние слова из дневника летчика говорят о том, что завтра ему предстоит трудный полет. «Надеюсь, что этот полет завершится победой» — этими словами обрывается текст дневника.

Для Бюро кинематографии снимали фильмы Стефан Осецкий и супруги Францишка и Стефан Темерсон. Осецкий был автором фильма «Зов моря», состоящего из трех частей. Первая часть фильма представляла собой инсценированную биографию английского писателя польской национальности Юзефа Конрада Корженёвского (Джозефа Конрада). Вторую часть составляли документальные съемки морских боев, в которых принимали участие корабли польского военно-морского флота, и, наконец, третью — кадры, снятые в школе польского торгового флота в Саутгемптоне.

Единственной в своем роде была экспериментальная короткометражка супругов Темерсон «Вызываем мистера Смита» (1943). Авторы фильмов «Европа» и «Сплочение» вступили в экранную полемику с английскими малочисленными и сторонниками пассивного выжидания. В туманном Альбионе подобных обывателей было немало: они не желали верить, что немцы, культурные люди, воспитанные на Гёте и Бетховене, способны на зверства и физическое истребление сотен тысяч человек. Среднестатистический мистер Смит или мистер Джонс склонен был полагать, что спешить особенно некуда и что время работает на Англию и непременно ликвидирует преимущества, завоеванные немцами. Темерсоны в остроконтрастном монтаже, в кадрах, в которых переплетались документальные съемки с цветными абстрактными композициями, пытались вызвать к сознанию и совести десятков тысяч англичан, развеять свойственные им иллюзии и ошибочные представления. В фонограмме навязчивые куплеты из гимна гитлеровских штурмовиков «Хорста Весселя» переплетались с фрагментами немецкой классической музыки. Результат был необычайно впечатляющим. Английская цензура пожелала, чтобы в фильме «Вызываем мистера Смита» были сделаны некоторые купюры и смягчения.

Фильмы, снимаемые военными киногруппами, не отличались высокими художественными достоинствами. Это были сделанные на среднем уровне документальные фильмы из солдатской жизни. Э. Ценкальский поставил фильм, посвященный памяти трагически погибшего главы польского правительства генерала Сикорского под названием «Прерванный полет» (1943). Сценарий и дикторский текст написал Ксаверий Прушинский, заметно подчеркнувший демократический и прогрессивный путь, каким шел Сикорский. Польская армия на чужбине (в ее рядах оказались рабочие бельгийских и французских шахт, крестьяне и интеллигенты, участники испанских Интернациональных бригад) сражается, согласно дикторскому

тексту, написанному Прушинским, «...за Свободу и Справедливость, за новую, лучшую Польшу, за Отчизну, которая станет матерью для всех ее сынов».

30 июля 1941 года генерал Сикорский, с одной стороны, и посол Иван Майский, представляющий Советский Союз при дворе короля Георга VI с другой, подписали советско-польское соглашение, в силу которого были возобновлены дипломатические отношения между обеими странами. Спустя две недели было парафировано военное соглашение от 14 августа 1941 года. Этим соглашением были установлены условия, на которых в Советском Союзе будут созданы польские вооруженные силы.

Генерал Андерс приступил к организации армии. Было создано Военное бюро пропаганды и просвещения, а в нем — киносектор.

В армию начали вступать находящиеся в Советском Союзе польские работники кино. В их числе были режиссеры Михаил Вашынский и Конрад Том, операторы Северин Штейнвурцель и Станислав Липинский. Киносъемки начались в 1942 году в лагере в Янги-юль, неподалеку от Ташкента, уже после того, как поляки покинули Бузулук в Оренбургской области, где формировались первые польские отряды. В июле 1941 года армия Андерса покинула Советский Союз, уйдя в соседний Иран.

В Иране киногруппа — Вашынский, Липинский, Штейнвурцель — выпускает документальный киноочерк с сюжетными элементами под названием «Марш к свободе».

В этом киноочерке о посещении генералом Андерсом военных частей появились вполне откровенные выпады против генерала Сикорского и представляемой им политической линии.

Киногруппа Вашынского после кратковременного пребывания в Иране окончательно обосновывается в Каире. Тут встречаются польские кинороботники, прошедшие путь странствий от Бузулука до самого Нила, с другой группой, прибывшей из тогдашней Палестины. Из людей, известных в довоенной польской кинематографии, здесь оказался Юзеф Лейтес. Он смонтировал хроникальный фильм под названием «От Латруна до Газаль» о судьбах бригады с момента ее создания в Сирии до прибытия в Египет. Сценарий написал Анатолий Стерн.

В Каире киногруппа Второго польского корпуса начала активную деятельность. Чаще всего использовался прием фильма-репортажа с отдельными инсценированными сценами. Довольно большая группа польских актеров, оказавшихся в Египте, облегчала киногруппе постановку этих сюжетных вставок. Наибольшим успехом пользовался фильм «Польский парад» — механически перенесенное на киноленту обозрение, в котором выступали такие популярные актеры, как Людвик Лавинский, Ядвига Анджевская, Ежи Ней и другие. В конце 1943 года киногруппа Вашынского отправилась вместе с войсками Второго корпуса на итальянский фронт.

В начале 1943 года в Нью-Йорке был создан на правах агентства пропаганды польского министерства информации Польский информационный центр. По поручению Центра режиссер Ромуальд Гантковский, оказавшийся во время войны в Соединенных Штатах, сделал фильм под названием «Страна моей матери» (1943). Героиней этой картины является дочь Мариин Складовский-Кюри — писательница и журналистка, фронтовая корреспондентка Ева Кюри. Она делится со зрителями воспоминаниями о матери, приводит ее рассказы о польской отчизне и годах детства. Кадры из кинохроники и старые фотографии служат иллюстративным материалом к фильму. Отличный дикторский текст написал Ян Лехонь, а музыку — Владислав Эйгер.

В конце 1943 года руководителем Центра становится Эугениуш Ценкальский. Из материалов кинохроники он монтирует фильм «Дети в изгнании» по сценарию Юзефа Витлина, а потом приступает к повторной постановке своего художественного шедевра 1937 года — фильма «Три этюда Шопена». Новая версия снята в цвете, и в иной манере был поставлен «Революционный этюд». В первом варианте, снятом перед войной в Польше, кадры польского пейзажа сопровождали звуки музыки, а съемки бури ассоциировались с растущим эмоциональным напряжением шопеновского этюда. Концепция нового варианта совершенно иная. Быть может, под влиянием Темерсонов и их фильма «Вызываем мистера Смита» Ценкальский вводит цветные абстрактные элементы — линии и геометрические фигуры, перемежая их фронтовыми кадрами и неоднократно повторяя два акцента польского пейзажа, известные зрителям по двум предыдущим этюдам: огородное пугало и придорожную часовню. Экран заливают алые пламя, безумствует исполненный пожар, в котором гибнут сентиментальные символы далекой, идиллической польской деревни: смешное пугало и старая ветхая часовенка. В новых «Трех этюдах» Ценкальский доказал, что идейно-пропагандистская деятельность не исключает художественного экспериментаторства. Напротив, то, что обращено к эстетическому восприятию зрителя, многократно усиливает внушающую силу идейного содержания.

В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Не все польские кинематографисты покинули Советский Союз с армией Андерса. Произошло весьма резкое и несколько не случайное разделение на две группы. Одни отправились на Ближний Восток в самый критический момент войны, когда гитлеровская армия пыталась завладеть Сталинградом и наступала на Кавказе. Ко второй группе, в которую входили некоторые участники «Старта», следует причислить тех польских работников кино, которые разделили судьбу своих советских коллег, жили одной жизнью со своими советскими товарищами. Вместе с ними во время эва-

куации они приступили к работе в киностудиях Ашхабада, Ташкента или Сталинабада. И сюда к ним долетело обращение Союза польских патриотов, призывающее вступать в ряды вновь создаваемого народного Войска Польского.

В приказе от 5 июня 1943 года командующий 1-й пехотной дивизией имени Тадеуша Костюшко учредил головную киногруппу «Чолувка». Идолом ее были стартовцы: режиссер Александр Форд, операторы Станислав Воль и Владислав Форберт, а также ассистент режиссера Людвик Перский. Местом их деятельности был лагерь в Дивове на Оке, куда стекались со всех концов Советского Союза будущие солдаты Войска Польского. Тут они получали обмундирование, проходили интенсивное военное обучение и отсюда осенью 1943 года двинулись на фронт в Смоленском направлении.

Киногруппа «Чолувка» имела множество замыслов, но поначалу дело не двигалось: причиной тому было главным образом отсутствие съемочной аппаратуры. Наконец, благодаря помощи советской студии документальных фильмов удалось получить одну — бесценную! — ручную камеру. Первой и главной задачей было создание документальной хроники событий, протокольная запись, этап за этапом, рождения нового Войска, которое вскоре двинется на родину кратчайшим путем с берегов Оки на берега Вислы. Первый фильм «Чолувки» назывался «Присягаем польской земле» и состоял из трех частей.

В первой части зрителю показывались короткие репортажные кадры со съезда Союза польских патриотов, который состоялся в Москве в первых числах июня 1943 года. Туда вошли также материалы из советской кинохроники. Во второй части были запечатлены в манере репортажа кадры из жизни военного лагеря. Третья часть была наиболее важной, ибо в ней был запечатлен торжественный момент солдатской присяги. 15 сентября 1943 года на плацу собрались участники торжества.

Камера мастерски выделяла крупным планом лица солдат, задерживалась на развешивающихся знаменах союзных армий и заостряла внимание на ораторах: генерале Берлинге, принимавшем присягу, и Ванде Василевской, которая от имени Союза польских патриотов произнесла пламенную речь, обращенную к тем, кто вызволял отчизну из-под гитлеровского ярма. Аппаратуру звукозаписи обслуживали коллеги из советской кинохроники.

Фильм «Присягаем польской земле» обладает исторической ценностью, так как верно передает важный момент в истории возрожденного Войска Польского. В то же время было бы неправильно искать в нем какие-то художественные ценности.

Введение в репортаж элементов киноискусства выпало на долю второго фильма, выпущенного «Чолувкой». Фильм этот называли «Сражающаяся Польша». Он должен был стать постоянным киножурналом 1-й дивизии

визии, и поэтому название его было дополнительно снабжено номером первым. Подзаголовком к фильму послужили слова из стихотворения Марии Конопницкой: «Идем к тебе, о Польша, мать наша».

«Сражающуюся Польшу, № 1» в рецензиях и в мемуарной литературе неоднократно называли «Битва при Ленино», поскольку кульминационной точкой этого фильма было боевое крещение костюшковцев. Композиция фильма отличается продуманностью, драматургической последовательностью. В начале фильма ритм спокойный, монтаж плавный, а в кадрах схвачено настроение ожидания. Солдаты дивизии едут на фронт: на экране проходят снятые во время движения поезда широкие, открытые планы лесных и полевых пейзажей. Своеобразным интермеццо являются кадры, в которых показано, как поляки оказывают помощь в восстановлении сожженной русской деревни под Смоленском. А потом битва: артподготовка, знаменитые (многokrato потом повторенные в монтажных фильмах, как цитата) чередующиеся кадры русских и польских офицеров, отдающих приказ: «Огонь», — и атака, которую оператор Воль великолепно снял фронтально, в лоб, а не сзади или со стороны.

«Сражающаяся Польша, № 1» была художественным паспортом «Чолувки». Ее создатели передали настроение боя, пользуясь подлинным хроникальным материалом, великолепно организованным на монтажном столе. Польские кинематографисты добились успеха не только потому, что владели мастерством, но также и потому, что они сами были участниками битвы. Они чувствовали себя солдатами, сражающимися за общее дело. Именно этому единству помыслов, чувств и действий справедливо приписывал художественную победу «Битвы при Ленино» кинорецензент в солдатской газете «Свободная Польша».

На художественную форму фильма повлияли также советские традиции и советский опыт. Владислав Красновецкий, проникновенно читавший дикторский текст, конечно, слышал советского диктора Хмару в фильме А. Довженко «Битва за нашу Советскую Украину». Использование народных мелодий в фонограмме и финальный акцент торжественного текста присяги также имели свои прецеденты в творчестве советских документалистов.

В польской предвоенной практике, скорее, стремились избегать высокопарности во всех компонентах фильма: в зрительном образе, музыке и в слове. Исторический момент, каким был день битвы при Ленино, 12 октября 1943 года, оправдывал обращение к возвышенной интонации.

Третий фильм, сделанный «Чолувкой» в Советском Союзе — «Сражающаяся Польша, № 2», — был монтажом хроникальных сюжетов, не объединенных, как в «Битве при Ленино», в драматургическое единство. Зритель в числе прочих сюжетов видел награждение советскими орденами командующих польскими частями, польских девушек в военных мундирах, переход в Польскую армию перебежчиков из гитлеровских войск,

поляков, принудительно включенных во вражеские части. Дикторский текст для двух голосов, что было единственной интересной особенностью фильма, читали Галина Биллинг и Владислав Красновецкий.

Польская армия шла на решительный бой с гитлеровскими оккупантами. По мере успехов наступления весной 1944 года армии все ближе подходили к границам Польши. В «Чолувку» все время приходили новые люди: внук польского повстанца 1863 года, выпускник Всесоюзного государственного института кинематографии Ольгерд Самусевич, брат Владислава — оператор Адольф Форберт, бежавший из немецкого плена, монтажница Людмила Некрасова, русская. Но некоторые кинематографисты, которые в 1939 году оказались в Советском Союзе, уже не могли отозваться на переключке.

Умерли: Казимеж Хальтредт, документалист и теоретик кино, один из активистов «Старта», и Кароль Шоловский, сорежиссер (с Вандой Якубовской) фильма «Над Неманом».

Погиб во время эвакуации Одессы Леон Тристан.

Тяжелобольной Юлиуш Гардан не смог приехать из Ашхабада.

Небольшая группа кинематографистов возвращалась в 1944 году из Советского Союза на родину.

КОНЕЦ ВОЙНЫ

В начале января 1944 года 15-я армейская группа союзных войск под командованием британского генерала Гарольда Р. Александра стояла перед линией германских укреплений, преграждавших путь из Неаполя в Рим и центральную Италию. Чтобы прорвать гитлеровскую оборонительную систему, следовало овладеть господствующей над долиной реки Лири высотой Монте-Кассино с находящимся на ее вершине монастырем бенедиктинцев. Троекратное наступление союзников было отбито; наступающие понесли большие потери. Только после четырехмесячных боев, во время четвертого наступления, которое началось 11 мая, удалось прорвать немецкую «линию Густава». Принимавший участие в этой героической битве II польский корпус, входящий в состав британской 8-й армии, овладел 18 мая ключевым пунктом — холмом Монте-Кассино. Путь к Риму был открыт.

Киногруппа Вашинского оказалась на передовой линии фронта. Опытному оператору Липинскому помогали прибывший из Англии Збигнев Ящ и молодой кинематографист Тадеуш Бортновский.

Из материалов, снятых во время битвы, и из досьевок, сделанных позже, Вашинский смонтировал двухчастный репортаж «Монте-Кассино», включив в него некоторые кадры из кинохроники союзников. Это наиболее интересный в художественном смысле, наиболее зрелый документальный фильм производства киногруппы армии Андерса. Фильму свойственны

ческий тон повествования, серьезность и стремление избежать дешевых лозунговых эффектов.

Кадры, отснятые в самой гуще боя, свидетельствуют об отваге и даже лихости польских операторов. Фильм демонстрировался в пяти различных версиях.

* * *

Первого августа 1944 года в Варшаве вспыхнуло восстание. Почти все члены киногруппы Богдзевича собрались в назначенный час в фотоателье «Трес». Зажицкий и Анцута уже в первые часы восстания вели киносъемки, стремясь запечатлеть на пленке первые схватки, мобилизацию населения и жизнь граждан столицы.

Анцута снимает 2 августа 1944 года атаку немецких танков на улице Шпитальной. Группа Богдзевича увеличилась на несколько человек, которые явились добровольно со своими камерами.

Независимо от этой группы кинематографистов действовал в районе Мокотова Роман Банах, ведя боевую хронику отряда «Олень». 25 сентября он пробрался по системе подземных каналов варшавской канализации в центр города, принеся на себе ценные негативы.

Кадры, отснятые в центре города, монтировали Богдзевич и Казмерчак в форме «Кинохроники». Когда электростанция еще давала ток, в августе 1944 года в кинотеатре «Палладиум» на улице Злотей было проведено три публичных сеанса этих свежеснятых документальных лент. Фильмы демонстрировались немymi, ведь об их озвучивании нечего было и мечтать. Иллюстрировали их в кинотеатре грампластинками, а Богдзевич комментировал ленты, порой серьезно, порой шутливо, пользуясь микрофоном. Это производило впечатление настоящего звукового киножурнала новостей. Дальнейшие сеансы не состоялись, так как на кинозал были сброшены бомбы с гитлеровских самолетов и он был полностью разрушен.

Сколько из отснятых на протяжении 63 дней восстания метров пленки сохранилось и сколько их было вообще, трудно сказать даже приблизительно. По-видимому, в киноархивах, в самой Польше и за границей, имеется примерно от 7 до 10 тыс. метров позитивной пленки.

Некоторые кадры повторяются, другие — лишь незначительно отличаются друг от друга. Очевидно, не могло быть и речи о том, чтобы в необычайно трудных условиях восстания работать по какому-то определенному плану, с мыслью о скомпонованном на основе сценария фильме.

Любые сравнения с работой фронтовых операторов окажутся нелепостью, ибо военные корреспонденты при определенных частях регулярной армии могут подготовиться к своей деятельности, а потом уже в относительно спокойной обстановке обработать полученный материал. Условия борющейся Варшавы не давали ни малейших возможностей для подготовки или для редактирования того, что было отснято камерой. Все это откла-

дывалось на более поздние времена, и единственным помыслом было запечатлеть на пленке все, что завтра станет бесценным документом, свидетельством обвинения или свидетельством героизма.

Однако даже в этих отрывочных фрагментарных кинодокументах проявляется, и не столь уж редко, острота художественного зрения, умение выхватить характерные подробности, а также применение интересных композиционных решений.

Исполнен драматического напряжения боевой кинорепортаж о взятии центральной телефонной станции. Интересной жанровой картиной является сцена бракосочетания повстанца. В съемках боев, идущих в костеле святого Креста, как авторитетно утверждает Богдзевич, появились совершенно излишние инсценированные фрагменты. Операторов тут подвело, как видно, искушение придать хроникальной съемке художественный характер.

В октябре 1944 года наступила трагическая развязка героической эпопеи. Киногруппа рассеялась. Некоторые из операторов, например Роман Банах, попали в лагеря военнопленных. Другие вместе с гражданским населением пустились в скитания. Богдзевич оказался в Кракове.

Варшава была вымершим, сожженным городом. Под ее развалинами погибли сотни тысяч жертв. Кровавой гекатомбы не избежали и польские кинематографисты. Это один из последних уже горестных мартирологов польских людей искусства, погибших по большей части трагически в годы войны.

В августе и сентябре 1944 года погибли: режиссер Мечислав Кравич и продюсер Станислав Шебего, оператор Густав Крынский, а также актеры: Францишек Бродневич, Збигнев Раковецкий, Станислав Данилович, Мариуш Машинский и Юзеф Орвид. Умерли две актрисы старшего поколения: Гелена Сулима и Текля Трапшо-Кривультова.

Уже после подавления восстания умер от истощения и вследствие полученных ранений один из первых теоретиков киноискусства не только в масштабе Польши, но и в мировом масштабе, автор книги «Х муза» — Кароль Ижиковский.

НА ПОЛЬСКОЙ ЗЕМЛЕ

Конец июля 1944 года. Войско Польское вступает в Хелм и Люблин. Радостные сцены приветствий и ужасающие картины гитлеровских преступлений в Люблинском замке и Майданеке снимают операторы «Чолувки». На польской земле «Чолувка» преобразуется в «киностудию Войска Польского». Кинематографисты в военном обмундировании занимают виллу шефа немецкой полиции Глобочника, создав первый на родине, официально действующий польский центр кинопроизводства. При ведомстве пропаганды Польского комитета национального освобождения возникает

первое гражданское учреждение, занимающееся делами кинематографии. Оно носит название Отдел кинофикации.

Растут кадры творческих работников киностудии. Критик и публицист Ежи Боссак, связанный со «Стартом» в Лодзи и Варшаве, становится редактором с тех пор постоянно выпускаемого еженедельного киножурнала новостей — «Польской кинохроники».

Многочисленная группа фронтовых операторов может похвастаться новым «приобретением» — это советский кинооператор-документалист Евгений Ефимов. Киностудия располагает уже не одним, а несколькими помещениями, а в ванной комнате виллы Глобочника оборудуется временная монтажная, напоминающая эпоху Люмьеров.

Задачи, которые предстояло разрешить возрождающейся польской кинематографии, были огромными, во много раз превосходящими ее возможности: человеческие и материальные. Все дела были неотложными, но во главу угла выдвигались две задачи, о которых постоянно следовало помнить. Первая — это информировать об армии, документально фиксировать ее боевой путь. Вторая — показать гитлеровские преступления. Следовало запечатлеть их на киноплёнке на вечные времена. Поведать Польше и всему миру о том, на что были способны гитлеровцы, как они усовершенствовали процедуру умерщвления уже не отдельных людей, а целых народов.

За неполных девять месяцев Киностудия Войска Польского показала зрителям семь выпусков «Польской кинохроники» и потрясающий гитлеровскими злодеяниями документальный фильм «Майданек — кладбище Европы». Кроме того, была показана лента «Сражающаяся Польша, № 3» и репортаж с процесса гитлеровских преступников «Свастика и виселица». Все вышеупомянутые фильмы обладают бесспорной и в то же время уникальной ценностью исторических документов. Вглядываясь в них теперь, с дистанции более четверти века, можно найти в этих первых польских фильмах, снятых уже не на чужбине, а на родине, также и ценности другого рода. Так, в «Майданеке», как и в отдельных сюжетах «Польской кинохроники», кроются зачатки идейно-художественных концепций возрожденной польской кинематографии.

Первый номер «Польской кинохроники» вышел 1 декабря 1944 года, следующий — 10 января 1945 года, незадолго до нового наступления советских и польских войск. Уже в этих первых выпусках явственно просупает принципиальное различие между давнишним «Еженедельником Польского телеграфного агентства» и новым «Киножурналом новостей».

В предвоенной хронике зрителей информировали несколько бесстрастно о том, что делается на свете, а теперь (и уже с первой минуты) лента вступала в диалог со зрительным залом. Зрителей не только поучали, но и убеждали — и словом и зрительными образами. Дикторский текст носил характер непринужденной беседы. Авторы не боялись уходить в сто-

ропу, не боялись даже сценок, создающих настроение. В номере втором «Польской кинохроники» много и в то же время тепло говорилось о рождественской елке, о елочных традициях и о том, что впервые за много лет это польский праздник в свободной отчизне!

В номере третьем «Хроники» появились кадры пуцельных в ход предприятий в Белостоке и в Сталево-Воле. Рабочие, охраняющие с винтовками в руках принадлежащие им предприятия, наглядно и выразительно вселяли в сознание зрителей мысль о том, что новая Польша представляет иной, справедливый общественный строй, в корне отличный от того, который существовал в довоенной Польше.

В дальнейших сериях «Хроники» преобладали фронтовые темы, сообщения из освобожденных городов уже на западном берегу Вислы. Зритель принимал эти выпуски с обостренным интересом. Авторы хроники старались по возможности сжато, но выразительно говорить обо всем самом важном. В номере пятом «Польской кинохроники» зрители становились свидетелями прорыва Поморского Вала. В номере седьмом показано начало битвы за Колобжег.

«Майданек» (1944) Форда и Боссака был первым в мире кинодокументом, описывающим гитлеровский лагерь уничтожения. Тема, требующая такта, там, где нужно, умеренности, а в иных местах — страстности обвинения. Создатели фильма полагали (и совершенно справедливо), что то, что они показывают, говорит само за себя, и ненужным и лишним было бы дополнительно растолковывать и комментировать чудовищные факты. Какими словами и какими монтажными сопоставлениями можно было бы заменить горы вещей, принадлежавших некогда людям, умерщвленным в лагере?

Детские куклы, груды очков, удостоверения личности, выписанные на десятках языков. А если уже давали место слову, то звучало оно из уст свидетелей, видевших все это своими глазами. Француз, голландец и бельгиец рассказывают о том, что они пережили, а эсэсовский палач пытается обелить себя. Не будет преувеличением утверждать, что «Майданек» был для многомиллионной аудитории в Польше и за ее рубежами сильнейшим потрясением. Люди вьявь увидели то, что нелегко было вообразить и понять: мрачную картину эпохи гитлеровских «больших печей».

С середины января 1945 года могучим валом двигалась Советская Армия на широком фронте от Балтики до Татр. Была освобождена опустевшая Варшава, в которую, казалось бы, вопреки рассудку стали возвращаться толпы беженцев, чтобы поселиться хотя и среди развалин, но в своем родном городе. Эти кадры запечатлела «Польская кинохроника».

В январе 1945 года в Лодзи обосновывается Киностудия Войска Польского: здесь пускается в ход временная, но исправно действующая лаборатория и строятся планы о временной аренде какого-либо помещения под съемочный павильон.

В особняке на улице Тарговой, где всем заправляют кинематографисты в военной форме, появляются первые гражданские лица, те, которые избежали гибели и жаждут работать в возрожденной кинематографии.

Богдзевич работает в Кракове. Занимает помещение на улице Юзефитов и создает тут кинематографическую базу. Свозит туда оборудование, фильмы, книги, устраивает показы фильмов и опекает появившихся в Кракове беженцев из Варшавы.

В начале мая краковская пресса сообщает, что при Киностудии Войска Польского создается Киномастерская молодых — школа киноискусства, связанная с экспериментальной студией. Здесь будут обучаться будущие режиссеры, операторы и сценаристы. В педагогической и организационной работе Богдзевичу помогает его партнер по варшавскому фотоателье д-р Мечислав Хойновский и молодой режиссер Тадеуш Макарчинский. В числе приверженцев киноискусства, жаждущих овладеть кинематографической мудростью, находятся студенты разных специальностей. Некоторые из них уже начинали учиться в университете или в художественных школах, но война перечеркнула их жизненные планы. Теперь они хотят посвятить себя работе в кинематографии как режиссеры или операторы. В краковскую кинематографическую школу вступили Войцех Хас, Францишек Фукс, Ежи Кавалерович, Ежи Пассендорфер и другие.

9 мая 1945 года артиллерийский салют возвестил об окончании второй мировой войны.

Группа «Польской кинохроники» находится в Берлине.

Материалы о последних днях штурма столицы Третьей империи войдут в специальный выпуск «Хроники», озаглавленный «Падение Берлина».

Окончательный итог потерь польской кинематографии ко дню 9 мая 1945 года носит потрясающий характер: сухие цифры здесь более чем красноречивы.

Из 800 кинотеатров, функционировавших до 1 сентября 1939 года, уничтожено 665. В развалинах все варшавские киностудии и лаборатории. Потери в оборудовании оценены в 38 млн. довоенных злотых. Польскую кинематографию придется восстанавливать, начиная с нулевой отметки.

Глава VIII

ЕВРОПЕЙСКИЕ ОАЗИСЫ НЕЙТРАЛИТЕТА

Их было немного. На Севере—Швеция, оказавшаяся в гитлеровских клещах после захвата Дании и Норвегии. В самом сердце Европы—окруженная со всех сторон державами фашистской оси и оккупированными ими территориями Швейцария. За Пиренеями—Испания и Португалия. На самом краешке Балканского полуострова—европейская часть Турции со Стамбулом.

ШВЕЦИЯ

Когда в сентябре 1939 года началась вторая мировая война, Швеция, согласно своей внешнеполитической традиции, объявила себя нейтральной. До апреля 1940 года соблюдение этой позиции достигалось без особых трудностей, но с момента агрессии Гитлера в Дании и Норвегии положение совершенно изменилось.

Швеция почувствовала, что она находится под непосредственной угрозой гитлеровского вторжения, и делала теперь почти все возможное, чтобы не раздражать могущественного соседа и не разделить судьбы других скандинавских народов. До конца 1943 года продолжается длительный период нейтралитета с явным предпочтением, оказываемым интересам фашистского блока. Поражение под Сталинградом и освобождение Северной Африки ставят под вопрос шансы Третьей империи выиграть войну, и новое соотношение политических и военных сил вносит поправки в понимание термина «нейтралитет». Теперь шведское правительство старается сохранять по возможности беспристрастное отношение к государствам, вовлеченным в вооруженный конфликт. И наконец, летом 1944 года, после большого советского наступления и после высадки союзников во Франции, безучастный нейтралитет превращается в дружественную позицию по отношению к участникам антигитлеровской коалиции.

Эти перемены в иностранной политике не делали, однако, существование шведских граждан легким и бесконфликтным. Совсем напротив:

в стране росла тревога, пробуждались сомнения, возникали проблемы нравственного порядка. Сама по себе демонстрация нейтралитета была уже недостаточной.

Тяжелее всего, естественно, были 1940—1943 годы. Подавляющее большинство шведов питали симпатии к союзникам, в особенности после того, как датчане и норвежцы на себе ощутили благоденствия «нового порядка в Европе».

Однако правительство в своих официальных заявлениях, казалось, не замечало того, что творится рядом. Хотя и неохотно, однако давалось согласие на транспортировку немецких войск и военных материалов через шведскую территорию. Цензура не пропускала даже самых туманных намеков на гитлеровские злодеяния. На территории страны издавалось или распространялось в розницу в 1942 году 76 пронемецких газет и журналов. В этих изданиях гитлеровцы домогались, чтобы в речах, поступках и поведении шведы проявляли доброжелательность к Третьей империи и не проявляли своих симпатий к ее врагам. Только в таком случае фюрер благосклонно согласится на то, чтобы Швеция оставалась нейтральной.

Союзники даже в самые тяжелые времена не слагали оружия пропаганды. Постоянно действовавшая гражданская авиалиния использовалась не только для перевозки пассажиров, но также (а может быть, и прежде всего) для ввоза в Швецию журналов, книг и фильмов. На экранах шведских кино ни на миг не прекращалась пропагандистская война. Демонстрировались киножурналы новостей — немецкие, английские, американские и советские. Специфическая ситуация, в которой оказалась страна, имела прямое влияние на шведскую кинематографию. Можно даже утверждать, что война ускорила взрыв шведского киновозрождения. Возник духовный климат, который дал возможность кинематографистам расправить крылья их таланта. Роль катализатора, конечно, сыграли не только военные события, но, бесспорно, именно они были главной побудительной причиной.

Эхо бомбежек и артиллерийских дуэлей, доносящееся с близких и далеких фронтов, пробудило от сна кинематографию, которая за двадцать лет до этих событий могла гордиться плеядой выдающихся творцов, богатством и яркостью национальных произведений киноискусства.

Люди искусства задавали себе вопросы: можно ли равнодушно проходить мимо потрясений войны, в которые ввергнуто все человечество, вправе ли они покорно мириться с преступлением и подлостью, не наступил ли в мире кризис общепризнанных взглядов и верований? Политические власти страны могли оставаться нейтральными, художники в своих высказываниях чувствовали себя обязанными прорвать этот заговор молчания. Не в непосредственных политических декларациях, ибо им этого не разрешила бы цензура, но на просторной арене этических

72.



73.



72. Из фильма «Скандал» Х. С. де Эредиа (1943)

73. Из фильма «Мария-Луиза» Л. Линдберга (1943)

74.



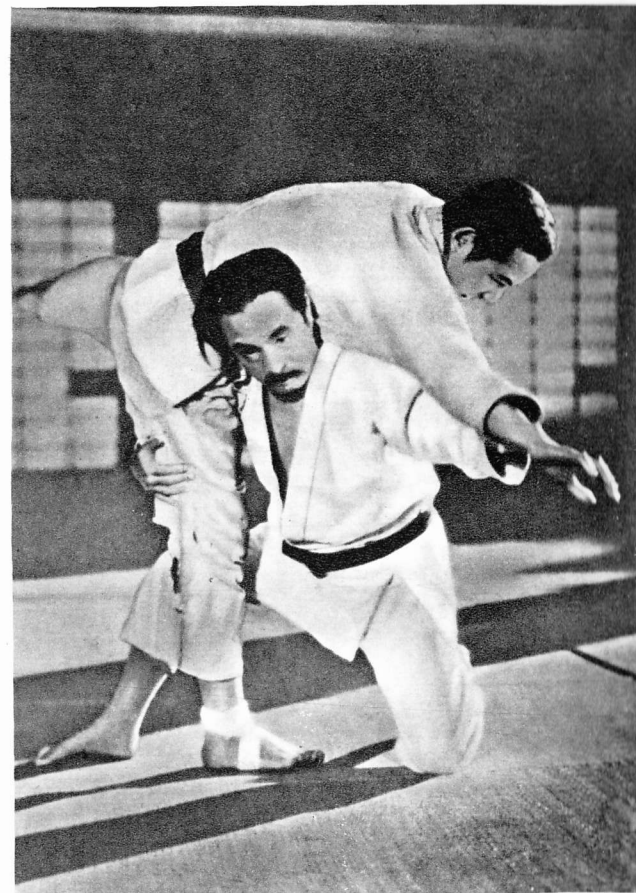
75.



74. Из фильма «Последний шанс» Л. Линдберга (1945)

75. Из фильма «Прекрасный кондитер» М. Эртугрула (1941)

76.



76. Из фильма «Легенда Дзюдо» А. Куросавы (1943)



77. Из фильма «Те, что наступили тигру на хвост»
А. Куросавы (1945)

и философских проблем. Тревогой были пронизаны новые шведские фильмы; казалось бы, эта тревога не должна была быть свойственна жителям страны, которая свыше ста лет не знала ни военных поражений, ни революционных потрясений. Была отброшена голливудская формула хэппи энда, и на экране стали трактовать трудные, сложные проблемы, которые нелегко было благополучно разрешить.

С интересом к психологии сочетались мотивы разочарования и сомнения. Вместо прежнего «утешительно-розового» фильма появился фильм реалистический, серый и мрачный, а порой даже и откровенно «черный».

Необходимость разрыва с шаблонами чувствовалась не только в кинематографическом творчестве. И в литературе прошел живительный ток обновления. Вот как писал об этом (тогда еще только критик, а ныне кинорежиссер) Йорн Доннер в статье «Портреты современных шведских кинорежиссеров» «Родилась новая шведская литература (так называемая литература 40-х годов), которая при всех своих недостатках влияла, однако, на киноискусство, как кровь, вливающаяся в организм. Подобным же образом формировалась эволюция в пластических искусствах»*. И в другом месте той же статьи: «Возникает иное сомнение: не устарели ли методы, которыми пользовались до сих пор? Рождаются новые запросы. Ты должен писать иначе, откровеннее высказывать свои суждения...»

Формированию нового облика шведского кино помогла также критика, протестующая против царящих в шведском кино коммерческих тенденций.

Шведские фильмы были плохи, однако рецензии и статьи, появляющиеся в печати, отнюдь не скрывали с ненужной стыдливостью этого положения дел от своих читателей.

Начиная с 1930 года появляются имена критиков, ратующих за обновление шведского кино, — Лоренса Мармстедта, Гесты Вернера и Руне Вальдекранца. Им вторит в своих высказываниях театральный актер и режиссер Альф Шёберг**, обреченный после своего кинодебюта как постановщик «Самого сильного» на долгую бездеятельность. Именно эти мятежники вскоре станут во главе новой плеяды кинематографистов.

* J o r n D o n n e r, Sylwety współczesnych realizatorów szwedzkich, «Kwartalnik filmowy», N 3[27], rok. VII, 1957, str. 64.

** Ш ё б е р г А л ь ф (род. в 1903 г. в Стокгольме) — шведский режиссер кино и театра. Учился в драматической школе при Королевском театре в Стокгольме. В 1929 году поставил свой первый фильм «Самый сильный». На протяжении последующих десяти лет посвящает себя работе в театре. В 1939 году снова возвращается в кино.

Главные фильмы: «Ставка — жизнь» (1940), «Пора цветения» (1940), «Возвращение из Вавилона» (1941), «Путь на небо» (1942), «Королевская охота» (1944), «Травля» (1944), «Дорога никуда» (1945), «Просто мать» (1949), «Фрёкен Юлия» (1951), «Карин, дочь Манса» (1954), «Дикие птицы» (1955), «Последний выходит из игры» (1956), «Судья» (1960), «Остров» (1964), «Отец» (1969).

Ферменты внутренних процессов, духовных перемен упали на благоприятную почву. Вместе с началом войны для шведской кинематографии наступила эра высокой конъюнктуры: сократился импорт зарубежных босвиков, первоэкранные кинотеатры открылись для отечественных фильмов.

И именно в эту пору во главе шведских киностудий и кинопредприятий стали новые люди, оживленные иным духом и обладающие художественными запросами.

К руководству в ведущем киноконцерне «Свенск фильминдустри» пришел динамичный Карл Андерс Димлинг, который доверил пост художественного руководителя производства маститому Виктору Шестрому, демонстративно желая таким образом как бы воскресить былую славную традицию эпохи немого кино.

В 1938 году возникает новая кинокомпания «Сандрев», носящая имя ее основателя и владельца Андерса Сандрева, энергичного бизнесмена, который в относительно короткий срок стал одним из самых могущественных промышленных магнатов. В 1940 году у него было 4 киностудии, 15 кинотеатров в Стокгольме и 50 в провинции, бюро кинопроката, а кроме того, продовольственные магазины, рестораны и театры*.

Шведский Дж. А. Рэнк, ибо он по размаху и разносторонности коммерческих интересов был похож на своего английского коллегу, привлек для помощи в художественно-производственных делах Руне Вальдекранца, критика и историка киноискусства. Продюсером в фирме «Терра-фильм» стал (при закулисной поддержке Сандрева) Лоренс Мармстедт.

Теперь уже существовали все условия, благоприятствующие началу наступления. Первым выстрелом, который грянул, возвещая начало новой главы в истории шведской кинематографии, была премьера «Преступления» (1940).

Театральную пьесу Зигфрида Сиверса, вышедшую из печати в 1933 году и многократно ставившуюся на сцене, переработал в сценарий кино-критик Бенгт Идестам Алмквист, писавший под псевдонимом Робин Гуд. Сценарий был принят киностудией «Терра-фильм» для постановки (главным образом благодаря поддержке ее нового шефа Лоренса Мармстедта). Театральная пьеса, положенная в основу сценария, уже в течение длительного времени странствовала по письменным столам сценарных отделов, но ни у кого из кинопродюсеров не хватало смелости показать на экране мрачную повесть о нравственном распаде семьи прокурора.

История, в которой племянник убивает своего дядю, а в конце совершаются два самоубийства (не говоря уже о мотивах наркомании и расстраты), была вызовом, брошенным столь привычным до сих пор благопо-

* Jean Béanger, La Grande Aventure du Cinéma Suédois, Paris, 1960, p. 168.

лучно-розовым сюжетам шведского кинорепертуара. Вызов был принят зрителем: зал первоэкранного театра переполнен, а кассовый успех в столице вызвал отклик в провинции. Фильм «Преступление» становится сенсацией дня. Картину поставил бывший актер и сценарист многих, часто бесцветных, фарсов и комедий Андерс Хенриксон. Он хорошо справился с нелегкой темой, не стараясь чрезмерно мелодраматизировать и сгущать краски и без того уже достаточно «черной» и мелодраматической фабулы. Наибольшим достоинством постановки была умелая работа с актерами. Шведская критика с энтузиазмом оценила фильм, видя в нем поворотный пункт в истории отечественной кинематографии. В перспективе времени оценка эта представляется несколько преувеличенной, а поиски в семейной драме психологических откровений, разоблачений и торжества правды чувств не являются, пожалуй, обоснованными.

«Преступление» не было отказом от традиций коммерческого кино, а только приложением этой сюжетной формулы к жанру «черного» фильма.

Хенриксон, поспешно объявленный после премьеры «Преступления» лучшим режиссером Швеции, не подтвердил этого мнения в своем дальнейшем творчестве в годы войны. Из девяти его фильмов, которые вышли на экран до окончания войны в Европе, ни один не мог сравниться ни по художественному, ни по кассовому успеху с его первым успехом 1940 года.

Быть может, только «Поезд 56» (1944) заслуживает внимания как обладающий бесспорными изобразительными достоинствами. Это была весьма неправдоподобная история о жене железнодорожного машиниста, которая приревновала мужа к паровозу и из ревности вызвала крушение поезда. В картине этой еще звучали какие-то дальние отголоски ренуаровского «Человека-зверя».

Хенриксон недолго занимал положение первого режиссера. Вскоре он вынужден был уступить место другому актеру, ставшему кинорежиссером. Был им Альф Шёберг. После не столько художественного, сколько кассового провала фильма «Самый сильный» и из-за невозможности найти работу в кино молодой энтузиаст кино вернулся на театральные подмостки. В Королевском драматическом театре в Стокгольме он ставил пьесы, как современные, так и классические. Прославился шекспировскими постановками, в которых одинаково важную роль играли слово, декорации и костюмы.

В 1940 году, на гребне новой волны, которую начало «Преступление», Альф Шёберг возвращается в кино, ставя фильмы «Рискуя жизнью» и «Возвращение из Вавилона» (1941). Однако только в 1942 году состоялась премьера фильма «Дорога на небо», произведения, которое обесценило Шёбергу первое место в плеяде шведских кинорежиссеров. Эту победу он разделил с соавтором фильма, сценаристом и исполнителем

главной роли Руне Линдстремом. Сценарий был переработкой театральной пьесы, которой Линдстрем посвятил больше девяти лет и которая с большим успехом шла в театре. Автор, влюбленный в народную живопись, провел много времени, исследуя и собирая материал в Далеккарлии, в сельских церквях, расписанных безымянными живописцами; сюжетами этой росписи были сцены из Библии. Согласно традиции, библейские персонажи изображаются в шведском народном платье, а пейзаж далекой Палестины чрезвычайно напоминает шведские поля, леса и городки.

На основе образов живописи от XVII до начала XIX столетия была разработана концепция драмы в духе святочного кукольного представления.

Молодой парень (его играет Линдстрем), любимую которого хотят сжечь как ведьму, отправляется к богу в поисках справедливости. В пути он встречает царя Ирода, богородицу и святого Иосифа, библейских пророков и самого господина бога, похожего на сельского пастора (играет его Андерс Хенрикссон).

Альф Шёберг, получив богатый и продуманный до мельчайших деталей драматургический материал, который прошел уже боевое крещение на театральных подмостках, сосредоточил все свои усилия на передаче средствами кино романтически-наивной и в то же время поэтической повести. Его старания увенчались успехом: экранные образы ничего не потеряли от очарования незамысловатого народного представления, являясь в то же время выражением кинематографического мастерства режиссера, умеющего пользоваться движущейся камерой, светом, монтажом и сочетанием зрительных и звуковых эффектов.

Картина «Дорога на небо» успешно воскрешала традиции классических фильмов Шёберга и Стиллера эпохи немого кино. После многих лет космополитических тенденций в фильме Шёберга — Линдстрема ожил национальный шведский стиль.

В 1942 году к руководству «Свенск фильминдустри» приходит Андерс К. Димлинг. Одним из его первых мероприятий является приглашение двух триумфаторов — Линдстрема и Шёберга. Линдстрему было поручено разработать сценарий по пьесе датского писателя Кая Мунка «Слово», а Шёбергу предложили поставить фильм на основе оригинального сценария Ингмара Бергмана.

Бергману было 24 года, и он был тогда режиссером студенческого театрального ансамбля в Стокгольме, и вот во время какого-то спектакля его отыскал Димлинг*. Он не жалеет труда, чтобы склонить молодого Бергмана приняться за работу в кинематографии. Будущий режиссер написал сценарий о преподавателе-садисте и преследуемом юноше. Это мрачная и горькая история из жизни подрастающего поколения, но в от-

личие от «Преступления» Хенрикссона фильм этот обладает всеми признаками психологической правды и верно отражает существующие в шведской жизни проблемы. Наблюдается тенденция усматривать в «Травле» обличение гитлеровских зверств, в частности: учитель-садист Калигула (актер Стиг Яррел) загримирован под... Гиммлера.

Нет сомнения, что Шёберг сознательно ввел в свое повествование подобный намек, но на этом и кончаются все актуально-политические совпадения. Тиранин Калигула и его жертвы: гимназист Ян Эрик Вильдгрэн (Альф Чьеллин) и продавщица табачной лавочки алкоголика Берта (Май Цеттерлинг) являются продуктами шведского общества.

Бергман и Шёберг обращают внимание зрителя на то, что под видом порядка и дисциплины кроется болезненное вырождение власти и что молодежь в условиях навязанных ей традицией закостенелых семейных и школьных условностей нелегко находит путь к самостоятельному и свободному развитию.

Тревога терзает как одинокого, всем ненавистного учителя, так и одинокого гимназиста, ищущего опоры в слабой, запуганной тираном девушке.

Отсутствие взаимопонимания с другими людьми, гнет традиций и невозможность устроиться в жизни как-то по-иному — вот существенные, чрезвычайно шведские и в то же время чрезвычайно современные истоки драматических конфликтов «Травли». Шёберг продемонстрировал в фильме свое высокое режиссерское мастерство и свою разносторонность. Поэтическая композиция кадра безупречна при умелом обыгрывании света и декораций. Великолепны эпизоды, разыгрывающиеся на лестничной клетке (экспрессионистские по выразительности) и в комнате девушки; замечательно использованы натурные съемки большого города, в частности в финале, когда Ян-Эрик пробуждается от кошмара, пережитого им, и начинает искать в жизни собственный путь. Замечателен в «Травле» и ритм, создающий напряжение отдельных эпизодов: Стиг Яррел был опытным актером, и это облегчало задачу режиссера, но его заслугой является то, что он добился максимальной отдачи в игре Альфа Чьеллина и дебютантки Май Цеттерлинг.

«Преступление» было неясным, скорее, туманным обещанием, что шведский психологический фильм выработает новый облик.

Фильм «Травля» стал художественно-зрелым осуществлением этого смутного обещания.

После творческого усилия, каким была «Травля», Шёберг позволил себе «отдохнуть» в фильме жанра «плаща и шпаги» под названием «Королевская охота» (1944). Придворные развлечения, маскарады и охота таков был фон псевдоисторической новеллы о заговоре, задуманном российской императрицей Екатериной II, чтобы лишить престола шведского короля Густава III.

* Jean Béanger, La Grande Aventure du Cinéma Suédois, p. 167.

Режиссер вновь блеснул кинематографическим мастерством, но не смог на пустячной тематической канве создать значительное произведение. Лишь после окончания войны он, как и его сценарист Ингмар Бергман, обнаружит подлинные масштабы своего дарования.

«Путь на небо» (1942) поощрил других шведских кинематографистов взяться за национальную патриотическую тематику. Появились фильмы, которые шведский критик Гуго Вортцелиус назвал «неонациональными» в отличие от старой национальной школы Стиллера и Шестрома. Самым выдающимся представителем этого направления был маститый Густав Муландер, ученик старых мастеров. Необыкновенно деятельный и плодовитый, он в годы второй мировой войны поставил 12 фильмов. В их числе были две выдающиеся картины — «Возгорится пламя» (1943) и «Слово» (1943).

Первый из них являлся экранизацией исторического романа Вильгельма Муберга, действие которого происходит в XVII веке. Шведские крестьяне поднимаются против феодальной власти немецкого барона. Высокий уровень изобразительной стороны фильма, особенно в показе родной природы, и его патриотический пафос были причиной его успеха у зрителей.

Фильм «Возгорится пламя» появился в момент угрозы немецкого вторжения и потому представлял (несмотря на то, что темой его была далекая история) остро актуальное произведение, утверждавшее отказ от сотрудничества или компромисса с гитлеровской Германией. Картина Муландера напоминала по стилю фильмы Шестрома эпохи немого кино и прозу Сельмы Лагерлёф, оказавшую сильное влияние на формирование шведской школы кино. В следующем, 1943 году выходит на экран фильм по мотивам драмы Кая Мунка «Слово», поставленный по сценарию Руне Линдстрема. Мунк, датский пастор, а также журналист и драматург, занимался нравственной и религиозной проблематикой, часто связывая ее с актуальными политическими вопросами.

В «Слове» центральной проблемой было могущество веры, способной воззвать мертвых к жизни. Мистицизм пьесы нашел в фильме Муландера — Линдстрема, быть может, слишком натуралистическое, дословное отображение в зримом мире людей и вещей.

Вернувшись к этой теме в 1955 году, Карл Теодор Дрейер даст ей более аскетическую и в то же время более абстрактную трактовку, оставляя больше места для раздумий зрителя. В версии Муландера прекрасно был передан сельский фон драмы, а Виктор Шестром создал великолепный образ старого крестьянина. Фильм «Слово» вышел на экран в конце 1943 года, ровно за неделю до гибели Кая Мунка, замученного гитлеровскими палачами в гестапо. Это стечение обстоятельств придало фильму не входившее в намерения его авторов метафорическое звучание. Зрители воспринимали теперь сцену восстания из мертвых как символический

образ освобождения поработенных скандинавских народов из под нацистского ига.

Густав Муландер экранизировал произведение Сельмы Лагерлёф «Император Португалии» (1944), поручив главную роль Виктору Шестрому. Замечательный актер, он, еще будучи режиссером в Голливуде, поставил немой фильм по этой же повести — «Башня лжи» (1926), предоставив в нем главную роль Лону Чэнею.

Содержанием другого фильма Муландера — «Незримая стена» — является преследование гитлеровцами евреев и помощь, которую оказывают беженцам шведский народ.

Премьера этого исполненного благородных намерений, но слабого в художественном отношении фильма состоялась в тот период, когда уже можно было в рамках официального нейтралитета критиковать гитлеровский «новый порядок».

Годом раньше в фильме «Вечный огонь» (1943) Муландер рискнул, хотя еще в чрезвычайно завуалированной форме, показать образ жизни в оккупированной Норвегии.

Из режиссеров старшего поколения продолжали работать наряду с Муландером Пер Линдберг, Шамиль Бауман, Ивар Юхансон и Густав Эдгрэн.

Пер Линдберг умер в 1944 году, не успев осуществить своих художественных замыслов. Он мечтал воплотить на экране произведения Карла Й. Алмквиста, творчество которого перекликается с произведениями Э. Т. А. Гофмана.

В последнем фильме Линдберга «Об этом говорят в городе» можно обнаружить следы его любви к фантастике и даже своего рода сюрреализм. В более раннем фильме «Сталь» (1940), имевшем успех на Венецианском фестивале, заметно влияние документального кино, в особенности в сценах на металлургическом заводе.

Линдберг был талантливым художником, человеком с живым воображением. Однако ему не суждено было принять участие в процессе обновления шведской кинематографии.

Шамиль Бауман продолжал начатую перед войной серию фильмов из жизни простых людей, живущих чаще всего в провинции, но ни один из них не вышел за пределы среднего профессионального мастерства.

В 1941 году на фестиваль в Венецию, который происходил в ореоле фашистских военных побед, была послана из Стокгольма джазовая комедия Баумана «Маэстро, играй свинг!».

Фильм, являвшийся утверждением американской музыки и американского стиля жизни, был своего рода мягким вызовом по адресу приверженцев и поклонников Муссолини и Гитлера.

Ивар Юхансон интересовался социальной проблематикой. В традиционной, неброской форме представлял он на экране трудную жизнь

простых людей. В фильме «Если бы я вышла замуж за пастора» (1941) он занялся судьбой сельской учительницы, которая трудится во враждебном ей окружении, в картине «Желтая клиника» (1942) — затрагивал проблему абортов, а в фильме «Лес — наше наследство» (1944) Юхансон изображал конфликт между рабочими и дирекцией фабрики по производству сульфата. Густав Эдгрэн экранизировал роман Салли Сальминен «Катрина» (1942), действие которого происходит в крестьянской среде на Аландских островах. Фильм отличался натуралистической трактовкой.

В конце войны, в марте 1945 года, перед шведскими зрителями предстал выдающийся режиссер датского и мирового кино — Карл Теодор Дрейер. В Стокгольме он поставил фильм «Двое» по драме швейцарского драматурга В. О. Зомина «Покушение». Это был смелый эксперимент — раскрыть на экране психологические проблемы двух человек на фоне одной-единственной декорации. Но, увы, намерения Дрейера потерпели фиаско, вызванное, по мнению режиссера, слабой игрой актеров, а по мнению критиков, — низким уровнем литературного первоисточника.

Наряду со старым и средним поколениями — Хенриксон, Шёберг — в шведское кино приходит новая волна молодой режиссуры. Это прежде всего Хассе Экман (род. в 1915 году) — сын известного шведского актера театра и кино Гесты Экмана. Он дебютирует в 1940 году фильмом «С тобой в объятиях». Его режиссерскому дебюту предшествовал путь актера, сценариста и ассистента режиссера. Свыше года он провел в Голливуде, где усвоил типичную для американской кинематографии 30-х годов профессионально гладкую манеру повествования. По мнению шведского историка кино Идестама Алмквиста, эта отполированная техника молодого режиссера даже раздражала кое-кого. От него ожидали, скорее, молодой творческой недисциплинированности, своего рода бунтарства, а вместо них обнаруживали ремесленную ловкость!

После блестящей в профессиональном отношении комедии «С тобой в объятиях» Хассе Экман ставит подряд «Первую эскадру» (1941) — патристический фильм о молодых летчиках, «Пламя во тьме» (1942) — психологический этюд о маньяке-поджигателе, которого играл Стиг Яррел, и полную прелести, меланхолическую по настроению новеллу под названием «Пересадка» (1943). Французский историк шведского кино Жан Беранже сравнивает эту картину с двумя прославленными фильмами мирового кино — с «Путешествием без возврата» Тея Гарнетта (1937) и позднейшей «Короткой встречей» Дэвида Лина (1946)*.

На маленькой станции встречаются проездом она — несостоявшаяся звезда, — актриса, которая после личных и профессиональных невезений возвращается в провинцию, и он — с давних пор влюбленный в нее молодой провинциал, который теперь отправляется в широкий мир в по-

исках работы и успеха в жизни. Эта мимолетная встреча является своего рода подведением итогов их нравственных позиций, разочарований и несбывшихся надежд. Экман в этой постановке оказался тонким и проникновенным наблюдателем и рассказчиком.

В картине «Его превосходительство» (1944) действие развивается в некоей стране, управляемой диктатором и его «коричневорубашечниками».

«Королевский сброд» (1945) — последний фильм Экмана военных лет — показывает актерскую среду в зеркале острой сатиры.

Эрик Хампе Фаустман (род. в 1919 году) выступил как актер в фильме Шёберга «Ставка — жизнь» (1940). Как режиссер он дебютировал в 1943 году, поставив по сценарию Ларса Эрика Чельгрена фильм «Ночь в порту». Молодой режиссер обратил на себя внимание критики мастерством передачи атмосферы портового города. Второй поставленный им фильм — «Соня» (1943) — был неудачным. В «Девушке и дьяволе» (1944) попытка создать в традиционном духе легенду о ведьме не удалась. Быть может, следовало поэтичный сюжет Бертиля Мальмберга, автора оригинального сценария, передать в совершенно ином стилистическом ключе. Фаустман искал собственный путь, но собственную тематику он найдет лишь в послевоенный период.

Богатство и разнообразие достижений шведской кинематографии в художественном фильме несколько заслонило зачатки новой эры в документальном кино. Арне Суксдорф (род. в 1917 году) интересовался естественными науками и живописью. Сочетанием обоих этих увлечений стал для Суксдорфа документальный фильм. Вначале он ставит короткометражки — «Августовская рапсодия» (1939), «Страна твоего будущего» (1940) и «Летняя легенда» (1941).

В следующих фильмах Суксдорф расширяет область своих наблюдений и вводит авторскую индивидуальную интерпретацию явлений жизни. В «Ветре с запада» (1942) комментатором фильма становится маленький лапландец, наблюдавший приход весны в северном краю. Фильм «Чайка» (1944) — орнитологический этюд, плод долгих недель, проведенных на острове Карлсё и посвященных наблюдению за повседневным существованием колонии серокрылых чаек.

«Рассвет» (1945) Арне Суксдорфа — это поэтический и свежий рассказ об охотнике, который не хочет стрелять в прелестную серпу. А в «Тенях на снегу» (1945) мы видим белого медведя, скитающегося по бескрайней равнине в поисках пищи.

Арне Суксдорф еще в военные годы занял выдающееся положение в шведской кинематографии, но мировую славу он завоеует лишь в последние годы.

Шведский фильм подводил свой итог военных лет со значительным превышением доходов над расходами, причем не только в финансовом,

* J. V é r a n g e r, La Grande Aventure du cinéma, Suédois, Paris, 1960, p. 288.

но прежде всего в художественном отношении. Производство количественно возросло с 30 фильмов, произведенных в 1939 году, до 43 — в 1943 и 45 — в 1945 году*.

Шведские фильмы, которые прежде не очень-то посещала требовательная публика, завоевали теперь огромную популярность в стране. Критика с гордостью писала, что после многолетней летаргии вновь пробудилась к жизни шведская художественная кинематография.

Руне Линдстрем в сентябре 1945 года, на первой послевоенной встрече кинематографистов разных стран в Базеле, в таких словах сформулировал принципы новой шведской школы: «Мы стремимся к одной цели: придать художественную форму правде, которая (одна и единственная) является для нас священной. Мы хотим продолжить традиции Стиллера и Шестрома. Мы хотим окунуться в мир образов Стиллера, в их чувственный динамизм, и стремимся, может быть, еще больше углубиться вместе с Шестромом в самые тайные уголки души человеческой. Мы миримся с наложенным нами самими ограничением: мы будем показывать людей нашей страны... Мы убеждены, что если мы честно будем идти путем исканий, близких и присущих нам, то нам удастся найти в человеческих глубинах то, что является присущим каждому человеку, всем людям... И именно это, человеческое, мы и считаем единственной достойной целью, которой мы стремимся служить нашим искусством»**.

Национальные традиции, связанные с родной землей и ее людьми, и в то же время стремление к поискам ценностей, общих разным народам и разным культурам, — вот программа новой шведской школы в понимании Руне Линдстрема. Для соавтора «Пути на небо» и «Слова» подчеркивание традиционных связей было само собой разумеющимся и в то же время необходимым. Альф Шёберг, не отрекаясь от связей с родной страной и не ограничивая также поле зрения лишь шведскими делами, больше акцентировал на передаче духа времени, на анализе психологии современного человека.

Для выражения кинематографическими средствами сложных внутренних процессов недостаточно обычных выразительных средств, следует воспользоваться специфическим реализмом, тем, который Бодлер называл «галлюцинативным» или «визионерским».

Фильм «Травля» — это дверь, открытая в мир, в котором после 1945 года надолго поселится Ингмар Бергман, в мир душевных переживаний и нескончаемой дискуссии о смысле жизни. Перелом, который в годы войны произошел в шведском кино, готовил почву для дальнейших перемен, которым суждено было произойти после 1945 года.

* Там же, стр. 169.

** M. L a r i e r r e, Le cents visages du cinéma, p. 539.

На Пиренейском полуострове

Четвертого апреля 1939 года капитулировал Мадрид и после трех лет кровопролитных боев с испанским фашизмом закончилась гражданская война. Победил генералиссимус Франциско Франко, который уже в октябре 1936 года объявил себя главой государства — «эль каудильо».

В Испании воцарился мир в руинах и пожарищах. Мир, опиравшийся на силу армии и фашистской фаланги, а также обеспеченный густой сетью торгов, в которых оказалось несколько сот тысяч республиканцев.

В мае 1939 года Франко вступил в антикоминтерновский пакт, но в сентябре, когда началась война в Польше, объявил нейтралитет.

Когда пала Франция и гитлеровская Германия напала на Советский Союз, Берлин начал оказывать сильный нажим, чтобы выкормить фашистских режимов — Франко решительно провозгласил, что сражается на стороне государств «оси». Но каудильо, отправив «Голубую дивизию» на Восточный фронт, согласился на призыв добровольцев на борьбу с коммунизмом, но не объявил войны государствам, составляющим антигитлеровскую коалицию. Очевидно, он не верил в победу Гитлера. Вот так Испания и просуществовала до самого мая 1945 года, быть может, не столько нейтральная, сколько не принимавшая широкого участия в войне, сначала решительно содействовавшая Гитлеру, позднее — уже только в пределах дипломатической лояльности.

У кинематографии было множество проблем. Нужно было пустить в ход весь производственный механизм кинопроизводства в Мадриде и Барселоне. В 1939 году было произведено только 12 художественных фильмов, и то с помощью фашистских кинематографий Рима и Берлина, которые сдали напрокат киноавильоны в римской киностудии «Чиночитта» и в немецком Бабельсберге. Следовало также собрать художественные и технические кадры. А потом приняться за восстановление и строительство новых киностудий и лабораторий.

Еще во время гражданской войны, в 1938 году, при франкистском министерстве внутренних дел был учрежден самостоятельный департамент кинематографии. В марте 1942 года департамент оказался в орбите министерства просвещения.

Сразу же по окончании гражданской войны, в июле 1939 года, была введена обязательная цензура киносценариев до запуска их в производство.

В 1941—1944 годах были изданы юридические акты, которые регулировали функционирование испанской кинопромышленности на основе принципов протекционизма, принимая во внимание как соображения политического характера (пропагандистская ценность кинематографии), так и перспективы экспорта за рубеж, прежде всего в страны Латинской Америки.

В декабре 1941 года вышло распоряжение, устанавливающее обязательный контингент экранного времени для испанских фильмов. На каждые шесть недель, во время которых демонстрировались импортированные фильмы, должна была приходиться одна неделя для испанской продукции. В 1944 году эта пропорция была изменена — вместо 6 недель для импортных фильмов выделялось только 5.

Первый глава испанской кинематографии, призванный на этот пост в 1938 году — Мануэль Аугусто Гарсиа Виньолас, — утверждал на страницах редактируемого им журнала «Пример плано» в 1940 году, что кинематография должна принять к сведению перемены в строе, продемонстрировать победы «национальных» сил над коммунистами.

Первые фильмы на эти актуальные темы возникли за пределами Испании. Представитель старой режиссерской гвардии, режиссер Эдгар Невилль, он же граф де Берланга де Дуэро, «накрутил» в кинопавильоне «Чинечитта» в Риме военную драму под названием «Мадридский фронт». Аугусто Генина сфабриковал испанскую версию своей «Осады Алькасара» под названием «В Алькасаре без перемен». В главных ролях наряду с итальянскими актерами выступили испанцы Рафаэль Кальво и Карлос Муньос. Фильмам, поставленным в испанских киностудиях, меньше везло, чем фильмам, импортированным из Италии. Картина «Крейсер Балларес» режиссера Энрике дель Кампо была изъята адмиралтейством сразу же после премьеры: фильму было вменено в вину, что в нем неверно показывается национальная роль военно-морского флота в недавней войне.

Режиссеру Карлосу Аревало также не повезло с фильмом «Красное и черное» (1941), рассказывающим о любви молодой коммунистки и фалангиста. Сразу же после премьеры он был изъят из обращения. Эдгар Невилль был более везуч; в «Курьере из Индии» он занимался судьбами грех солдат: прадеда (битва под Трафальгаром), отца (кубинская война между США и Испанией) и сына (гражданская война).

Однако все же ощущалась необходимость в крупном политическом фильме. Постановкой именно такой картины занялся молодой режиссер Хосе Луис Саэнс де Эредиа. Родившийся в 1911 году, Саэнс де Эредиа после ряда попыток в качестве сценариста и режиссера, нередко анонимных, дебютировал в 1940 году комедией «Прошу на меня не смотреть!». Почему именно ему было поручено выполнение ответственного, идеологически важного задания, осталось тайной. Производством фильма занялась политическая фашистская организация и на постановку не жалела денег.

Так и возник фильм «Раса», образцом для которого послужила американская «Кавалькада» режиссера Фрэнка Ллойда. Действие его началось в 1898 году, во время испано-американского конфликта, а кончилось победой Франко. Роль бойца-фалангиста играл Альфредо Майо, любимец публики, бывший летчик, который выбрал карьеру кинозвезды.

По мнению критики, этот фильм изобилует сценами жестокой и тенденциозной фашистской направленности. Так, например, в сцене расстрела группы монахов боец милиции, лежащий за пулеметом, равнодушно грызет земляные орехи...

Фильм этот, однако, не пришелся по вкусу зрителям и не вызвал у других студий желания ему подражать. В 1942 году киножурнал «Вертигес» жаловался, что у картин, произведенных в Испании, отсутствуют национальные черты, а поскольку их нет, трудно надеяться, что фильмы эти будут пользоваться успехом за рубежом*. Более удобной и безопасной оказалась космополитическая формула фальшивого опереточного фольклора.

Итак, в 1939 году все вернулось к положению, какое было до июня 1936 года.

Первым фильмом во франкистской Испании, поставленным в только что открывшейся киностудии в Аранхуэсе, была комедия под названием «Четыре Робинзона» режиссера Эдуардо Марото, а следующим — «Долорес» Флориана Рея с Кончитой Пикер в заглавной роли.

К работе вернулись старые специалисты: Бенито Перохо, Флориан Рей и Эусебио Фернандес Ардавин. Перохо после серии фильмов, поставленных на берлинской киностудии, ненадолго появился в Испании. После постановки фильма «Гойескас» (1942), в котором выступила Имнорио Архентина, танцуя под музыку Гранадоса, режиссер эмигрировал в Аргентину. Флориан Рей вспомнил свой успех давних лет, заново поставив в 1942 году фильм «Проклятый хутор». Новый вариант был слабее прежнего. Эусебио Фернандес Ардавин ограничился производством фильмов откровенно коммерческого характера. Быть может, только «Кузница душ» (1943) — фильм о труде учителя, отличался более благородными притязаниями. Из более молодых творческих работников успешную карьеру сделал Рафаэль Хиль. Он начинал как документалист и к тому же (удивительное дело!) на стороне республиканцев. По-видимому, однако, на его совести не было чрезмерных «грехов», если франкистская кинематография приняла его с распростертыми объятиями. Хиль выступил в 1941 году комедией «Человек, который хотел покончить с собой», а потом ставит подряд «Путешествие без цели» (1942), «След света» (1942) и «Призрак и донья Хуанита» (1944). Критика положительно оценила творчество Хилья, его чувство юмора и поэтическое воображение, в особенности в фильме из цирковой жизни. Хосе Луис Саэнс де Эредиа, отказавшись от тенденциозной патетики «Расы», обращается к более легкомысленному репертуару. Большой успех имела его экранизация повести Педро Антонио де Аларкона «Скандал» (1943), написанной в 1875 году. Аларкон — писатель-реалист с налетом романтики, живописующий нравы испан-

* M. L a p i e r r e, Le cents visages du cinéma, p. 671.

ской провинции, одаренный выразительным, зачастую весьма крепким юмором.

В «Скандале» он рассказывает, как любовь простодушной невинной девушки способствует перерождению надменного и сварливого аристократа. Саэнс де Эредиа сумел, сохраняя характер и атмосферу первоисточника, придать повествованию особый кинематографический ритм. Он сам был автором сценария, что, несомненно, содействовало стилистическому единству фильма. Умение вести повествование в легком комедийном ключе Саэнс подтвердил в своем последнем фильме военного времени «Рок отпускает грехи», напоминая, что люди в своих поступках обладают свободой выбора.

Многообещающим представителем режиссуры молодого поколения был Антонио Роман, до войны кинокритик, связанный с интеллектуальными кругами. Он пытался без особого успеха снимать документальные короткометражки и в 1941 году под художественным руководством Саэнса де Эредиа дебютировал как режиссер художественных фильмов картиной под названием «Эскадрилья». Это любовная история, разыгрывающаяся на несколько условном фоне событий гражданской войны. Фильм благодаря участию в нем в одной из главных ролей Альфредо Майо пользовался успехом. В последовавших фильмах Антонио Роман стремился угодить вкусам невзыскательных зрителей, предпочитая сюжеты с мелодраматическим оттенком.

В годы войны в Испании начали работать несколько иностранных кинематографистов, среди них французский оператор Мишель Кельбер, венгерский режиссер Ласло Вайда, который несколько изменил свое имя на испанский лад и стал Ладислао.

Кельбер, за плечами которого уже был успех во Франции (он был оператором фильма Ж. Дювилье «Бальная записная книжка»), приехал в 1942 году, чтобы сделать съемки для фильма Бенито Перохо «Гойескас». Работа его была удачной, поэтому он без труда подписал новые контракты, снимал для Саэнса де Эредиа («Скандал») и других ведущих режиссеров испанского кино.

Вайда появился в Испании в 1943 году, после длительного пребывания в Англии. В кинематографии он работал уже примерно полтора десятка лет в разных областях: как оператор, монтажер, ассистент и, наконец, как режиссер. Первым его испанским фильмом была комедия «Продается наладцо» (1943). До середины 1945 года «пришелец из Венгрии» поставил пять фильмов, но выдающееся положение он завоеует лишь в 50-х годах.

В документальном кино положение было не лучше, чем в художественном. Выпускалось много фильмов, но ни один из них не стал художественным событием. В 1941 году на Венецианском фестивале имел успех документальный фильм фольклорного характера под названием «Свадьба в Кастилии».

Многообещающей была работа Артуро Руис-Касильо-и-Басала, писателя и издателя, друга поэта Гарсиа Лорки. Перед войной и в военные годы он снял много короткометражек, но после 1946 года обратился к игровому кино.

В декабре 1942 года была организована государственная киностудия документальных фильмов «Но-До» («Нотисиариос и документалес синематографикос»), которая получила монополию на выпуск киножурнала новостей. Было вменено в обязанность владельцам кинотеатров демонстрировать хронику «Но-До» в каждой программе. Каков же был итог испанской кинематографии за описываемый период? Значительно выросло количество выпускаемых фильмов: с 12 в 1939 до 52 в 1942 году. Затем обозначился спад, ибо в 1945 году вышло всего 32 фильма. Цифра совершенно непропорциональная в сравнении с большими возможностями киностудий и лабораторий. В конце 1944 года действовали: в Мадриде — 25 съемочных павильонов в восьми киностудиях, а в Барселоне — 10 павильонов в пяти студиях. По самым скромным оценкам, это была база, достаточная для производства не 32, а 132 фильмов в год. Рентабельнее было дублировать и покупать иностранные фильмы, чем искать счастья на ниве отечественного производства. Франкистский режим оказался не способен создать кинопродукцию, которая завоевала бы престиж в других странах.

ПОРТУГАЛИЯ

В соседней Португалии все шло по-старому. Глава государства Салазар, провозглашая дружбу со своим старейшим союзником — Великобританией, в то же время заигрывал с Франко и его фашистскими союзниками. В кинематографии не произошло никаких существенных перемен. Производилось несколько художественных фильмов в год, и ставили их все те же режиссеры, что и прежде. Маститый Жозе Лейтао де Баррос поставил в 1942 году фильм «Ала Арриба» о жизни рыбаков в окрестностях Оporto. В «Ала Арриба» выступали наряду с немногочисленными профессиональными актерами подлинные рыбаки и сцены лова отличались правдивостью. В 1944 году Лейтао де Баррос поставил вместе с Гарсиа Виньоласом фильм совместного португальско-испанского производства, историческую драму «Инес де Кастро» о трагической и в то же время романтической героине XIV века. Французский критик Жан Кеваль утверждал, что фильм не лишен очарования и величественности, но портит его театральность, проявившаяся в режиссуре и в актерской игре. Заглавную роль играла испанская звезда Алисия Паласиос.

Антонио Лопес Рибейро экранизировал роман Камило Кастиело Бранко «Гибель любви» (1943), написанный в 1862 году. Кастиело Бранко, человек неистового темперамента, дошжуан и авантюрист, был приговорен к тю-

ромному заключению за прелюбодеяние. За тюремной решеткой он создал самое свое выдающееся произведение — полуфиктивную автобиографию. Лонес Рибейро сумел перенести на экран атмосферу литературного первоисточника, и этому содействовал актер Антонио Вилар, исполнитель главной мужской роли.

Наиболее интересной фигурой в португальской кинематографии, несомненно, был Мануэль де Оливейра. Он окружал себя многочисленным штатом квалифицированных технических специалистов, не приглашал актеров-профессионалов, а работал, пожалуй, на любительский лад, пользуясь помощью нескольких друзей.

Мануэль де Оливейра завоевал признание как документалист, в особенности после фильма 1931 года — о реке Дуро, близ устья которой находится город Оporto. В 1942 году де Оливейра поставил свой первый художественный фильм «Аники Бобо». Эти два слова взяты из языка уличных мальчишек из квартала бедноты в Оporto. В картине играли дети, не имевшие никакой актерской подготовки, — только роли священника и учителя были поручены профессиональным актерам. В этом фильме де Оливейра португальская критика видит фильм, предвозвещающий творчество итальянских неореалистов, и в частности Витторио Де Сики.

ШВЕЙЦАРИИ

Можно без преувеличения утверждать, что до второй мировой войны Швейцария в кинематографическом смысле была «terra incognita».

Конечно, и здесь, как во всех странах мира, пытались снимать фильмы. После первой мировой войны приезжали сюда продюсеры из Франции и Германии для натуральных съемок. Молодой женеvский критик Жан Шу ставит в 1924 году «Призвание Андре Карреля» по собственному сценарию. В этом первом художественном фильме дебютировал Мишель Симон — будущая звезда французской кинематографии. Это была первая встреча знаменитого актера с кино; впоследствии Мишель Симон сыграл на экране несколько десятков ролей.

В Швейцарии переносятся на экран произведения Шарля Фердинанда Рамюза. В 1934 году французский режиссер Дмитрий Кирсанов, автор поэтического фильма «Менильмонтан», ставит «Похищение» с Дитой Парло и Люком Гриду, а в 1939 году швейцарский театральный актер и режиссер Макс Гауфлер переносит на экран рассказ Рамюза «Фарине» с участием Жана-Луи Барро в главной роли.

Все же главный центр швейцарской кинематографии находился в Цюрихе. Польский эмигрант Лазарь Векслер приехал в Швейцарию перед первой мировой войной и в конце 20-х годов возглавил маленькую кинофирму «Презенс-фильм». В связи с пребыванием за границей группы

Эйзенштейна Векслер приглашает в Цюрих Эдуарда Тиссо, поручая ему съемки фильма «Горе и счастье женщины» (1930), затрагивающего проблему аборта. Позднее из Берлина приезжает в Цюрих киноавангардист Вальтер Руттман, чтобы поставить фильм о борьбе с венерическими болезнями — «Враг в крови» (1931). Для обеих этих картин прокат за рубежом был заранее обеспечен.

Более трудным делом было начать регулярное производство художественных фильмов. Векслер вначале решает снимать фильмы на местном диалекте. Первый из серии этих фильмов — «Какую силу имеет истина?» режиссера Вальтера Леша — появляется на экране в 1933 году. Автор сценария является Рихард Швейцер, театральный декоратор и кинокритик из «Нойе цюрхер цайтунг», а оператором — технически и художественно одаренный Эмиль Берна. В фильме выступают швейцарские актеры: Гейнрих Гретлер, Эмиль Хегетшвайлер, а наряду с ними один из первых эмигрантов из гитлеровской Германии комик Феликс Брессарт. Первый шаг увенчался успехом. В дальнейших начинаниях швейцарской кинематографии поможет изменившаяся политическая ситуация. Приход к власти Гитлера, захватившая политика Третьей империи — вот факторы, которые окажут влияние на пробуждение швейцарского патриотизма. Швейцарское кино становится теперь не только развлечением, но свидетельством национальной и государственной независимости. Такую роль сыграла комедия «Стрелок Випф» (1938), напоминающая в шуточной форме, но в конечном счете серьезно о мобилизации швейцарских вооруженных сил в 1914—1918 годах. Режиссером фильма был австриец Леопольд Линдберг, который покинул Германию, когда она стала «коричневой», и стал работать как ведущий театральный постановщик в Цюрихе. Линдберг теперь наряду со Швейцером стал ведущим режиссером кинокомпании «Презенс-фильм».

С началом войны как во всех нейтральных странах, так и в Швейцарии возникла благоприятная конъюнктура для отечественного кинопроизводства. В 1940 году было выпущено 8 художественных фильмов, в 1941 — 12, в 1942 — 15. Затем наступает резкий спад, в 1943 году выходят только 2 фильма, а в 1944 и 1945 — по одному. Но это были значительные произведения киноискусства: «Мария-Луиза» (1944) и «Последний шанс» (1945). Оба фильма были созданы сценаристом Рихардом Швейцером и режиссером Леопольдом Линдбергом*.

* Линдберг Леопольд (род. в 1902 году в Вене). После окончания университета начал работать в театре в Берлине и других немецких городах. С 1933 года был режиссером и художественным руководителем театра в Цюрихе.

Главные фильмы Линдберга: «Стрелок Випф» (1938) вместе с режиссером Германом Галлером, «Потерянные любовные письма» (1940), «Ландаман Штауффахер» (1941), «Мария-Луиза» (1944), «Последний шанс» (1945), «Четверо в джипе» (1950) и сюжетный документальный фильм «Деревня Песталоцци» (1952). В дальнейшем Линдберг посвящает себя работе в театре.

В период 1940—1942 годов появилось несколько хороших картин, основанных главным образом на литературных первоисточниках, взятых из швейцарской литературы. Из старых писателей дважды переносилась на экран новелла Готфрида Келлера «Потерянные любовные письма» (1941) режиссера Линдберга и «Деревенские Ромео и Джульетта» (1942) режиссера Ганса Троммера. Первая из этих экранизаций принадлежит к наиболее удачным швейцарским фильмам. С большим вкусом и чувством меры режиссер сумел изобразить жизнь в маленьком швейцарском городке в начале XIX века.

К исторической тематике в Швейцарии обращались относительно редко, но в конце 1941 года Линдберг выступил с патриотическим фильмом «Ландаман Штауффахер», политическая окраска которого была более чем ясной. В момент, когда распространялись весьма упорные слухи о готовящемся немецком вторжении в нейтральную Швейцарию, на экране появился национальный герой Вернер Штауффахер, глава кантона Швиц в XIV веке. Леопольд I из княжеского дома Габсбургов хочет подчинить себе три кантона: Ури, Швиц и Унтервальден, превратив свободных граждан в феодальных вассалов. Вот тогда-то Штауффахер, противопоставив себя покорным и пугливым сторонникам сговора, мобилизует крестьянские массы и ведет их на победную битву с австрийцами под Моргартемом. Боевым кличем швейцарцев были слова ландамана: «Лучше умереть, чем жить в неволе».

За пределами Цюриха в швейцарской кинематографии мало что делалось. В 1942 году находившийся в Женеве Жак Фейдер поставил с участием Франсуазы Розе фильм «Женщина исчезает». Это был сборник из трех киноновелл, причем, по мнению Садуля, наибольшей удачей фильма был созданный Франсуазой Розе образ актрисы, играющей крестьянку из кантона Валэ.

Война шла к концу, и с середины 1944 года было открыто окно в мир через освобожденную Францию. Теперь на швейцарских экранах во множестве появились английские и американские фильмы. В 1944 году продюсер Векслер решил, что настало время показать на экране войну. Не непосредственно, не в батальных сценах, но через последствия, какие она вызывает в существовании простых людей. Фильм «Мария-Луиза» (1944) Линдберга — это история маленькой французской девочки, которая после ужасов бомбежки Руана обретает тихую пристань в нейтральной Швейцарии. Сценарий написал Рихард Швейцер, не избегая при этом сентиментальных эффектов. Фильм был гуманный, автор ставил перед собой благородную цель, но несколько увлекся созданием на экране атмосферы уюта, тихого, мирного существования порядочных и добрых людей, довольно ограниченных и лишенных воображения. Год спустя появилась картина «Последний шанс», произведение несравненно более высокого художественного уровня и один из лучших фильмов времен

второй мировой войны — в масштабе не только швейцарского, но и мирового кино.

Швейцер и Линдберг показали драматическую историю бегства из Италии группы беженцев, принадлежавших к разным национальностям. Это была не надуманная сюжетная ситуация, а чрезвычайно типичная, жизненная версия сотен повседневных, будничных происшествий. Днем и ночью, со времен переворота маршала Бадольо в 1943 году и перехода Италии на сторону союзников, тянулись через пограничные горные перевалы и долины большие и малые группы людей, бегущих от гитлеровского террора.

В фильме «Последний шанс» переходом через Альпы руководят двое военнопленных, которым удалось бежать: англичанин и американец. Им оказывают помощь итальянские антифашисты — участники движения Сопротивления, а по пятам за ними идут преследующие их эсэсовцы. Среди людей, которых ведут англичанин и американец, есть старики, женщины и дети. Они говорят на разных языках, нередко не понимают друг друга, но их объединяет ненависть к гитлеровскому насилию и солидарность преследуемых и угнетенных.

Швейцарские кинематографисты создали истинно интернациональный фильм и по духу и по форме. Они избежали мелодраматических акцентов и дешевых эффектов приключенческого фильма. Не нужно было выдумывать напряженные ситуации, искусственно компоновать сцены и эпизоды. Двигателем развития сюжета была сама действительность. И поэтому в «Последнем шансе» нет искусственности и фальши ни в режиссуре, ни в актерской игре, ни, наконец, в изобразительной стороне фильма. Разработанный сюжет игрового художественного фильма смотрится как репортаж, почти как киножурнал. Когда картина Линдберга попала на зарубежные экраны, гитлеровская Германия была уже разгромлена.

ТУРЦИЯ

В Стамбуле производились фильмы, но только для внутреннего употребления. Они никогда не попадали за рубеж, да и в самой Турции их смотрела лишь небольшая часть населения. Такое положение вещей продолжалось до конца второй мировой войны, и только после 1946 года произошли значительные перемены в отсталой провинциальной кинематографии.

В начале 20-х годов была основана небольшая киностудия «Кемаль-фильм». Она просуществовала только два года, но успела выпустить на экран 6 полнометражных художественных картин и свыше 40 короткометражек. Режиссером студии был театральный актер и режиссер Мухсин Эртугрул: тогда ему было тридцать с небольшим. Имя это неразрывно

связано с турецким киноискусством. До середины 40-х годов Эртугрул был режиссером по крайней мере 80% всех турецких фильмов; при этом он не оставлял и своей театральной деятельности.

Для Эртугрула кино было не столько разновидностью, сколько суррогатом сценического зрелища.

Эртугрул старался ставить занимательные фильмы, но никогда не мог отказаться от того, чему научил его театр. Созданное им было запоздалой на полтора десятка лет формулой французского «Фильм д'ар». Из шести фильмов, которые Эртугрул поставил для студии «Кемаль-фильм», наибольшим успехом пользовалась мелодрама «Любовная трагедия в Стамбуле» и экранизация романа популярной писательницы Халиде Эдип «Пылающая рубашка» (1923).

Это были произведения с яркими национальными акцентами. Было это уже в период, когда Кемаль Ататюрк закладывал основы современного турецкого государства. Студия «Кемаль-фильм» вскоре прекратила свою деятельность. За пять лет, с 1923 по 1928 год, не было произведено ни одного художественного фильма.

Новое турецкое правительство не интересовалось кинематографией. В Турецкой Республике инициатива была предоставлена исключительно частным предприятиям. Четверо братьев Ипекджи успешно занимались торговлей. Вначале областью их деятельности были шелка, позднее — игрушки. В конце концов они стали торговать фотопринадлечностями. В 1920 году братья Ипекджи открывают кинотеатр в Стамбуле, а спустя несколько лет закладывают основы крупнейшей, существующей и по сей день сети турецких кинотеатров. Два года спустя предприимчивые братья строят первую в Турции киностудию и выписывают из Германии звуковую аппаратуру.

Когда все уже было готово, чтобы начать производство, появился Мухсин Эртугрул. После ликвидации студии «Кемаль-фильм» автор шести немых боевиков вернулся в театр, а потом в течение двух лет, с 1925 по 1927 год, работал в Советском Союзе на одесской киностудии «Вуфку». Он поставил два фильма: «Спартак» (1926) и «Тамилла» (1927), не обладавшие большой художественной ценностью.

Первым фильмом Эртугрула по возвращении на родину была картина «Курьер из Анкары» (1928) — патриотическая повесть о героях недавней освободительной войны. В 1931 году вышел на экран первый турецкий звуковой фильм «В переулках Стамбула». Это была важная для турецкого кино картина совместного турецко-греческо-египетского производства, озвученная в Париже. Натурные съемки производились в Турции и за границей, а в актерском ансамбле наряду с турецкими участвовали звезды греческого и египетского кино. Было снято три языковые версии этой мрачной драмы, которая, быть может, именно потому, что описывала темные стороны жизни большого города, пользовалась огромным успе-

хом. До 1940 года Эртугрул поставил 20 фильмов, переходя от трагедии к музыкальной комедии и от бытовой драмы к фарсу. Наиболее интересным из них был фильм «Пробуждение» (1932) — история из недавнего прошлого, разыгрывающаяся на фоне событий освободительной войны. В первый и, пожалуй, единственный раз режиссер отошел тут от театрального стиля и попытался (не без успеха) трактовать батальные эпизоды и бытовые сцены в стиле советского кино.

Наибольший успех у публики завоевали коммерческие боевики, такие, как «Хорхор, продавец жареного гороха» (1933) — экранизация популярной оперетты, и «Ходжа Насреддин» (1940) — осовремененная повесть о народном герое XIII столетия, которого считают своим как турки, так и узбеки, и фильм «Прекрасный кондитер» (1941) — восточная сказка, в которой главную роль играл певец Мюнир Шуреттин.

Оценку творчеству Мухсина Эртугрула дал турецкий кинокритик Аттила Токатли, который в брошюре, посвященной истории отечественной кинематографии, писал: «Сегодня можно было бы смонтировать из фильмов Мухсина Эртугрула антологию всего того, что не следует делать в кино. Он был прежде всего человеком театра и мог заниматься кино только потому, что считал его разновидностью театрального представления».

В 1937 году появляется конкурирующая студия «Ха-ка-фильм», основанная Халилем Камилем, владельцем бюро проката и предпринимателем, занимающимся дубляжем. Камилем использует ее для применяемой и до нынешнего дня процедуры — досъемок на турецком языке, приклеиваемых к заграничным фильмам, дабы превратить их в отечественные боевики.

Спустя некоторое время в новой студии начинается производство подлинно турецких фильмов, которые ставят молодые (и уже не театральные) режиссеры. Фарук Кенч впервые столкнулся с киноискусством, когда он в качестве переводчика работал с находившейся в Анкаре группой Сергея Юткевича. Потом он долгое время проходил учебную практику в Германии и во Франции. В студии «Ха-ка-фильм» он поставил картину «Неустршимый Али», по мнению Аттилы Токатли, первый турецкий фильм, в котором не чувствуется театральных традиций.

Фильмом «Источник забот» (1943) Кенч начинает цикл сельских любовных драм. Другим молодым режиссером является Садак Камилем. Оператор по профессии, он в 1944 году дебютирует как режиссер художественных фильмов картиной «Тринадцать героев» из серии, посвященной освободительной войне 1919—1922 годов. Вторая мировая война как во всех других нейтральных странах, так и в Турции создала благоприятную конъюнктуру для отечественного кинопроизводства. Импорт был ограничен, а популярность кино быстро росла, в особенности в азиатской

части страны, в Анатолии, где была впервые заложена сеть стационарных кинотеатров.

Новая публика требовала сельских мелодрам, изобилующих песенками и сопровождаемых танцем живота. Стиль этих фильмов в обиходе именовался «анатолийским».

Политическая обстановка не находила никакого отражения в кинопроизводстве, ибо кино находилось на задворках общественной жизни. Зигзаги официальной политики турецкого правительства, которое сначала, в октябре 1939 года, подписало военное соглашение с Англией и Францией, а потом, в июне 1941 года, заключило союз с Германией, подкрепленный пактом о ненападении, и, наконец, в августе 1944 года разорвало дипломатические отношения с Третьей империей, а в феврале 1945 года объявило войну Германии и Японии, не играли ни малейшей роли в тематике кинофильмов. Никто (ни авторы фильмов, ни зрители) не принимал всерьез того, что происходило на экране. В годы 1939—1945 возникли только зачатки современной кинопромышленности Турции.

ЯПОНИЯ

В августе 1941 года органы власти добились принудительной концентрации кинопромышленности. Сначала предполагалось оставить только две большие фирмы — «Тохо» и «Сётику», — которые должны были поглотить все более мелкие предприятия, но потом первоначальные планы были изменены и правительство дало согласие на учреждение третьего концерна, «Дайей». Таким образом, «большая тройка» решала теперь судьбы японской кинематографии.

Появление на горизонте третьего партнера в игре следует приписать акции, проведенной Масанчи Нагатой, директором киностудии «Синко» и бывшим советником по программе в предприятии «Никкацу».

В 1941 году за плечами Нагаты был уже немалый опыт профессиональной работы: он знал досконально кинопроизводство, пройдя путь сценариста, ассистента режиссера, руководителя производства и, наконец, главы всего производства киностудии «Никкацу».

Близкие отношения с военными кругами и связи с фабрикой киноплёнки «Фудзи-фильм» позволили ему совершить своего рода переворот*.

Концентрацией были охвачены все области кино, а не только производство художественных фильмов. В марте 1941 года четыре еженедельника новостей были объединены в один журнал, издававшийся под контролем правительства.

Прокатом фильмов занималось единственное предприятие, контролируемое министерством внутренних дел и военным министерством. Были изданы драконовские распоряжения, регулирующие систему демонстрации фильмов в кинотеатрах. Каждая программа должна была состоять из трех частей: художественного фильма (время показа не свыше 90 минут), документальной или просветительной короткометражки и кинохроники. В будние дни давалось только два сеанса, в воскресенье — четыре**.

* Shinobu et Marcel Giuglaris, Le cinéma japonais (1896—1955). «7-e Art», Paris, 1956, Les Éditions du Cerf, p. 31.

** Joseph L. Anderson and Donald Richie, The Japanese Film: Art and Industry, Tokyo, Japan, 1959, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont, p. 142.

Пехватка сырья для кинопроизводства и экономия в расходе электроэнергии были причиной этих ограничений. В августе 1941 года, в канун войны на Тихом океане, при министерстве информации был учрежден Комитет контроля над кинопромышленностью*. Задачей этого Комитета была повседневная проверка всех действий, предпринимаемых организациями, занимающимися производством и прокатом фильмов.

Не удивительно, что единственным результатом этого стального ошейника, сжимающего кинопроизводство, был катастрофический количественный спад числа выпускаемых фильмов. В 1941 году японские студии еще выпустили на экраны 232 полнометражных фильма, в 1941 — 87 фильмов, в 1943 — 61, в 1944 — 46 фильмов, а в 1945 году, за неполный год, то есть до сентябрьской капитуляции, — только 38 фильмов**.

Концентрация кинопромышленности и контроль над производством фильмов служили политическим целям, а именно мобилизации всего общества для военных целей. Ведущим режиссером нового курса стал Кадзиро Ямамото***, работающий в киностудии «Тохо». В 1942 году он поставил фильм под названием «Морские сражения у Гавайских островов и Малайи», выпущенный на экраны в честь первой годовщины нападения на Пирл-Харбор. Фильм оказался почти в десять раз дороже, чем обычная постановка, — 380 тыс. долларов вместо 40 тыс.****. В павильоне был сооружен специальный бассейн, где с помощью точно выполненных моделей был воспроизведен в мельчайших подробностях ход атаки японской авиации на американскую военно-морскую базу.

* А к и р а И в а с а к и, Современное японское кино, М., ИЛ, 1966, перевод с японского, стр. 74.

** Там же, стр. 20.

*** Ямамото Кадзиро (род. в 1902 году) — японский кинорежиссер. Профессиональную карьеру начал в театральной труппе Минору Мураты, после чего в 1920 году был приглашен в студию «Никкацу», где работал как актер, сценарист и ассистент режиссера. В 1937 году дебютирует фильмом «Добродетель мужей». Вскоре Ямамото становится одним из самых умелых постановщиков популярных комедий, выпускает фильм «Урок литературы» (1938). В 1941 году Ямамото ставит полудокументальный фильм под названием «Лошадь», завершённый его тогдашним ассистентом Акирой Куросавой.

После начала войны с Соединенными Штатами Ямамото поручают поставить несколько военных пропагандистских фильмов, а в 1942 году, в честь первой годовщины нападения на Пирл-Харбор, он ставит фильм, воспроизводящий исторические события, — «Морские сражения у Гавайских островов и Малайи».

Главные фильмы Ямамото: «Эскадрилья соколов» (1943), «Выходят эскадры торпедных катеров» (1944). После войны вместе с Акирой Куросавой и Хидео Секигавой поставил пропагандистский фильм по заказу профсоюза работников «Тохо» под названием «Люди, творящие завтра» (1946).

**** J. L. Anderson and D. R. I. chie, The Japanese Film: Art and Industry, op. cit., p. 131.

В 1944 году вышли два других военных фильма Ямамото: «Эскадрилья соколов» — фильм об истребителях, действующих в Бирме, Малайе и в Сиаме, и фильм «Выходят эскадры торпедных катеров» — рассказ о трех молодых офицерах, которые потопили флагманский корабль неприятельского флота.

Фильмы эти прославляли безграничное мужество японских солдат, их повинование и железную дисциплину. Режиссер мастерски пользовался трюковыми съемками и вел действие, держа зрителя в напряжении. Его новая военная продукция ничем, однако, не напоминала его предшествующих фильмов, которые свидетельствовали о том, что он талантливый и тонкий режиссер.

Такое впечатление создавал его полудокументальный фильм «Лошадь» (1941) о жизни японской деревни. Ямамото не завершил этого фильма, поручив закончить его своему ассистенту Акире Куросаве.

Фильмы на военную тему ставили также Ютака Абэ — «Букет южных морей» (1942), Кунито Ватанабэ — «Направление: решительная битва в воздухе» (1943), Тацу Тагути — «Генералы, штаб и солдаты» (1942 — 1943) — фильм о боях на северокитайском фронте и Томатака Тасака — «Военный флот» (1943).

Последний из упомянутых режиссеров проделал печальную «эволюцию», изменяя гуманистическому подходу своих прежних картин — «Патруль» и «Трясина и солдаты» — и провозглашая теперь официальное кредо слепой веры в непогрешимость императора и генералов.

Фильм «Военный флот» состоял из коротких биографий шести флотских офицеров, командиров «карманных» подводных лодок, которые участвовали в нападении на Пирл-Харбор. Все они погибли без тени колебания и сомнений, зная, что их ждет вечная слава в Стране Богов.

Японские фильмы на военную тему отличались от подобного рода американских картин. Японские солдаты не возвращались триумфаторами к родному очагу, а гибли на поле брани.

Не случалось также, чтобы им в последний миг улыбалось счастье и они выходили целыми из отчаянных, затруднительных положений. Режиссеры никогда не позволяли себе поднимать вопрос о целях ведущейся войны, даже в самом положительном и утверждающем тоне.

Война ведется по приказу императора, и, стало быть, не нужны никакие бы то ни было рассуждения на эту тему. Считалось также излишним приукрашивание батальных кадров или сгущение красок в них. Японцы ограничивались сухими реалистическими отчетами с поля битвы.

Фронтных фильмов было не слишком много, в особенности если не учитывать многочисленных картин совместного производства, вынужденных Японией вместе с оккупированными странами. Быть может, зрители не склонны были оказывать этим фильмам особенно восторжен-

ный прием. У них было слишком много военных хлопот на фронте и в тылу, чтобы еще в кинотеатре вспоминать об их существовании.

Более ходовыми оказались фильмы о шпионах. Большим успехом пользовался фильм режиссера Кимисабуро Ёсимуры «Шпион еще не убит» (1942) о сети американской разведки в Японии, действующей до нападения на Пирл-Харбор. Насколько в военных фильмах избегали показывать противника с близкого расстояния и не старались изображать его в сугубо черных тонах, настолько фильмы о шпионах оказывались благоприятной почвой для возбуждения ненависти к иностранцам, в частности к европейским и американским противникам императора. Передко обращались к событиям прошлого, как, например, в фильме «Международная банда контрабандистов» (1944) режиссера Дайсукэ Ито. Основой сюжета послужила история первого британского консула в Иокагаме, который ввозит в Японию опиум под видом дипломатического багажа.

Американские историки японского кино Андерсон и Ричи упоминают, что студия «Дайей» выпустила фильм «Ты — моя цель» (не указывая ни года выпуска, ни имени режиссера) об американских агентах, старающихся вызвать посредством бактерий смертельную эпидемию. Это был, по всей вероятности, первый в истории кинематографии фильм о бактериологической войне*.

Военная или связанная с войной «шпионская» тематика были не в состоянии вытеснить с экрана традиционные жанры: самурайские фильмы и фильмы из современного быта.

Но и здесь под влиянием специфической ситуации наступили перемены и видоизменения. Классический самурайский фильм принял новую форму — форму исторического фильма «дзидай-геки». Акцент делался теперь не на легенде, сюжет которой разыгрывался на историческом фоне, а на самих исторических фактах. Они, собственно, и должны были являться центральным пунктом произведения. События, однако, можно интерпретировать по-разному, в частности в интересах политических требований нынешнего дня. Таким образом, в фильмах, действие которых происходило в эпоху Мэйдзи, когда было покончено с изоляцией страны и широко распахнулись двери европейским и американским влияниям, авторы фильмов избегали каких бы то ни было намеков на политику контакта с «белым» Западом, а выдвигали на первый план идею централизации власти, усиления авторитета императора. Были также и режиссеры, которые в исторических фильмах усматривали повод для бегства от повседневных забот.

Эпоху Мэйдзи рассматривали в почти идиллических тонах, как вре-

* J. L. Anderson and D. Richie, The Japanese Film: Art and Industry, op. cit., p. 135.

мена мира и счастливой жизни в любой социальной среде. Это был терпимый (власти делали вид, что не замечают его) эскапизм.

Автор «Земли» Тому Утида приступил в 1940 году к съемкам большого трехсерийного фильма под названием «История» в честь 2600-й годовщины возникновения Японии. Главной темой «Истории» была борьба феодальной оппозиции против императора Мэйдзи.

На экран вышла только первая серия, а после недоброжелательного приема ее зрителем кинофирма «Никкацу» отказалась финансировать продолжение фильма*.

Не удался также следующий фильм Тому Утиды — «Врата храма» (1942), прославляющий мужество, но не вождей-самураев, а простых солдат, сражающихся, повинувшись самурайским приказам.

О начальных временах эпохи Мэйдзи повествовал фильм «Последние дни Эдо» (1941) режиссера Хироси Инагаки, в основу которого было положено подлинное событие — изгнание сёгуна Эдо из его резиденции императором Мэйдзи.

В трудном положении оказался Кэндзи Мидзогути. Он отнюдь не стремился ставить военные фильмы; ему были ближе психологические драмы, что не приводило в восторг Комитет контроля при министерстве информации. Там подобного рода творчество принято было считать фактором, содействующим разложению, а не мобилизации.

Киностудия «Сётику», в которой работал Мидзогути, находилась под обстрелом правительственных органов как строптивое предприятие, не могущее похвалиться производством картин, славящих режим и армию.

В 1942 году правительство направило руководству студии настоящий ультиматум, в котором, между прочим, говорилось: «Либо вы будете делать то, что нравится нам, либо мы вас закроем»**.

Спасти положение должен был Мидзогути, которому поручено было поставить уже четвертую по счету версию бессмертной легенды о 47 лояльных и верных рыцарях, которые гибнут, защищая честь феодального повелителя. Режиссер великолепно справился с заданием. Он создал пространную, состоящую из двух серий поэму о феодальных расприх в эпоху Генроку (1688—1704) под названием «47 верных ронинов».

После двухлетнего перерыва Мидзогути создал фильм под названием «Три поколения Данъёро» (1944), посвященный актерам театра «Кабуки». Фильмы типа «шомин-геки» должны были служить укреплению тыла, воздействуя на мораль гражданского населения — фабричных рабочих и сельских жителей.

Правительство надеялось, что авторы фильмов будут славить самопожертвование жен и матерей, долготерпение и самоотречение людей,

* Там же, стр. 136.

** Там же, стр. 141.

попавших в беду, и прежде всего слепую веру в мудрость политических вождей.

Таковы были намерения государства, однако интерпретация этих намерений творческими работниками кино весьма отступала от громких лозунгов и официального оптимизма.

Как в исторических фильмах из эпохи Мэйдзи, так и в картинах из жизни простых людей можно было найти отдушину для собственной независимой концепции.

Пионер «шомин-геки» в 30-х годах, режиссер Ясудзиро Симадзу, поставил в 1944 году лишенный претензий и искренний фильм «Ежедневная битва» о преподавателе английского языка в гимназии, которого посылают на Азиатский континент в качестве переводчика. Верно и без отенка милитаристской пропаганды в этом фильме была показана жизнь мелкой буржуазии в годы войны.

Хэйноскэ Госё весьма умело превращал сценарии, задуманные как военные агитки, в фильмы, которые являлись рассказами о любовных неурядицах и перипетиях жизни простых людей. То же самое произошло с экранизацией романа «Деревянная голова» (1940) Сейдзи Фунабаси, начатой в 1940 году, еще до конфликта с США, а позднее с романтической мелодрамой «Новый снег» (1942).

Комедия «Девушки из Изу» (1945), законченная до капитуляции Японии, была первым фильмом, вышедшим на экран в оккупированной Японии. Ясудзиро Одзу применял подобный же метод, отбирая рекомендованные властями сценарии и переделывая их на свой лад, то есть лишая оригинал каких бы то ни было идеологических акцентов. Такова была судьба фильма «Брат Тодэ и его сестры» (1941) — истории семьи, которая, не имея возможности разрешить домашние и жилищные конфликты на родине, перебирается в Китай, — а также фильма «Жил-был отец» — об отце и его любимой дочери. К представителям нейтралистских тенденций в «шомин-геки» относился и Хироси Симидзу. В фильме «Башня Микаэри» (1941) утверждалась мысль о том, что к малолетним правонарушителям в исправительных колониях нужно относиться с любовью. К этому же течению принадлежал и Хироси Инагаки, поставивший фильм «Жизнь непреклонного Матсу» (1943) — историю самопожертвования рикши.

Для режиссеров, которые в конце 30-х годов заняли выдающееся положение в японской кинематографии, война была периодом, когда их творческое развитие затормозилось.

Мидзогути сделал шаг назад по сравнению с триумфами «Гионских сестер» и «Элегии Нанивы». Одзу и Госё не создали выдающихся фильмов, а Тасака поддался пропагандистскому давлению.

Художественный итог военных лет был бы совершенно отрицательным, если бы не появление двух новых многообещающих режиссерских

талантов, которые после 1945 года займут видные места во главе японского и мирового киноискусства.

Речь идет о Кэйскэ Киносита и в особенности об Акире Куросаве.

Киносита в двадцатичетырехлетнем возрасте начал работать ассистентом режиссера в киностудии «Тохо». Его ученичество длилось семь лет, с 1936 до 1943 года. Киносита дебютирует как режиссер «Гавани в цвету» (1943).

Правительственные органы предполагали, что это будет произведение, прославляющее усилия простых людей, обитателей островка, которые строят судовой верфь.

Киносита придал фильму сатирическое звучание, противопоставив мошенников из большого города простым и порядочным крестьянам.

Японский историк кино Акира Ивасаки называет «Гавань в цвету» необыкновенным фильмом, полным утонченности и поэзии*.

Картина очень понравилась публике, властям же — куда меньше. Режиссеру пришлось лавировать, поставив фильм с недвусмысленным названием «Армия» (1944). Государственная власть хотела напомнить зрителям о русско-японской войне 1904 года и сделать это таким образом, чтобы подготовить общественность к неизбежному вооруженному конфликту с Советским Союзом. Киносита расстрогал зрителей, показывая отчаяние матерей, у которых забирают сыновей, а такой подход едва ли соответствовал намерениям военного министерства.

Не шел ни в какое сравнение с уровнем ранее поставленных Киноситой картин фильм «Улица торжественного празднества» (1944), агитирующая население эвакуироваться из больших городов.

Годом раньше вышла ловко скроенная комедия «Живой Сугороку» (1943), в которой профессор медицинской академии борется с предрасудками, выражающимися в убеждении, что все потомки некоего рода Сугороку непременно должны погибнуть. Киносита проявил себя разносторонним режиссером, одинаково хорошо справляющимся с драмой, сатирой и лирической комедией. Ему удалось сохранить свои принципы, не став на путь легких компромиссов.

Акира Куросава начал работать в кино в 1936 году (ему было тогда 26 лет) в качестве ассистента режиссера Кадзиро Ямамото.

В предвоенные времена Ямамото ставил главным образом комедии и водевили, пользовавшиеся большим успехом у публики. Куросава учился у него искусству монтажа, ведению киноповествования. В 1941 году в сотрудничестве с Ямамото Куросава снимает, а потом самостоятельно завершает фильм «Лошадь», начатый Ямамото. В 1943 году наступает наконец желанный час дебюта: Акира Куросава пишет сценарий о столкновении старой школы борьбы с новой (дзюдо), ставит

* Акира Ивасаки, цит. изд., стр. 20.

его как самостоятельный режиссер. Действие фильма, носящего название «Легенда дзюдо», происходит в первые годы эпохи Мэйдзи.

Выбор тем в трудные военные годы оказался идеальным. Правительственные круги хвалили атмосферу физической силы и обращение к традициям дзюдо, а Куросава считает, что в 1943 году можно было быть вполне довольным тем, что он сумел поставить невинный развлекательный фильм.

В следующем фильме — «Самая красивая» (1943) — была показана группа рабочих, которые трудятся на заводе оптических приборов. Оригинальный сценарий написал сам режиссер, ему очень хотелось отобразить в документальном стиле жизнь завода. Актрисы во время съемок фильма жили в общежитии для рабочих и старались, побуждаемые к этому постановщиком, играть свои роли с максимально возможной непосредственностью.

Незадолго до конца войны Куросава завершает свой самый интересный фильм военных лет с необычным названием: «Те, что наступили тигру на хвост». Это была экранизация пьесы театра «Кабуки». Действие происходило в XII веке, и сюжет фильма был несложным: молодой аристократ с горсткой слуг бежит от мести брата. Наступает момент, когда приходится идти по горному ущелью, которое стерегут враги. Аристократ, чтобы его не задержали стражники, прикидывается носильщиком, а один из его верных слуг бьет своего господина палкой, чтобы придать этому необходимому маскараду черты подлинности. Поступок этот, как нетрудно понять, противоречит вековым традициям, кодексу чести, но таким образом герою удается бежать.

Куросава очень верно воспроизвел в кинематографической форме (почти все съемки сделаны на натуре) театральные первоисточники, но позволил себе ввести от себя еще одну фигуру — комика-носильщика, который как бы перенесен из современного мира в далекое средневековье. Носильщик, которого сыграл комедийный актер Энокеи, является как бы глашатаем режиссера: он во все вмешивается, критикует с точки зрения среднего японца XX века феодальные порядки.

Императорская цензура не согласилась на то, чтобы этот «кощунственный» фильм вышел на экран. Весьма парадоксально, что американская оккупационная цензура расценила этот фильм Куросавы как хвалебный гимн во славу самурайских традиций.

В результате этих перипетий фильм, законченный в 1945 году, вышел в прокат лишь в 1953 году, уже после таких шедевров Куросавы, как «Расёмон» (1950) и «Жить» (1952).

Война шла к концу. В начале 1945 года в японских киностудиях уже не велись съемки. Часть технического и художественного персонала была мобилизована, другая — добровольно или принудительно эвакуиро-

вана, а те, что остались, не могли ничего сделать, ибо не было необходимых вещей: съемочной аппаратуры, электроэнергии, киноплёнки. В ноябре 1944 года половина кинотеатров была закрыта, главным образом из-за бомбежек. А кинотеатры, которые еще функционировали, уже не посещались зрителями, ибо все население было занято в военной промышленности или в сельском хозяйстве.

Некогда мощная кинематография теперь угасала. Когда посланцы императора Хирохито взопли на борт американского крейсера «Миссури», чтобы подписать акт безоговорочной капитуляции, японская кинопромышленность фактически уже прекратила свое существование.

КОРЕЯ

Естественной территорией экспансии японской кинопромышленности на Азиатском континенте была Корея. Аннексированная Японией в 1910 году, она оставалась на протяжении тридцати пяти лет оккупированной страной, вплоть до победоносного наступления Советской Армии в 1945 году и акта капитуляции японского правительства.

Когда японцы появились здесь в начале XX века, действовало лишь десятка полтора-два стационарных кинотеатров. На экранах преобладали японские фильмы, а система их демонстрации ориентировалась на образцы из Токио или Киото.

Первый корейский художественный фильм появился в 1919 году, а три года спустя японские предприниматели открыли киностудию в Пусане.

В 20-х годах начинается регулярное корейское кинопроизводство, правда количественно весьма скромное, но оживленное национальным духом. Кинорежиссеры связаны с левым и патриотическим движением Сопротивления; они нередко принимают участие в патриотических манифестациях, и порою случается, что кое-кого из них приговаривают к длительному тюремному заключению. Ведущей фигурой ранней корейской кинематографии был разносторонне одаренный Ра Унг Кью: писатель, сценарист, актер и режиссер. Восемнадцатилетним юношей он участвовал в антияпонских демонстрациях, за что поплатился длительным пребыванием за тюремной решеткой. В своих картинах (в общей сложности он поставил 28 фильмов, часто выступая в них в главных ролях) он обращался к народному творчеству и резко выступал против чужестранных и местных угнетателей крестьян и ремесленников.

Самой значительной картиной Ра Унг Кью был фильм «Ариранг» (1926). Фильм назван по горному перевалу — месту действия многих народных преданий и песен.

Ра Унг Кью умер молодым, в возрасте 36 лет. Большое влияние на его творчество оказало продолжительное пребывание в Советском Союзе,

где режиссеру удалось завязать дружественные отношения с выдающимися кинематографистами*.

Появление звука несколько ослабило производственный ритм, но до 1937 года, когда Япония после так называемого «китайского инцидента» начала завоевание Китая, условия, в которых развивалась кинематография в Корее, не подверглись более или менее серьезным изменениям.

Обращение к фольклору, легендам и песням было наиболее безопасным и в то же время наиболее действенным методом поддержания национальных традиций и духа сопротивления.

Японская цензура не препятствовала выпуску подобных фильмов, либо не замечая тенденций, скрытых за сюжетами легенд, либо не придавая им значения. Ее реакция была более решительной, когда на экране появлялись картины на современную тематику, с явно заметной остротой социальной критики.

Тогда пускались в ход цензорские ножницы. Корейские круги творческих работников были связаны как с японскими левыми, так и с Советским Союзом. В конце 20-х — начале 30-х годов существовали: Общество пролетарских писателей (основанное в 1925 г.) и Союз работников кинематографии (основан в 1931 г.).

Контакты с Японией осуществлялись в виде профессионального обучения кинорботников, непосредственно ставящих фильмы.

Режиссеры, операторы и сценаристы проводили краткое или более продолжительное время, работая на японских киностудиях. Они обучались владению профессиональными навыками. В Корею часто приезжали японские съемочные группы на натурные съемки, что давало молодым корейским кинематографистам возможность сотрудничать с ними. В стиле, в способе ведения повествования корейский фильм формировался под влиянием произведений японских режиссеров.

Японцы после 1937 года в широком масштабе начали акцию совместного производства. Провозглашая лозунги «азиатского мира» и «братства народов Азии», они старались отыскать себе союзников везде, где их удавалось найти. Этому делу должны были служить фильмы совместного выпуска.

«Совместность» эта была, впрочем, скорее условным понятием, ибо как корейскую, так и японскую сторону представлял японский капитал, зато при комплектовании съемочных и актерских групп старались сохранить равновесие, пригласив представителей обеих наций.

В 1937 году вышел фильм под названием «Путешествие» режиссера Ии Кйу Хвана, корейца, имевшего длительный стаж ассистентской работы в Японии. Это была история группы корейских рабочих,

блуждающих в поисках работы по всей стране. По мнению Андерсона и Ричи, звучание этого фильма было двусмысленным*. Японцы могли усмотреть в нем хвалу японско-корейскому сотрудничеству, ибо зрители видели на экране строительство разных объектов под руководством японских инженеров и техников. Для корейцев за этим фасадом скрывалась иная горькая правда: они видели, как оккупант изгоняет крестьян из их родных деревень, вынуждая их скитаться в поисках работы. За годы войны японцы поставили в корейских киностудиях два значительных фильма также под вывеской совместного производства.

Известный режиссер Томотака Тасака является автором фильма «Ты и я» (1941), прославляющего не столько азиатское братство, сколько сестринскую любовь.

Исполнение главных ролей было поручено трем известным кинозвездам: японке Кунико Миякэ, кореянке Мун Йе-бон и китайке (из Маньчжурии) Ли Сян-лан.

Последняя вскоре стала звездой японского кино, выступающей под псевдонимом Шерли Ямагути.

Другой фильм назывался «Молодой человек» (1943). Поставил его японец Сиро Тоёда, стремясь показать, какой небывалый энтузиазм вызвал в душе корейцев закон 1942 года, провозглашающий набор молодых мужчин в японскую армию. Оба фильма, о которых тут идет речь, демонстрировались в Японии и во всех оккупированных ею странах.

В 1942 году по японскому образцу произошла концентрация корейской кинопромышленности. Были ликвидированы все мелкие предприятия, оставлен был лишь один концерн — «Чочен моушн пикчер компани»**.

В 1944—1945 годах трудности, которые испытывала Япония, привели почти к полному застою в корейских киностудиях. В общей сложности в 1910—1945 годах, то есть в период японской оккупации, в Корее было произведено около 140 немых и звуковых художественных фильмов.

КИТАЙ

Огромная страна, слаборазвитая в промышленном отношении и обладающая неисчерпаемыми резервами рабочей силы, с давних пор была целью империалистических устремлений Японии. В 1931 году жертвой завоевания стала северо-восточная часть китайской территории. Здесь была создана марионеточная империя Маньчжоу-го, в которой на пре-

* J. L. Anderson and R. Richie, The Japanese Film: Art and Industry, p. 150.

** Там же, стр. 151.

* «L'Encyclopédie du cinéma», Dirigée par Roger Boussinot, Paris, Bordas, p. 378.

стал был возведен экс-император Китая Пу И*. В июле 1937 года началось японское наступление, направленное на центральные и южные провинции. После трехмесячной обороны пал Шанхай, и судьбу его разделили остальные большие города: Пекин, Нанкин и Кантон. Китайское правительство переехало сначала в Ханькоу, а затем в Чунцин, где и оставалось до самой капитуляции Японии. После Пирл-Харбора началась последняя фаза японо-китайской войны. После падения Гонконга, Сингапура и занятия Бирмы японцы с юга зашли во фланг еще не занятых территорий Китайской Республики.

Китайские патриоты, сплотившиеся вокруг коммунистической партии, освободили области провинции Юнань, создав сильную Народную Армию, успешно сражавшуюся с оккупантами.

Японская кинопромышленность, находящаяся под строгим контролем государства, устремилась вместе с армией на завоевание новых территорий и колонизацию китайской кинематографии. Это была кинематография, действующая по принципу национальной обособленности, предназначенная для китайцев и лишь в исключительных случаях возвращающаяся о своем существовании за пределами страны. К тому же по отношению к огромной китайской территории и к нескольким сотням миллионов населения китайское кино было только карликовой ветвью национальной экономики. Достаточно сказать, что количество кинотеатров в Китае никогда, вплоть до 1945 года, не превышало 300, причем еще в 1936 году половина этих кинотеатров были немymi.

Художественный уровень китайской кинопродукции был невысоким. Решающим моментом, определяющим характер фильмов, был вкус провинциального зрителя, который требовал мелодраматической фабулы, представления в голливудской манере и актерской игры в театральном стиле. Требования эти не позволяли кинематографистам идти на какие-то более или менее смелые попытки, не побуждали их искать новые средства выразительности, тем более что советские и западноевропейские фильмы демонстрировались редко и, следовательно, образцов для подражания было не слишком много. В немую эпоху в Китае на экранах появилось около 300 полнометражных фильмов: почти все они были сделаны шанхайскими киностудиями. Полтора десятка фильмов было выпущено студиями в Пекине и Сингапуре**.

В начале 30-х годов появился звук, но лишь немногие предприятия могли пойти на расходы по техническому переоборудованию. В больших городах, где преимущественно демонстрировались зарубежные фильмы, кинотеатры установили звуковые кинопроекторы, провинция же еще

* «L'Encyclopédie du cinéma», Dirigée par Roger Boussinot, p. 378.

** «L'Encyclopédie du cinéma», p. 324.

долгие годы останется верна немому кино. Однако важнейшей переменной, которую принес звук, было не само по себе введение человеческого голоса как дополнительной приманки, а связь кинематографии с прогрессивной литературой. Творчество, подчиненное во времена немого кино коммерческим требованиям предпринимателей, теперь стало полем деятельности художников, и к тому же художников-общественников, провозглашающих программу реформ и выступающих против колонизации Китая. Это качественное изменение было следствием процесса сращения классового и национального сознания миллионов китайцев. Советские фильмы, и в первую очередь «Броненосец «Потемкин», демонстрируемые на частных показах, открыли многим левонастроенным интеллигентам глаза на то, чем может и чем должно быть кинематографическое творчество. Японская агрессия в северо-восточном Китае повлекла за собой создание патриотического фронта широкой общественности.

Возникли два общества: писателей левого крыла и драматургов левого крыла, сплотившие вокруг себя активных деятелей прогрессивного театра и литературы. В 1936 году возник левый Союз работников кино.

Заметным результатом нарастающей волны левых тенденций в мире искусства явилось создание уже в 1930 году первой киностудии, ставшей перед собой не только художественные, но и политические задачи. Организаторами фирмы «Юнайтед чайна пикчерс» были представители патриотического крыла китайской буржуазии, борющейся с системой иностранных концессий и требующей индустриализации страны и экономической независимости.

Кинофирма привлекает к работе левых писателей и актеров, понимая, что с ними у нее общая платформа действий. То, что происходит в «Юнайтед чайна пикчерс», является отражением в малом масштабе существующих, хотя и непродолжительных и нередко «рассыпающихся», союзов между демократической частью гоминдана и коммунистами. Ведущим режиссером новой фирмы стал Цай Чу-шен, в последующие годы один из наиболее ревностных активистов Союза киноработников.

К передовым достижениям китайской кинематографии принадлежит прежде всего фильм «Песнь рыбаков» (1934) режиссера Цай Чу-шена со знаменитым актером Ван Ен-меем в главной роли. Это рассказ о тяжелом и опасном труде рыбаков, работающих на эксплуататоров, владельцев судов и торговцев. Старый рыбак, которого вынуждают выйти на лов его работодатель, гибнет во время шторма. Его сын умирает от истощения. Остаются жить дочь рыбака и сын владельца лодки, которого обманывают и разоряют нечестные компаньоны. Молодые люди отправляются вместе на лов, готовые бороться за лучшую жизнь для себя и gridущих

поколений. Одним из «злодеев» в фильме является японский предприниматель. «Песнь рыбаков» продержалась в течение 84 дней в первоэкранном кинотеатре в Шанхае, вызывая энтузиазм зрительного зала, а на международном кинофестивале в Москве в 1935 году картина была отмечена грамотой «за смелую попытку реалистического показа жизни и благородных качеств китайского народа». Это было первое появление доселе совершенно неизвестной в Европе китайской кинематографии.

Среди фильмов, выпущенных «Юнайтед чайна пикчерс», следует упомянуть «Три молодые современные девушки» режиссера Пон Ван-чана об эмансипации женщин, «На распутье» режиссера Шен Хси-лина о безработице в Шанхае и «Маленький ангел» режиссера Ву Юн-кана о бездомных детях. Самой выдающейся звездой этой студии была актриса Юан Лин-ю, героиня фильма «Новые женщины» режиссера Цай Чу-шэна; она умерла в возрасте 25 лет.

Конкурирующая фирма «Стар моушн пикчерс компани» выпустила на экран в 1935 году кассовый боевик «Две сестры», демонстрировавшийся в течение двух месяцев в первоэкранном кинотеатре.

Это была мелодрама об отце-контрабандисте, перевозящем оружие; он продает свою старшую дочь старому генералу и бросает жену и младшую дочь на произвол судьбы. Младшая попала в тюрьму, а судит ее собственный отец, который стал теперь уважаемым гражданином. В фабуле, изобилующей многочисленными и неправдоподобными театральными неожиданностями, таился мощный заряд общественной критики. В роли младшей дочери выступила популярная звезда еще времен немого кино Ху Тие (Баттерфляй Ву).

В 1934 году был выпущен 101 художественный фильм, в 1936—200 (включая несколько короткометражек). Количество действующих киностудий колебалось между 50 и 60, причем до 1936 года Шанхай продолжал оставаться главным центром кинематографической деятельности.

Основной трудностью, с какой не смогло до конца справиться китайское кино, была проблема языкового барьера. В Шанхае актеры, выступающие перед камерой, говорили на литературном языке — на так называемом мандаринском, который звучал совершенно непонятно для населения Юга, пользующегося кантонским диалектом. Чтобы как-то выйти из тупика, продюсеры еще в 1936 году выпускали немые фильмы, отчасти и потому, что лишь одна треть кинотеатров была оборудована звуковой аппаратурой.

В 1936 году правительство, которое до тех пор не интересовалось производством фильмов, ограничиваясь строгой цензурой того, что появлялось на экране, решило создать две киностудии, контролируемые государством, — «Чайна моушн пикчер корпорейшн» и «Сентрал моушн пикчер студио». Обе студии находились в Нанкине. Политики из гоминдана, несомненно, хотели создать противовес шанхайским студиям, явно

подверженным влиянию левых элементов. По правительственной инициативе и при участии многочисленных функционеров разведки возникло даже Общество кинороботников для искоренения коммунизма*. Новые киностудии не сумели, однако, полностью развить свою деятельность, поскольку 7 июля 1937 года начался новый японо-китайский конфликт, который привел к значительным структурным и географическим переменам в китайской кинопромышленности.

Бои, которые с первых дней войны шли на окраинах, а потом в центре Шанхая, ограничили кинематографическую деятельность. Одни студии приостановили свою деятельность, другие поспешно перебазировались, кто в Гонконг, кто в Сингапур. Часть кинематографистов оказалась в Нанкине, они поступили на службу в государственные студии. Быстрые темпы японского вторжения не позволили надолго сохранить это положение вещей. Нанкин был занят агрессорами, а обе киностудии эвакуированы сначала в Ханькоу, а потом в Чунцин, где они и оставались до окончания войны.

Независимое китайское кинопроизводство в годы 1937—1945 на оккупированных территориях сводится почти исключительно к фильмам политического характера, мобилизующим население на борьбу с японцами. Фильмы эти возникают на предприятиях, подведомственных правительству. Частные предприниматели действуют за пределами страны, а когда Гонконг и Сингапур попадают в руки японцев, либо прекращают производство, либо сотрудничают с оккупантами в созданных ими фирмах. Чем дольше тянется война, тем сильнее сокращается количество фильмов в Китае. В годы 1937—1939 их выпускается еще несколько десятков, в начале 40-х годов — десятка полтора, в 1943 году, после захвата Бирмы японцами, выпускается 10 или 12 короткометражек, а в 1944 году производство фильмов почти совершенно замирает.

Студия «Чайна моушн пикчер корпорейшн» выпустила фильмы «Защищаем нашу отчизну» и «Сражаемся до самой смерти». Оба фильма были поставлены режиссером Ши Тун-шаном. Второй из них демонстрировался в Париже в 1938 году под названием «Великая стена». Кадры, изображавшие зверства японцев в Шанхае (наряду с инсценированным показывался документальный материал), произвели большое впечатление на европейских зрителей. Жорж Садуль писал в еженедельнике «Ретар», что фильм вызывает чувство восхищения героями, которые предпочитают идти на смерть, чем жить в неволе. В фильме «Защищаем нашу отчизну» мы видим, как китаец, схваченный неприятелем, гибнет от руки собственного брата, который опасается, как бы пленный не выдал военных тайн.

* С. Юткевич, В театрах и кино свободного Китая. Записки советского режиссера, М., 1953, изд-во «Искусство», стр. 65.

Огромные производственные трудности встретил режиссер Ин Юн-вэй, ставя «Бурю над границей», прославляющую дружбу китайского и монгольского народов, сражающихся с общим врагом. Для выполнения натурных съемок нужно было пробраться со всей киногруппой через территории, занятые японцами. Главную женскую роль играла популярная китайская звезда Лили Ли. Ин Юн-вэй является также режиссером фильма «Восемьсот отважных» — героического повествования о батальоне, обороняющем Шанхай в 1937 году. Все солдаты пали, не покинув своих позиций и отвергнув предложение капитулировать.

Студия «Сентрал моуви пикчер студио» могла гордиться двумя популярными фильмами: «Молодежь Китая» режиссера Шен Хси-лина и приключенческим фильмом «Тайный шифр».

«Норт уэст синема компани» выпустила серию фильмов о жизни крестьян в северных провинциях под японским игом. Названия говорят сами за себя: «Да здравствует народ!» и «Север принадлежит нам». Картины, выпущенные независимыми китайскими кинопредприятиями, демонстрировались в 112 кинотеатрах на свободных или освобожденных территориях.

Японцы, занимая города, в которых находились киностудии и лаборатории, пускали в ход так скоро, насколько это было возможно, собственное либо контролируемое ими производство фильмов. Прокатом китайских фильмов занималась японская фирма, специально созданная для этой цели. В общей сложности за период оккупации было произведено свыше 300 китайских картин, поставленных под эгидой японцев*.

Все это были картины без каких бы то ни было художественных притязаний, сугубо развлекательного характера. Демонстрировались они на территории Китая в 250 кинотеатрах и, кроме того, в других оккупированных японцами странах Азии.

Интереснее оказались японские фильмы, поставленные при участии китайских режиссеров и актеров. Снималась в них преимущественно звезда из Манчжоу-го Ли Сян-лан, она же Шерли (Йосико) Ямагути. В «Песне белой орхидеи» (1939, режиссер Кунио Ватанабэ) она играла маньчжурскую девушку, в которую влюблен японский поселенец, в «Клятве в пустыне» (1941, режиссер Ватанабэ) Ямагути выступала в роли китайки — возлюбленной японского инженера, убитого коммунистами, в «Сражающейся улице» (1942, режиссер Кенкити Хара) — китайской актрисы, а в «Колоколе из Сайона» (1943, режиссер Хироси Шимизу) Ямагути играла молодую девушку с Тайваня. Интересным примером методов японской пропаганды был фильм «Китайская ночь» (1940) режиссера Осамы Фушимизу. В этом фильме было три финала. История

любви офицера японского военно-морского флота и китайской сироты, жертвы войны, завершалась: для японцев — браком, после которого происходит трагедия — офицер гибнет в бою, а его жена, узнав об этом, совершает самоубийство; для китайцев — молодая пара живет долго и счастливо; для жителей Восточной Азии — известие о смерти офицера оказывается ложным, и он вовремя возвращается и не даст жене покончить с собой. Японский финал был согласован с условностями, принятыми в японских военных фильмах, китайская версия носила успокоительно-оптимистический характер, третий финал — героически-оптимистический характер.

Приближались последние месяцы и недели войны. В киностудиях, контролируемых японцами, не было уже режиссеров, готовых производить оптимистические и радостные фильмы, а в Чунцине отсутствовали технические средства, необходимые для кинопроизводства. Китайская кинематография как бы на время замерла, идя к новому этапу, в уже освобожденной отчизне. И именно тогда появляется на горизонте неожиданный претендент на управление возрожденной китайской кинематографией. В городе Яннань в юго-восточном Китае действовала уже с осени скромная головная группа 8-й Народно-освободительной армии. Три оператора, несколько ассистентов, две съемочные камеры и два проектора — вот и все кадры и оборудование первой коммунистической киностудии на территории Китая*.

Первая документальная картина, выпущенная этой киногруппой — «Яннань и 8-я армия», вышла в январе 1939 года, потом появились фильмы, посвященные первой сессии народного совета города Яннань, годовщине Октябрьской революции и выставке промышленных изделий пограничного района. Общей чертой этих фильмов было то, что все они были немые, поскольку киногруппа не располагала звуковой аппаратурой. Технического оборудования не было, но зато была выработана четкая линия действий, программа будущей социалистической кинематографии.

Индия

После захвата Малайи и Сингапура 14 февраля 1942 года японские войска устремились на завоевание Бирмы.

Операция имела две цели: ближнюю и дальнюю. Ближней целью был захват коммуникаций, соединяющих Китай с Индией, отдаленной целью было вторжение на территорию Индии и после ее завоевания

* J. L. Anderson and D. Richie, The Japanese Film: Art and Industry, p. 155.

* «L'Encyclopédie du cinéma», Dirigée par Roger Boussinot, p. 327.

непосредственное включение в военные действия в районе Ближнего Востока.

Ближняя цель была достигнута в конце мая 1942 года: так называемая бирманская дорога перестала существовать и самолеты союзников вынуждены были перелетать Гималаи по так называемой «горбатой трассе» на высоте свыше 7000 метров.

Отдаленной цели достичь не удалось, но в середине 1942 года Индия оказалась перед лицом непосредственной угрозы: японская армия стояла на границах Манипура и Ассама, а японские самолеты бомбили Бенгалию и Мадрас.

Несколько опережая события, японцы поставили фильм под названием «Вперед! Знамя свободы» (1943) режиссера Тейносукэ Кинугасы.

Героем его был молодой индийский князь, который помогает японским друзьям в раскрытии британской шпионской сети, способствуя тем самым борьбе за независимость Индии.

Японцам не удалось включить индийскую кинематографию в свою панasiatскую империю. Это была бы, конечно, операция несравненно более трудная, чем установление контроля над слабой, по сути дела, китайской кинематографией. В Индии кино издавна занимало свои позиции в общественной, экономической и художественной жизни страны.

Индийская кинематография была, однако, подобно японской и китайской, явлением локального характера, почти неизвестным за пределами страны. Лишь после второй мировой войны эти экзотические с европейской или американской точки зрения кинематографии завоюют международное гражданство.

Первым индийским фильмом был мифологический роман «Раджа Харисчандра» режиссера и продюсера Дхундираджа Говинда Пхалкэ, известного под именем Дадасахэб Пхалкэ.

Премьера фильма состоялась 17 мая 1913 года в кинотеатре «Коронейшн» в Бомбее. Было это по тем временам выдающееся произведение, о чем свидетельствовала уже длина фильма — 3700 футов, пять частей в то время, как выпущенный в ту же пору французский фильм «Королева Елизавета» с Сарой Бернар в главной роли был всего лишь в четырех частях.

Пхалкэ был из браминской семьи, и отец его хотел, чтобы сын пошел по его стопам и стал ученым мужем.

Но случилось иначе. Молодой человек интересовался живописью, актерским искусством и магией так же, как и его современник Жорж Мельес. Он нашел настоящее поле деятельности в киноискусстве.

В этом первом индийском фильме выступают элементы европейского происхождения и связи с индийской культурой. Импульсом к постановке «Раджи Харисчандры» было, по-видимому, то обстоятельство, что Пхалкэ посмотрел французский фильм «Жизнь Христа», но в новом фильме Пхалкэ

темой вместо Евангелия стала национальная эпопея «Махабхарата». Отлично известные зрителям герои появлялись на экране в положениях, которые для публики в Бомбее, Калькутте или Мадрасе были так же близки, как сцены из «Священного писания» — жителям Парижа, Рима или Лондона. Но боги и смертные, облаченные в национальные костюмы, были показаны с применением всех технических трюков западного кино.

Колесницы, едущие по облакам, возникающий и исчезающий Кришна, голова жестокой Камизы, отделяющаяся и соединяющаяся с туловищем, — это те же самые трюки, которыми импонировал зрителю создатель «Путешествия на Луну». «Раджа Харисчандра» Пхалкэ — это своего рода индийский Мельес. Пример был заразителен. После одного мифологического романа появились следующие. И снова сюжет и герои были свои, отечественные, издавна живущие в верованиях, преданиях и народной художественной традиции, но само зрелище было чужим, импортированным из далекой Франции, Италии и еще более далекой Америки.

В эпоху, когда на Западе, в римских, немецких и американских студиях, рождались исторические драмы, первый в Индии киномагнат, Джам джетджи Фрамджи Мадан из Калькутты, ставит помпезный фильм «Наль и Дамаянти», пригласив в качестве режиссера итальянца Джузеппе Де Лигуоро, а на роль Дамаянти — англичанку, известную актрису Пэйшенс Купер. Как писал современный критик, «фильм сочетал в себе восточное великолепие с техническим мастерством Запада».

Мифологические представления были старинным зрелищем, существующим с незапамятных времен. Зрелище это благодаря изобретению кинематографа облеклось в новую форму. Боги в человеческом облике показывались на ярмарках во время религиозных торжеств. Теперь они стали гораздо более необыкновенными и творили чудеса, о которых деревенские актеры могли только рассказывать.

Экран придал новый блеск персонажам «Рамаяны» и «Махабхараты», а также персонажам драм «золотого века» санскрита — таких авторов, как Калидаса, Бхаса и Шудрака.

После мифологии пришла очередь истории. Впрочем, в ней было много элементов сказки и... мифологии. На экране богов сменили войны, сражающиеся с иноземными завоевателями. Они происходили из княжеских родов и отличались мужеством и благородством. Столетиями ходили о них легенды, а после 1920 года они ожили на экране, напоминая... мужественных и благородных ковбоев. Фильмы о Диком Западе послужили образцом, достойным подражания. Содержание дала Индия, форму зрелища — Америка.

Появились сенсационные фильмы, созданные по образцу американских многосерийных — «комедии пощечин» и более всего любимые индийской публикой фильмы о Ближнем Востоке. Самым популярным

актером был Дуглас Фербенкс, а самым популярным фильмом — «Багдадский вор».

Голливуд на долгое время деформировал представления индийцев о Ближнем Востоке, и иногда индийские режиссеры, желая показать арабскую сказку или приключения, разыгрывающиеся в Черной Африке, прибегали к голливудским рецептам.

Только на исходе 20-х годов появились попытки противостоять американскому влиянию в кинематографии. И это произошло благодаря связи с современным индийским искусством и обращению к актуальным проблемам.

Современный индийский фильм рождался нелегко. Происходило это еще в те времена, когда Индия была колонией. Все более или менее смелые начинания кинопродюсеров искореняла английская цензура, учрежденная в 1918 году. Многие законченные фильмы вообще не появились на экране или были сняты с экрана сразу же после премьеры. Такова была судьба фильма «Гнев» режиссера Р. С. Чоудхури, одним из героев которого был Махатма Ганди. Другой фильм, поставленный по сценарию писателя Ирем Чанда, пишущего на языке хинди, под названием «Рабочий», несущий в себе сильные акценты социальной критики, поступил в прокат лишь после серьезных купюр, да и то лишь спустя несколько лет после завершения съемок.

На помощь современному фильму шла литература, а в особенности такие писатели, как Рабиндранат Тагор и Банким Чандра Чаттерджи: пьесы и романы этих авторов нередко экранизировались. Режиссер Чандулал Шах является автором двух фильмов о проблемах семейной жизни и несостоятельности старых бытовых норм в новых, изменившихся жизненных условиях. Фильмы «Почему мужья изменяют» и «Машинистка» имели большой зрительский успех, победоносно соперничая с экранизированной мифологией. Это были, впрочем, исключения, ибо в массе (а тогда в Индии уже производилось несколько десятков художественных фильмов в год) индийская кинематография потерпела поражение в неравной борьбе с американским наступлением. Почти все, что производилось в Индии, имело голливудский оттенок. Жанры фильмов, сценарии, кинозвезды, стиль актерской игры и даже костюмы актеров были отражением, часто неуклюжим и карикатурным, американских оригиналов.

В конце эпохи немого кино индийское кино оказалось в положении побежденного. Появление звука радикально изменило эту невыгодную ситуацию.

Первый индийский звуковой фильм — «Красота мира» режиссера Ардериса И. Ирани — вышел на экран в Бомбее 14 марта 1931 года. Прием фильма зрителями превзошел самые смелые ожидания. С восьмидесяти утра кинотеатр был осажден толпами зрителей.

Пришлось вызвать отряды полиции, чтобы толпа не разнесла кассы. На «черном рынке» продавали билеты по ценам, превышающим официальные в 10—20 раз. А все потому, что можно было наконец услышать актеров, говорящих на понятном языке. Следующий звуковой фильм «Ширин Фархад» режиссера Ардериса М. Ирани — классическая персидская любовная легенда, пользовался еще большим успехом. Перед индийской кинематографией открылись широкие перспективы развития.

С этой минуты с каждым днем начинает уменьшаться импорт американских фильмов и в то же время возрастает количество фильмов индийского производства. В 1926 году было произведено 106 фильмов, в 1937 году — уже 165. Индия заняла в 1939 году четвертое место по количеству выпущенных фильмов после США, Японии и Великобритании.

Таковы были результаты звуковой революции. Причины этой метаморфозы следует искать не только в стремлении услышать с экрана слова, произносимые на понятном языке, ибо это было явлением, общим для всех стран мира и не всегда влекущим за собой возрождение или просто рождение национальной кинопродукции, но прежде всего в том, что звуковое кино позволило воскресить в новой, привлекательной форме старое как мир и чрезвычайно популярное народное зрелище.

Историческая традиция, насчитывающая более двух тысячелетий, вдруг получила возможность для нового расцвета. С социологической точки зрения не подлежит сомнению, что голливудская формула «all talking, singing and dancing film»* идеально подходила для передачи на экране основных компонентов народного зрелища.

Классическая санскритская драма была гармоничным сплавом поэзии, музыки и танца.

Индийский звуковой фильм стал оперой на экране. Песня была не дополнением, а частью драмы. Чем больше песен, тем лучше, это значит — фильм богаче. В первом звуковом фильме «Красота мира» было 12 песен, а два года спустя в фильме «Индра Сабха» актеры исполнили 59 песен, но и это еще не было рекордом. Музыка была главной приманкой звукового фильма.

Ранний индийский звуковой фильм стал воспроизведением музыкально-театрального зрелища, опирающимся в значительно большей степени на звук, чем на изображение. Стоит напомнить, что в конце 20-х и в начале 30-х годов это было явлением всемирного масштаба и чаще всего попросту доказательством неумения справиться с новым художественным средством и обращением к тем образцам, которым легче всего подражать. Однако разница между ситуацией, которая стала господствовать в Индии, и той, которая возникла на Западе, заключалась в том, что в Европе

* Все говорящий, поющий и танцующий фильм (англ.). — Прим. перев.

и в Америке зритель отверг формы театрального кино и требовал, чтобы кинематографисты вернулись к изобразительности и динамичности немом кино, в то время как в Индии публика приняла с энтузиазмом перемены, вызванные введением звука.

В Индии широкие массы любителей кино наслаждались тем, что звуковой фильм в своей новой, преимущественно слуховой, а не зрительной модели обращается к традициям народных зрелищ. Но при всем том было бы ошибкой не заметить те элементы, которые вопреки всему обращались к зрению зрителей: актерскую мимику и танцы. А что все это подавалось в театральной манере, что режиссеры не пользовались монтажем, переменами планов и движением камеры, то все это мало беспокоило зрителей, они и не думали предъявлять каких бы то ни было претензий по этой части!

Введение звука в индийской кинематографии наталкивалось на многие трудности. И опять-таки здесь речь идет не о затратах на введение новых проекционных аппаратов в кинотеатрах и об оборудовании звуковой аппаратурой съемочных павильонов, ибо это происходило во всем мире, а о специфической трудности, которой является многоязычность населения Индии. 436 миллионов, населяющих эту огромную страну, говорили на множестве языков и диалектов, причем 14 из них — языки официальные, которые позднее были гарантированы конституцией свободной Индии. Наибольшая группа населения, живущая в северных и центральных провинциях, говорит на языке хинди. Около 53 млн. населения говорит на языке бенгали, распространенном в северо-восточном районе субконтинента. Вокруг Бомбея примерно 21 млн. человек говорит на языке маратхи. На юге население говорит на тамильском языке. 15 млн. говорит на пенджабском языке, 11 млн. — на гуджарати и т. п. Для каждой из этих языковых групп следовало в принципе создавать фильмы на их собственном языке, ибо иначе они были бы столь же непонятны, как озвученные на английском или французском языке.

Центрами производства фильмов на хинди стал Бомбей, но и в других студиях, находящихся в Пуне, Колхапуре, Калькутте и Мадрасе, выпускались фильмы для этой наибольшей по численности языковой группы, ибо с финансовой точки зрения выпуск таких фильмов был наиболее выгоден. Со временем возникла практика съемки одной и той же картины в разных языковых вариантах либо одновременно, либо по прошествии некоторого времени, когда уже было известно, что фильм хорошо принят публикой.

Бомбей, наиболее активный, выпускающий ежегодно наибольшее количество картин, уступал место, когда речь шла о художественных притязаниях, Калькутте. Тут в 30-х годах действовала киностудия «Нью тиэтерс, лимитед», в которой работали режиссеры Дебаки Бос и Праматеш Чаудра Баруа. Тут возникли самые выдающиеся индийские фильмы 30-х

лет: «Чандидас» режиссера Дебаки Боса и «Девдас» — Чаудра Баруа. Бенгалия, а особенно ее столица Калькутта, была живым художественным центром. Тут работали выдающиеся писатели во главе с Рабиндранатом Тагором, а первый стационарный театр, играющий на бенгальском языке, возник еще на исходе XVIII века.

Киностудия «Нью тиэтерс, лимитед» возникла в 1931 году, а директором (и одновременно владельцем) ее был молодой энергичный человек с техническим образованием — Бирендра Нат Сиркар. Ему удалось собрать в Калькутте группу передовых творческих работников, которые поставили себе главную задачу: создать национальное индийское кино, столь же свободное от подражания Голливуду, как и от отечественной музыкально-танцевальной рецептуры. Молодые кинематографисты, связанные с современным бенгальским театром и писательской средой, пытались соединить традицию с проблемами нынешнего дня, пытались ставить фильмы демократического прогрессивного характера. Это отнюдь не означало полного разрыва с мифологическими сюжетами, но акцент теперь делался на проблемы нынешнего дня.

«Девдас» Баруа считают фильмом переломного значения как с точки зрения содержания, так и с точки зрения формы. Сценарий этого фильма может показаться в наши дни, в перспективе почти тридцати лет, слащавым и мелодраматичным, но в те времена история несчастной любви юности из знатного рода была прежде всего общественным протестом против женитьбы по родительскому приказу. Девдас не может жениться на прекрасной Парбати, поскольку ее отец решил отдать ее в жены кому-то другому. Несчастный и безутешный Девдас начинает пить, заболевает и в конце концов умирает. Сценарий представляет собой переделку популярного бенгальского романа Сарата Чандры Чаттерджи. Режиссером фильма был Баруа; он же исполнял в нем главную роль (в бенгальской версии). В версии на хинди выступил Кунданлал Сайгал, певец с нежным, тихим голосом, который именно в этой роли завоевал себе огромную популярность и славу.

Со стороны формальной «Девдас» был лишен диалога декламационного характера. Баруа, знающий Европу и влюбленный в западное кино, в особенности в творчество Рене Клера и Эрнста Любича, решил отучить своих соотечественников от цветистой и риторической речи. У актеров желания режиссера вызвали сопротивление и сомнения, но Баруа твердо настаивал на том, чтобы на экране люди говорили, как в жизни, а не как на сцене. Так же и песня, неизбежная, как и в других индийских фильмах, напоминала здесь скорее бытовой напев вполголоса, чем оперную арию. То, что сделал Баруа, казалось на первый взгляд изменой индийским традициям и переходом на позиции западного кино. В действительности новый стиль игры приближал индийское кино к реалистическому взгляду на мир и людей.

В 30-х годах наряду с киностудией «Нью тиатерс, лимитед» выдвинулись два других предприятия: «Прабхат филм компани» и «Бомбей токиз, лимитед» в Бомбее. Главой фирмы «Прабхат филм компани» был Раджам Ванакудре Шантарам, сокращенно — В. Шантарам, специализировавшийся на фильмах мифологического и религиозного характера. Наибольшим художественным успехом этой фирмы был фильм «Сант Тукарам» — кинороман о святом поэте, жившем в XVII веке в маленьком селении Детху. Фильм поставили сотрудники Шантарамы — В. Г. Дамле и С. Фатхелал.

Движущим началом фирмы «Бомбей токиз, лимитед» был Гимансу Рай, который в 20-х годах прославился организацией первого индийско-европейского совместного производства, фильма «Светоч Азии». Гимансу Рай, так же как и Биренда Нат Сиркар, сумел сгруппировать вокруг себя группу молодых и одаренных людей, которые впоследствии станут наиболее значительными представителями индийской кинематографии. В студии «Бомбей токиз, лимитед» делали свои первые шаги Радж Кашур, С. Мукерджи и Кхвайя Ахмад Аббас. Сам Гимансу Рай поставил в 1936 году фильм «Неприкасаемая девушка», в котором предпринял резкую атаку против кастовых предрассудков, жертвой которых пала героиня. Главную роль играла любимица публики Девика Рани.

Третьим географическим центром индийской кинематографии наряду с Бомбеем и Калькуттой был Мадрас, где ставились фильмы главным образом на языках тамильском и телугу. Специальностью Мадраса были фильмы сугубо зрелищного характера. Помимо этих трех, а вместе с Пуной четырех центров кинематографии, в 30-х годах фильмы выпускались еще в 14 других местностях, главным образом на юге страны. После раздела страны из северных городов, в которых существовали киностудии, один только Лахор оказался на территории тогдашнего Западного Пакистана.

После введения звука мифологический фильм по-прежнему оставался любимым публикой жанром, но перестал уже представлять индийское национальное кино.

Можно было создавать (и создавались!) фильмы сугубо индийские, но не ведущие свою родословную от «Махабхараты» или «Рамаяны». Пытались также, не отрекаясь от мифологической тематики, подавать ее зрителю не на сказочный лад, а, так сказать, более реалистически. Так поступил, например, режиссер Дебакт Бос в фильме «Зита». Он ввел на экран комментатора, который, осматривая старинные фрески, начинает рассказывать о героине эпопеи «Рамаяна». Фильм в конце вновь возвращается к сцене с фресками и к словам комментатора. Таким образом у героев фильма были отняты их непосредственность и чудесность, раздражающая многих зрителей упрощенная концепция богов, но зато тема была введена в соответствующие рамки и трактовка ее была сделана как бы с учетом исторической дистанции.

Итак, Дебаки Бос пытался ввести современный подход к мифологии. «Зита» была, однако, исключением, большинство фильмов по-прежнему представляло собой музыкально-танцевальные мифологические кинороманы, такие, например, как «История Кришны», в которой постановщик собрал небывалую коллекцию — целых 62 песни! — и к тому же приукрасил ее тремя развернутыми танцевальными номерами. Фильм на языке маратхи под названием «Шиам Шундер», поставленный в 1932 году режиссером Бхала Г. Пендхаркарсом, не сходил с экрана в премьерном кинотеатре в Бомбее в течение двадцати пяти недель.

Соединяющим мостиком между мифологическим и современным фильмом, обладающим социальными тенденциями, были произведения, посвященные святым и блаженным; фильмы эти в индо-английской терминологии именуется «религиозными фильмами».

С мифологией связывало эти фильмы отсутствие исторической точности, обращение к народным легендам и сказкам, с современной тематикой — определенные намерения авторов, которые видели в них инструмент воздействия на зрителей. В большинстве случаев, в особенности в творчестве Дебаки Боса, «религиозный» фильм вырастал на почве движения религиозного возрождения, названного «Вишнава». Движение это распространилось в Индии в XVI веке и до наших дней имеет пылких приверженцев. Для вишнавитов средоточием жизни является любовь, и проповедь любви к ближнему становится их священным долгом. Именно об этом говорили такие фильмы, как «Чандидас» (1932), «Видьяпати» (1933) режиссера Дебаки Боса или наиболее известный из серии «жизни святых» — «Сант Туркарам» В. Г. Дамле и С. Фатхелала (1936). Он демонстрировался в одном из бомбейских кинотеатров целый год, причем зал кинотеатра напоминал храм или место паломничества. Верующие приносили охапки цветов, помещая их под экраном, как если бы это был алтарь святого.

Исторический фильм выполнял иную общественно-политическую роль. Для многих зрителей он был, так же как мифологический фильм, просто поводом упиваться богатством декораций и костюмов, однако в нем можно было найти явные политические намеки — призывы к патриотическим чувствам, напоминание о временах славы в прошлом Индии и о мужестве ее повелителей. Типичным примером этих тенденций был исторический фильм «Александр Великий» режиссера Сохраба Модди (1941). Он показывал поражение армии великого завоевателя на самом рубеже Индии и таким образом пробуждал национальную гордость. Весьма характерно, что именно этот фильм был возобновлен в 1961 году, во время присоединения к Индии бывшей португальской колонии Гоа.

Однако прежде всего годы 1931—1939 являются периодом дальнейшего развития и укрепления позиций фильма из современной жизни,

фильма, порожденного духом реформ, ставящего целью изменение общественных отношений в стране, в которой сохранились многочисленные пережитки минувших исторических эпох.

Ведущим представителем социального направления в индийской кинематографии 30-х годов был В. Шантарам. В своих фильмах он выступал против бытовых пережитков и предрассудков, как, например, в «Жертве» (1934) — против человеческих жертвоприношений богам, в «Том, кого не ждали» (1937) — против обычая выдавать замуж молодых девушек за стариков, а в фильме «Жизнь у нас одна» (1939) — против существования публичных домов. Все вышеназванные фильмы отличались мелодраматическим налетом и часто изобиловали дешевыми эффектами, но тенденции их отличались благородством.

Первые годы войны, до самой середины 1942 года, не прервали нормального функционирования индийской кинематографии. То, что происходило на далеких фронтах — в Европе, Африке или на Тихом океане, — не оказывало неблагоприятного влияния ни на производственный ритм, ни на посещаемость кинотеатров. Развитие военной промышленности в Индии и последовавший за ней рост числа занятых в производстве и рост их зарплаток создавали отличную конъюнктуру для всякого рода кинематографических начинаний. Помогала также инфляция, ибо легче стало добывать капиталы для постановки фильмов. И наконец, такие тревожные проявления экономической жизни во время войны, как спекуляция и миллионные заработки на всякого рода поставках, благоприятствовали, как это ни парадоксально звучит, оживлению кинопромышленности. Появились люди, которые свои нелегальные доходы вкладывали в кинопромышленность, создавая киностудии и выпуская на рынок экранные боевики. Эти предприниматели, не обладающие профессиональными традициями и не имеющие никаких художественных претензий, содействовали количественному росту производства, снижая его качественный уровень. Это была неизбежная оборотная сторона медали военного процветания.

Появление японских армий в Бирме и превращение некоторых районов Индии в прифронтовые территории радикально изменили ситуацию в кинематографии. Импорт киноплёнки должен был уступить место товарам первой необходимости. 16 мая 1942 года вышло распоряжение властей, ограничивающее длину фильмов: художественные фильмы не могли теперь превышать 11 тыс. футов (около 3500 метров). В июле 1943 года было запрещено производство рекламных фильмов, причем одновременно была введена система лицензий. Каждый продюсер должен был теперь получить согласие правительственных инстанций на выдачу негативной и позитивной плёнок для производства копий. В случае возобновления фильма была необходима новая лицензия.

Британское правительство организовало на территории Индии производство киножурнала новостей (ранее демонстрировалась английская хроника «Фокс мувитон ньюс» с местными вставками), а также пропагандистских и инструктивных документальных фильмов. На основе распоряжения от 15 сентября 1943 года каждый кинотеатр был обязан демонстрировать фильмы, выпущенные официальными организациями. В связи с ограничениями в подаче электроэнергии количество сеансов в кино было сокращено: до трех в больших городах и до двух в менее крупных населенных пунктах*. Наконец, в 1944 году был значительно повышен налог со зрелищ в Бомбее, Мадрасе и в центральных провинциях.

Бомбей, который уже на рубеже 30-х и 40-х годов начинал утрачивать монопольные позиции в пользу других центров кинопроизводства, вновь вернул себе монопольное положение после 1942 года. Повлияли на это налеты японской авиации на Бенгалию и южную Индию. В апреле 1942 года в Мадрасе возникла паника и население начало массами убегать из города. Производство фильмов дезорганизовалось почти полностью, количество фильмов, выпущенных на юге, снизилось с 45 в 1941 до 17 в 1945 году.

В общеиндийском масштабе отмечается такая же тенденция к количественному спаду: в 1944 — 124 художественных фильма, а в 1945 году — только 99. В конце 1945 года в сравнении с довоенным уровнем количество выпущенных фильмов снизилось на 48%.

Военная тематика почти совсем не фигурировала в индийских художественных фильмах. В годы 1939—1945 было выпущено всего лишь две картины, связанные с политическим положением, в котором оказалась страна, а именно: «В защиту чести» (1944) и «Путешествие доктора Котниса». Первый из них был снят на тамильском языке пионером кинопроизводства на юге Индии К. Субрахманьямом, членом партии Индийский национальный конгресс. То, что продюсер принялся за военную тему, не вызвало энтузиазма у его партийных коллег. Они считали, что Субрахманьям действует вразрез с линией Конгресса, который был против поддержки в какой бы то ни было форме британских военных усилий. Идея фильма была простой. Обращаясь к японцам, его авторы говорили, что Индия сама сумеет бороться за свою независимость и что она не воспользуется помощью японской армии. Когда был показан уже завершённый фильм, зрители поняли, что его выводы можно с таким же основанием переадресовать англичанам. Субрахманьям получил полное одобрение Конгресса, а британские власти уже не столь восторженно приветствовали первый военный фильм индийского производства.

* П а н н а Ш а х, Индийское кино, перевод с английского, М., «Искусство», 1956, стр. 66.

Фильм «Путешествие доктора Котниса» вышел на экран уже после окончания военных действий, но возник еще во времена, когда бои шли на всех фронтах. Фильм поставил В. Шантарам; он же выступал в главной роли. Сценарий написал одаренный журналист радикальных взглядов Ходжа Ахмад Аббас по собственной книге под названием «Один не вернулся». Сюжет фильма был основан на подлинном событии, экспедиции семи индийских врачей, которые поехали в Китай, чтобы помочь отрядам 8-й Освободительной армии, сражающейся с японскими агрессорами. Произошло это по инициативе Индийского национального конгресса, который, провозглашая принципы нейтралитета во второй мировой войне, симпатизировал, однако, Китаю. Один из врачей, который умер на посту, доктор Котнис, стал героем фильма, снятого в двух вариантах: на хинди и на английском. В этом случае все были удовлетворены и не препятствовали осуществлению планов Аббаса и Шантарам. Британские власти поддерживали всякую производственную инициативу, подчеркивавшую необходимость борьбы с японцами. Индийский конгресс всегда декларировал свою симпатию к китайскому народу, сопротивляющемуся иноземной агрессии. И наконец, представители левых общественных кругов с энтузиазмом приветствовали появившихся на экране солдат китайской 8-й армии.

В 1939—1945 годах на экранах весьма редко появлялись не только фильмы на военную тему, но также и произведения с социальной трактовкой действительности. В индийском кино возникла новая мода: мелодрамы, сделанные на голливудский манер.

При этом особое значение придавалось формальному совершенству работы сценариста и режиссера. В результате такие фильмы рассказывали зрителю своего рода сказочки, действие которых происходило в выдуманном мире, а нередко эти картины бывали просто переделками американских боевиков.

И все-таки не угасало желание выпускать в свет хотя бы и немногочисленные фильмы, содержащие заряд общественной критики. Соблазн этот усилился после появления впервые на экранах индийских кинотеатров советских фильмов. До этого они были в Индии либо совершенно не известны, либо известны только немногочисленным постановщикам, которые могли их увидеть за границей.

Этот новый тип фильмов открыл режиссерам, что существуют иные способы трактовки современной тематики, чем те, с которыми они до того встречались.

Первыми советскими фильмами, которые появились в Индии, были «Детство Горького» М. Донского, «Путевка в жизнь» Н. Экка и «Радуга» М. Донского. Среди режиссеров, представляющих социальное течение индийского кино в годы войны, следует упомянуть Мехбуба Хана, автора двух картин из сельской жизни — «Женщина» (1940) и «Хлеб» (1942),

а также дебютанта Бимала Роя, который в фильме «Братья» (1944) анализировал отношения, существующие в рабочей среде.

Война окончилась в сентябре 1945 года. В декабре были отменены правительственные ограничения, касающиеся расходования киноленты. Путь к развитию индийской кинематографии был, казалось бы, открыт после устранения временно введенных ограничений. История определила, однако, иной ход событий: для индийского кино начался период последних лет британского владычества и создания независимой Республики Индии.

Настоящим томом завершается издание «Истории киноискусства» Ежи Теплица. Монументальный труд польского киноведа доведен до конца второй мировой войны. Сейчас автор работает над следующими томами истории киноискусства.

Вслед за советским изданием в Германской Демократической Республике опубликован немецкий перевод, готовятся к печати издания в других странах. Труд Ежи Теплица справедливо считается в кинолитературе наиболее авторитетным исследованием, в котором с марксистских позиций анализируются процессы развития мирового киноискусства, художественные направления и творчество его крупнейших мастеров.

Во вступительной статье к первому тому мы говорили о том, что в польском издании советскому киноискусству уделено много места. Этот раздел был написан автором на основе глубокого знания советских фильмов, знакомства с их создателями, а также с трудами советских киноведов. Историческая концепция Ежи Теплица, его анализ периодов развития кино СССР, художественных направлений и творчества отдельных режиссеров совпадают с научными позициями нашего киноведения. В целях экономии места пришлось исключить из русского издания специальные главы по истории советского кино, имея в виду, что читатель может ознакомиться с этим вопросом по легко доступным ему многочисленным советским работам. Таким образом, история киноискусства Ежи Теплица в нашем издании представляет собой, по сути дела, историю зарубежного киноискусства. Все сокращения предприняты редакцией с согласия и одобрения автора.

Интерес к киноискусству широких масс кинозрителей, пробудившийся в особенности в послевоенные годы, вызвал к жизни поток кинолитературы на многих языках. В прошлом бульварная, нередко обусловленная коммерчески-рекламными факторами, зарубежная литература о кино была посвящена главным образом кинозвездам. За последние четверть века этот род кинолитературы отошел на второй план, уступив первенство на книжных прилавках истории киноискусства, монографиям

об отдельных видах и жанрах кино, исследованиям творчества кинорежиссеров. Книги эти отражают не только стремление читателей многих стран приобщиться к творческой, художественной стороне киноискусства, но и диапазон идейно-эстетических позиций авторов исследований о кино. На фоне книг, написанных с идеалистических, нередко формалистских позиций, рассматривающих историю кино только как эволюцию его выразительных средств, труд Ежи Теплица выделяется принципиально иным подходом к анализу явлений киноискусства.

Множество факторов — политических, общественных, организационно-экономических — включаются им в сферу анализа кинопроизведений, национальных кинематографий, сложной исторической эволюции мирового киноискусства. Этот метод исследования помогает уяснить закономерности на первый взгляд хаотического развития кинематографий в разных странах. Связь киноискусства с идеями своего времени, с явлениями литературы и театра, с традициями народной культуры характеризует тот духовный климат, в котором формируются национальные кинематографии. Характерный отбор сюжетов и жизненного материала, особенности их кинематографической трактовки, стилистика фильмов целого художественного направления или отдельного режиссера приобретают характер ясно и точно аргументированной закономерности.

Несомненной удачей четырех томов «Истории киноискусства» является очерк американской кинематографии 30-х и 40-х годов. Теплиц показывает на большом фактическом материале, как экономический кризис в США 1929—1932 годов и новый курс президента Ф. Д. Рузвельта дали толчок демократическому движению в американском обществе, что вызвало к жизни новые процессы в американской литературе, театре и кино. Реалистические фильмы, содержащие критику общества, социальные комедии Фрэнка Капры, документальный киножурнал «Поступь времени» — все эти разнородные явления Теплиц сводит в единую картину американского киноискусства, существовавшего внутри голливудской конвейерной продукции, зачастую вопреки ее принципам. Он исследует демократическое содержание этих фильмов, раскрывая их сильные стороны. Привлекательной стороной его авторской манеры является то, что Теплиц не упускает из виду, что читатель мог не видеть какой-либо картины, о которой рассказывается в книге; поэтому анализ стиля, режиссерской манеры или актерского исполнения, как правило, сопровождается характеристикой темы и сюжета произведения.

Некоторые исследователи кино огульно рассматривают жанр гангстерского фильма как реакционный, усматривая в нем тенденцию к опасной романтике преступного мира. На лучших, ставших классическими фильмах, вроде «Врага общества», «Лица со шрамом» или «Маленького цезаря», Теплиц раскрывает их положительную роль в разрушении идеализированной, лакировочной картины американского общества, пасаж-

давшейся Голливудом. В лучших фильмах этого жанра возникал образ американского общества, разбитаемого коррупцией. Они показывали продажность администрации и связь полиции с преступным миром и были несомненными образцами реалистического киноискусства.

Каждый исследователь кино имеет, вне всякого сомнения, право на собственные пристрастия и антипатии, в особенности когда они не затемняют общей картины или изображаемого процесса. Да и сам стиль исследования — живой и увлекательный, требует этого. И, тем не менее, хочется поспорить с Е. Теплицем по поводу некоторых его частных оценок. Например, трудно допустить, что в выпусках документального кино-журнала «Поступь времени» сочетание инсценированных и документальных кадров помогало достижению нужного эффекта*. Сам же Теплиц считает подобное решение компромиссом, вызванным техническими трудностями, при котором создаются суррогаты подлинных событий.

Трудно согласиться и с тем, что «Белоснежка и семь гномов» Уолта Диснея «была шагом назад по сравнению с поэзией и юмором короткометражек с Микки и Дональдом»**. Конечно, не экономические причины, как полагает Е. Теплиц, заставили Диснея взяться за постановку полнометражной картины, а стремление раздвинуть жанровые границы мультипликационного фильма, смелый эксперимент по передаче не искаженного гротескной трактовкой человеческого образа. Не финансовый, а именно художественный успех «Белоснежки» сделал ее одной из самых популярных лент кинорепертуара на протяжении 35 лет и вдохновил Диснея и других мультипликаторов на создание полнометражных мультфильмов.

Обстоятельный и интересный анализ чаплинских «Новых времен» Е. Теплиц заканчивает необоснованно суровым приговором; трудно согласиться с тем, что «Новые времена» оказались фильмом анахроничным, даже не старомодным, а просто-таки примитивным***. Осуждение Теплицем консервативной позиции Чаплина в использовании звука в фильме не должно распространяться на высокие идейно-художественные достоинства этой выдающейся картины.

Такого рода спорные оценки можно обнаружить практически в любом значительном киноведческом труде, однако это не заслоняет достоинств глубокого анализа национальной кинематографии в целом и характеристики ее мастеров.

Очерк американской кинематографии военных лет совершенно справедливо акцентирован на достижениях военно-документального кино, тем более что создателями этих фильмов оказались крупнейшие мастера довоенной эпохи: Джон Форд, Фрэнк Капра, Уильям Уайлер, Джон

* Е. Теплиц, История киноискусства (1934—1939), М., 1973, стр. 60.

** Там же, стр. 60.

*** Там же, стр. 40.

Хьюстон, Анатолий Литвак, Престон Стердженс и другие. На фоне развлекательной голливудской продукции военных лет (Теплиц убедительно показывает конъюнктурные причины засилья этого жанра) военно-документальные фильмы были действительно значительным явлением. Можно понять, что мастера американского кино с воодушевлением стремились передать на экране суровую фронтовую действительность вместо выдуманного мира голливудских кинопостановок.

Е. Теплиц анализирует «советскую тематику» голливудских киностудий в годы войны, правильно отмечая и добрые намерения создателей этих фильмов, восхищавшихся героической борьбой советских людей против гитлеровских захватчиков, и неадекватность художественных средств для выражения этого стремления. Действительно, изображение советской деревни, колхозников и рабочих подчас вызывало улыбку из-за наивной трактовки героев, событий и советского быта, но чувство, которым вдохновлялись американские кинематографисты, доходило без искажений до советских зрителей. Не случайно в период «холодной войны» на заседаниях Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и на процессе десяти прогрессивных деятелей Голливуда работа над этими фильмами рассматривалась как антипатриотическая и чуть ли не подрывная.

Е. Теплиц упоминает о фильме Золтана Корды «Контратака» (1945), поставленном по сценарию Джона Говарда Лоусона с Полом Муни в главной роли. Золтану Корде не был известен литературный первоисточник этой картины. В 1940 году поэт Михаил Рудерман и сценарист Илья Вершинин написали пьесу «Победа», вышедшую из печати в том же году. Действие ее происходило во время войны (пьеса была опубликована за несколько месяцев до начала войны). В подвале, заваленном обломками дома, разрушенного после бомбежки, оказываются красноармеец и взятые им в плен солдаты противника, в которых легко угадывались гитлеровцы. Удары киркой, доносившиеся сквозь развалины, означали гибель советского солдата, если откапывают враги, и пленение вражеских солдат, если работают советские саперы. Несколько искусственно построенный сюжет, тем не менее, давал хорошую канву для актерской игры. Продюсеры Голливуда охотно обратились к пьесе советских авторов, видя в ней правдивую трактовку национального характера. Автор этих строк видел этот фильм и не разделяет оценки Е. Теплицем игры Пола Муни. Скорее могло вызвать удивление, как актер, игравший до того роли великих ученых и писателей XIX века в биографических фильмах Уильяма Дитерле, с такой жизненной правдой и убедительностью сыграл роль молодого советского солдата.

В американском кино военных лет, в частности в военно-документальных фильмах, закладывались черты будущего реалистического киноискусства, которое родилось на развалинах Голливуда.

Угроза гитлеровского вторжения во Францию во второй половине 30-х годов, по мнению Е. Теплица, породила в среде художественной интеллигенции особое умонастроение пессимизма и обреченности. Школа «поэтического реализма» или, как ее называет Е. Теплиц, «психологического реализма» фильмов Марселя Карне и Жака Превера была своеобразным воплощением этих взглядов. Сюжеты их картин утверждали невозможность счастья и любви героев фильмов и неотвратимое торжество злого рока. Тонкий анализ фильмов «Набережная туманов» и «День начинается» дают доказательство прямой связи общественных настроений и творчества талантливых художников, сложным и не прямым путем воплощающих их в своем искусстве.

В годы оккупации в фильме «Вечерние посетители» выразительные средства школы поэтического реализма, как это убедительно показывает Е. Теплиц, служили, хотя и в той же поэтической форме, выражению протеста против гитлеровской оккупации.

Характеристика режиссеров французского киноискусства 30-х годов и периода оккупации принадлежит к лучшим страницам «Истории киноискусства». Ежи Теплиц прослеживает возникновение школы, ее художественные принципы, конкретно и убедительно анализирует художественную ткань фильмов этого направления. Так же насыщена материалом и тонкими наблюдениями глава, посвященная французскому кино периода оккупации.

Ежи Теплиц подробно разбирает фильм Ж. Фейдера «Героическая кермесса», получивший противоречивую оценку в киноведческой литературе. Одни критики видели в нем блестяще поставленную изящную комедию, другие упрекали Фейдера в том, что фильм его сыграл реакционную, коллаборационистскую роль, может быть, даже помимо воли ее создателя*. Думается, что правы были те, кто упрекал талантливого режиссера в безответственности его идейно-художественной позиции, позволившей по-разному понимать смысл его произведения. Не будь вся атмосфера Франции наполнена ожиданием войны с гитлеровской Германией, возможно, реакция критики была бы иной. Вопрос сопротивления перед лицом военной опасности или возможного сотрудничества с врагом в тот период занимал умы всех французов, а через какое-то время стал трагической реальностью.

Е. Теплиц, на мой взгляд, излишне критичен в оценке ренуаровской «Марсельезы»** — самого яркого произведения кино периода Народного фронта. Наряду с фильмами «Правила игры» и «Великая иллюзия» «Марсельеза» была и останется бесспорно талантливым воплощением прогрессивных демократических взглядов большого мастера.

* Е. Теплиц, История киноискусства (1934—1939), стр. 82.

** Там же, стр. 77—78.

Зарубежное искусствоведение подчас нечетко проводит различие между натурализмом и реализмом. Поэтому с недоумением встречается разграничение между «реалистом Жаком Беккером» и «натуралистом Жоржем-Анри Клузо».

Одной из противоречивых проблем истории киноискусства, начиная с 20-х годов и по наши дни, является оценка кинематографического авангарда. Возникнув как реакция на коммерческое кино с его застывшими шаблонами традиционных буржуазных жанров — мелодрамы, салонной комедии, полицейской драмы, костюмно-исторического зрелища, киноавангард провозглашает своей задачей обновление киноискусства, главным образом его выразительных средств. Чаще всего под знаменами киноавангарда объединяются художники антиреалистического толка, последователи абстракционизма или сюрреализма. В своей художественной практике, прикрываясь псевдореволюционными лозунгами отрицания буржуазного искусства, они все дальше отдаляются от жизни, отходя от реализма как метода отражения действительности. В истории киноискусства известны примеры, когда, порывая с традициями авангарда, талантливые мастера, как, например, Рене Клер или Луис Бунюэль, становились на путь реалистического искусства, раскрывая свой большой талант.

Некоторые критики ошибочно видели в кинематографистах авангарда прогрессивных художников, пролагающих новые пути в киноискусстве. Однако поступательное движение киноискусства отбрасывало «новаторов» из киноавангарда в сторону; побеждало реалистическое течение. Так было во Франции в начале 30-х годов, так произошло в США в 60-е годы, когда обновление американского кино пришло не от сюрреалистских опусов нью-йоркской школы, а с фильмами «независимых» режиссеров, выступивших с остро критическими реалистическими фильмами, — С. Креймера, А. Пенна, С. Кубрика, Ф. Перри, С. Поллака и других.

Поклонники авангардистского кино запутывали вопрос, указывая на то, что великие советские кинорежиссеры С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Д. Вертов также были мастерами киноавангарда, прокладывая новые пути в киноискусстве и считая их своими союзниками.

Ежи Теплиц в глубоком анализе исторических путей киноавангарда* дает предельно ясную характеристику этого явления, которую справедливо можно отнести и к авангардистам других стран в наше время.

«Кинематографисты спрятались в элитарных киноклубах, которые постепенно вопреки воле их основателей превратились из трибун искусства и свободных дискуссий в герметические, изолированные от мира храмы эстетов и снобов... Советские авангардисты нередко приходили к тем же

* Е. Теплиц, История киноискусства (1895—1927), М., 1968. Главы «Французское киноискусство на ложном пути эстетизма» и «Три направления во французском киноискусстве двадцатых годов».

выводам, что и французы. Но при всех своих ошибках русские никогда не забывали об общественном смысле кино»*.

Роль организационно-экономических факторов в разных странах по-разному влияет на художественный облик национального киноискусства. В США монополистическая природа голливудских кинокомпаний надолго определила характер американской кинематографии, ставшей идеологическим рупором правящих классов. В Англии экономические и организационные формы кинематографии, неспособные обеспечить ее национальную независимость, предопределили трудный путь ее развития; непродолжительные периоды расцвета возникали в тех случаях, когда одерживали победу реалистические тенденции и киноискусство Англии обретало свои национальные черты. На широком историческом фоне Ежи Теплиц анализирует процесс развития английского кино, скованного трусливой и реакционной политикой продюсеров, требующих от кинематографистов своей страны подражания голливудским образцам. Вопреки равнодушию правительства к судьбам национальной кинематографии возникла замечательная школа английского документального кино 30-х годов, ставшая кузницей английской молодой кинорежиссуры. Это они в годы второй мировой войны сумели своими (уже игровыми фильмами) удовлетворить духовные запросы простых англичан, ждавших от кино правды, а не голливудских сказок.

Е. Теплиц раскрывает содержание теоретического вклада Джона Грирсона, утверждавшего, что документальный фильм должен быть «творческой интерпретацией действительности». Анализируя английские фильмы тех лет, он показывает, как впервые появившиеся на экране образы людей из народа были выражением самостоятельной художественной программы.

Опоэтизирование труда рабочих, фермеров, рыбаков, работников почты было принципиально новым в буржуазном кино Англии. Е. Теплиц раскрывает процесс становления подлинно национального английского кино от скромных документальных лент кинематографистов школы Грирсона к расцвету английского киноискусства в годы войны, когда коммерческие штампы голливудских имитаторов должны были уступить место реалистическим фильмам, отмеченным влиянием английской документальной кинематографии.

Е. Теплицу удался очерк и другой общепризнанной кинематографии Англии — режиссеров А. Корды, А. Хичкока и Э. Асквита. Его анализ «Частной жизни Генриха VIII» принадлежит к наиболее сильным страницам английского раздела его истории. Характеризуя значительные произведения мирового киноискусства, он вводит читателя в содержание

* Там же, стр. 185—186.

споров, возникших вокруг картины, цитирует отклики на нее писателей и кинокритиков. Вряд ли, как утверждает Е. Теплиц, лучшим фильмом А. Корды следует считать несколько тяжеловесного «Рембрандта». Сравнительный анализ обоих фильмов, выпедивший из-под его пера, убедительно раскрывает причины неслабеющей популярности «Генриха VIII» этого классического произведения английского кино, в то время как «Рембрандта» в наши дни вспоминают только специалисты.

Многие оценки творчества отдельных режиссеров и их фильмов сделаны в перспективе их дальнейшей эволюции. Точен и убедителен портрет Альфреда Хичкока — талантливого мастера английского кино 30-х годов. Описание и анализ его лучших фильмов английского периода раскрывают в Хичкоке тонкого и острого наблюдателя нравов и человеческих характеров, подчеркивают его изобретательность в создании атмосферы напряженности, владение безошибочным повествовательным ритмом. Лучшие его черты будут утрачены в будущем, когда Хичкок переберется в Голливуд и станет ремесленником, создающим пустые, щекочущие нервы «фильмы ужасов», иногда одобренные антисоветизмом. Деградация Хичкока становится особенно пагубной при сравнении двух столь различных этапов его творческой биографии — английской и голливудской.

Для «Истории киноискусства» Е. Теплица характерно включение большого материала, ранее не известного советскому читателю, заполняющего «белые пятна» в нашем представлении о развитии киноискусства в отдельных странах.

Это богатство потока новой информации не является чем-то случайным или результатом того, что за перо взялся ученый, располагающий источниками, недоступными другим. Включение многих важных фактов и материалов является следствием метода, которым руководствовался автор. Этот метод потребовал разработки исторического процесса под более широким углом, чем только исследование борьбы направлений или стилей, хотя отдельные этапы истории кино требуют акцента именно на этой стороне.

Так, например, приход звука в кино, описанный Е. Теплицем с организационно-экономической и репертуарной стороны, воспринимается полнее и глубже из-за того, что много места автор уделяет борьбе вокруг творческого использования звука, слова и шумов. Он вводит нас в существо жаростных споров, происходивших в главных кинематографиях Европы и США. Особенно важным в этом разделе является подробное изложение популярной концепции французского драматурга М. Паньоля, утверждавшего принцип театральности. Эта теория сковывала творческие поиски кинематографистов, и Е. Теплиц противопоставляет ее взглядам С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова в их исторической «Заявке».

В начале 30-х годов художественное освоение звука было первоочередной проблемой для советского и зарубежного киноискусства. Поэтому

вполне понятно, что Теплиц уделяет в своем историческом обзоре так много места этой чисто художественной проблеме.

Когда же дело доходит до анализа развития европейских кинематографий в 30-е годы, ключом к пониманию происходящего является в одних случаях экспансия Голливуда и захват американскими киномонополиями национальных кинорынков, преимущественно в малых странах, в других случаях факторы чисто политического характера — фашизации государственных режимов или угроза нападения гитлеровской Германии.

В самой Германии началась перестройка кинематографии, которой была уготована роль инструмента идеологической обработки немецкого народа в духе нацизма. Можно сказать, что впервые в нашей кинолитературе публикуется столь полный и точный отчет о создании дьявольской машины нацистского кино в его организационных, политических и экономических формах. Анализ тематики и сюжетов кинематографии, рассчитанной на то, чтобы оправдать порабощение одних народов и истребление других, потребовал использования многих источников и материалов. Роль гитлеровского кино в подготовке войны прослежена на материале фильмов, предназначенных как для самих немцев, так и для тех, кому суждено было стать жертвами оккупации.

Е. Теплиц подробно и убедительно характеризует документальное кино Третей империи, в частности фильмы Лени Рифеншталь, создавшей печально известный фильм в честь фюрера и нацистской партии — «Триумф воли» — и известную картину об олимпийских играх, происходивших в Берлине в 1936 году.

В наши дни стали известны подлинные причины ее ухода из кино.

После выхода «Олимпии» Геббельс обвинил ее создателя в том, что она подчеркивает победу негритянского легкоатлета Джесси Оуэнса над немецким спортсменом, и потребовал запрещения фильма. А когда это ему не удалось, уязвленный Геббельс сумел доказать неарийское происхождение Лени Рифеншталь, что и привело к окончанию ее кинематографической и политической карьеры.

Совершенно новым для нашего читателя является материал, касающийся организационной структуры фашистского кино в Италии, очерк репертуарной политики чиновников Муссолини и ее изменения в свете поражений итальянской армии во второй мировой войне. Любопытным феноменом было сосуществование жестких политических рамок, сковывавших итальянскую кинематографию в годы фашизма, и деятельность учебного заведения «Центро sperimentale», в котором будущие режиссеры неореализма, с риском для жизни, по ночам на монтажном столе с восторгом изучали ленты классиков советского революционного кино — С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Эти фильмы тайно, через горные перевалы доставлялись из Франции в узкокопечных копиях.

Е. Теплиц убедительно показывает, как в глухую ночь диктатуры Муссолини зрели принципы рождающегося неореализма, его ростки, пробивавшиеся сквозь фашистскую цензуру. Предтечами неореализма были не только фильмы А. Блазетти «Четыре шага в облаках» и «Одержимость» Л. Висконти, но и документальные ленты А. Вергано и Р. Росселини, переносившие на экран образы реальной жизни в противовес историческим монументальным колоссам, прославлявшим колониальную империю Муссолини, или салонным комедиям жанра «белых телефонов».

Во Франции для кинематографистов, не желавших идти навстречу гитлеровцам, ждавшим, чтобы они своими фильмами оправдывали «новый порядок», выходом было бегство от действительности в далекое прошлое, в мир средневековых легенд или космополитических комедий, лишенных каких-либо признаков времени или национальной принадлежности. Но даже и в этих рамках М. Карне в «Вечерних посетителях» сумел дать символический образ непокоренной Франции, который был понят миллионами французов.

В зарубежном киноведении существует термин «классические кинематографии», относящийся к истории мирового кино до второй мировой войны. «Классические» — это кинематографии США, Советского Союза, Франции и Германии эпохи немецкого киноэкспрессионизма. Такого рода классификация предопределяла значение, которое уделялось историками кино этим великим кинодержавам за счет кинематографий малых стран Центральной Европы, Азии и Латинской Америки. Если буржуазные историки кино и обращали внимание на кинематографии Скандинавских стран, то только на датское и шведское кино 10-х годов. Кинематографии восточноевропейских или азиатских стран оставались за пределами их внимания. Немалая заслуга Е. Теплица состоит в том, что он включил в свою «Историю киноискусства» очерки истории японского и индийского кино, Польши, Венгрии и Чехословакии.

Несомненно, это объясняется важной ролью, которую кинематографии этих стран сыграли в развитии послевоенного киноискусства. В перспективе их последовавшего развития интересны факты и процессы, происходившие в кинематографиях этих стран в 20-е и 30-е годы и во время второй мировой войны. Советскому читателю, интересующемуся киноискусством, хорошо знакомы фильмы социалистических стран. Их режиссеры и актеры — постоянные гости наших экранов — известны в такой же мере, как мастера советского кино. Поэтому предыстория кинематографий социалистических стран, их трудный путь к национальной независимости в условиях капиталистического кинопроизводства, борьба с конкуренцией голливудских фильмов, с произволом невежественных кинодельцов и наконец борьба против стремления гитлеровской Германии подчинить своему экономическому и политическому влиянию кинорынки малых стран наполнены подлинным драматизмом.

Режиссерам этих стран, стремившимся выйти за узкие рамки развлекательных «коммерческих» жанров буржуазного кино, чтобы создать реалистические произведения о жизни своего народа, приходилось вести борьбу за само существование национальной кинематографии. Е. Теплиц раскрывает то огромное влияние, которое оказывало на молодых польских кинематографистов знакомство с советскими фильмами 20-х и 30-х годов. Только в наши дни можно в полной мере оценить значение мало-численного общества «Старт», скорее, кружка энтузиастов киноискусства, влюбленных в советское кино, в фильмы классиков французского и американского киноискусства, для последующего развития польской кинематографии уже в условиях народной Польши.

В 1918 году, в период существования Венгерской Советской Республики, работала группа молодых кинематографистов, вдохновленных идеей создания социалистического революционного киноискусства. В месяцы, наполненные революционными событиями, а затем вооруженной борьбой против контрреволюции, были созданы выпуски революционной кинохроники, возникли проекты фильмов, проникнутых идеями социализма. После того как Венгерская Советская Республика была потоплена в крови контрреволюцией и был установлен режим адмирала Хорти, эти молодые кинематографисты покинули страну, не желая оставаться в фашистском государстве. Они рассеялись по всему миру. Шандор Корда уехал в Англию и стал известен под именем Александра Корды, Михай Кертеш и Пал Фейош добрались до Голливуда и стали известными режиссерами под именем Майкла Кертица и Пола Феджоса. Бела Балаш приехал в Советский Союз, где создал свои выдающиеся теоретические труды по киноискусству.

Ежи Теплиц описывает организационные формы существования кинематографий стран Центральной Европы, обреченных стать объектами сначала экспансии немецких кинофирм, а затем жертвами оккупации. Под властью гитлеровских захватчиков польского кино не существовало; в Польше действовали героические группы кинооператоров, снимавших подпольно жизнь в оккупированной стране и бои во время Варшавского восстания. В Чехословакии, захваченной гитлеровцами, и в «союзнической» Венгрии борьба за сохранение национального характера киноискусства была наполнена драматизмом, отраженным на страницах «Истории киноискусства».

Главы о кинематографиях Японии, Индии и Швеции в довоенные и военные годы знакомят читателя с выдающимися мастерами киноискусства тех лет, такими, как Кендзи Мидзогути в Японии или Шантарам в Индии. Сложные процессы формирования национальной школы японского кино, творческие портреты его мастеров раскрыты на фоне усиливающейся милитаризации страны и давления правительства на кинематографию с тем, чтобы подчинить ее своим пропагандистским целям. Читатель

знакомится с творчеством замечательных шведских режиссеров — Шёберг, Муландера, Бергмана, готовивших расцвет шведской школы кино в послевоенные годы.

Четыре тома «Истории киноискусства» Ежи Теплица служат полезным дополнением нашей литературы по истории зарубежного кино. Монументальная работа польского историка кино еще не закончена — это только остановка в пути. Но даже не доведенный пока до наших дней, труд этот будет для читателя надежным путеводителем по огромному и сложному зданию мировой кинематографии, мимо которого не может пройти ни исследователь кино, ни человек, интересующийся киноискусством.

И. Абрамов

ЛИТЕРАТУРА ПО ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО 1939—1945 ГОДОВ

На русском языке:

- Абрамов, Николай, Киноискусство Запада о войне, М., 1965.
Абрамов, Н., Борьба за реализм в английском кино, сб. «Вопросы киноискусства», вып. 9, М., 1966.
Аристарко, Г., История теорий кино, М., 1966.
Арнольди, Э. М., Жизнь и сказки Уолта Диснея, Л., 1968.
Базен, Андре, Что такое кино?, М., 1972.
Божович, В. И., Творчество Жака Фейдера, М., 1965.
Богемский, Г., Витторнио де Сика, М., 1963.
Брагинский, А., Рене Клер. Его жизнь и фильмы, М., 1963.
Гарга, Б. Д., Гарги, Бальвант, Кино Индии, М., 1956.
Дробашенко, С., Кинорежиссер Йорис Ивенса, М., 1964.
«Жан Ренуар», статьи, интервью, воспоминания, сценарии, М., 1972.
«Жак Беккер», высказывания, фильмы, М., 1969.
Ждан, В., Введение в эстетику фильма, М., 1972.
Ивасаки, А., История японского кино, М., 1966.
«Ингмар Бергман», статьи, рецензии, сценарии, интервью, М., 1969.
Карцева, Е., Сделано в Голливуде, М., 1964.
Карцева, Е., Спенсер Трейси, М., 1970.
Карцева, Е. Н., Бэт Дэвис, М., 1967.
«Кино Великобритании», Сборник статей, М., 1970.
«Кино и время», справочник по международным кинофестивалям (1932—1960), книга первая, М., 1962.
«Кинословарь в двух томах», изд-во «Советская энциклопедия», М., 1966—1970.
Клер, Рене, Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г., М., 1958.
Колодяжная, В., Трутко, И., История зарубежного кино. Том второй (1929—1945), М., 1970.
«Комики мирового экрана», Сб. статей под ред. Р. Юренева, М., 1966.
Кукаркин, А., Чарли Чаплин, М., 1960.

- Кьярини, Луиджи, Сила кино, М., 1955.
Лейда, Джей, Из фильмов — фильмы, М., 1966.
Лепроон, Пьер, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960.
Лидзани, Карло, Итальянское кино, М., 1956.
Линдгрэн, Э., Искусство кино. Введение в киноведение, М., 1956.
Лоусон, Джон Говард, Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., 1960.
Лоусон, Джон Говард, Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма, М., 1965.
Мартен, Марсель, Язык кино, М., 1959.
Мерсийон, Анри, Кино и монополии в США, М., 1956.
Монтегю, Айвор, Мир фильма, Л., 1969.
Московский, П., Кинорежиссер Отакар Вавра, М., 1964.
Мэнвелл, Р., Кино и зритель, М., 1957.
Немешкюрти, Иштван, История венгерского кино (1896—1966), М., 1969.
«Октябрь и мировое кино», Сб. статей, М., 1969.
«Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы, М., 1967.
Садуль, Жорж, Жизнь Чарли. Чарльз Спенсер Чаплин, его фильмы и его время, М., 1965.
Садуль, Жорж, История киноискусства от его зарождения до наших дней, М., 1957.
Садуль, Жорж, Всеобщая история кино. Том 6. Кино в период войны 1939—1945. М., 1963.
Сокольская, А., Марсель Карне, Л., 1970.
Соловьева, И., Шитова, В., Жан Габен, М., 1967.
«Сценарии американского кино», М., 1960.
Утилов, В., Вивьен Ли, М., 1964.
Утилов, В., Чарльз Лаутон, М., 1973.
Феррара, Джузеппе, Новое итальянское кино, М., 1959.
«Фильмы Чаплина», сценарии и записи по фильмам, М., 1972.
«Французское киноискусство», Сб. статей под ред. С. Юткевича, М., 1960.
Чаплин, Чарльз, Моя биография, М., 1966.
«Чарльз Спенсер Чаплин», Сб. статей под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича, М., 1945.
Черненко, М., Фернандель, М., 1968.
Шах, Панна, Индийское кино, М., 1956.
Шитова, В. В., Лукино Висконти, М., 1965.
Эйзенштейн, С., «Диктатор» — фильм Чарли Чаплина. Мистер Линкольн мистера Форда. Избранные произведения в шести томах. Том 5, стр. 266, 272, М., 1968.
Юткевич, Сергей, Сэр Джон Фальстаф и мистер Чарльз Чаплин, Сб. статей «Контрапункт режиссера», М., 1960.
Юткевич, Сергей, Шекспир и кино, М., 1973.
Юрнев, Р., Смешное на экране, М., 1964.

На иностранных языках:

- «Agee on Film». Reviews and Comments, Boston, 1964.
Agel, Henri, Les grands cinéastes, Paris, 1959.
Amengual, Barthélemy, René Clair, Paris, 1963.
Anderson, Joseph L., Richie, Donald, The Japanese Film: Art and Industry, New York, 1960.
Baechlin, Peter, Histoire économique du cinéma, Paris, 1947.
Baxter, John, Hollywood in the Thirties, London, New York, 1968.
Baxter, John, The cinema of John Ford, London, New York, 1971.
Béranger, Jean, La Grande Aventure du Cinéma Suédois, Paris, 1960.
Bessy, Maurice, Walt Disney, Paris, 1970.
Bessy, Maurice, Orson Welles, Paris, 1963.
Brož, Jaroslav, Frida, Myrtil, Historie československého filmu v obrazech (1930—1945), Praha, 1966.
Capra, Frank, The Name Above the Title. An Autobiography, New York, 1971.
Coursodon, Jean-Pierre, Tavernier, Bertrand, Trente ans de cinéma américain, Paris, 1970.
Cowie, Peter, Sweden 1 and 2. London, New York, 1970.
Cowie, Peter, The cinema of Orson Welles, London, 1965.
Crowther, Bosley, The Lion's Share. The Story of an Entertainment Empire, New York, 1957.
Davis, Bette, The Lonely Life. An Autobiography, London, 1962.
De Mille, Cecil B., The Autobiography, New Jersey, 1959.
Ferrara, Giuseppe, Luchino Visconti, Paris, 1963.
Gassner, John, Nichols, Dudley, Best Film Plays of 1943—1944, New York, 1945.
Goodman, Ezra, The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood, New York, 1961.
Gregor, Ulrich, Patalas, Enno, Geschichte des Modernen Films, Gütersloh, 1965.
«Grierson on Documentary», ed. by Forsyth Hardy, London, 1946.
Haudiquet, Philippe, John Ford, Paris, 1966.
Higham, Charles, Greenberg, Joel, Hollywood in the Forties, London New York, 1968.
Hughes, Robert (Ed.) Film, Book 2. Films of Peace and War, New York, 1962.
Kracauer, Siegfried, From Caligari to Hitler, London, 1947.
Lapierre, Marcel (Ed.) Antologie du cinéma, Tome II, Paris, 1967.
Lapierre, Marcel, Les cents visages du cinéma, Paris, 1948.
Leiser, Erwin, Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches, Hamburg, 1968.
Leprohon, Pierre, Vittorio De Sica, Paris, 1966.
Manvell, Roger (Ed.), Experiment in the Film, London, 1949.
Michałek, Bolesław, Trzy Portrety (Jean Vigo, Marcel Carné, Federico Fellini), Warszawa, 1959.

- Mitry, Jean, René Clair, Paris, 1960.
Montgomery, John, Comedy Films, London, 1954.
Moulet, Luc, Fritz Lang, Paris, 1963.
Oacley, Charles, Where We Came In. The Story of the British Cinematograph Industry, London, 1964.
Perrin, Claude, Carl Th. Dreyer, Paris, 1969.
Powell, Dilys, Films Since 1939, London, 1947.
Queval, Jean, Marcel Carné, Paris, 1952.
Rotha, Paul, The Film Till Now. A Survey of World Cinema, London, 1967.
Rotha, Paul, Documentary Film, London, 1952.
«Rotha on the Film». A Selection of Writings about the Cinema, London, 1958.
Sadoul, Georges, Le cinéma français (1890—1962), Paris, 1962.
Tabori, Paul, Alexander Korda, London, 1959.
«Twenty Years of British Film 1925—1945», London, 1947.
Verdone, Mario, Roberto Rossellini, Paris, 1963.
Wood, Robin, Hitchcock's Films, London, New York, 1965.
Wood, Robin, Ingmar Bergman, New York, 1969.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аббас Ахмад Ходжа 273, 274
 Аббас Кхвайя Ахмад 270
 Абси Отто 79
 Абрамов Н. П. 286, 287
 Абэ Ютака 249
 Агостини Филиппи 73, 76
 Айе Никола 70, 78
 Айле Фрэнсис 121
 Аларкон Педро Антонио де 237
 Александер Гарольд Р. 217
 Александров Г. В. 282
 Алексич Д. 198
 Алессандрини Гоффредо 160, 161
 Аликата Марио 163, 174, 175
 Аллегре Ив 57
 Аллегре Марк 41
 Алмквист Бенгт Идестам 226, 232
 Алмквист Карл Й. 231
 Альберс Ганс 150, 153
 Андерсон Джозеф Л. 250, 256, 263
 Андерсон Линдсей 18—20
 Андерсон Майкл 24
 Андерсон Макс 16
 Анджееская Ядвига 213
 Андреев Андрей 70
 Анри Морис 59
 Ануй Жан 57
 Аншута Анджей 209, 210, 218
 Ардавин Эусебио Фернандес 237
 Ардрей Роберт 29
 Арсало Карлос 236
 Аристарко Гвидо 176, 287
 Арлетти 60, 83
 Арлесс Джордж 34
 Арлесс Лесли 34
 Арнольди Э. М. 287
 Ариу Александр 55
 Архентина Имперियो 237
 Аскитт Энтони 8, 9, 26, 27, 33, 34, 38, 281

Ататюрк Кемаль 244
 Аттенборо Ричард 25
 Аткин 200
 Ашар Марсель 42, 46, 47
 Баарова Лида 181
 Базен Андре 96, 287
 Бак Перл 103
 Баки Йозеф фон 150
 Баккет Гарольд С. 103
 Бакстер Джон 10
 Балаш Бела 285
 Баллерини Пьеро 177
 Бальзак Оноре де 57
 Банах Роман 205, 218, 219
 Банки Виктор 185, 186
 Банки Вильма 185
 Барбаро Умберто 163
 Бардеш Морис 80
 Барецки Стефан 137
 Барнетт Мэррей 109
 Баронселли Жак 57, 68
 Барримор Лайонел 107
 Барро Жан-Луи 76, 81, 83, 240
 Баррос Жозе Летайо де 239
 Барсак Леон 83
 Баруа Праматеш Чандра 268, 269
 Бауман Шамиль 231
 Бауэр Вильгельм 151
 Бедье Йозеф 62
 Беккер Жак 66—68, 71, 73, 76—77, 280, 287
 Беккер Жан 67
 Белл Верин 130
 Бенешова Божена 182
 Бенни Джек 102
 Бенсон Салли 114
 Беранже Жан 232
 Бергер Мартин 202

Бергман Ингмар 132, 228—230, 234, 286, 287
 Бергман Ингрид 10, 109, 125
 Бергнер Элизабет 152
 Берлиоз Гектор 76
 Берна Эмиль 241
 Бернар Сара 264
 Бернстайн Сидни Л. 38
 Бернхард Кертис 123
 Берри Жюль 60
 Бертомье Андре 53
 Бетховен Людвиг ван 212
 Бидо Жорж 78, 80
 Биелик Пальо 183
 Биллинг Галина 217
 Биновец Вацлав 182
 Биргель Вилли 138
 Блазетти Алессандро 169, 170, 284
 Бланшар Пьер 76—78
 Блейк Эдвард 30, 31
 Богарт Хэмфри 97, 109, 123
 Богдзевич Антони 209, 210, 218, 219, 222
 Богемский Г. Д. 287
 Бодлер Шарль 234
 Бодо Эугениуш 217
 Больвари Геза 157
 Бомарше Пьер Огюстен 64
 Борд Раймон 122
 Бордо Анри 53
 Борозанов Борис 201
 Боргновский Тадеуш 217
 Боршоди Эдуард фон 147
 Бос Дебак 268, 270, 271
 Боссак Ежи 220, 221
 Бост Пьер 75, 78
 Боултинг Джош 8, 9, 16, 28—30
 Боултинг Рой 8, 9, 15, 16, 28—30
 Брагинский А. В. 287
 Бразильяк Робер 80
 Брайан Джулиан 205
 Брам Джон 123
 Бранко Камилло Кастело 239
 Брассер Пьер 65, 83
 Браузеветтер Ганс 157
 Браун Кларенс 106
 Брейстейн Рasmus 195
 Бреккен Эдди 113
 Брессарт Феликс 241
 Брессон Робер 57, 71—74, 76
 Брехт Бертольд 99
 Брио Рене 73
 Бродневич Францишек 219
 Брож Ярослав 181

Брук Клайв 22
 Брук Питер 33
 Брюкберже 72
 Брюнель Адриен 7, 24
 Буайе Шарль 10
 Бунюель Луис 132, 280
 Буриан Эмиль Франтишек 182
 Бух Фриц Петер 138
 Бухмен Сидни 100
 Бучинский Ладислав (Казик Дюблик) 209
 Бхаса 265
 Бычинский Эдмунд 205
 Бьянки Пьетро 176
 Бэкон Ллойд 97, 103
 Бэлкон Майкл 7, 8, 12, 21—23, 29, 31, 34
 Бэнкхед Таллула 118
 Бюргер Готфрид Август 150
 Ваал Валентин 196
 Вавра Отакар 180, 181, 288
 Вагнер Рихард 62
 Вагнер Фриц Арно 139
 Вайда Ласло 188, 238
 Вакевич Жорж 60
 Валентен Альбер 56, 65
 Валенти Освальдо 177, 178
 Вальдекранц Руно 225, 226
 Ван Дайк Уильям 24
 Ван Донген Элен 88
 Вансель Шарль 65, 66
 Ван Ен-мей 259
 Ванчура Владислав 183
 Ван-Эйк Губерт и Ян 190
 Василевская Ванда 215
 Ватабаба Кунио 249, 262
 Вашник Эрих 136, 137
 Вашынский Михаил 213, 217
 Вегенер Пауль 154
 Вейденман Альфред 148
 Вейдт Конрад 109, 135, 152
 Вейлер Энтони 87
 Векслер Лазарь 240—242
 Венгжин Мечислав 210
 Вентурини Джорджо 176
 Верга Джованни 173, 174
 Вергано Альдо 284
 Вердер Петер фон 148
 Вери Пьер 67
 Верлер Геста 225
 Вергов Д. А. 280
 Верхёвен П. 156

Вершинин Илья 278
Вессели Наула 138, 208
Вито Жан 67
Видер Кинг 127
Видер Чарлз 100
Висер-Ненссен Х. 191, 192
Виллар Антонио 240
Вильсон Вудро 107, 108
Винс Роберт 201
Винтер З. 181
Виньолас Мануэль Аугусто Гарсиа 236, 239
Виола Чезаре Джеллио 171
Висконти Лукино 43, 163, 173—176, 178, 284, 288
Виталин Юзеф 214
Власак Генрик 205
Воль Станислав 215, 216
Вольши 169
Ворцеллус Гуго 230
Вратсанос Димос 199
Вуд Алан 31
Ву Юн-кан 260
Высоцкая Станислава 210

Гаал Бела 188
Габен Жан 54, 55, 288
Габриельский Ежи 205
Гале Луи Эмиль 47, 48
Галлоне Кармине 161, 203
Гамилтон Гн 33
Гамилтон Патрик 9
Ганс Абель 48, 58
Гантковский Ромуальд 214
Гарга Б. Д. 287
Гарги Бальвант 287
Гардан Юлиус 217
Гарланд Джуди 115
Гарнетт Той 96, 103, 232
Гаррисон Том 17
Гарсиа Лорка Федерико 239
Гарсон Грир 96, 100
Гаснадис (братья) 199
Гауфлер Макс 240
Гашлер Карел 182
Гебюр Отто 145
Геллер Герман 241
Гендов Васил 200
Гешиа Аугусто 236
Георге Генрих 156
Гёте Йоганн Вольфганг 212
Гибсон Вивиан 202
Гинесс Алек 35

Гиш Лилиан 166
Гленвилл Питер 33
Гнидзинский Стефан 210
Годар Жан-Люк 132
Годвин Сэм 39, 98
Гольдоши Карло 165
Госё Хэйпоскэ 252
Гоулдинг Эдмунд 117
Гофман Курт 148
Гофман Эрнст Теодор Амадей 231
Гравей Фернан 58, 190
Грайд Ник 99
Грамматика Ирма 169
Грамматика Эмма 169, 177
Гранадос Эприке 237
Графт Кэри 129
Гревен Альфред 49, 143
Греков Борис 200, 201
Грейбл Бэтти 108, 126
Гремийон Жан 54, 55, 60, 64 66 76—77
Гретлер Гейнрих 241
Гриду Люк 240
Гринвуд Уолтер 10
Грирсон Джон 12, 48, 22, 281
Гриффит Дэвид Уарк 113, 133, 167
Гриффит Ричард 10, 88, 92
Грунвалд Анатолий де 9, 26
Грюневальд Жан-Жак 73
Гуттенбергер Ганс 207
Гюго Виктор 82

Даве Мишель 75
Д'Агрев Жан 41
Дакен Луи 74, 77
Далримпл Иен 7, 9, 13
Д'Альбер Эжен 144
Дамле В. Г. 270, 271
Данилович Станислав 219
Данко Пинг 184
Дароци Йозеф 185
Даррье Даниэль 76
Деа Мари 60
Де Амброзио Лучано 171
Дебри Андре 46, 47
Де Голль Шарль 47, 51, 52, 78
Декейсселейр Шарль 190
Декуэн Анри 56, 69, 76
Деланшра Жан 62, 63, 76
Де Лигуоро Эудженнио 265
Деллюк Луи 58
Дель Джудиче Филиппо 24, 27, 30—32

Дель Кампо Эприке 236
Демарест Уильям 113
Де Маркио Эмилио 166
Дерел Майя 131, 132
Де Робергис Франческо 159, 160
Де Сантис Джузеппе 162, 163, 165, 174
Де Сика Витторио 170—173, 178, 240, 287
Джакометти Паоло 168
Джексон Пэт 15
Дженнина Аугусто 161
Дженквис Джек 106
Дженнингс Хамфри 16—20
Джесси Теннисон 23
Джиллиат Сидни 28, 30, 32
Джонс Дженнифер 107, 124
Дзаваттини Чезаре 169—173, 176, 178
Диккинсон Торольд 9, 10, 28, 29, 123
Димлинг Карл Андерс 226, 228
Дисней Уолт 92, 93, 108, 127, 277, 287
Дитерле Уильям 90, 278
Дитрих Марлен 116
Дмитрык Эдвард 99, 123, 124
Довженко А. П. 196, 216
Доленга-Мостович Тадеуш 210
Доннер Йорн 225
Донской М. С. 274
Дорш Кэте 154
Достоевский Ф. М. 174
Дра Ян 181, 182
Дрейер Карл Теодор 191—193, 195, 230, 232
Дробашенко С. В. 287
Дулитл Джеймс 104
Дымша Адольф 210
Дэвис Бэтт 100, 117, 118, 287
Дэвис Делмер 103, 104
Дэвис Джозеф Эдуард 97
Дэй Жозетт 47
Дювивье Жюльен 40—42, 54, 56, 174, 175, 194, 238
Дюма Александр 82

Еврейнов Н. Н. 57, 61
Ефимов Е. И. 220

Ёсмура Кимисабуро 250

Жаш Рене 68
Ждан В. Н. 287
Жип 74
Жироду Жан 41, 57, 72, 73
Жоржеску Жан 202, 203

Жуайс Одетт 75
Жуве Луи 41

Завеллас Гиорго 200
Завиславский Леонард 209
Зажичкий Ежи 205, 207, 209, 210, 218
Зайонц Тадеуш 205
Занук Даррил 107, 108
Захаревич Витольд 210
Збитнев 210
Звобада Андре 78
Зегерс Анна 99
Зельин Герберт 137, 139, 150, 151
Земан Карел 183
Зигфелд Флоренс 114
Зич Михал 210
Зомин В. О. 232

Ибсеп Ганкред 195
Ивасаки Акира 248, 253, 287
Ивэнс Йорис 87, 88, 189, 287
Игиросану Хория 202
Ижиковский Кароль 219
Ийагаки Хирои 251, 252
Иоанноулоос Деметриос 200
Ишекджи (братья) 244
Испен Бодиль 193, 194
Ирани Ардерин И. 266
Ито Дайсукэ 250

Ии Кйу-хвап 256
Иин Юп-вэй 261, 262

Кавалерович Ежи 222
Кавалькапти Альберто 11, 17, 22, 35
Казан Элиа 130
Казарес Мария 83
Казмерчак 218
Кайслер Фридрих 157
Калверт Филлис 34
Калидаса 265
Кальво Рафаэль 236
Кальмар Ласло 184
Камазио Сандро 167
Камерон Кен 20
Камиль Садан 245
Камиль Халл 245
Каммаж Морис 42, 57
Каммерини Марио 170—173
Кампо Франсуа 57

Канни Гарсон 26, 92
Каноник Морис де 42
Канра Франк 6, 15, 86, 87, 110—112,
133, 276, 277
Кануан Луиджи 168
Канур Радж 270
Караджале Ион Лука 202, 203
Кармой Ги де 46, 47
Карне Марсель 54, 56, 59—61, 81—83
175, 279, 284, 288
Карон Пьер 41
Кару Эррки 195
Карцева Е. Н. 287
Каспар Хорст 156
Кастеллани Ренато 163, 166—167
Кашпар Адольф 182
Кеваль Жан 239
Кейн Джеймс 43, 174
Келлер Готфрид 152, 242
Кельбер Мишель 238
Кенч Фарук 245
Кернер Чарлз 129
Керр Дебора 10
Кертиц Майкл 96, 98, 109, 285
Кестнер Эрих 150
Киви Алексис 196
Киммих Макс 138
Кинг Генри 107, 108, 124, 127
Киносита Кэйсэ 253
Кинугаса Тейносукэ 264
Кинзлинг Редъярд 104
Кирсанов Дмитрий 240
Кирхгоф Фриц 149
Кларк Д. Уорт 84, 85
Кларк Уолтер Ван Тилбург 104,
127
Клевен Вилли 152
Клер Рене 41, 42, 54, 57, 71, 94, 110, 114,
116, 117, 133, 171, 196, 201, 269, 280,
287
Клинглер Вернер 151
Клузо Анри-Жорж 66, 68—71, 73, 76,
79, 280
Кобери Чарлз 88
Кова Виктор де 148
Ковачевич И. 183
Ковен Андре 189, 190
Кодан Золтан 188
Койтнер Хельмут 150—153
Кокто Жан 61, 62, 76
Колодижная В. С. 287
Колтон Джон 120
Кольбер Клодетт 107
Кован Дойла Артур 118

Коннелли Марк 114
Копонницкая Мария 216
Константен-Вейер Морис 55
Копуэй Джек 103
Копленд Аарон 98
Корда Александр 7, 8, 26, 33, 281, 282,
285
Корда Золтан 98, 278
Корженёвский Юзеф Конрад (Джозеф
Конрад) 212
Косма Жозеф 60, 83
Коста Марио 177
Костелло Долорес 129
Костюшко Тадеуш 215
Коттен Джозеф 107, 121
Коуард Ноэл 23—25, 27, 28, 38, 41
Кох 174
Кравич Мечислав 205, 219
Краскер Роберт 33
Красновецкий Владислав 216, 217
Краус Вернер 135, 136, 154
Кребтри Артур 34
Креймер Стенли 380
Кретъен 74
Кристенсен Бенъямин 191
Кристи Агата 117
Кристиан-Жак 67, 76
Кромуэлл Джон 106, 107
Кронин Арчибалд Джозеф 10, 26
Кросби Бинг 110, 125
Кршка Вацлав 181
Крынский Густав 219
Кубрик Стенли 33, 280
Кукаркин А. В. 287
Купер Пэйшенс 265
Куросава Акира 248, 249, 253, 254
Кьюкор Джордж 10, 104, 123
Кьярини Луиджи 163, 165, 287
Кэйн Джеймс 119, 123
Кюни Ален 60
Кюри Ева 100, 214

Лабич Эжен 57, 146
Лаваль Пьер 45
Лавинский Людвик 213
Лагерлёф Сельма 230, 231
Лайвси Роджер 28
Лакомб Жорж 41, 42, 69, 72
Ланг Фриц 95, 99, 123, 127
Ланглуа Анри 65
Ласкос Орестес 199
Латабар Кальман 184
Латтуада Альберто 163, 166, 167, 178

Лауритцен Вальдемар 193, 194
Лауритцен Лау 193
Леандер Зара 147, 150, 157
Лебрен Альбер 44
Левант Оскар 92
Ле Виган Робер 79, 82
Легг Стюарт 17
Лейда Джей 288
Лейтес Юзеф 213
Лепроон Пьер 65, 288
Ле Рой Мервин 100, 103, 118, 127
Лефевр Рене 42, 72
Леховец Иржи 182
Лехонь Ян 214
Ле Шапуа Жан-Поль 77
Леш Вальтер 241
Либенайнер Вольфганг 137, 139, 146,
147, 157
Ли Вивьен 33, 288
Лидзани Карло 288
Лидтке Гарри 157
Ли Лили 262
Лингарт Любомир 183
Линдберг Леопольд 241—243
Линдберг Пер 231
Линдгрен Эрнест 288
Линдер Макс 59, 200
Линдстрем Руле 228, 230, 234
Линн Дэвид 24, 25, 28, 31, 232
Линкольн Авраам 18
Липинский Станислав 205, 213, 217
Лисинский Ватрослав 198
Ли Сян-лан 257, 262
Литвак Анатолий 68, 87, 90, 278
Ллойд Фрэнк 24, 236
Локвуд Маргарет 34
Ломбард Кэрел 102
Лондер Фрэнк 28, 30, 32
Лорре Петер 109
Лоу Дэвид 29
Лоузи Джозеф 24
Лоусон Джон Говард 98, 278, 288
Лоутоун Чарлз 96, 97, 123, 288
Лукас Пол 100
Луло Р. 190
Лунде Хельга 195
Льюкен Артур 35
Л'Эрбье Марсель 48, 57—59, 61, 74,
80
Люби Рой С. 118
Любич Эрнст 24, 101, 102, 110, 122,
269
Люмьер Луи и Огюст 220
Льюс Клер Бус 123

Люшер Жан 79
Люшер Коринн 43, 79
Лярош Пьер 60, 62

Мадап Джамджетджи Фрамджи 265
Мадсен Харальд 193
Майер Луис Б. 97
Майлс Бернард 25
Майлстоун Льюис 98, 105, 127
Майо Альфредо 236, 238
Майо Арчи 103
Майский И. М. 213
Майш Герберт 149
Макабрю Пьер 75
Мак-Аллистер Стюарт 20
Мак-Артур Чарлз 24
Макаринский Тадеуш 22
Макдональд Дэвид 11, 15
Мак-Кри Джоэл 95, 113
Мак-Кэри Лео 125
Маковская Гелена 208
Мак-Шейн Китти 35
Маллняк Ежи 210
Мальмберг Бертил 233
Мальчевский Ян Скарбек 204
Мануэль Ролан 55
Маре Жан 63
Мариан Фердинанд 136
Мариво Пьер 64,
Мариншка Эрнст 100
Маркс (братья) 110, 113, 125
Марк Карл 75
Мармстетт Лоренс 225, 226
Марото Эдуардо 237
Мартен Марсель 288
Мартонфи Эмиль 184
Матейчек Эуген 183
Мато Леон 42
Матьюр Виктор 120
Маунтбеттен 24, 25
Мах Йозеф 182
Машинский Мариуш 210
Мейдж Чарлз 17
Мейсон Джеймс 34, 38
Меллетт Лоуэлл 85
Мельес Жорж 59, 264, 265
Мендес Лотар 136
Мердок Ричард 35
Мередит Берджесс 105
Мерсийон Анри 288
Мидзогути Кэндзи 251, 252, 285
Миллетич Октаван 198

Миллс Джон 25, 38
Мишель Винсенте 110, 114—116, 133
Мираид Ив 47
Мираида Иза 166
Митчелл Р. Дж. 27
Митчум Роберт 105
Михаил Жан 202
Михайлов 201
Михалек Болеслав 82
Мишель Марк 57
Минко Кушко 257
Моди Сохраб 271
Мозер Ганс 157
Мольнар 173
Монданин Джачи 173
Монди Бруно 156
Монк Джон 15
Менассан Ги 44, 75, 131, 152, 174
Монтегю Айвор 288
Моравиа Альберто 166, 171, 174
Морган Мишель 42, 54—56, 72, 96
Морель Жан 52
Морлей Габри 57
Московский П. В. 288
Морье Дафни дю 121
Мршик 180
Муберг Вильгельм 230
Мукс Жорж 83
Мукерджи С. 270
Муландер Густав 230, 231, 285
Муллиган Роберт 33
Мунн Пол 98, 100, 278
Мунн Йе-бон 257
Мунк Кай 228, 230
Муньос Карлос 236
Муссоллини Витторио 159, 160
Мэнвелл Роджер 38, 288

Нагата Масанчи 247
Невилль Эдгар 236
Негрони Бальдасар 167
Ней Ежи 213
Некрасова Людмила 217
Немешкюрти Иштван 288
Немцова Божена 182
Нивен Дэвид 27, 38
Николс Дадли 96, 130
Ним Рональд 25
Нимеллер Мартин 8
Нирванас Павлос 199
Нирё Пожеф 186
Новикович К. 198
Новый Олдржих 181

Нокс Фрэнк 97
Нолландов Серж 22
Норман Даниэль 53
Норман Роберт фон 148
Ноз Иван 181
Нуреттин Мюшр 245

Оберон Мерл 7, 33, 100
О'Брайен Маргарет 115
Огден Гарольд 110
Одетс Клиффорд 129, 130
Одзу Ясудзиро 252
Оксилна Нило 167
Оливейра Мануэль Де 240
Оливье Лоренс 26, 28, 32, 33
Олсен Джон Сигвард 110
Ольбрахт Иван 181
Ольфениус Вальтер Церлетт 151
О'Нил Юджин 95
Оранш Жан 74—75
Орвид Юзеф 219
Ордынский Рышард 102
Орик Жорж 63
Орко Ристо 196
Осецкий Стефан 212
Острер Морис 30
Отаи-Пара Клод 74—76
Офиольс Макс 43, 44, 146

Пабст Георг-Вильгельм 153, 154
Паволини Коррадо 158
Падеревский Игнаций 211
Пазинетти Франческо 173
Пайл Эрн 105
Пакстон Джон 124
Паладзекки Альдо 158
Паласиос Алисия 239
Паньоль Марсель 46, 47, 53, 282
Папоушек Францишек 183
Парло Дита 240
Паскаль Блез 58
Паскаль Габриэль 24, 34
Пассендорфер Ежи 222
Пауэлла Дик 113, 124
Пауэлла Диллис 15, 20, 30
Пауэлла Майкл 7, 9, 28, 32, 3
Пауэр Тайрон 103
Пекарский Антони 210
Пенгборн Фрэнклин 113
Пендхаркар Бхала Г. 271
Пенлеве Жан 77—81
Пени Артур 280

Перохо Бенито 237, 238
Перри Ф. 280
Перский Людвик 215
Пиджеи Уолтер 100
Пикер Кончита 237
Пиранделло Луиджи 169, 172
Питерс Сюзен 98
Пичел Ирвинг 98, 106, 130
Плокен Рауль 46—48
Плоурайт Джоун 33
Поджолли Фердинандо Мария 163, 167—169, 177
Полинья Серж де 61
Поллак Сидней 280
Поллард Чарлз 23
Польве Андре 81
Поммер Эрих 150
Пон Ван-чан 260
Понович Михаил 198
Поселовский Лешек 210
Постер У. С. 113
Поттер Генри С. 110
Превер Жак 55, 56, 60, 64, 81—83, 279
Превер Пьер 67
Прежан Альбер 56
Прель Мишлин 57
Премвнджер Отто 120, 123
Прессбургер Эмерик 28, 32, 33
Пристан Дж. Б. 14, 23
Прушинский Ксаверий 212
Пудовкин В. И. 280, 282, 283
Пуйманова Мария 180
Пуччини Джанни 163, 174
Пушкин А. С. 166
Пхалка Дхундирадж Говинд (Дадаса-хем) 264, 265
Пясковский Чеслав 205

Равель Морис 59
Радо Гийом 53
Рай Гимансу 270
Райт Бэзил 22
Раковецкий Збигнев 219
Рамело Пьер 52
Рамоз Шарль Фердинанд 240
Рави Девина 270
Ратов Грегори 98
Ра Унг-кью 255
Рабате Люсьен (Франсуа Виннель) 51, 79
Ребрану Ливину 202
Режан Роже 53, 55

Рей Ман 132
Рей Флорпан 237
Рейдгрейв Майкл 10, 26, 29
Рейно Поль 44
Рейлолде Квентин 14
Рейнс Клод 109
Ремн Морис 52
Ремю Жюль 41, 47, 56
Рендл Фрэнк 35
Рене Алан 132
Рено Мадлен 55, 65, 66
Ренуар Жан 42, 54, 64, 66, 78, 88, 96, 97, 130, 133, 173, 174, 279, 287
Ренуар Огюст 66
Ренуар Пьер 77, 82
Реттиген Теренс 9
Рибейро Антонио Лопес 239, 240
Рид Карл 8, 10, 11, 13, 26, 27
Ривер Фернан 47
Рина Ита 198
Риттер Карл 139, 140, 145, 149
Рифеншталь Лени 144, 283
Ричардсон Ральф 7, 9
Ричардсон Тони 33
Ричи Дональд 250, 257, 263
Риш Поль 52
Ришбебе Роже 47
Робсон Марк 131
Робсон Поль 11
Робсон Флора 7
Роджерс Джинджер 122
Родригез Эндре 184, 186
Розе Франсуаза 242
Розен Юзеф 210
Рой Бимал 274
Рокк Марика 150
Рокфеллер Нельсон 108
Роман Антонио 238
Романс Вивьян 48, 76
Росселлини Роберто 160, 178, 284
Рота Пол 11—16, 22
Ротмилль Яцек 210
Рошмон Луи де 89
Рудерман Михаил 278
Рузвельт Франклин Делано 84, 85, 97, 107, 109, 140, 276
Руис-Касильо-и-Басала Артуро 239
Рукье Жорж 190
Рунеберг Йоганн 196
Руни Микки 106
Руттен Герард 189
Рутман Вальтер 241
Рэйк Джозеф Артур 25, 30 37, 226

Рэннер Ирвинг 117
Рюман Гейнц 146

Саарикиви Орво 197
Садуль Жорж 77, 79, 202, 242, 261, 288
Сайгал Кундандал 269
Сальминен Салли 232
Самадзу Ясудзиро 252
Самборский Богуслав 208
Самусевич Ольгерд 217
Санд Жорж 100
Сандрев Андерс 226
Сароян Уильям 106
Свидвинский Александр 205
Северский 93
Сейлер Льюис 103
Сезанн Поль 66
Секей Иштван 188
Секигава Хидео 248
Секора Ондражей 182
Секондо Россе Ди Сан 165
Селзник Дэвид О. 106, 107
Сен-Сир Рене 56
Серао Иатильда 165
Сеч Иштван 186, 187
Сивере Зигфрид 226
Сизания Ф. Э. 196
Сим Иго 208, 209
Сименон Жорж 56, 69, 190
Симидзу Хироси 252
Симон Мишель 42, 43, 240
Сирк Дуглас 99
Сиротек Эмил 183
Сиркар Бирендра Нат 269, 270
Складовская-Кюри Мария 100, 214
Скотт Габриэль 195
Скотт Роберт Л. 104
Скот-Хансен Могнес 194
Славинский Владимир 180
Смит Элиор 34
Соколовская А. Л. 288
Соловьева И. Н. 288
Сольдати Марио 163—167
Спаак Шарль 42, 65, 190
Солонь Мадлен 63
Спингелгласс Леонард 92
Спиро Джулиано 15
Спитц Жак 60
Спаль Джон 123
Стейнбек Джон 98
Стеклый Карел 182
Стефан Жан 57, 67
Стефан Оливер 6, 7

Стено Флавия 168
Стерджен Престон 110—114, 116, 133, 278
Стерн Анаголь 213
Стивенсон Роберт 26, 96
Стиллер Мориц 228, 230, 234
Стимен Станислав А. 69
Сторк Анри 189, 190
Строцци Тито 198
Струтер Иэн 95, 96
Стэнвик Барбара 113, 123
Стюарт Джеймс 92
Стюарт Хью 15
Субрахманьям К. 273
Суксдорф Арне 233
Сулма Гелена 219
Схоукенс Гасто 190
Сьодмак Роберт 123
Сэвилл Виктор 26
Сэдлер Майкл 34
Сью Эжен 82
Сярккя Тойво 196

Тагор Рабиндранат 266
Тагути Тэцу 249
Ташоваара Нырки 196
Тасака Томатака 249, 252, 257
Таттл Фрэнк 122
Тейлор Роберт 97
Тейрлинк Герман 190
Тейтжен Пьер-Анри 80
Теллини Пьеро 169, 170
Темерсон Стефан 212, 214
Темерсон Франциска 212, 214
Темкин Дмитрий 87
Темпл Шерли 107
Тенисон Пенроуз 11, 22
Теплиц Ежи 275—286
Тиксье-Виньянкур 45
Тирней Джин 120, 123
Тирье Морис 60, 83
Тиссе Э. К. 241
Тито Носин Броз 199
Тоёда Сидо 257
Токатли Аттила 235
Толанд Грегг 98
Толлер Эрнст 9
Том Конрад 213
Тоот Андре де 101
Торрес Анри 41
Тохо 84
Траншо-Кривультова Текля 219
Траунер Александр 60, 81, 83

Тревор Клер 124
Трегаскис Ричард 103
Трейси Спенсер 99, 104, 287
Тривас Виктор 98
Триндер Томми 35
Тристан Леон 208, 217
Троммер Ганс 242
Тротти Ламар 107, 127
Трутко И. И. 287
Тулио Теуво (Теодор Тугай) 196
Туржанский В. К. 68, 137, 138, 156
Турнер Жак 88, 98
Тырлова Гермина 182

Уайз Роберт 131
Уайлд Корнел 100
Уайладер Билли 122, 123
Уайлер Уильям 33, 89, 90, 95, 96, 117, 118, 277
Уайт Уильям Л. 104
Уалдер Маргарет Бьюэл 106
Уилер Б. К. 85
Уилки Уэнделл 85
Уилкоккс Герберт 24
Уильямс Д. Б. 10
Уиннингтон Ричард 26
Уиньярд Диана 9, 10
Уолбрук Энтони 10, 28
Уоллес Эдгар 118
Уолш Рауль 103
Уорнер Джек 97
Уотерс Этель 114
Уотт Гарри 11, 14, 16, 22
Устинов Питер 27
Утида Тому 251
Утилов В. А. 288
Унциcki Густав 137, 138, 208
Уэллман Уильям А. 104, 105, 109, 118, 127, 128, 133
Уэллс Орсон 108, 128, 129, 133

Фарбер Мэнни 113
Фаркаш Золтан 186
Фарроу Джон 99, 103
Фатхелал С. 270, 271
Фаустман Эрик «Хампе» 233
Фейдер Жак 54, 55, 190, 242, 279, 287
Фейер Эдвиж 43
Фейош Пал 115, 285
Фейхтвангер Лион 135
Фекете Ференц 187
Фербенкс Дуглас 265
Фернандель 47, 50, 57, 58, 288

Феррара Джузеппе 160, 170, 288
Феррида Луиза 165, 177, 178
Фетке Ян 207
Фёрстер Э. 152
Финос Филоппини 200
Финтора Ян 183
Фишер Л. 191
Флаэрти Роберт 88, 187
Флиши Эррол 103
Флорей Робер 103
Фогадзаро Антонио 164, 165
Фонда Генри 113, 128
Фонтейн Джоан 33
Форберт Адольф 217
Форберт Владислав 215
Форд Александр 215, 221
Форд Джон 88, 90, 93, 94, 103, 104, 127, 277, 288
Форд Шарль 68
Формби Джордж 35, 38
Форст Вилли 150, 157
Форстер Эдвард М. 20
Фостер Норман 129
Франколини Джанни 176
Фредди Луиджи 158, 164, 169, 176
Фрейд Зигмунд 70
Фрелих Карл 149
Френд Чарльз 22, 23, 28
Френе Пьер 41, 69
Фрида Миртил 181
Фрич Вилли 157
Фрич Мартин 180, 181, 183
Фуке Францисек 222
Фунабаси Сейдзи 252
Фурре-Кормерей Мишель 80
Фучик Юлиус 182
Фушимизу Осамэ 262

Хаас Макс де 189
Хайд Грит 202
Хайслер Стюарт 122
Халберт Клод 35
Хальтрехт Казимеж 217
Хамид Алекс (Александр Хаккен-шмидт) 131
Хан Мехбуб 274
Хансен Рольф 147
Хара Кенкити 262
Харди Форсайт 20
Харлан Фейт 135—137, 145, 146, 153, 155
Хас Войцех 222
Хатауэй Генри 127

Хассельбах Хаген 194
Хегетшвайлер Эмиль 241
Хей Уилл 35
Хейман Хелла 131
Хейс Уилл 84, 110
Хект Бен 24
Хелман Лиллиан 98, 99, 117
Хемингуэй Эрнст 176
Хенриксон Андерс 228, 232
Херст Брайан Десмонд 7—9
Хёрбигер Аттила 138, 208
Хиль Рафаэль 237
Хильдьярд Джек 33
Хилтон Джеймс 96
Хинцлер Фриц 136, 137, 146
Хичкок Альфред 24, 26, 33, 95, 120—122, 231, 282
Хмара Н. И. 216
Хойновский Мечислав 222
Холмс Дж. Б. 15
Хорват Ариад 184, 188
Хорибек Упльям 87
Хорней Бригитта 138
Хорнекер Руди 189
Хоуард Лесли 6, 8, 27, 28, 32, 35, 38, 211
Хоуард Уильям 111
Хоукс Говард 103
Хоуп Боб 110
Ху Тие (Баттерфляй Ву) 260
Хьюстон Джон 90, 91, 105, 118, 133, 278
Хьюстон Уолтер 90
Хэйворд Луис 89
Хэммет Дэшселл 90, 99, 118—120, 122, 124

Цай Чу-шен 259, 260
Цангов Хрисан 201
Ценкальска Янина 209
Ценкальский Эугениуш 204, 211, 212, 214
Церлетт 137
Цеттерлинг Май 229
Цинсман Фред 99, 115
Циннер Пауль 152

Чанд Прем 266
Чан Франтишек 181, 182
Чанек Хода Карел М. 180
Чанши Чарльз 24, 110, 127, 133, 171, 201, 277, 287, 288

Чарлстоун Дэвид 30
Чаттерджи Банким Чандра 266
Чаттерджи Сарат Чандра 269
Чейз Джеймс Хедли 119
Чельгрен Эрик 233
Чемберлен Невиль 5, 6
Чендлер Раймонд 119, 124
Чешолт Клер 104
Черпенко М. М. 288
Черчилль Уинстон 7, 29, 36
Чехов А. П. 33
Чосер Джеффри 29
Чоудхури Р. С. 266
Челлини Альф 229
Чэней Лон 231

Шаванн Жак 52
Шаванс Луи 59, 69, 70, 79
Шаптарам Раджам Ванакудре 269, 271, 273, 274, 285
Шарель 150
Шаро Генрик 210
Шах Паша 273, 288
Шах Чандулал 266
Шахигьян Ион 202
Шварц Альба 191
Швейкарт Ганс 140, 156
Швейцер Рихард 241—243
Шебего Станислав 219
Шекспир Уильям 32, 33, 126, 168
Шестрем Карл 193
Шеналь Пьер 43
Шен Хси-лин 260, 262
Шерифф Роберт С. 96
Шерман Вилсент 100, 101, 117
Шестром Виктор 226, 230, 231, 234
Шефер Джордж 129
Шёберг Альф 225—229, 232—234, 286

Шимизу Хироси 262
Шитова В. В. 288
Ши Ту-шан 261
Шлеттов Адальберт 157
Шлехтер Эмануэль 210
Шлютер Карл 194
Шницлер Аргур 146
Шоловский Кароль 217
Шомегон Этьен 122
Шопен Фредерик 100, 194
Шор Дайна 110
Шоу Бернард 24, 34
Штаудте Вольфганг 156
Штейнвурцель Северин 213

Штейнгоф Ганс 139, 145, 157
Штеммле Роберт А. 148, 157
Штернберг Джозеф 93, 118, 120, 166
Шторм Теодор 146
Штрогейм Эрих 123
Шу Жан 53, 240
Шудрака 265
Шумлин Герман 99
Шустер Гарольд 103
Шух О.-Ф. 156

Эдгрен Густав 231, 232
Эддиселл Ричард 8
Эдин Халиде 244
Эйгер Владислав 214
Эйджи Джеймс 89, 98, 103, 106, 124, 126, 131
Эйзбреннер В. 153
Эйзенштейн С. М. 196, 241, 280, 282, 283, 288
Экк Н. В. 274
Экман Геста 232
Экман Хассе 232, 233
Элбл Индржих 183
Элви Морис 8

Эллисон Джоан 109
Эмблер Эрик 27
Эммер Максимилиан 210
Энокен 254
Энштейн Жан 58
Эредиа Хосе Луис Саэнс де 236, 238
Эртугрул Мухсин 199, 243—245
Эски Артур 35

Юан Лип-ю 260
Юбер Роже 83
Ювбша-Стемповский Казимеж 210
Юрепев Р. Н. 287, 288
Юткевич С. И. 245, 261, 288
Юхансон Ивар 231, 232

Якоби Георг 145, 150, 153
Якобсен Йохан 194
Якубовская Ванда 217
Ямамото Кадзио 248, 249, 253
Янцзинге Эмиль 139, 146, 152
Яну Зорка 181
Яррел Стиг 229, 232
Яц Збигнев 217

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

Августовская рапсодия 233
 Августовское воскресенье 172
 А все-таки мы поем 41
 Ад ангелов 67
 Ад разверзся 110
 Азартная игра 162
 Ала Арриба 239
 Александр Великий 271
 Аллотрия 150
 Алый знак доблести 90
 Алый цветок 8
 Альфа Тау 160
 Американцы 92
 Ангелы греха 57, 71, 73
 Андалузский нес 132
 Аники Бобо 240
 Аннушка 152
 Антуан и Антуанетта 67
 Аплодисменты 200
 Аррианг 255
 Армия 253
 Асфальтовые джунгли 90
 Африканская королева 90
 Аэродром (Аэродром СЗ-2) 177

Бабушка 182
 Багдадский вор 265
 Бал прохожих 53
 Баллада о цилиндре 189
 Бальная записная книжка 194, 238
 Багда Гитлера 99
 Барон Мюнхаузен 150
 Барон-призрак 61, 62
 Батаан 103
 Башня лжи 231
 Башня Микаэра 252
 Белзцы из Сент-Ажиля 67
 Без дороги 200

Без завтра 43, 44
 Беззащитная невинность 198
 Безмолвная деревня 18
 Безумный день 156
 Без цензуры 8
 Белое оружие 167
 Белоснежка и семь гномов 277
 Белый вальс 57, 58
 Белый корабль 160
 Бенгази 161
 Береговая комендатура 15
 Бесконечная дорога 140
 Бисмарк 137, 139, 146, 147
 Битва за Англию 27, 87
 Битва за Китай 87
 Битва за нашу Советскую Украину 216
 Битва за Россию 87
 Битва за Сан-Пьетро 90, 91, 105
 Битва при Ленино (см. Сражающаяся Польша, № 1)
 Битва у острова Мидуэй 88—90
 Благодарю тебя 35
 Ближайшие родственники 29
 Бог — мой второй пилот 103, 104
 Богатство без завтрашнего дня 167
 Болгария-ловелас 200
 Болгарские орлы 201
 Болотные топи 130
 Большая блокада 22, 23
 Большая ложь 117
 Большая любовь 147, 150
 «Большая свобода 7» 151—153
 Борьба за власть в семье Хейккиля 196
 Боу джест 104
 Брак по-итальянски 171
 Брат Тодэ и его сестры 252
 Братья 274
 Британия выстоит (см. Лондон это выдержит)

Броненосец «Потемкин» 259
 Будю, спасенный из воды 67
 Букет южных морей 249
 Буксиры 54, 64
 Бум (реж. В. Де Сика, 1963) 172
 Бум (реж. Д. Лоузи, 1968) 24
 Бунт игрушек 183
 Буря молодости 200
 Буря над границей 261
 Быть или не быть 102, 110

В Алькасаре без перемен 236
 Вампир 198
 В восемьдесят дней вокруг света 24
 Ведьмы 191
 Великая иллюзия 64, 279
 Великая стена 261
 Великий король 145, 147
 Великий Мак-Гинти 111, 113
 Великобритания в опасности 14
 Великолепные Амберсоны 128, 129, 133
 Венера перед судом 137
 Венская кровь 150
 Венские девушки 157
 Вера Лукашова 182
 Верная шимфа 24
 Веселая Болгария 201
 Веселое привидение 24, 28
 Ветер с запада 233
 Вечерние посетители 59—62, 279, 284
 Вечерний костюм обязателен 184, 188
 Вечное возвращение 62, 63, 76
 Вечный жид 136, 137
 Вечный огонь 231
 В защиту чести 273
 Взгляд на старинную Бельгию 189
 Видьяпати 271
 Вильсон 107
 Винтовая лестница 123
 Вишвава 271
 ...В котором мы служим 24, 25, 28, 32, 37
 ВМВ-6 196
 В наше время 100
 Внимание, мины! 159
 В огне перекрестных вопросов 93
 Водитель парома 15
 Водоворот 24
 Военные летчики 103
 Военный журнал 41
 Военный флот 249
 В ожидании Лефти 130
 Возвращение 137, 138, 208
 Возвращение домой 189

Возвращение из Вавилона 225, 227
 Возгорится пламя 230
 Возлюбленный Шамоты 208
 Война с крысами 194
 Вокзал Термини 172
 Ворон 68—71, 79
 Восемь аккордов 194
 Восемьсот отважных 262
 Восьмая жена Синей Бороды 122
 Вперед! Знамя свободы 264
 В переулках Стамбула 244
 Враг в крови 241
 Враг общества 104, 276
 Враги 137, 138
 Врата неба 171—172, 178
 Врата храма 251
 Все это правда 108
 Встретимся в Сан-Луи 114
 Встреча на озере 197
 В те дни 152
 Вторая смена 181
 Вчера, сегодня, завтра 171
 Вызываем мистера Смита 212, 214
 Выстрел 166
 Выходят эскадры торпедных катеров 248, 249
 Выше голову, Иоганнес! 148
 Вышедший из игры 27

Гавань в цвету 253
 Газовый свет 9, 10, 29, 123
 Гамлет 33
 Гарибальдиец в монастыре 170, 171
 Где-то на биваке 35
 Где-то на отдыхе 35
 Генерал 149
 Генерал делла Ровера 171
 Генерал дьявола 152
 Генералы, штаб и солдаты 249
 Генрих V 32—34
 Германия 138
 Героическая кермесса 279
 Гестапо 8
 Гест Баардсен 195
 Гибель любви 239
 Гибель «Титаника» 151
 Гионские сестры 252
 Гитлер — живой или мертвый? 99
 Гитлеровский безумец 99
 Гнев 266
 Гойескас 237, 238
 Голод 189
 Голос сердца 200

Голубая вуаль 57
Гордая долина 11
Гордость морской пехоты 103, 104
Горе и счастье женщины 241
Город 93
Городок на ладони 182
Горькая сладость 24
Господин Флажок на крыше 52
ГПУ 139, 145
Гражданин Кейн 111, 128, 129
Гражданская смерть 168
Графиня Кастильоне 162
Грех 202
Гробница Мельеса (см. Фантастическая ночь)
Грозя гнева 127
Грозовой перевал 33
Гуини — Красные Руки 67, 68

Да будет свет 90, 91
Да здравствует народ! 262
Да здравствует народ! (Три барабана) 42

Дама в светлых перчатках 191
Дам миллион 172, 173
Дания борется за свободу 194
Да, синьора 168, 169
Дафнис и Хлоя 199
Двенадцать женщин 41
Две сестры 260
Две тысячи женщин 30
Движение Сопротивления 52
Двое 232
Двойная страховка 123
Девдас 268, 269
Девичья скала 201
Девушка и дьявол 233
Девушка моей мечты 150
Девушки из Изу 252
Дело Моландера 154
День гнева 191—193
День начинается 279
Деревенские Ромео и Джульетта 242
Деревня Песталоцци 241
Дерево растет в Бруклине 130
Деревянная голова 252
Десантники из морской пехоты 103
Дети в изгнании 214
Дети Гитлера 99, 124
Дети города 16
Дети райка 81—83
Дети смотрят на нас 170—173
Детство Горького 274

Джакомо-идеалист 166
Джарабуб 161
Джентльменское соглашение 130
Дзидай-геки 250
Дикие птицы 225
Диктатор 288
Дитя разведенных родителей 191
Дневник для Тимоти 18—20
Дневник из Гвадалканала 103
Дневник польского летчика 211
Дни славы 98
Добродетель мужей 248
Добродетельные женщины из Пардубиц 181
Дойче вохеншау 140, 142, 143
Доктор Иштван Ковач 186
Долгий путь 94
Долорес 237
Домик сдается 8
Дорога Ватерлоо 30, 34
Дорога к звездам 26, 27, 38
Дорога на Восток 166
Дорога на небо 227, 228
Дорога никуда 225
Дорога перед нами 26, 27, 32, 38
До свиданья, Франциска 152
Дочь вождя 197
Дочь землекопа 46, 47, 53
Дурной глаз 190
Дыра 67
Дьявол в Софии 200
Дьяволицы 68
Дядюшка Крюгер (Трансвааль в огне) 139, 145
Дядя Ваня 33

Еврей Зюсс (реж. Л. Мендес, 1934 г.) 135
Еврей Зюсс (реж. Ф. Харлап, 1940 г.) 134, 135, 137, 145
Европа 212
Его превосходительство 233
Ежедневная битва 252
Если бы я вышла замуж за пастора 232

Жанна из Парижа 96
Жаркое лето 181
Железная корона 169
Желтая клиника 232
Жена по мерке 152
Женщина 274
Женщина в окне 123

Женщина за бортом 156
Женщина исчезает 242
Женщины — все же лучшие дипломаты 145
Жертва 271
Жертвенный путь 146
Живой Сугороку 253
Жизнь и смерть полковника Блимпа 28
Жизнь непреклонного Матсу 252
Жизнь у нас одна 272
Жизнь Христа 264
Жил-был отец 252
Жилец 123
Жить 254

Заблудшая 194
За восходящим солнцем 124
Завтрак на траве 173
Заза 166
Закон весны 53
Закон любви 156
Закон Севера (Северный путь) 54, 55
Замужество Мари Сюч 184
За отчизну 201
Западные подступы 15, 38
«Западный фронт, 1918» 153
За свободу 8
Заслуженная награда 88
Затворники из Альтоны 171, 172
Зачем? 185
Защищаем нашу отчизну 261
Заявка 282
Звезды смотрят вниз 10, 26
Здравствуй, слон 171, 172
Зеленые пастбища 114
Земля 251
Земля дрожит 173
Земля обетованная 16
Зигфелд Фоллис 115
Зита 270
Злая женщина 34
Злая улица 199
Знаменитый день 8 июня 17
Зов моря 212
Золотая лихорадка 110, 127
Золотая маска 207
Золото Кристобалья 67
Золото Неаполя 171, 172
Золотой век 132
Золотой город 145, 146
Золотой мальчик 130
Золотой шлем 67
Зона 42

Идеальный муж 146
Идем со мной домой 191
Иди моим путем 125
Из Техаса в Батаан 118
Иммензее 146
Император Португалии 231
Индра Сабха 267
Инес де Кастро 239
Иностранный корреспондент 95
Иоланта и вор 115
Искушение 186
Искусство жить 24
Испытание 201
Испытательный срок 33
Истина 68
История 251
История войны 88
История Кришны 270
История рядового Джо 104, 105, 109, 127, 133
Источник забот 245
Итак, путешественница 117
И тогда не осталось никого 117
Иштван Борш 186

Кавалькада 24, 41, 236
Кадеты 140, 145
Казино в Шапхае 120
Как зелена была моя долина 127
Как создавалась империя 13
Какую силу имеет истина? 241
Капитан из Кёпеника 152
Карин, дочь Манса 225
Карл Петерс 137, 139, 151
Кармен 76
Касабланка 109
Кага Кадар 188
Катастрофическое пике 103
Катрина 232
Каюта № 27 156
Кентерберийские рассказы 28
Керри 33
Киножурнал новостей 220
Кипис 26
Китайская ночь 262
Китти и всемирная конференция 151
Ключ 26
Клятва в пустыне 262
Колокол из Сайона 262
Книга славы 41
Ковбойские командосы 118
Козленок за два гроша 26
Колокола собора святой Марии 125

Кольберг 146, 155, 156
Комедиант 33
Комедианты 153, 154
Комедия счастья 57, 61
Коммунизм 41
Конвой (реж. П. Теннисон, 1941) 22
Конвой (реж. Л. Бекон, 1943) 97
Конгресс танцует 150
Конец дня 42
Контрабанда 9
Контратака 98, 278
Конфликт 123
Концерт по заявкам 147
Королева Елизавета 264
Королевская охота 225, 229
Королевский сброд 233
Король поэзии и перелетная птица 197
Король чарльстона 198
Короткая встреча 24, 28, 232
Край ошибки 123
Красное и черное 236
Красные луга 194
Красные нашивки 149
Красота мира 266, 267
Крейсер «Балеарес» 236
Крестьянская симфония 190
Крещение огнем 140—142, 149, 159, 205, 207
Кристиан 181
Кровь поэта 61
Крылья 104
Крыша 171, 172
Кузница душ 237
Курьер из Анкары 244
Курьер из Индии 236

Ландаман Штауффахер 241, 242
Лаура 120, 123
Легенда Дзюдо 254
Легкая добродетель 24
Леди Гамильтон 33
Леди Ева 111
Леонард 173
Лес — наше наследство 232
Летняя легенда 233
Летучая мышь 157
Летчик аварийщик Квакуэ 148
Линия фронта 14
Лис из Гленарвона 138
Лисинский 198
Лисички 96, 117
Лицо со шрамом 276
Лондон это выдержит 14, 18

Лотарингский крест 96
Лошадь 248, 249, 253
Любовная трагедия в Стамбуле 244
Луна зашла 98
Луна и грош 33
Любовная история 34
Любовные игры 146
Любовные письма 74—75
Любовь и страсть 198
Любовь на пособие по безработице 10
Люди во время бури 138
Люди из убежища 13
Люди на дне 159, 160
Люди с гор 186, 187
Люди с плавучего маяка 11
Люди, творящие завтра 248

Мадалена, ноль за поведение 170 171
Мадам Кюри 100
Мадемуазель Фифи 131
Мадонна Семи Лун 34, 38
Мадридский фронт 236
Майданек—кладбище Европы 220, 221
Майерлинг 43
Майор и малютка 123
Майская сказка 180
Маленькая Лиза 64
Маленький ангел 260
Маленький придворный концерт 156
Маленький старинный мирок 164—167
Маленький цезарь 276
Маломбра 165
Мальтийский сокол 90, 118—120, 124
Манон 68
Мари-Мартин 56
Мария-Луиза 241, 242
Марсельеза 64, 279
Махабхарата 264, 265, 270
Марш к свободе 213
Марш на Польшу 136, 140—142, 149, 159, 205
Мастер поехал во Францию 23
Материнский порт 53
Машинистка 266
Маэстро, играй свинг! 231
Международная банда контрабандистов 250
Мемлинг 190
Мемфис Белл 89, 90
Менильмонтан 240
Мертвая вода 189
Миллионы таких, как мы 30
Миллионер 157

Миллионер на один день 202
Милый друг 150
Мир изобилия 16
Мисс Грант идет к двери 13
Миссис Минивер 95, 96, 100
Миссис Skeffington 117
Миссия в Москву 97, 98
Мистический агнец 190
Мичман Йэи 26
Моби Дик 90
Могилы без крестов 201
Могущество и слава 111
Молодежь безумствует 131
Молодежь Китая 262
Молодой мистер Питт 26
Молодой человек 257
Молодые орлы 148
Молодые французские девушки 41
Молокососы 148
«Монпарнас, 19» 67
Монте-Кассино 217
Морские сражения у Гавайских островов и Малайи 248
Моряки без звезд 160
Моя жизнь для Ирландии 138
Моя прекрасная леди 115
Мужчины без орденов 13
Мужчины, что за подлецы 170
Мужская верность 185
Мулен-Руж 90
Мы погружаемся на рассвете 26
Мы, сорванцы 74
Мышьяк и старые кружева 110

Набережная туманов 42, 44, 279
Набережная ювелиров 68
На дне 42, 173
Над Неманом 217
Наемное оружие 122
На краю света 28
Наль и Дамаанти 265
Направление: решительная битва в воздухе 249
Направление — Токио 103, 104
На распутии 260
Народ в изгнании 211
На суше 131, 132
Нацисты атакуют 87
Наш человек в Гаване 26
Наша война 178
Небесные музыканты 42, 72
Небесные псы 148
Небо принадлежит вам 64—66

Неведомый враг 186
Невеста из Гломдали 195
Невеста стрелка из Коскенласки 196
Негодяй 24
Нежная 75
Незаконнорожденный 195
Незнакомец 129
Незнакомцы в доме 56
Незримая стена 231
Неприкасаемая девушка 270
Не прикасайтесь к добыче 67
Неуловимый Смит 8, 27, 35
Неустршимый Али 245
Низина 144
Никто не уйдет живым 101
Ниночка 122
Ничего, кроме одинокого сердца 129
Новые времена 277
Новые женщины 260
Новый дух 92
Новый снег 252
Ночной поезд в Мюнхен 8, 26
Ночь в порту 233
Ночь, когда начался пожар 9
Ночь сюрпризов 203
Ню 152

Обсуждаем военные налоги 88
Общее путешествие 30
Об этом говорят в городе 231
Одержимость 43, 173—176, 284
Одесса в огне 161, 203
Один из наших самолетов не вернулся 28
Один не вернулся 273
Одинокие 115
Оккультные силы 52
Окрыленные корабли 22
Оливер 26
Олимпия 283
Опасная игра 195
Опасный лунный свет 8
Опера нищих 33
Оперетта 150
Отставка 146, 147
Осада 205
Освобождение 139
Освобождение Парижа 78
Оставь ее небесам 123
Остров 225
Остров Уэйк 103
Отель дю Нор 42
Отец 225
От Латруна до Газалы 213

От Майерлинга до Сараева 43, 44
Отливная в полночь 15
От Татр до Азовского моря 183
Оттенки серого 91
Отцы и дети 171
Охота на человека 95
Очарованная 122

Наденне Берлина 222
Надший идол 27
Налачи тоже умирают 99
Налика на улице 130
Нарацельс 154
Натруль 249
Нашистка доктора Хегля 180
Настор Хэлл 8
Первая эскадра 232
Первые дни 11, 18
Первый из немногих 27
Переезд в Марсель 96
Пересадка 232
Перстенек 181
Песнь о Бернадетте 124
Песнь о России 97, 98
Песнь рыбаков 259
Песня белой орхидеи 262
Песня на память 100
Пималлион 24
Пилот возвращается 160
Пилот Лучано Серра 160
Письмо из дому 13
Пламя во тьме 232
Пламя Нью-Орлеана 116, 133
Плата за страх 68
Победа благодаря авиационной мощи 93
Победа в Бирме 15
Победа в пустыне 15
Победа в Тунисе 15
Победа на Западе 140—142
«Победить!» 41
Новость об одном корабле (см. ... В которм мы служим).
Подвалы отеля «Мажестик» 56
Подлинная слава 26
Подменная жизнь 186
Под мостами 151, 152
Подозреваемый 123
Подозрение 121
Подсолнухи 171, 172
Поднимаем якорь! 211 :
Поезд-призрак 35
«Поезд 56» 227
Пожары начались 18, 19

Поздно 185
Познай своих врагов 88
Познай своих союзников 88
Покинутые дворцы 198
Политый поливальщик 59
Полотно из Ирландии 137
Полурай 26, 33
Польская кинохроника 220—222
Польский парад 213
Поляки на новом фронте 211
Полярная звезда 98
Понкараль 76
По одежде встречают 152
Пора цветения 225
Последние дни Эдо 251
Последний взвод 123
Последний выходит из игры 225
Последний из шести 69
Последний козырь 67
Последний мост 152
Последний поворот 43
Последний шанс 241—243
После пожара в России 201
Поступь времени 87, 276, 277
Потерянные любовные письма 241, 242
Потсдам 149
Похитители велосипедов 171, 172
Похитители 240
Почему мужья изменяют 266
Почему мы воюем? 6, 86, 88, 133
Почтовая спешка 17
Правила игры 42, 64, 67, 279
Праздник служащих 10, 26
Прекрасный кондитер 245
Прекрасный пол 27
Прелюдия к войне 87
Прерванный полет 212
Преступление 226, 227 229
Привет Франции 88
Приветствуйте героя-победителя 111, 113
Придет пора жатвы 16
Призвание Андре Карреля 240
Призрак и донья Хуанита 237
Призрачная тележка 40
Призыв к оружию 13
Приносите лом 92
Принцесса де Лавье 57
Присягаем польской земле 215
Пробуждение 245
Прогулка под солнцем 105
Продается палаццо 238
Прокаженная 101
Проклятый хутор 237

Просто мать 225
Против агрессии 189
Прошу на меня не смотреть! 236
Прощай юность 168
Пурпурные розы 170, 171
Путешественник без багажа 57
Путешествие 256
Путешествие без возврата 232
Путешествие без цели 237
Путешествие в страх 129
Путешествие доктора Котлиса 273
Путешествие на Луну 265
Путешествия Салливена 111, 112
Путевка в жизнь 274
Путь на небо 225, 230, 234
Путь человека 196
Пшеница в опасности 194
Пылающая рубашка 244
Пятеро смельчаков 103, 104
Пятое июня (Один из миллионов) 149
Пять могил по пути в Каир 123

Рабочий 266
Раджа Харисчандра 264, 265
Радуга 274
Разделяй и властвуй 87
Разжигание костра 74
Раптовская роща 26
Рамаина 265, 270
Рапорт с Алеутских островов 90, 91
Раса 236, 237
Рассвет 233
Расёмон 254
Растлители 52, 56
Ребекка 33, 121
Ребенок 191
Ревность 168, 169
Рембрандт 282
Рим, 11 часов 172
Рим — открытый город 178
Рискуя жизнью 227
Ритм 182
Ричард III 33
Роберт и Бертрам 134
Робин Гуд из Эльдорадо 104
Родилась звезда 104
Розалия Найденш 181
Розика 201
Рок отпускает грехи 238
Рокко и его братья 173
Романс в миноре 151, 152
Ротшильды 136

Салют, друзья! 108
Самая красивая (реж. Л. Висконти, 1951) 172, 173
Самая красивая (реж. А. Куросува, 1943) 254
Самый сильный 225—227
«Сан-Деметрио, Лондон» 23
Сант Тукарам 269, 271
Сапожники из страны переска 196
Свадьба 201
Свадьба в Кастилии 238
Свадьба Шиффон 74
Свастика и виселица 220
С верой в господя 198
Свет в тумане 176
Свет лета 64, 65
Свет погас 104
Светоц Азии 270
Свободное время 18
Свободные французские новости 78, 79
Свободный мир 79
Святая Елена, маленский остров 149
Святой сад 42
Сейвер принадлежит нам 262
Северное море 14
Седьмое покрывало 34
Седьмой крест 99
Семеро в роли злодеев 184
Семья дракона 103
Сердца Франции (см. Также отец и сын)
Сердце Британии 18
Сестры Матерасси 168
Сети дня 131
Сибилетт 74
Симфония любви 202
Синьор Макс 170
Скала бурь 29
Скандал 237, 238
Сквозь слезы — к счастью 207
След света 237
Слепая Венера 48
Слова перед битвой 18
Слово 230, 234
Случай в Окс-Боу 104, 118, 127, 133
Слушайте Англию 18
Смена караула 186
Смертники 103, 104
С морской пехотой на острове Тарава 89
Снег покрывает следы 53
Сокровище Сьерра-Мадре 90
Солдат королевы Мадагаскара 207
Солдат-негр 88

Солдатский киножурнал 92
Солидарность 42, 153
Соломенная шляпка 57
Сони 233
Сорок девятая параллель 28, 33
Сороковой год 47
47 верных рожинов 251
Спартак (реж. С. Кубрик, 1959) 33
Спартак (реж. М. Эртугрул, 1926) 244
Сплошное 212
Свицкая красавица 165
Сражаемся до самой смерти 261
Сражающаяся леди 89
Сражающаяся Польша, № 1 216
Сражающаяся Польша, № 2 216
Сражающаяся Польша, № 3 220
Сражающаяся улица 262
Ставка — жизнь 225, 233
Сталь 231
Стеклянный ключ 119, 122
С тех пор, как ты уехал 106, 107
С тобой в объятиях 232
Стража на Рейне 99
Страна моей матери 214
Страна твоего будущего 233
Страница истории 52
Страсти Жанны д'Арк 191, 193
Страсть 173
Стрелок Вишф 241
Стрелок от Максима 42
Судья 225
Сципион Африканский 177
Счастливая страна 106
Счастливого пути 180
Сын рока 199

Тайна Инкассо 68
Тайные акты «ВВ-1» 151
Тайный шифр 262
Такие отец и сын 41, 42
Тамилла 244
Танец с императором 150
Телевизионный шпион 123
Темы вдохновения 190
Тени на снегу 233
Тень сомнения 121, 122
Тереза Венерди 170, 171
Техас 118
Те, что наступили тигру на хвост 254
То был чешский музыкант 180
Тонкий человек 120
Тоска 174
Тот, кого не ждали 272

Травля 225, 228, 229, 234
Трагическая ночь 165
Трагическая охота 172
Трапедия 26
Третий человек 27
Трехгрошовая опера 153
Три девушки из Вены 162
Тридцать секунд над Токио 103
Три кабальеро 109
Три молодые современные девушки 260
Тринадцать героев 245
Три поколения Даньюро 251
Трисияль — кнут 195
30 000 солдат генерала Уэйвелла 15
Триумф воли 145, 283
Три этюда Шопена 214
Тройная комедия 156
Трудовой день Пьера Лавала 52
Трясина и солдаты 249
Туманные звезды Большой Медведицы 173
Туннель 123
Турбина 180
Ты и я 257
Ты — моя цель 250

Убей мою любимую 124
Убивай или будешь убит 93
Убийство деда-мороза 67, 76
Убийца живет в доме № 21 68, 69
Украденная смерть 196
Укрошение строптивой 168
Улица пяти лун 165
Улица торжественного праздника 253
Уличные богини 200
У льва есть крылья 7
Умберто Д. 171, 172
Урок литературы 248
У стен Малапаги 172
Ученик дьявола 33

Факт из хроники 177
Фанни в газовом свете 34
Фантастическая ночь 58, 59
Фантастическая симфония 76
Фарине 240
Фарребик 190
Финляндия 196
Франция — это империя 41
Французские новости 49, 78
Французские самолеты 41

Французский — быстро, легко и приятно 9
Французский городок (см. Ворон)
Французы, у вас короткая память! 52
Фрёкен Юлия 225

Хижина в небесах 114
Хлеб 274
Хлеб, любовь и ... 171
Хлеб, любовь и фантазия 171
Ходжа Насреддин 245
Хозяйка гостиницы 165
Хореографический этюд для кинокамеры 131, 132
Хорхор, продавец жареного гороха 245

Цезарь и Клеопатра 34
Цель на сегодняшнюю ночь 14
Цель операции — Бирма 103
Цех кутногорских дев 180, 181
Цыгане 195

Чайка 233
Чандидас 268, 271
Частная жизнь Генриха VIII 7, 281, 282
Часы 115
Человек в сером 34, 38
Человек, забывший бога 200
Человек-зверь 42, 174, 227
Человек из Лондона 56
Человек, который выиграл 104
Человек, который хотел покончить с собой 237
Человеческая комедия 106
Четверо в джипе 241
Четыре Робинзона 237
Черные рубашки 177
Четыре шага в облаках 169—173, 284

Чистый воздух 41, 71
Чочара 171, 172
Чудо в Милане 171—173
Чудо в Морган-Крик 111—113
Чужие в доме 69
Чуляндра 202

Шалпанский Чарли 35
Шиам Шундер 271
Шива и цветок из-под виселицы 157
Шинель 172
Ширин и Фархад 266
Шляпка из флорентийской соломки 146
Шпион еще не убит 250
Шуша 171, 172

Эдуард и Каролина 67
Экипаж «Доры» 145, 149
Элегия Нанивы 252
«Эскадра 992» 11
Эскадрилья 238
Эскадрилья соколов 248, 249
Это — армия 109
Это моя страна 96, 97, 130
Это случилось завтра 116
Это счастливое поколение 28

Юный гитлеровец Квекс 148, 157
Южанин 130, 133
Юха 196

Я женился на ведьме 116
Я обвиняю 146, 147
Янки Дудл Дэнди 109
Яннань и 8-я армия 263
Яношк 183

ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Глава I. Новый облик британского кино (<i>перевод М. М. Черненко</i>) . . .	5
Глава II. Французское кино в годы оккупации (<i>перевод М. М. Черненко</i>) . .	40
Глава III. Голливуд в годы войны (<i>перевод М. М. Черненко</i>)	84
Глава IV. Кинематография Третьей империи в годы войны (<i>перевод А. С. Голембы</i>)	134
Глава V. У истоков неореализма (<i>перевод М. М. Черненко</i>)	158
Глава VI. Под гитлеровским игом (<i>перевод А. С. Голембы</i>)	179
Глава VII. Польская кинематография в годы второй мировой войны (<i>перевод А. С. Голембы</i>)	204
Глава VIII. Европейские оазисы нейтралитета (<i>перевод А. С. Голембы</i>) . .	223
Глава IX. На Дальнем Востоке (<i>перевод А. С. Голембы</i>)	247
Послесловие (<i>Н. П. Абрамов</i>)	276
Литература по истории зарубежного кино 1939—1945 годов (<i>составитель Н. П. Абрамов</i>)	288
Указатель имен (<i>составитель Н. А. Нароушвили</i>)	292
Указатель фильмов (<i>составитель Н. А. Нароушвили</i>)	304

ЕЖИ ТЕПЛИЦ
ИСТОРИЯ КИНОИСКУССТВА
1939—1945

Редактор *З. Петрова*
Художественный редактор *В. Пузанков*
Технические редакторы *Н. Кронова, Л. Жарова, Т. Юрова*
Корректор *Р. Прицкер*

Сдано в производство 26/XI 1973 г.
Подписано к печати 16/V 1974 г.
Бумага 70×90¹/₁₆ — тип. № 1. Бум. л. 10
Печ. л. 23,4+3,21 п. л. вкл. Уч.-изд. л. 22,80. Изд. № 15598
Цена 2 р. 08 к. Зак. 01318

Издательство «Прогресс» Государственного комитета
Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 21

Ордена Трудового Красного знамени Московская типография № 7
«Искра революции» Союзполиграфпрома при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9

Издательство «Прогресс»

готовит к печати:

Дземидок Б. О комизме. Пер. с польск.

Сущность комического — один из наиболее сложных вопросов эстетики. Б. Дземидок оригинально и плодотворно рассматривает наиболее известные концепции комического, например теории контраста, деградации, отклонения от нормы, пересекающихся мотивов и др. Автор строит свое исследование на богатом материале, используя труды Аристотеля, Т. Гоббса, И. Канта, Г. Спенсера, А. Шопенгауэра, А. Бергсона, Н. Чернышевского, А. Луначарского. Юмор и сатира предстают в книге Б. Дземидока как определенные типы мировоззренческого отношения к действительности. Подробно рассматриваются в монографии и взаимоотношения комического и других эстетических категорий — трагического, возвышенного, безобразного и т. д. Ценны размышления Б. Дземидока над интеллектуальными формами комизма (логические инверсии), а также анализ комедийных художественных средств и их классификации.

Издательство «Прогресс»

готовит к печати:

Судьбы романа. Сборник. Перевод с разн. яз.

То затихающий, то вновь усиливающийся спор о судьбе романа, его жизнеспособности и значимости волнует писателей и литературоведов во всех странах. И не удивительно, поскольку это спор о важнейших проблемах эстетики и общественной жизни. Должен ли роман быть эпической формой, опирающейся на классические традиции и развивающей их? Как быть с языком, с его социальной ролью и характером? Связаны ли между собой эстетические и этические начала в романе? Защита романа в настоящее время — это борьба за реализм и гуманизм.

В сборник включены статьи современных писателей, критиков и литературоведов разных стран, как марксистов, так и других прогрессивных ученых, критикующих модернистские тенденции в романе.

Издательство «Прогресс»

готовит к печати:

Райнов Б. **Черный роман.** Пер. с болг.

«Составной частью страшного, безостановочно действующего механизма, развращающего сознание широких слоев общества», называет Богомил Райнов «черную» — полицейскую, шпионскую литературу ужасов, убийств и садизма. Не одно только стремление к наживе способствует тому, что низкопробное чтиво, продаваемое по дешевым ценам, мутным и грязным потоком непрерывно поступает на книжные рынки США, ФРГ, Англии, Франции и других капиталистических стран.

Создавая биографию черного романа, болгарский писатель и исследователь литературы Богомил Райнов досконально изучил около четырехсот книг зарубежных авторов и анализирует накопленный материал так мастерски, ведет свое изложение так интересно, что, по отзывам критиков, его труд читается как увлекательный роман.