

\* \*\*\*\*\* \*

Энциклопедия подготовлена коллективом сотрудников отдела Европейского кино НИИ киноискусства Министерства культуры

АВТОРЫ:

Алова Л.А.  
Елисеева Т.Н.  
Дорошевич А.Н.  
Компаниченко Г.Н.  
Краснова Г.В.  
Кузьмина И.М.  
Полякова Е.С.  
Рейзен О.К.  
Рязанова О.Э.  
Сысоева В.В.  
Трошин А.С.  
Царапкина Т.С.  
Черненко М.М.

Составитель  
Черненко М.М.

Ответственный редактор  
Компаниченко Г.Н.

Технический редактор  
Сысоева В.В.

Фильмографические  
и библиографические  
материалы  
подготовлены авторами  
соответствующих статей

ISBN 5-85646-077-4

© Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002

Предлагаемая вниманию читателей и любителей кино "Режиссерская энциклопедия. Кино Европы" является продолжением работы по исследованию истории европейского кино сотрудниками Зарубежного отдела НИИ киноискусства, несколько лет назад выпустившего "Актерскую энциклопедию Европы" и в настоящее время приступившего к осуществлению проекта "Шедевры европейского кино".

Охватывая период от зарождения кино и до 2001 г., "Режиссерская энциклопедия. Кино Европы" включает более 200 персоналий из Англии, Болгарии, Германии, Голландии, Греции, Дании, Испании, Италии, Словакии, Франции, Чехии, Швейцарии, Швеции и бывшей Югославии. Конечно, мы не могли представить всех, кто создавал фильмы в Европе. Перед нами стоял трудный выбор. Рассказывать ли о тех, кто все время "был на слуху" и о ком многое известно, позволив оставаться забытыми десяткам других художников, также внесших немалый вклад в развитие как национального, так и мирового киноискусства, или попытаться пунктирно наметить общую картину развития кино в Европе, скорректировав ее информацией, долгое время, главным образом по идеологическим и политическим причинам, остававшейся вне поля исследования отечественного, а часто и зарубежного киноведения. Исходя из того, что объективно мы пишем историю европейского кино в лицах, мы выбрали второй путь. По уже упомянутым соображениям мы не включили в свою работу некоторых английских режиссеров, часто снимающих фильмы в США (в полном объеме сведения о них представлены в "Режиссерской энциклопедии. Кино США"). И по той же причине позволили себе представить творческие биографии французских режиссеров в виде эссе, емких по содержанию, но не излагающих подробностей творческого пути. Полагаем, что это допустимо, поскольку именно по французскому кино в отечественном киноведении менее всего белых пятен, а ликвидация последних была одной из наших принципиальных задач.

Среди тех, кто впервые нашел свое место в российской киноэнциклопедии, поляк Е. Сколимовский, режиссеры чешской "новой волны" Я. Немец, П. Юрачек, одиозная Лени Рифеншталь, режиссеры "молодого кино Италии"... Впрочем, в перечислении нет смысла. Все они, включая, разумеется, и такие культовые фигуры современного мирового кинематографа, как Педро Альмодовар, Люк Бессон или Эмир Кустурица, представлены на страни-

цах "Энциклопедии". Каждому из них посвящается аналитическая статья с упоминанием событий личной жизни, если они имели непосредственное отношение к творчеству, полным списком фильмов на русском языке и языке оригинала и, по возможности, краткой библиографией. В фильмографиях многих уже известных режиссеров устранены купюры, обусловленные в свое время идеологическими и политическими причинами.

Внимательному читателю "Режиссерская энциклопедия. Кино Европы" предоставляет значительный материал, позволяющий увидеть картину развития европейского кино в целом на протяжении его более чем вековой, непростой и зачастую драматичной, истории, судьбу творческих импульсов и открытий, включая и те из них, что были сделаны давно, но оценены много позднее, обнаружить сложные взаимоотношения различных направлений, зародившихся в неоднородных культурных и общественных условиях в разных странах и в разные времена. Сцепления и перекрестки разных явлений и отдельных кинематографических фактов, очевидные в представленной картине европейского кино, зачастую похожи на хитросплетения лабиринта, лишь пройдя который, можно в полной мере оценить отдельные отрезки пути. Так, скажем, истоки итальянского неореализма, оказавшего влияние на мировой кинематограф, включая французскую "новую волну" и "новую чехословацкую волну", у начал которой помимо неореализма стояли "американские независимые" и "Пепел и алмаз" Анджее Вайды, начинавший польскую школу, завершившуюся с фильмом Марека Пивовского "Рейс", снятого уже под несомненным влиянием "формановской школы", следует искать задолго до его признания и не только в Италии.

Учитывая большой объем представленного в "Энциклопедии" материала, временами еще не определившееся значение тех или иных, зачастую неоднозначных, событий кинематографической жизни в разных странах, естественно предположить, что в работе от нашего внимания неизбежно ускользнули какие-то существенные моменты или факты. Помимо издержек, понятных при работе с колоссальным объемом материала, это может быть вызвано еще и тем, что лицо европейского экрана и иерархия его творцов меняются год от года, десятилетие от десятилетия. Но в главном — как кинопроцесс, мы надеемся, оно запечатлено на наших страницах с достаточной точностью.

## АЛЬМОДОВАР ПЕДРО

(Almodovar Pedro). Испанский кинорежиссер. Родился в 1949 г. в Калсада-де-Калатрава (Сьюдад-Реаль). Пришел в профессиональный кинематограф, не имея специального образования, только — опыт работы с Супер-8 и 16-мм камерами; некоторое время состоял актером в труппе "Лос Голиардос", писал рассказы, новеллы.

А. принадлежит к направлению постмодернизма, считаясь его основоположником в национальном киноискусстве. Одновременно его называют преемником Луиса Буньюэля, хотя эта преемственность носит скорее национально-биографический, нежели эстетический характер. Скандальный эпатаж произведений А. выражен в достаточно эклектическом калейдоскопе стилей, свойственных постмодернизму, цитатность (в том числе и — преимущественно — из фильмов старших коллег Буньюэля и Сауры) — свидетельство поколенческой преемственности. Тем более что неизбежные ирония и черный юмор, присущие всему поколению постмодернистов, в работах А. балансируют на грани кича, ниспровержения основ и революционного низвержения авторитетов прошлого. Однако кажущиеся импровизационность и легкость стиля режиссера, словно подчеркивающие, что он в кинематографе неопит-самоучка, нарушение всех законов монтажа, мизансцены, построения кадра, с течением времени то ли превращаются в навязчивый прием, то ли действительно дает себя знать отсутствие специального образования, так и не восполнившегося опытом. В то же время именно отсутствие академического авторитаризма, по всей видимости, способствует особой атмосфере свободы в лентах А. Ни у кого на съемочной площадке не чувствовали себя столь раскованно такие корифеи испанского экрана, как Кармен Маура, Анхела Молина, Виктория Абриль. Именно А. обязан своей известностью Антонио Бандерас, открытый режиссером.

Пик славы А. связан с такими работами, как "Матадор", "Свяжи меня". В США долгое время даже рассматривался проект римейка ленты "Женщины на грани нервного срыва" с Джейн Фонда в главной роли. Но отсутствие новых "поворотов винта", повторяемость тем и их решений в значительной степени ослабили интерес к режиссеру как на родине, так и за ее пределами. Творческая манера А. была подхвачена не столько его соотечественниками,

сколько молодыми американскими кинематографистами (Гарантино, Родригес).

Любовь — основная тема творчества А. Но режиссер никогда не рассматривает ее изолированно. Если в ленте "Лабиринт страстей" А. предлагает несколько игривый взгляд на тему, в картине "За стенами" рассказывает о любви однополый, то, начиная с фильма "И чем я это заслужила?", теме любви неизбежно начинает вторить тема смерти. И поначалу ироничное, в тонах черного юмора отношение А., проявившееся в таких лентах, как "Женщины на грани нервного срыва", "Свяжи меня", постепенно уступает место хоть и сдобренному шутками, но все-таки достаточно трагедийному восприятию этой антитезы ("Матадор", "Высокие каблукки"), чтобы затем вылиться в откровенно кичевую действительность "Живой плоти", снятую на грани нервного срыва, дурного вкуса и цыганской мелодрамы.

Ближайшим сподвижником, другом и коллегой А. остается его брат Аугустин, продюсер в работе и наперсник в жизни.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Две шлюхи или Любовная история, завершившаяся свадьбой" (Dos putas o Una historia de amor que termina en boda, к/м), "Политический фильм" (Film político), оба — 1974; "Падение Содомы" (La caída de Sodoma, к/м), "Чествование" (Homenaje, к/м), "Белизна" (Blancor, к/м), "Звезда" (La estrella, к/м), все — 1975; "Трейлер или Кто боится Виржинии Вульф?" (Trailer or Who's Afraid of Virginia Wolf?, к/м), "Проявите милосердие" (Sea caritativo, к/м), оба — 1976; "Три возможности Понте" (Las tres ventajitas de Ponte, к/м), "Секс туда, сюда" (Sexova, sexoviene, к/м), оба — 1977; "Ну, трахни же меня, Тим" (Folle, folle, fólleme Tim), 1978; "Саломея" (Salome, к/м), 1979; "Пепа, Люси, Бом и прочие ребята" (Pepi, Luci, Bom y otras chicas de montón), 1980; "Лабиринт страстей" (Laberinto de pasiones), 1982; "За стенами" (Entre tinieblas), 1984; "Трейлер для тайных любовников" (Trailer para amantes de lo prohibido, тв), "И чем я это заслужила?" (¿Qué he hecho yo para merecer esto?), оба — 1985; "Матадор" (Matador), 1986; "Закон желаний" (La ley del desco), 1987; "Женщины на грани нервного срыва" (Mujeres al borde de un ataque de nervios), 1988; "Свяжи меня!" (Atame!), 1989; "Высокие каблукки" (Tacones lejanos), 1991; "Кика" (Kika), 1993; "Живая плоть" (La flor de mi secreta), 1995; "Живая плоть" (Carne tremula), 1996; "Все о моей матери" (Todo sobre mi madre), 1999.

**Библиография:** Vidal Nuria. El cine de Pedro Almodovar. Madrid, 1988.

## АМЕЛИО ДЖАННИ

(Amelio Gianni). Итальянский режиссер. Родился в 1945 г. в Катаназаро. Изучал философию в университете, работал в киножурналах, был активным участником популярного и массового в 60-е гг. в Италии движения Клубов любителей кино. Именно в клубах он получил первые знания и представления о кинематографе, именно отсюда он пришел ассистентом режиссера на съемочные площадки Лиляны Кавани и Витторио Де Сета. Вскоре к диплому философского факультета прибавился диплом режиссерского факультета Экспериментального киноцентра в Риме. Это был 70-й г., когда итальянский кинематограф представил яркие личности всех поколений. Еще ничто не предвещало кризиса. Молодежь поддерживали, и А. уже в 1971 г. дебютирует на телевидении в рамках проекта, задуманного Итало Москати, по открытию молодых талантов. Так родился фильм "Конец игры", а затем, после его успеха, еще несколько короткометражных картин: "Город Солнца", "Бертолуччи с точки зрения кино", в котором рассказывалось о съемках фильма "XX век", "Смерть на работе" и "Маленький Архимед".

Работая с коротким метражом, А. постигал профессию. Он мечтал о большом кино, но создается впечатление, что и не торопился в него, словно ожидая момента, когда поймет, что его время пришло. Начиная со второй половины 70-х в итальянском кино разразился тяжелейший творческий, производственный и идейный кризис. В стране воцарился хаос, начался террор "Красных бригад", достигший в 1978 г. своего апогея — был убит Альдо Моро. Только в 1982 г. А. дебютировал полнометражным фильмом "Удар в сердце", развернув тему трагедии молодого поколения через отношения отца и сына. Отец, профессор университета, в прошлом сам участник молодежного движения протеста. Сейчас его общественный темперамент угас, он воспитывает своих студентов и собственного сына. И переживает второй после краха иллюзий 1968 г. удар в самое сердце: его любимый, самый талантливый ученик оказывается террористом, а единственный сын — предателем. Он выслеживает и выдает полиции отца, который помогал скрыться жене погибшего террориста. Так в тиши профессорского кабинета, воспитанный человеком, у которого перегорели все чувства, вырос этот мальчик, ду-

ша которого глуха к человеческим страданиям. Вот и наследники контестаторов: террористы и конформисты. Картина А. имела большой резонанс не только потому, что была горькой, но и потому, что была сделана на высочайшем уровне профессии.

Следующая картина режиссера "Похититель детей" о молодом полицейском, которому поручено препроводить двух детей, брата и сестру, в сиротский приют, не потому что они сироты, а потому что их родители неспособны дать им любовь и достойную жизнь. Дети готовы принять все удары судьбы, но хотели бы перед тем, как оказаться в приюте-тюрьме, увидеть море. Лента была удостоена Гран-при МКФ в Каннах.

Созданный в 1990 г. фильм "Открытые двери" с Д.М. Волонте в главной роли получил премию Серджо Леоне и европейского "Феликса" как лучший фильм года. С тех пор от Джанни Амелио многого ждут. И он оправдывает ожидания. Его "Ламерика" (1993) получает национальную премию "Серебряная лента" как лучший фильм года, а последняя картина "Так они смеялись" — Гран-при МКФ в Венеции (1998).

А. всегда берется только за серьезные темы, его интересуют человеческие драмы, которые можно было бы назвать современными трагедиями. Фильм "Ламерика" рассказал о трагедии албанских беженцев, покидающих голодную и нищую родину и нелегально высаживающихся в Италии, которую они называют "ламерикой" (искаженное итальянское слово L'America), потому что это где-то и когда-то слышанное ими слово ассоциируется с благоденством, сытостью, миром. Но безразличная к судьбам этих людей Италия за Америку не в ответе.

В последней картине "Так они смеялись" режиссер фактически предлагает новую версию старой ленты классика итальянского кино Лукино Висконти "Рокко и его братья". История двух братьев, выходцев из Сицилии, решивших перебраться в поисках работы в промышленный Турин, рассказана в шести главах. В каждой — один день года начиная с 1958 г. и завершая 1964 г. Проблема внутренней миграции всегда была болезненной для Италии. Не утрачивает ли человек, покинувший отчий дом, оторвавшийся от своих корней, внутреннюю силу, нравственную опору? Картина, которая поначалу вызывает смех, ибо жизнь деревенских парней в городе дает много поводов для иронии и юмо-

ра, постепенно выходит на уровень подлинной драмы. Родные, но очень разные братья Джованни и Пьетро, приспосабливаясь к новой жизни, теряют главное — друг друга.

Амелио преподает в Экспериментальном киноцентре.

Л. Алова

**Фильмография:** "Конец игры" (La fine del gioco, к/м), 1971; "Город Солнца" (La città del sole, к/м), 1973; "Бертолуччи с точки зрения кино" (Bertolucci secondo il cinema, к/м), 1975; "Смерть на работе" (La morte al lavoro, к/м), "Специальные эффекты" (Gli effetti speciali, к/м), оба — 1978; "Маленький Архимед" (Il piccolo Archimede, к/м), 1979; "Удар в сердце" (Colpire al cuore), 1982; "Ребята с улицы Панисперна" (I ragazzi di via Panisperna), 1989; "Открытые двери" (Le porte aperte), 1990; "Похититель детей" (Il ladro dei bambini), 1992; "Ламерика" (L'America), 1993; "Так они смеялись" (Così ridevano), 1998.

**Библиография:** Алова Л., Боброва О. Молодые кинорежиссеры Италии. 1980—1995. М., НИИ Киноискусства, 1997; Джанни Амелио. Неореализм умер, Италия колонизирована Голливудом. Интервью А. Плахова. // Коммерсант, 4 декабря 1998; Цыркун Н. История без эффектов. // Искусство кино, 1999, № 2.

## АНГЕЛОПУЛОС ТЕОДОРΟΣ

\*\*\*\*\*  
(Angelópoulos Theodoros). Греческий кинорежиссер. Родился 27 апреля 1935 г. в Афинах в купеческой семье. Изучал право в Афинском университете, Парижской Сорбонне, начал учиться в Высшей кинематографической школе (ИДЕК), но был исключен после первого курса за непокорный нрав, работал в парижском Музее человека под руководством Жана Руша. В 1964 г. вернулся в Афины, начал работать кинообозревателем в левом журнале "Демократический выбор" ("Димокритики аллагии"). Одновременно снимался в кино как актер, писал сценарии. В 1965 г. начал снимать полнометражный игровой фильм Forminx Story, посвященный одной из греческих рок-групп, но из-за конфликта с продюсером съемки были прерваны. В 1968 г. на экраны вышла его короткометражка "Радиопередача", а в 1970 г. — первый полнометражный фильм "Реконструкция" (пр. Ж. Садуля, пр. ФИПРЕССИ на Форуме молодого кино Берлинского МКФ), неореалистическая лента о средневековом житье-бытье горной деревни где-то в северной Греции. В 1973 г. А. снимает "Дни 36 года" (та же премия там же, в следующем году), первый политический фильм греческо-

го кино, реконструирующий политическое убийство, совершенное в эпоху диктатуры Метаксаса. Фильм, вызвавший неудовольствие властей, усмотревших в нем прямые аналогии с эпохой "черных полковников", принес режиссеру международную известность и сформировал основные принципы его поэтики — органичный сплав жесткого документализма, почти натуралистического толка, с традиционной метафорикой и сюжетикой античной трагедии.

Его следующая и, пожалуй, главная картина "Странствующие актеры" (1975, вошла в список лучших фильмов в истории мирового кино, составленный ФИПРЕССИ, пр. за лучший фильм сезона в Бельгии, Великобритании, Японии, Италии), также представляющая собой своеобразную реконструкцию исторической эпохи в жизни Греции с 1936 по 1952 г. (предвоенная диктатура, гитлеровская оккупация, освобождение и гражданская война), разворачивается одновременно как бы на двух уровнях — мифологическом, в исполнении "Орестей" труппой странствующих комедиантов, и реально-историческом, в котором этим комедиантам приходится жить и работать. Спустя два года А. снимает еще один четырехчасовой фильм "Охотники" (1977, "Золотой Хьюго" на МКФ в Чикаго), складывающийся с двумя предыдущими в своеобразную историческую фреску, посвященную новейшей истории Греции и анализирующую неистребимые фобии и комплексы, преследующие греческое общество, расколотое между прошлым и будущим. Эта же проблематика находится в центре фильма "Александр Великий" (1980, "Золотой лев" и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции), действие которого разворачивается в греческой провинции в конце XIX столетия, где жизнь как бы замерла в формах архаического вечного бытия.

Впрочем, историческая проблематика не уходит даже из тех фильмов А., действие которых, на первый взгляд, разворачивается в современности. Так, в центре "Путешествия на Китеру" (1984; пр. ФИПРЕССИ и пр. за лучший сценарий на МКФ в Каннах; пр. критики на МКФ в Риоде-Жанейро) одна из самых трагических страниц новейшей истории Греции — гражданская война конца сороковых годов и судьбы сотен тысяч греков, вынужденных бежать от преследования в СССР и другие страны "социалистического лагеря". В фильме "Пасечник" (1986), с которого начинается сотрудничество А. с выдающимся итальянским ак-

тером Марчелло Мastroянни, речь также идет о поисках распавшихся связей между прошлым и будущим: скромный школьный учитель отправляется по следам своих предков, чтобы понять, почему так, а не иначе складывается его жизнь и жизнь его детей. Этот мотив путешествия в пространстве, оборачивающегося путешествием во времени, отчетлив и в последующих лентах А.: "Пейзаж в тумане" (1988, "Серебряный лев" за режиссуру на МКФ в Венеции, "Золотой Хьюго" на МКФ в Чикаго), "Прерванный шаг аиста" (1991) — и, особенно, в двух последних, квазиавтобиографических работах, как бы подводящих итог творческой жизни "альтер эго" режиссера: "Взгляд Одиссея" (1995; Гран-при жюри и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, а также пр. европейской кинокритики "Феликс") и "Вечность и день" (1998; "Золотая пальмовая ветвь" на МКФ в Каннах).

М. Черненко

**Фильмография:** "Радиопередача" (1 екром-пи), 1968; "Реконструкция" (Anaparakstasis), 1970; "Дни 36 года" (Meres tou 1936), 1973; "Странствующие актеры" (O Tiassos), 1975; "Охотники" (I kinigi), 1977; "Александр Великий" (Megalexandros), 1980; "Одна деревня, один крестьянин" (Ногіо епа, katikas enas, док.), 1981; "Афины, возвращение в Акрополь" (Athina, epistrofi stin Akropolis, док.), 1983; "Путешествие на Китеру" (Taxidi sta Kythira), 1984; "Пасечник" (Beekeeper), 1986; "Пейзаж в тумане" (Торіо стін оміллі), 1988; "Прерванный шаг аиста" (То meteorо vima tou pelargou), 1991; "Взгляд Одиссея" (То vlemma tou Odyssea), 1995; "Вечность и день" (Mia eoniotita ke mia mera), 1998. Творчеству А. посвящены документальные фильмы: "Другая сцена" (The Other Scene, Греция, реж. М. Демопулос), 1975; "Путешествие сквозь историю" (Journey Through History, Италия, реж. Д. Макрис), 1977; "На пути в Дотсико" (Sulla strada per Dotsiko, Греция—Италия, реж. Н. Моццато), 1980; "Кадр № 80" (Shot № 80, Греция, реж. П. Виванкос), 1984; "Другой миф" (The Other Myth, Греция, реж. М. Хаджимихали-Папалиу), 1986; "Конец трилогии" (The End of a Trilogy, Греция, реж. Х. Пападопулос), 1988; "Это ничего, просто кинокадр" (It's Nothing, Only a Film Shot, Греция, реж. А. Лукос), 1991; "Фильм на грани нервного срыва" (A Film on the verge of a Nervous Breakdown, Франция, реж. Э. Шабалле и Э. Жильбер), 1991; "Конец вечности" (The End of an Eternity, Греция, реж. А. Ламбридис), 1998.

**Библиография:** Черненко М. Античная трагедия и греческое кино. // Проблемы гуманизма и антигуманизма в современ-

ном зарубежном кино. ВНИИК, М., 1986. Черненко М. Кино Греции: уроки неореализма. // Кино на разных меридианах. ВНИИК, М., 1988; Theo Angelopoulos. Athens, 1998.

## АНДЕРСОН ЛИНДСЕЙ

(Anderson Lindsay). Английский режиссер кино и театра. Родился 17 апреля 1923 г. в Бангалоре (Индия), умер в 1994 г. во Франции.

Сын шотландского офицера индийской Службы, он окончил Оксфорд, после чего стал в 1947 г. одним из основателей и издателей просуществовавшего 4 года влиятельного кинематографического журнала "Сиквенс", выступавшего за социальную ангажированность кинематографа, против конформизма как идеологии, так и художественного языка послевоенного английского кино. В своих статьях он пропагандировал бунтарство Жана Виго, авторский, личный подход к созданию фильма Джона Форда и документалиста Хамфри Дженнингса.

После закрытия журнала А. пишет статьи о кино в разных периодических изданиях и становится влиятельным кинокритиком, к мнению которого все прислушиваются. Вместе с К. Рейшем, Т. Ричардсоном и Г. Ламбертом А. под названием "Свободное кино" организовал в феврале 1956 г. в Национальном кинотеатре просмотры короткометражных фильмов, как своих, так и других молодых режиссеров, снятых в манере "поэтического натурализма" (термин Т. Ричардсона), когда запечатление действительности окрашено индивидуальным, личностным подходом автора, стремящегося, как говорилось в манифесте "Свободного кино", к утверждению "значительности повседневности". В этом духе сняты и собственные документальные фильмы А. "Вейкфилд экспресс" (1953) — о буднях провинциальной английской газеты; "О, волшебная страна!" (1953) — ироничный взгляд на убогие аттракционы в приморском луна-парке; "Дети четверга" (1954) — рассказ о школе для глухонемых детей, а также лауреат "Золотого льва" Венецианского фестиваля "Каждый день, кроме Рождества" (1956) — лирическая сюита о работе рыбного и овощного рынка Ковент-Гарден (до его ликвидации в начале 60-х).

Выстраивая свои документальные ленты в традициях поэтического стиля Х. Дженнингса, А. сознательно противопоставлял такой подход социологизму документа-

листки школы Грисона, заявляя, что его интересует не абстрактный "рабочий класс", но вполне конкретные "работающие люди".

В своей первой полнометражной игровой ленте "Эта спортивная жизнь" (1963, в сов. прокате "Такова спортивная жизнь") А. также выходит на социальные проблемы через стихию эмоционального. Главный герой фильма, профессиональный игрок в регби Фрэнк Мэчин, относится к жизни, как к спортивной схватке, надеясь лишь на собственные кулаки и мускулы, однако в конечном итоге остается в проигрыше, оказавшись лишь пешкой в игре хозяев клуба и жизни. В конечном счете, именно это упоение своей животной силой определяет его поражение в мучительных любовных отношениях с квартирной хозяйкой вдовой Хэнмонд, лишь после смерти которой Мэчину открывается, что он по рукам и ногам связан своей ролью в том грандиозном матче регби, который представляет собой жизнь.

В дальнейшем активная жизненная позиция А., его приверженность искусству ангажированному заставляет режиссера избрать путь социальной сатиры с элементами театрализации в духе чрезвычайно популярного у левой европейской интеллигенции Б. Брехта. Такова трилогия, объединенная персонажем, которого играет М. Мак-Дауэлл, "Если..." (1968, "Золотая пальмовая ветвь" МКФ в Каннах), "О, счастличик!" (1973) и "Больница "Британия" (1982). В первом фильме режиссер в духе столь любимого им Виго изображает бунт против унижений и муштры учеников закрытой частной школы, принимающий в финале фантастические очертания, когда тройка оскорбленных мстителей находит на чердаке оружие и расстреливает процессию бывших учеников школы, состоящую из государственных мужей и прочих столпов общества. "О, счастличик!" — перемежаемый песенками в духе Брехта своеобразный плутовской роман-притча о злоключениях молодого конформиста, носящего то же имя, что и бунтарь из "Если...". Что же до "Больницы", то это аллегория современного английского общества, где элементы сатирического заострения доходят до гротеска.

Человек несговорчивый и упрямый, А. не желал работать над проходными, никак не задевающими его чувств фильмами, чем и объясняется столь малое число созданных им картин. Для заработка он предпочитал снимать рекламные роли-

ки и работать в театре. (Некоторые театральные работы, например пьеса Д. Стори "Юбилей", были перенесены им на экран.)

Съемки последнего фильма А. "Августовские киты" (1987) были предприняты для того, чтобы в рамках неприхотливого сюжета можно было запечатлеть на экране легендарных Лилиан Гиш и Бетт Дэвис.

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Эта спортивная жизнь" (This Sporting Life), 1963; "Белый автобус" (The White Bus, с/м), "Урок пения" (The Singing Lesson), оба — 1967; "Если..." (If...), 1968; "О, счастличик" (O Lucky Man), 1973; "Юбилей" (In Celebration), 1975; "Больница "Британия" (Britannia Hospital), 1982; "Августовские киты" (The Whales of August), 1987.

**Библиография:** Кино Великобритании. М., 1970; Susseex E. Lindsay Anderson. L., 1969.

## АННО ЖАН-ЖАК

(Annaud Jean-Jacques). Французский режиссер, продюсер, сценарист. Родился 1 октября 1943 г. в Жювизи, Франция. С детства увлекался кино (собирал старые проекторы и любительские камеры) и историей. Он мечтал стать режиссером, и родители отправили его в школу Луи Люмьера. В 19 лет он снимает свой первый короткометражный фильм "Семь основных грехов режиссера". Параллельно получает диплом по литературе, что позволяет ему поступить в ИДЕК на отделение режиссуры. По окончании учебы находит работу в качестве ассистента на съемках рекламного фильма, работает в журнале "Пари Матч", в 1965 г. проходит военную службу в Камеруне. По возвращении находит свое призвание в рекламе, которая в то время только начинала прокладывать себе дорогу на телевидение. Он снял 400 рекламных роликов, и его по праву называют "Месье Реклама Франции". Но его главной целью остается кино. В 1976 г. он снимает свой первый полнометражный игровой фильм "Победа с песней", фильм также известен под названием "Черное и белое в цвете" с участием Жана Кармэ и Жака Дюфило. Фильм основан на воспоминаниях Анно о его службе в Камеруне и рассказывает о судьбе французских колонистов в Африке в 1914 г. Несмотря на высокую награду ("Оскар" за лучший иностранный фильм), он оказался полупровальным во Франции (или полунуспешным в коммер-

ческом плане). В 1978 г. появляется фильм "Удар головой" с Патриком Деваэром и Жаном Буизом, который награждается "Сезаром" за лучшую роль второго плана. На этот раз фильм ждал настоящий успех. Он позволил А. заняться проектом, о котором он давно мечтал и который объединил две его страсти — историю и кино. Это был фильм "Война за огонь", эпопея из жизни доисторических людей, живших 80 000 лет тому назад. Фильм был премирован двумя "Сезарами" — за лучший фильм и лучшую режиссуру — и имел большой международный успех, в результате чего А. получил предложение поработать в Голливуде. Отныне за ним закрепляется слава нестандартного и непредсказуемого режиссера.

Однако он отказывается от полученного предложения, задумав снять "Медведя". Правда, для съемок фильма требуется такой бюджет, на который А. пока не может претендовать. В это же время он знакомится с фантастическим романом-детективом Умберто Эко "Имя Розы", который производит на него впечатление, и А. решает экранизировать его. Действие фильма происходит в Италии в XIII веке. Францисканский монах, бывший инквизитор, приезжает в аббатство бенедиктинцев для расследования загадочных убийств, которые там происходят. На главную роль Гильома Баскервиля А. удалось заполучить знаменитого Шона Коннери. Фильм, созданный в сотрудничестве трех стран (Франция—Италия—Германия) — получил премию "Сезар" за лучший иностранный фильм и положительно подействовал на продюсеров, так что А. наконец-то получил необходимые деньги для своей фрески с животными. "Медведь" вышел в 1988 г. и стал событием. А. получил еще одного "Сезара" как лучший режиссер и Гран-при французского кино, вручаемый министром культуры. Это был поразительный успех для фильма, снятого на французско-медвежьем языке и с главными героями медведями-гризли. В центре фильма история первого года жизни медвежонка, который осиротел и вынужден сам заботиться о себе. Его покровителем и другом становится огромный гризли Кодиак. Мастерски снятые сцены с животными (даже с учетом того, что снимались дрессированные медведи), величие и красота природы, на фоне которой разворачивается действие фильма (съемки проходили на севере Канады, на Аляске), производят огромное впечатление.

Три года спустя в 1992 г. А. снимает фильм "Любовник" по одноименному скандальному роману французской писательницы Маргерит Дюрас. В его основу легла любовная история юной французской девушки из бедной семьи и богатого китайского аристократа, который намного старше ее. Они совершенно разные, но их объединяет невероятная, безумная страсть друг к другу. Действие разворачивается в 20-х гг. во французском Индокитае.

Два года спустя с участием американских кинозвезд Вэлом Килмером и Брэдом Питтом режиссер снимает экспериментальный фантастический среднетражный фильм в трехмерном формате ШАХ 3D "На крыльях смелости". Эти же актеры участвуют и в следующем фильме "Семь лет в Тибете", шестом полнометражном фильме французского режиссера. После съемок этой ленты А. навсегда был запрещен въезд в Китай.

В 2001 году на экраны выходит фильм "Враг у ворот". Он же открывает Берлинский фестиваль. Действие фильма разворачивается во время Второй мировой войны под Сталинградом. В ходе сражения советских и фашистских войск начинается "дуэль" между советским снайпером Зайцевым, его сыграл самый модный британский актер Джуд Лу, и немецким снайпером Кенигом, на роль которого был приглашен голливудский актер Эд Харрис. Анно долго искал место для съемок по всей Европе и, наконец, нашел его недалеко от германо-польской границы, где специалисты с немецкой студии Бабельсберг создали из бывших советских казарм "руины Сталинграда". И гитлеровцев, и красноармейцев в фильме играли местные немцы. Особенно впечатляющими были батальные сцены и сам факт того, что с участием немецкой кинопромышленности был снят разгром немцев под Сталинградом.

А, пожалуй, единственный французский режиссер, фильмы которого пользуются большим успехом в США и в мире. Во Франции же его по праву называют великим мастером экранизации популярных романов.

В последнее время режиссер живет и работает в Лос-Анджелесе. Зная "любовь" французов к американцам, не приходится удивляться тому факту, что во французских журналах и во франкоязычном Интернете информации о нем не так уж много. На вопрос, почему он предпочитает работать в Голливуде, Анно отвеча-

ет, что снимает фильмы так же, как художники рисуют свои картины: "...я работаю там, где я могу". Анно не согласен с последними директивами во Франции, обязывающими снимать французские фильмы на французском языке, и потому работает в США, где располагает большей свободой. Ему же принадлежит высказывание, что "место французского кино в мире схоже с положением, например, греческого кино во Франции. Ангелопулос, конечно, великий режиссер, но его аудитория во Франции — маргинальна".

А. является председателем French Hollywood Circle — организации, которая объединяет более 130 французских профессионалов, работающих в киноиндустрии в Голливуде. Цель этой организации — способствовать встречам и установлению дружественной атмосферы между двумя сообществами, помочь французским коллегам понять эволюцию голливудского кино, позволить американцам ознакомиться с французскими талантливыми людьми и техниками.

В. Сысоева

Фильмография: "Черное и белое в цвете" (Noirs et blancs en couleur), 1976; "Удар головой" (Coup de tête), 1979; "Война за огонь" (La Guerre du feu), 1981; "Имя розы" (Le Nom de la rose), 1986; "Медведь" (L'Ours), 1988; "Любовник" (L'Amant), 1991; "На крыльях смелости" (Les ailes du courage), 1996; "Семь лет в Тибете" (Seven Years in Tibet), 1997; "Враг у ворот" (Enemy at the Gates), 2001.

Библиография: Иенсен Татьяна. Смех ума. // Искусство кино. 1993/7; Brad Pitt au Tibet. // Premiere. 1997/7; La méthode Annaud. // Premiere. 1997/12; Официальный сайт Анно в Интернете: www.jjannaud.com.

## АНТОНИОНИ МИКЕЛАНДЖЕЛО

(Antonioni Michelangelo). Итальянский режиссер и сценарист. Родился 29 сентября 1912 г. в Ферраре "в мелкобуржуазной семье с пролетарскими корнями". Перед войной окончил Высшую школу экономики и коммерции в Болонье, но увлекся журналистикой и кинокритикой, журналкнул к прогрессивному журналу "Чинема", где в мрачные годы фашизма разрабатывались теоретические основы неореализма, посещал Экспериментальный киноцентр. В 1942 г. впервые выходит на съемочную площадку в качестве ассистента режиссера на фильме Марселя Карне "Вечерние посети-

тели". Свой собственный путь в кино А. начинает как документалист: фильмы "Люди с реки По" (1947), "Служба чистки улиц" (1948), "Суеверие" (1949), "Семь тростей, один костюм" (1950) выражают его эстетическую приверженность неореализму — "реальность, правда и еще раз правда".

Свой первый полнометражный фильм "Хроника одной любви" А. снял в 1950 г., но ни эта картина, ни последовавшие затем "Побежденные" (1952), "Дама без камелий" (1953) не принесли ему успеха. "Подруги" (1955, пр. МКФ в Венеции), где, казалось бы, режиссер ни в чем не изменил себе, стали переломными в творческой судьбе А. Намеченный в ранних картинах абрис психологического кинематографа, суровато-аскетичного в отношении среды и скрупулезно-педантичного в отношении героя критики признали за индивидуальный, авторский стиль, за особый взгляд режиссера на мир буржуазной пресыщенности и скуки, который делает человека одиноким и не способным к коллективистской жизни, которую еще совсем недавно воспевал неореализм. Через два года А. показывает "Крик", который французская критика встречает восторженно и называет "шедевром". Но временем подлинного триумфа А. становятся 60-е: "Приключение" (1960, спец. пр. МКФ в Каннах), "Ночь" (1960, гл. пр. МКФ в Западном Берлине, 1961), "Затмение" (1961, спец. пр. МКФ в Каннах, 1962), "Красная пустыня" (1964, гл. пр. МКФ в Венеции) составили тетралогии и принесли режиссеру мировую славу. Отныне А. называют "поэтом отчуждения", "певцом некоммуникабельности". В самом деле, главные темы его творчества связаны с социально-психологическим исследованием таких болезней современного буржуазного общества, как эмоциональная усталость, духовное омертвление, тотальная разочарованность и, как следствие, одиночество и неспособность к деятельности жизни. Неореализм остался на другом полюсе, А. в своем кинематографе 60-х гг. ближе к экзистенциализму, столь модному в это время среди западной интеллигенции. "Человеческое сообщество — это пустыня, — констатирует А. — Красная — значит, опасная".

А. всегда был автором всех своих сценариев. Его первый сценарный опыт связан с картиной "Трагическая охота" (1947, реж. Дж. Де Сантис), он был в числе авторов "Белого шейха" (1950, реж. Ф. Феллини),

скал для Блазетти, Рене Клемана (пр. Новый успех А. ознаменовала картина "Фотоувеличение" ("Blow-up", 1967, Великобритания, гл. пр. МКФ в Каннах), где за историей молодого фотографа, который рвет из модерновой фотостудии в реальную жизнь, встает сущностный вопрос искусства: способно ли оно показать правду и поведать о ней. Картина видит явление, но она неслобно понять и постичь его.

В 70-е гг. Микеланджело Антониони пытается в своих картинах Забриски Пойнт" (1970, США) о олодежном бунте против истеб-ишмента, в документальной карине "Китай" (1972), в "Профессии: репортер" (1975) приблизиться к постановке социально-политической проблематики, которая в регрессивном, гражданственно-ктивном кинематографе Италии ормируется в особое направление, юлучившее название "политичесого". В "Профессии: репортер" даа ли не впервые в творчестве А. азвучала тема невозможности для еловека сохранять политический ейтралитет в мире, расколотом на добро и зло, когда вопрос поставлен : предельной ясностью: или диктатура — или свобода. Герой А. решает даже изменить свое имя, чтобы освободиться от принципов журналистского нейтралитета и стать участником борьбы, которому небезразличны тревоги и мечты прогрессивных борцов. Но все его попытки оборачиваются фатальной обреченностью: человек, имя которого он взял, оказывается, был беспринципным торговцем оружием и спекулянт. В 80-м А. снимает телевизионный фильм "Тайна Обервальда", где пытается адаптировать к кинематографу новые средства эстетического выражения, которые к этому времени привнесло появление и развитие видео. Он проходит стажировку на студии Ф. Ф. Коппопы "Зоетроп", постигая "тайны компьютерных технологий". В следующей его картине "Идентификация женщины" (1982) замыкается творческий круг режиссера: вернувшись к темам 60-х, режиссер демонстрирует известную исчерпанность своих тем и сюжетов, усталость художника. В 1982 г. А. удостоивается пр. МКФ в Каннах за вклад в киноискусство. Тяжелая болезнь на долгие годы приковывает А. к инвалидному креслу. И только через 15 лет вместе с немецким режиссером Вимом Вендерсом он снимет фильм "Там, за облаками" (1997) по собственным рассказам 60-х гг. из сборника "Тот кегельбан над Тибром",

к сожалению, еще раз продемонстрировав свою принадлежность времени давно ушедшему. В 1997 г. Антониони был награжден "Оскаром" за свое творчество.

Л. Алова

**Фильмография:** "Люди с реки По" (Gente del Po, док.), 1947; "Служба чистки улиц" (Netezza Urbana, док.), 1948; "Суеверие" (Superstizione, док.) 1949; "Семь тростей, один костюм" (Sette Canne, un vestito, док.), "Хроника любви" (Cronaca di un amore), оба — 1950; "Побежденные" (I vinti), 1952; "Дама без камелий" (La signora senza camellie), 1952/53; "Попытка самоубийства", новелла в фильме "Любовь в городе" (Tentato suicidio, l'episodio Amore in citta), 1953; "Подруги" (Le amiche), 1955; "Крик" (Il grido), "Этот удивительный мир" (Questo meraviglioso mondo), оба — 1957; "Приключение" (L'avventura), 1960; "Ночь" (La notte), 1961; "Затмение" (L'eclisse), 1962; "Красная пустыня" (Il deserto rosso), 1964; "Три лица", новелла "Предисловие: проба" (I Tre volti, l'episodio Prefazione: Il provino), 1965; "Фотоувеличение" (Blow-Up), 1966; "Забриски Пойнт" (Zabriskie Point), 1969; "Китай" (Cina/Chung Kuo), 1972; "Профессия: репортер" (Professione: reporter), 1975; "Тайна Обервальда" (Il mistero di Oberwald), 1980; "Идентификация женщины" (L'identificazione di una donna), 1982; "Там за облаками" (Al di là delle nuvole), 1997.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Туровская М. Герои безгеройного времени. М., Искусство, 1971; Антониони об Антониони. М., Радуга, 1987; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994; Carpi E. Michelangelo Antonioni. Guanda, Milano, 1958; C. Di Carlo. Michelangelo Antonioni. Di Bianco e nero, Roma, 1964. A. Bernardini. Michelangelo Antonioni, da Gente del Po a Blow-up, Milano, i 7 edizioni, 1967.

## АРДЖЕНТО ДАРИО

(Argento Dario). Итальянский кинорежиссер, кинодраматург, писатель, один из немногих мастеров, работающих в жанре "хоррора по-итальянски" и сумевших приобрести международную известность. Родился 7 сентября 1940 г. в Риме в кинематографической семье. Его отец, Сальваторе Ардженто, — продюсер, сделавший позднее несколько картин сына. В 24 года А. начал писать сценарии: в 1968 г. — "Однажды на Дальнем Западе" (реж. С.Леоне), в 1969 г. — "Загляни вечером на ужин". Его перу принадлежит также немало критических работ.

Дебютировал в режиссуре в 1970 г. фильмом "Птица с хрустальными крыльями". Называя себя учеником Хичкока, режиссер на деле оказался его антиподом. Если саспенс у Хичкока рождается внутри обыденности, то А. сразу же погружает своего зрителя в глубокий мрак, где произойти может все что угодно, потому что здесь действуют законы паранойи, мистики, импульсивного, немотивированного желания убивать. Вместе с тем А. сразу же продемонстрировал уникальную способность быть одновременно и режиссером-автором, и выполнять коммерческий заказ. По сути дела он положил начало коммерческим жанрам в итальянском кино. Это в равной степени относится к "вестерну по-итальянски" и, несколько позднее, к "хоррору". "Птица с хрустальными крыльями", "Кошка с девятью хвостами", "4 мухи из серого бархата" показывают бесспорность его специфического таланта и внутреннюю его ограниченность. Поначалу у Дарио Ардженто нет недостатка в ошибках и промахах, вполне просчитываемых для неопита. Первые три ленты так и не сумели выйти за рамки заурядного триллера. Впрочем, в них был исследовательский напор режиссера, который выражался в желании создать особый род киноповествования, рожденного страхом. А. снимает очень длинные эпизоды, в которых напряжение нагнетается, вызывая судорогу ожидания, противоестественное наслаждение страхом. Он не обманывает зрителя хитрыми киноприемами, монтажом и пр. Он просто предлагает ему присутствовать, смотреть и ждать развязки. Этот необычный прием в последние годы стали часто цитировать режиссеры, работающие в этом жанре в странах, имеющих более давние традиции хоррора, нежели Италия. Его цитирует даже Кубрик (и признается в этом) в знаменитой сцене в "Сияющем", когда писатель-убийца, преследуя жену, начинает рубить топором дверь. В фильме "Хэллоуин" (1978) Карпентер открыто цитирует сцену убийства Делии из "4 мух..." Ардженто. Сегодня его метод создания кино, нравится это или нет, стал школой, хотя еще 10 лет назад имя Ардженто трудно было найти в солидном справочнике или кинословаре. Он был режиссером фильмов класса "Б", а стал классиком жанра. В Италии единственным.

Режиссерская концепция А. уточняется и определяется в "Темно-красном" (1975), лучшем из его ранних фильмов, представляющем ран-



писал для Блазетти, Рене Клемана и др. Новый успех А. ознаменовала картина "Фотоувеличение" ("Blow-up", 1967, Великобритания, гл. пр. МКФ в Каннах), где за историей молодого фотографа, который рвется из современной фотостудии в реальную жизнь, встает сущностный вопрос искусства: способно ли оно узнать правду и поведать о ней. Камера видит явление, но она неспособна понять и постичь его.

В 70-е гг. Микеланджело Антониони пытается в своих картинах "Забриски Поинт" (1970, США) о молодежном бунте против истеблишмента, в документальной картине "Китай" (1972), в "Профессии: репортер" (1975) приблизиться к постановке социально-политической проблематики, которая в прогрессивном, гражданственно-активном кинематографе Италии формируется в особое направление, получившее название "политического". В "Профессии: репортер" едва ли не впервые в творчестве А. звучала тема невозможности для человека сохранять политический нейтралитет в мире, расколотом на добро и зло, когда вопрос поставлен с предельной ясностью: или диктатура — или свобода. Герой А. решает даже изменить свое имя, чтобы освободиться от принципов журналистского нейтралитета и стать участником борьбы, которому небезразличны тревоги и мечты прогрессивных борцов. Но все его попытки оборачиваются фатальной обреченностью: человек, имя которого он взял, оказывается, был беспринципным торговцем оружием и спекулянт. В 80-м А. снимает телевизионный фильм "Тайна Обервальда", где пытается адаптировать к кинематографу новые средства эстетического выражения, которые к этому времени привнесло появление и развитие видео. Он проходит стажировку на студии Ф. Ф. Кополы "Зоетроп", постигая "тайны компьютерных технологий". В следующей его картине "Идентификация женщины" (1982) замыкается творческий круг режиссера: вернувшись к темам 60-х, режиссер демонстрирует известную исчерпанность своих тем и сюжетов, усталость художника. В 1982 г. А. удаляется пр. МКФ в Каннах за вклад в киноискусство. Тяжелая болезнь на долгие годы приковывает А. к инвалидному креслу. И только через 15 лет вместе с немецким режиссером Ви-

к сожалению, еще раз продемонстрировав свою принадлежность времени давно ушедшему. В 1997 г. Антониони был награжден "Оскаром" за свое творчество.

Л.Алова

Фильмография: "Люди с реки По" (Gente del Po, док.), 1947; "Служба чистки улиц" (Netezza Urbana, док.), 1948; "Суеверие" (Superstizione, док.) 1949; "Семь тростей, один костюм" (Sette Canne, un vestito, док.), "Хроника любви" (Cronaca di un amore), оба — 1950; "Побежденные" (I vinti), 1952; "Дама без камелий" (La signora senza camellie), 1952/53; "Попытка самоубийства", новелла в фильме "Любовь в городе" (Tentato suicidio, l'episodio Amore in citta), 1953; "Подруги" (Le amiche), 1955; "Крик" (Il grido), "Этот удивительный мир" (Questo meraviglioso mondo), оба — 1957; "Приключение" (L'avventura), 1960; "Ночь" (La notte), 1961; "Затмение" (L'eclisse), 1962; "Красная пустыня" (Il deserto rosso), 1964; "Три лица", новелла "Предисловие: проба" (I Tre volti, l'episodio Prefazione: Il provino), 1965; "Фотоувеличение" (Blow-Up), 1966; "Забриски Поинт" (Zabriske Point), 1969; "Китай" (Cina/Chung Kuo), 1972; "Профессия: репортер" (Professione: reporter), 1975; "Тайна Обервальда" (Il mistero di Oberwald), 1980; "Идентификация женщины" (L'identificazione di una donna), 1982; "Там за облаками" (Al di là delle nuvole), 1997.

Библиография: Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Туровская М. Герои безгеройного времени. М., Искусство, 1971; Антониони об Антониони. М., Радуга, 1987; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994; Carpi G. Michelangelo Antonioni. Guanda, Milano, 1958; C. Di Carlo. Michelangelo Antonioni. Di Bianco e nero, Roma, 1964. A. Bernardini. Michelangelo Antonioni, da Gente del Po a Blow-up, Milano, i 7 edizioni, 1967.

#### АРДЖЕНТО ДАРИО

\*\*\*\*\*  
(Argento Dario). Итальянский кинорежиссер, кинодраматург, писатель, один из немногих мастеров, работающих в жанре "хоррора по-итальянски" и сумевших приобрести международную известность. Родился 7 сентября 1940 г. в Риме в кинематографической семье. Его отец, Сальваторе Ардженто, — продюсер, сделавший позднее несколько картин сына. В 24 года А. начал писать сценарии: в 1968 г. — "Однажды

Дебютировал в режиссуре в 1970 г. фильмом "Птица с хрустальными крыльями". Называя себя учеником Хичкока, режиссер на деле оказался его антиподом. Если саспенс у Хичкока рождается внутри обыденности, то А. сразу же погружает своего зрителя в глубокий мрак, где произойти может все что угодно, потому что здесь действуют законы паранойи, мистики, импульсивного, немотивированного желания убивать. Вместе с тем А. сразу же продемонстрировал уникальную способность быть одновременно и режиссером-автором, и выполнять коммерческий заказ. По сути дела он положил начало коммерческим жанрам в итальянском кино. Это в равной степени относится к "вестерну по-итальянски" и, несколько позднее, к "хоррору". "Птица с хрустальными крыльями", "Кошка с девятью хвостами", "4 мухи из серого бархата" показывают бесспорность его специфического таланта и внутреннюю его ограниченность. Поначалу у Дарио Ардженто нет недостатка в ошибках и промахах, вполне просительных для неопита. Первыетри ленты так и не сумели выйти за рамки заурядного триллера. Впрочем, в них был исследовательский напор режиссера, который выражался в желании создать особый род киноповествования, рожденного страхом. А. снимает очень длинные эпизоды, в которых напряжение нагнетается, вызывая судорогу ожидания, противояственное наслаждение страхом. Он не обманывает зрителя хитрыми киноприемами, монтажом и пр. Он просто предлагает ему присутствовать, смотреть и ждать развязки. Этот необычный прием в последние годы стали часто цитировать режиссеры, работающие в этом жанре в странах, имеющих более давние традиции хоррора, нежели Италия. Его цитирует даже Кубрик (и признается в этом) в знаменитой сцене в "Сияющем", когда писатель-убийца, преследуя жену, начинает рубить топором дверь. В фильме "Хэллоуин" (1978) Карпентер открыто цитирует сцену убийства Делии из "4 мух..." Ардженто. Сегодня его метод создания кино, нравится это или нет, стал школой, хотя еще 10 лет назад имя Ардженто трудно было найти в солидном справочнике или кинословаре. Он был режиссером фильмов класса "Б", а стал классиком жанра. В Италии единственным.

Режиссерская концепция А. уточняется и определяется в "Темно-красном" (1975), лучшем из его ранних фильмов, представляющем впе-

мом Вендерсом он снимет фильм "Там, за облаками" (1997) по собственным рассказам 60-х гг. из сборника "Тот кегельбан над Тибром",

на Дальнем Западе" (реж. С. Леоне), в 1969 г. — "Загляни вечером на ужин". Его перу принадлежит также немало критических работ.



чатляющее исследование истоков эдипова комплекса. В основу фильма положена хорошо отработанная в литературе и кино сюжетная конструкция двойника, предполагающая двойственный финал, столь же кровавый, сколь и немногословный. С технической точки зрения фильм безупречен, монтаж поражает своей неистовостью, музыкальное сопровождение (авторская прерогатива Ардженто) беспощадно бьет по нервам. Вместе с тем "Темно-красный" обнажил принципиальный недостаток кино Дарио Ардженто: он решительно неспособен структурировать визуальное совершенство в драматургию с хорошей историей, оригинальным сюжетом, психологическими мотивациями. Понимая этот свой изъян, А. предпочитает и впредь строить свои произведения по принципу нагромождения магнетических, длинных и супердлинных эпизодов, самоценных, но монотонных и плохо складывающихся в единое целое. Ардженто жертвует смыслом, отдавая предпочтение спецэффектам и чистой эмоции, ради достижения которых ему приходится "проливать" на экран реки крови. "Шепот" — безумная вариация в стиле art-deco на темы Mine-haha (1903) Фрэнка Ведекинда, лихорадочно-конвульсивные "Тени" (1982) с блистательно снятым, оркестрированным и временами действительно пугающим саспенсом (прыжок добермана на Лору Эндел, а точнее, длительность этого эпизода, заслуживает самой высокой оценки и высокого положения в иерархии художественных приемов фильмов ужасов), — все это еще было способно произвести впечатление.

Но ни симфонико-импрессионистские построения "Ада" (1980), ни структура *faire-tale* в "Феномене" (1985) не убедили ни профессионалов, ни зрителей в том, что Ардженто мастер саспенса и гений хоррора. Не говоря уж о полном провале "Оперы" (1987), после которой А. семь лет не снимал. Он путешествовал, писал музыку, рассказы, впервые составил мировую антологию жанра ужасов на итальянском языке. Наконец, А. снял два фильма — "Синдром Стендаля" и "Призрак оперы", в которых буквально превзошел самого себя. В обеих картинах главные роли исполнила дочь режиссера Асия Ардженто, выросшая, по ее собственным словам, на страшных сказках отца. В "Синдроме Стендаля" рассказывается история молодой женщины-полицейской, ведущей следствие по делу серийного убийцы. Девушка страдает

психической аномалией, так называемым "синдромом Стендаля", когда больной, глядя на произведение живописи, воспринимает его как подлинную реальность и переносится внутрь изображенного на полотне действия. Героиня Асии живет, таким образом, в нескольких измерениях: она идет по следу маньяка, она проживает разные версии, на которые ее выводит расследование, и, наконец, она "погружается" в параллельные миры, создаваемые ее собственным сознанием, где дьявол обретает лицо разыскиваемого ею преступника, а сама она становится его жертвой. Сложный по художественному приему и интриге фильм был восторженно встречен прессой и зрителями, восстановил репутацию А., а многим открыл глаза на неординарную личность режиссера. Его прошлые фильмы стали изучать ретроспективно. Следующая лента "Призрак оперы", сюжет которой хорошо известен по прошлым версиям, даже попала в информационную программу Каннского МКФ-99 и также удостоилась наивысших похвал.

В 90-е гг. Дарио Ардженто канонизирован исследователями жанра хоррор и его поклонниками, возведен в ранг мастеров и прижизненных классиков.

Л. Алова

**Фильмография:** "Птица с хрустальными крыльями" (*L'uccello dalle piume di cristallo*), "Кошка с девятью хвостами" (*Il gatto a nove code*), оба — 1970; "4 мухи из серого бархата" (*4 mosche di velluto grigio*), 1971; "Пять дней" (*Le cinque giornate*), 1973; "Темно-красный" (*Profondo Rosso*), 1975; "Шепот" (*Suspigia*), 1976; "Ад" (*L'inferno*), 1980; "Феномен" (*Phenomena*), 1985; "Опера" (*L'Opera*), 1987; "Глаза дьявола" (*Due occhi diabolici*, 2-я новелла), 1989; "Тени" (*Le ombre*), 1989; "Синдром Стендаля" (*La sindrome di Stendhal*), 1997; "Призрак оперы" (*Il fantasma dell'opera*), 1999.

**Библиография:** Повелитель иллюзий. Интервью. // Премьер, окт. — ноябрь, 1999; Трофименков М. Там, где страх имеет тело // Сеанс. 1997, № 14; Кавалов О. Дом, который построил палач. // Сеанс. 1997, № 14; Дарио Ардженто. Кино — это фикция. Интервью. // Искусство кино. 1999, № 8.

## АСКВИТ ЭНТОНИ

ж \* \* \* \* \* (Asquith Anthony). Английский кинорежиссер. Сын лорда Асквита, известного политика, занимавшего пост премьер-министра британского правительства в 1908–1915 гг.

Родился 9 ноября 1902 г. в Лондоне, умер 20 февраля 1968 г. там же. Учился в Винчестер и Бэллиол колледжах Оксфорда. Брал уроки музыки, мечтал стать пианистом, однако любовь к кино изменила его жизненные планы. В 1925 г. становится одним из основателей киноклуба Film Society. В том же году отправляется в Голливуд, где в течение шести месяцев знакомится с кинопроизводством. В 1928 г. пишет сценарий фильма "Звезды кино" и в качестве сорежиссера (вместе с А.В. Рембли) принимает участие в его съемках. Дебютирует в том же году фильмом "Подземка". Из работ немого периода наиболее значительным стал "Дом в Дартмуре" ("Коттедж в Дартмуре", 1930), после которого А. начинают сравнивать с А. Хичкоком. Ведущее место на английском экране 30-х гг. режиссер подтверждает своим первым звуковым фильмом "Скажите Англии" ("Говори, Англия", 1931, совместно с Д. Баркасом), военной драмой, действие которой происходит в годы Первой мировой войны. Наибольшим успехом у публики и критики в конце 30-х гг. пользовался его фильм "Пигмалион" (1938, совм. с Л. Хоуардом), признанный наиболее удачной экранизацией пьес Б. Шоу. Во время Второй мировой войны, помимо игровых, снимает и документальные ленты. После войны почти полностью посвящает себя экранизациям театральных пьес. В 1948–1952 гг. создает свои самые значительные произведения: "Молодой Уинслоу" ("Мальчик Уинслоу", 1948), судебную драму о мальчике, несправедливо обвиненном в краже, "Версия Браунинга" (1951, по пьесе Т. М. Раттигана) и "Как важно быть серьезным" (1952), салонную комедию, снятую по пьесе О. Уайльда. В последующие годы творчество А. заметно клонится к упадку: он снимает непритязательные мелодрамы, комедии и детективы, рассчитанные исключительно на коммерческий успех, правда, созданные на достаточно высоком профессиональном уровне. Впрочем, роль и место А. в истории английского кинематографа определяется не только тем, что он был автором, пожалуй, наиболее удачных экранизаций произведений национальной театральной классики, но и тем, что был первым кинематографистом из аристократической среды, сумевшим преодолеть снобистское пренебрежение "высших слоев общества" к десятой музе.

На протяжении многих лет А. активно участвовал в британском

писал для Блазетти, Рене Клемана и др. Новый успех А. ознаменовала картина "Фотоувеличение" ("Blow-up", 1967, Великобритания, гл. пр. МКФ в Каннах), где за историей молодого фотографа, который рвется из современной фотостудии в реальную жизнь, встает сущностный вопрос искусства: способно ли оно узнать правду и поведать о ней. Камера видит явление, но она неспособна понять и постичь его.

В 70-е гг. Микеланджело Антониони пытается в своих картинах "Забриски Пойнт" (1970, США) о молодежном бунте против истеблишмента, в документальной картине "Китай" (1972), в "Профессии: репортер" (1975) приблизиться к постановке социально-политической проблематики, которая в прогрессивном, гражданственно-активном кинематографе Италии формируется в особое направление, получившее название "политического". В "Профессии: репортер" едва ли не впервые в творчестве А. зазвучала тема невозможности для человека сохранять политический нейтралитет в мире, расколотом на добро и зло, когда вопрос поставлен с предельной ясностью: или диктатура — или свобода. Герой А. решает даже изменить свое имя, чтобы освободиться от принципов журналистского нейтралитета и стать участником борьбы, которому небезразличны тревоги и мечты прогрессивных борцов. Но все его попытки оборачиваются фатальной обреченностью: человек, имя которого он взял, оказывается, был беспринципным торговцем оружием и спекулянт. В 80-м А. снимает телевизионный фильм "Тайна Обервальда", где пытается адаптировать к кинематографу новые средства эстетического выражения, которые к этому времени привнесло появление и развитие видео. Он проходит стажировку на студии Ф. Ф. Коппопы "Зоетроп", постигая "тайны компьютерных технологий". В следующей его картине "Идентификация женщины" (1982) замыкается творческий круг режиссера: вернувшись к темам 60-х, режиссер демонстрирует известную истощенность своих тем и сюжетов, усталость художника. В 1982 г. А. удостоивается пр. МКФ в Каннах за вклад в киноискусство. Тяжелая болезнь на долгие годы приковывает А. к инвалидному креслу. И только через 15 лет вместе с немецким режиссером Вимом Вендерсом он снимет фильм "Там, за облаками" (1997) по собственным рассказам 60-х гг. из сборника "Тот кегельбан над Тибром",

к сожалению, еще раз продемонстрировав свою принадлежность времени давно ушедшему. В 1997 г. Антониони был награжден "Оскаром" за свое творчество.

Л. Алова

**Фильмография:** "Люди с реки По" (Gente del Po, док.), 1947; "Служба чистки улиц" (Nettezza Urbana, док.), 1948; "Суеверие" (Superstizione, док.) 1949; "Семь тростей, один костюм" (Sette Canne, un vestito, док.), "Хроника любви" (Cronaca di un amore), оба — 1950; "Побежденные" (I vinti), 1952; "Дама без камелий" (La signora senza camellie), 1952/53; "Попытка самоубийства", новелла в фильме "Любовь в городе" (Tentato suicidio, l'episodio Amore in citta), 1953; "Подруги" (Le amiche), 1955; "Крик" (Il grido), "Этот удивительный мир" (Questo meraviglioso mondo), оба — 1957; "Приключение" (L'avventura), 1960; "Ночь" (La notte), 1961; "Затмение" (L'eclisse), 1962; "Красная пустыня" (Il deserto rosso), 1964; "Три лица", новелла "Предисловие: проба" (I Tre volti, l'episodio Prefazione: Il provino), 1965; "Фотоувеличение" (Blow-Up), 1966; "Забриски Пойнт" (Zabriskie Point), 1969; "Китай" (Cina/Chung Kuo), 1972; "Профессия: репортер" (Professione: reporter), 1975; "Тайна Обервальда" (Il mistero di Oberwald), 1980; "Идентификация женщины" (L'identificazione di una donna), 1982; "Там за облаками" (Al di là delle nuvole), 1997.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Туровская М. Герои безгеройного времени. М., Искусство, 1971; Антониони об Антониони. М., Радуга, 1987; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994; Carpi E. Michelangelo Antonioni. Guanda, Milano, 1958; C. Di Carlo. Michelangelo Antonioni. Di Bianco e nero, Roma, 1964. A. Bernardini. Michelangelo Antonioni, da Gente del Po a Blow-up, Milano, i 7 edizioni, 1967.

## АРДЖЕНТО ДАРИО

(Argento Dario). Итальянский кинорежиссер, кинодраматург, писатель, один из немногих мастеров, работающих в жанре "хоррора по-итальянски" и сумевших приобрести международную известность. Родился 7 сентября 1940 г. в Риме в кинематографической семье. Его отец, Сальваторе Ардженто, — продюсер, сделавший позднее несколько картин сына. В 24 года А. начал писать сценарии: в 1968 г. — "Однажды на Дальнем Западе" (реж. С. Леоне), в 1969 г. — "Загляни вечером на ужин". Его перу принадлежит также немало критических работ.

Дебютировал в режиссуре в 1970 г. фильмом "Птица с хрустальными крыльями". Называя себя учеником Хичкока, режиссер на деле оказался его антиподом. Если саспенс у Хичкока рождается внутри обыденности, то А. сразу же погружает своего зрителя в глубокий мрак, где произойти может все что угодно, потому что здесь действуют законы паранормальной, мистики, импульсивного, немотивированного желания убивать. Вместе с тем А. сразу же продемонстрировал уникальную способность быть одновременно и режиссером-автором, и выполнять коммерческий заказ. По сути дела он положил начало коммерческому жанрам в итальянском кино. Это в равной степени относится к "вестерну по-итальянски" и, несколько позднее, к "хоррору". "Птица с хрустальными крыльями", "Кошка с девятью хвостами", "4 мухи из серого бархата" показывают бесспорность его специфического таланта и внутреннюю его ограниченность. Поначалу у Дарио Ардженто нет недостатка в ошибках и промахах, вполне простительных для неопита. Первые три ленты так и не сумели выйти за рамки заурядного триллера. Впрочем, в них был исследовательский напор режиссера, который выражался в желании создать особый род киноповествования, рожденного страхом. А. снимает очень длинные эпизоды, в которых напряжение нагнетается, вызывая судорогу ожидания, противоестественное наслаждение страхом. Он не обманывает зрителя хитрыми киноприемами, монтажом и пр. Он просто предлагает ему присутствовать, смотреть и ждать развязки. Этот необычный прием в последние годы стали часто цитировать режиссеры, работающие в этом жанре в странах, имеющих более давние традиции хоррора, нежели Италия. Его цитирует даже Кубрик (и признается в этом) в знаменитой сцене в "Сияющем", когда писатель-убийца, преследуя жену, начинает рубить топором дверь. В фильме "Хэллоуин" (1978) Карпентер открыто цитирует сцену убийства Деллии из "4 мух..." Ардженто. Сегодня его метод создания кино, нравится это или нет, стал школой, хотя еще 10 лет назад имя Ардженто трудно было найти в солидном справочнике или кинословаре. Он был режиссером фильмов класса "Б", а стал классиком жанра. В Италии единственным.

Режиссерская концепция А. уточняется и определяется в "Темно-красном" (1975), лучшем из его ранних фильмов, представляющем впе-

профсоюзном движении кинематографистов, был председателем Союза британских кинотехников.

М. Черненко

**Фильмография:** "Подземка" (Underground), 1928; "Сбежавшая принцесса" (The Runaway Princess), 1929; "Дом в Дартмуре" ("Коттедж в Дартмуре"/A Cottage on Dartmoor), 1930; "Скажите Англии" ("Говори, Англия"/Tell England), "Танцуй, прекрасная леди" (Dance, Pretty Lady), оба — 1931; "Счастливый номер" (The Lucky Number), 1933; "Незаконченная симфония" (Unfinished Symphony, со-режиссер английской версии немого фильма В. Форста), 1934; "Московские ночи" (Moscow Nights), 1935; "Пигмалион" (Pygmalion), 1938; "Французский без слез" (French without Tears), 1939; "Тихая свадьба" (Quiet Wedding), "Радио свободы" (Freedom Radio), "Инцидент в проливе Ла-Манш" (Channel Incident, к/м); все — 1940; "Сдается дом" (Cottage to Let), 1941; "Нецензурировано" ("Не прошедший цензуру"/Uncensored), 1942; "Мы погружаемся на заре" (We Dive at Dawn), "Полу-рай" (The Demi-Paradise), "Добро пожаловать в Британию" (Welcome to Britain, совм. с Б. Мередитом); все — 1943; "Фанни при газовом свете" (Fanny by Gaslight), "Два отца" (Two Fathers), оба — 1944; "Путь к звездам" (The Way to the Stars), 1945; "Пока светит солнце" (While the Sun Shines), 1947; "Молодой Уинслоу" ("Мальчик Уинслоу"/The Winslow Boy), 1948; "Женщина, о которой идет речь" (The Woman in Question), 1950; "Версия Браунинга" (The Browning Version), 1951; "Как важно быть серьезным" (The Importance of Being Earnest), 1952; "Сеть" (The Net), "Битва в финале" (The Final Test), оба — 1953; "Молодые любовники" (The Young Lovers), "Керрингтон В.Ц." (Carrington V.C.), оба — 1954; "В такую ночь" (Such a Night, к/м), 1955; "Приказано убить" (Order to Kill), 1958; "Дилемма доктора" (The Doctor's Dilemma), "Клевета" (Libel), оба — 1959; "Миллионерша" (The Millionaire), 1960; "Оружиятьмы" (Guns of Darkness), 1962; "В.И.П." (The V.I.P.), "Вечер с Королевским балетом" (An Evening With the Royal Ballet, совм. с А. Хевелок Алланом), оба — 1963; "Желтый роллс-ройс" (The Yellow Rolls-Royce), 1964.

**Библиография:** Noble P. Anthony Asquith. London, 1952; Balmans J. Anthony Asquith 1902-1968. Paris, 1972; Minney R.J. The Films of Anthony Asquith. London, 1974.

## АУГУСТ БИЛЛЕ

(August Bille). Датский режиссер. Родился 9 ноября 1948 г. По образованию оператор. Учился сначала в Швеции, затем в Датской кино-

школе, которую окончил в 1971 г. В течение нескольких лет работал оператором в Швеции и Дании, затем как режиссер ставил короткометражные и телевизионные фильмы.

В 1978 г. дебютировал в художественном кино фильмом "Медовый месяц" (1978), в котором на примере молодой пары исследовал процесс отчуждения близких людей, живущих идеалами потребительского общества. Ту же тему затрагивают и следующие фильмы режиссера: "Заппа" (1983) и "Вера, надежда и любовь" (1984, приз за лучшую мужскую роль на МКФ в Москве), посвященные проблеме адаптации молодых людей к жизни в непросто́м взрослом мире. Эти фильмы пользовались огромным успехом в Дании, демонстрировались в конкурсных программах XI, XIII и XIV МКФ в Москве и создали А. репутацию крепкого профессионала. Неожиданный прорыв на мировой экран произошёл в 1989 г., когда добротная и академичная экранизация романа М. Андерсена-Нексе "Пелле Завоеватель" (1987) принесла А. самые престижные международные призы — "Золотую пальмовую ветвь" Каннского кинофестиваля, "Оскара" за лучший иностранный фильм, премию "Золотой глобус", два "Феликса" исполнителям главных ролей Максусу фон Сюдову и Пелле Венегору. Это был первый в датском кино двухсерийный фильм. В традициях широких эпических повествований он реалистически изображал народную жизнь в Дании конца XIX века

Об А. заговорили как о новой звезде мировой кинорежиссуры, пресса окрестила его Билле Завоевателем. А вскоре по предложению Ингмара Бергмана А. ставит в Швеции по его сценарию фильм "Благие намерения", который в 1992 г. вновь приносит режиссеру главный приз Каннского кинофестиваля, а его жене Перинилле — премию за лучшее исполнение женской роли. До А. лишь Фрэнсису Форду Копполе удавалось дважды завоевать "Золотую пальмовую ветвь".

Трехчасовая семейная хроника "Благие намерения", существующая также в четырехсерийном телевизионном варианте, рассказывает о непростых взаимоотношениях родителей Бергмана с 1909 г., когда они познакомились, по 1918 г., когда его мать была беременна Ингмаром. Утрата иллюзий, отчужденность, безрадостное одиночество вдвоем, тусклое существование, нарушаемое лишь тогда, когда вырываются наружу скопившиеся за годы оби-

ды, — традиционные бергмановские темы. Однако история брака бедного пастора и девушки из буржуазной семьи увидены А. сквозь призму собственного творческого опыта.

Таким образом, в начале 90-х гг. Билле А. приобрел статус одного из наиболее значительных скандинавских режиссеров, как бы преемника и духовного наследника Бергмана, которого сам мастер избрал в качестве постановщика своего сценария и тем самым вручил ему эстафетную палочку. Это обстоятельство открывало перед ним финансовые и творческие возможности, недоступные рядовому европейскому режиссеру. И уже в следующей картине А. "Дом духов" (1993), совместной постановке Дании, Германии и Португалии, снялось целое созвездие актеров мирового класса — Мерил Стрип, Ванесса Редгрейв, Гленн Клоуз, Джереми Айронс, Вайнона Райдер, Антонио Бандерас.

"Дом духов", экранизация одноименного бестселлера (1985) племянницы чилийского президента Изабель Альенде, семейной саги о жизни четырех поколений семьи чилийских аристократов, представляет собой лирико-эпический рассказ о судьбах очень разных, но неординарных и волевых мужчин и женщин, их разрывах и примирениях, сильных страстях и потаенных инстинктах, а также о влиянии на их жизни политических обстоятельств и сверхъестественных сил. Размеренный ритм, неторопливое построение сюжета, тщательное воссоздание деталей эпохи, отличающие "Дом духов", отныне становятся неотъемлемыми чертами киноповествований А.

Фильм не имел ожидаемого резонанса в кинематографическом мире, и А. вновь вернулся влоно скандинавской тематики. Экранизация романа лауреата Нобелевской премии Сельмы Лагерлеф "Иерусалим", написанного в 1902 г., стала осуществлением давней мечты режиссера. "Роман Сельмы Лагерлеф "Иерусалим", — говорит А., — величайшая любовная история, которую я когда-либо читал. В этой книге есть всё, что нужно для хорошего сценария. Много лет я хотел сделать этот фильм. Идея пришла ко мне, по меньшей мере, десять лет назад, и я даже написал тогда сценарий. Однако я не чувствовал себя достаточно зрелым творчески для осуществления этого проекта, и в то же время у меня еще не было имени, чтобы найти деньги на такую масштабную постановку".

Эпическое полотно "Иерусалим" (1996) в излюбленном А. жанре семейной саги основано на реальных событиях. В 1886 г. сорок крестьян из маленького шведского прихода под влиянием харизматического странствующего проповедника продали свои дома и всё имущество и отправились за ним в Иерусалим. Там они обосновались в мусульманской части города, где их ждали нищета и жалкое существование. И если одни обрели в себе силы к новой жизни, то другие опустились на самое дно, а некоторые вернулись домой, где им было что рассказать о своей жизни на Земле Обетованной. Эти рассказы и послужили источником романа Лагерлёф.

Как всегда, бережно обращаясь к первоисточнику, А. создал многоплановое полотно, полное драматических событий и страстей. Через переплетение неповторимых человеческих судеб он вновь и вновь рассматривает вечные вопросы веры и безверия, надежды и отчаяния, возмездия и прощения. В центре фильма — неразрешимый конфликт между любовью к Богу и любовью к ближнему.

В 1997 г. режиссер снял картину "Снежное чувство Смиллы", окрещенную критикой "первым европейским блокбастером". На этот раз он попытался соединить скандинавское содержание с американской формой. Фильм, бюджет которого составил 40 миллионов долларов, снят на английском языке в нехарактерном для Скандинавии жанре фантастического триллера и с несвойственными для скандинавского кино спецэффектами. Звезды — снова англо-американские: Джулия Ормонд, Гэбриэл Бирн, Ричард Хэрис, Ванесса Редгрейв.

Действие происходит в Гренландии на фоне эффектно снятых фантастических пейзажей и снежных цунами. Главная героиня — женщина-ученый, занимающаяся изучением ледников, расследует загадочную гибель в Копенгагене маленького мальчика. Нити преступления ведут к большим корпорациям, которые стремятся получить сверхприбыль от эксплуатации энергии, источаемой огромным метеоритом, упавшим в Гренландии.

Может быть, этим совершенно нетипичным для себя фильмом А. хотел доказать критикам, упрекающим его ленты за неоконсервативный стиль, академизм и традиционный реализм, что он может, если захочет, работать и в коммерческом кино. Однако в следующем фильме "Отверженные" (1998), совместной

постановке сразу нескольких европейских стран и киноверсии знаменитого романа Гюго, А. снова вернулся к своему традиционному повествовательному стилю, приверженность которому подтвердил и картиной "Песня для Мартина", снятой в 2000 г. в Швеции.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Медовый месяц" (Hoping Mane), 1978; "Заппа" (Zappa), 1983; "Мир Бастера" (Busters verden), "Вера, надежда и любовь" (Tro, håb og kærlighed), оба — 1984; "Пелле Завоеватель" (Pelle Erobreren), 1987; "Благие намерения" (Den gode vilje), 1991; "Дом духов" (Aldens hus), 1993; "Иерусалим" (Jerusalem), 1996; "Снежное чувство Смиллы" (Frøken Smillas fornemmelse for sne), 1997; "Отверженные" (Les Misérables), 1998; "Песня для Мартина" (En sang for Martin), 2000.

## БАЙЕР ФРАНК

(Beyer Frank). Немецкий кинорежиссер. Родился 26 мая 1932 г. в Ноблице (Тюрингия) в семье торгового служащего. После окончания школы работал районным секретарем Культурбунда (Тюрингия), затем драматургом и ассистентом режиссера в районном театре.

С 1952 г. изучает режиссуру в пражской Киноакадемии (ФАМУ). На втором курсе снимает короткометражный документальный фильм о метеорологах — "Синоптики" (1954). Наряду с учебной работой ассистентом на киностудии ДЕФА у Ханса Мюллера, Курта Метцига и Курта Юнг-Альзена. В 1957 г. заканчивает курс режиссуры дипломным игровым фильмом "Две матери" (1957). После двух сатирических короткометражек "Король Фридрих" и "Игра" начинает работать режиссером на студии ДЕФА. Первый полнометражный фильм режиссера "Старая любовь" (1959), посвященный коллективизации сельского хозяйства в ГДР, прошел незамеченным, зато второй, "Пять патронных гильз" (1960), стал большой удачей. В основу своего политического приключенческого фильма Б. положил историю одной из интернациональных бригад времен гражданской войны в Испании. Затем, в корне изменив стилистику, он снимает картину "Королевские дети" (1962) о приспособленчестве и сопротивлении фашизму. Благодаря виртуозному смешению временных пластов, изощренному монтажу и элегантной внутрикадровой композиции фильм

в формальном отношении резко выделялся на фоне продукции ДЕФА того времени.

Тему войны режиссер продолжает в ленте "Гольф среди волков" (1962, пр. МКФ в Москве, 1962). Созданный по роману Бруно Апица, основанному на реальных фактах биографии самого романиста — бывшего узника концлагеря Бухенвальд, фильм рассказывал о героизме и стойкости заключенных в последние дни войны. Затем следует одна из немногих удавшихся кинокомедий ДЕФА "Карбид и шавель" (1963) — о полном сумбура и хаоса времени первых послевоенных лет.

Став известным режиссером, в зависимости от материала легко меняющим стилистику фильма, в 1965 г. Байер приступает к экранизации романа Эрика Нойча "След камней" (1966) с популярным Манфредом Кругом в главной роли. Несмотря на номинацию для МКФ в Карловых Варах и успешную премьеру на фестивале трудящихся в Потсдаме, фильм был запрещен спустя три дня после берлинской премьеры, сопровождавшейся инсценированными беспорядками в кинотеатре. Казалось, кинематографической карьере Франка Байера пришел конец.

Он начинает работать театральным режиссером в Дрездене, а с 1969 г. переходит на телевидение, где создает сначала пятисерийный телефильм "Прислужники палачей" (1970), посвященный 25-й годовщине СЕПГ, документальную ленту, смонтированную из хроникальных материалов и интервью о неудавшемся восстании матросов в мае 1945 г., затем четырехсерийную картину "Семь афер Доны Хуаниты" (1973) по роману Эберхарда Паница.

После почти десятилетнего отсутствия Б. возвращается в кино и снимает свой самый известный фильм "Якоб-лжец" (1974; "Серебряный медведь" на Берлинале), номинированный на "Оскара". Трагикомический роман Юрека Беккера о жизни в гетто Б. снимает как странную смесь мечты и реальности. По книге того же писателя он создает и свой следующий фильм "Убежище" (1977, с Юттой Хоффман и Манфредом Кругом в главных ролях), действие которого происходит в современной ГДР. Работе в кинематографе приходит конец, когда на экранах появляется телефильм Б. "Закрытое общество" (1978), который до этого демонстрировался по телевидению в ночное время. Серьезные неприятности с властями вынуждают Б. уехать в ФРГ, где он снимает

мает картину "Король и его шут" (1981) с участием многих своих сотрудников из ГДР, последовавших за режиссером. Бывшие звезды ГДР Ангелика Домрезе и Хильмар Тате играли и во второй работе режиссера, сделанной в ФРГ, телефильме "Вторая кожа" (1981) по сценарию Клауса Похе.

Затем Байер возвращается на киностудию ДЕФА, где снимает картину "Остановка в пути" (1982) на тему вины и пособничества при фашизме. Фильм, действие которого происходит незадолго до окончания войны в Польше, должен был представлять ГДР на Берлинале-1984, но был снят с конкурса из-за вмешательства польских инстанций. После "Разлома" (1988) и "Подозрения" по рассказу Фолькера Брауна режиссер возвращается на телевидение и снимает там ленты "Она и он" (1991) и "Большой праздник" (1992).

Франк Байер награжден различными призами ГДР (Приз Хайнриха Грайфа, Национальный приз, приз искусств ГДР), а в 1991 г. — Федеральным призом за творчество в целом.

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Синоптики" (Wetterfrosche, к/м), 1954; "Две матери" (Zwei Mutter), "Король Фридрих" (Friederich Rex, к/м), "Игра" (Das Gesellschaftsspiel, к/м), все — 1957; "Старая любовь" (Eine alte Liebe), 1959; "Пять патронных гильз" (Fünf Patronenhulsen), 1960; "Королевские дети" (Konigskinder), "Голый среди волков" (Nackt unter Wolfen), оба — 1962; "Карбид и шавель" (Karbid und Sauerampfer), 1963; "След камней" (Spur der Steine), 1966; "Прислужники палачей" (Rotenknechte, тв), 1970; "Семь афер Доны Хуаниты" (Die sieben Affären der Dona Juanita, тв), 1973; "Якоб-лжец" (Jakob der Lügner), 1974; "Убежище" (Das Versteck), 1977; "Закрытое общество" (Geschlossene Gesellschaft, тв), 1978; "Король и его шут" (Der König und sein Narr), "Вторая кожа" (Die zweite Haut, тв), оба — 1981; "Остановка в пути" (Der Aufenthalt), 1982; "Бараний рог" (Bockshorn), 1983; "Разлом" (Der Bruch), 1988; "Конец невинности" (Ende der Unschuld), 1990; "Подозрение" (Der Verdacht), "Она и он" (Sie und Er, тв), оба — 1991; "Большой праздник" (Das Grosse Fest, тв), 1992.

**Библиография:** Комаров С.В. Кино ГДР. // История зарубежного кино, т. 3, М., 1981; Сулькин М.С. Киноискусство ГДР. // Киноискусство наших друзей. М., 1979; Сулькин М.С. Кино ГДР. М., 1985; Туровская М. Диалог об антифашистском фильме. // Экран 1975-1976. М., 1977; Hans C. Blumenberg: Frank Bayer. Die unzerstörbare Menschenwürde. // P.W.Jansen, W. Schutte (Hrsg.). Film in DDR. München,

1977. Reihe Film 13; Rolf Richter. Frank Bayer. Vom Umgang mit Widersprüchen. // R. Richter (Hrsg.). Defa-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 2. Berlin. / DDR 1983; Manfred Behn. Frank Bayer-Regisseur. // CineGraph. München, 1985, Lieferung 5.

## БАРДЕМ ХУАН АНТОНИО

(Bardem Juan Antonio). Испанский кинорежиссер. Родился 2 июня 1922 г. в Мадриде. Принадлежит к известной актерской династии; сын актеров Рафаэля Бардема и Матильды Муньос Санпедро. В 1948 г. закончил Школу инженеров-агрономов, но, еще продолжая учиться, в 1947 г. попал в первый набор только открывшегося Киноинститута, где познакомился с Л.Г. Берлангой, с которым снял общую первую работу "Эта счастливая парочка" (1951) и написал сценарий фильма "Добро пожаловать мистер, Маршал!", поставленного Берлангой. Стартовав в качестве комедиографа (а именно к этому жанру относятся оба этих произведения), Б. скорее отдавал дань творческим устремлениям своего соавтора, нежели собственным: чувство юмора так и не стало отличительной чертой его творческого почерка. Бардема принято считать скорее режиссером, тяготеющим к подчеркнуто социальной и политической ангажированности; бедные и больные в его фильмах неизбежно оказываются по своим человеческим качествам лучше богатых и здоровых. Но если подобная оценка в условиях франкистского государства с его четко регламентированной жизненной структурой и повышенным цензурованием была уместна и породила знаменитый триптих — "Главная улица" (1956, пр. МКФ в Венеции), "Смерть велосипедиста" (1955, пр. МКФ в Каннах) и "Месть" (1957, пр. МКФ в Каннах), принадлежащий к шедеврам испанского киноискусства, то в условиях демократического государства, каковым и стала Испания после смерти Франко в 1975 г., она оказалась не столь органична.

В фильмах Б., снятых им во франкистской Испании, атмосфера была наполнена ощущением густой провинциальной несвободы, в них, в самом деле, "никогда ничего не происходило" — так и называлась одна из его лент. А те мелкие, частные фактики жизни, что попадали в объектив камеры Б., как, например, адюльтер богатой женщины, по чьей вине погибает не только велосипедист, но и ее возлюбленный

("Смерть велосипедиста"), или шуточное предложение руки и сердца, сделанное старой деве ("Главная улица"), — лишь драматургические ходы, необходимые для более четкого высвечивания несовершенства мироустройства. Формально ленты Б. находились в несомненной зависимости от картин художников-неореалистов из соседней Италии, содержание же их носило, несомненно, более острый социальный характер, вызванный как сложной политической ситуацией в Испании, так коммунистическими пристрастиями самого режиссера. Член компартии Испании, один из ее руководителей, Б. в Испании, свободной от диктатуры и цензуры, увлеченно рассказывает о тех, кто разделяет его взгляды. Отсюда интерес к Георгию Димитрову ("Процесс", 1982; Болгария), судьбе Лорки ("Лорка; смерть поэта", 1987), биографии Пикассо ("Юный Пикассо", 1993). Тогда же, когда на смену цензуре политической пришла цензура экономическая, излишне ангажированные в политическом и социальном плане проекты режиссера далеко не всегда находят спрос на его родине. Если прежде, стараясь закамуфлировать острое содержание своих лент, Б. прибегал к излюбленным формотворческим приемам, то скрываясь за жанром детектива, то прячась в "складках" мелодрамы, то в свободной Испании он становится более откровенным и... менее востребованным режиссером. Иные его работы, как, скажем, ярко антирористическая пропагандистская лента "Семь дней в январе" (1978, гл. пр. МКФ в Москве), вызвала явное неприятие, хотя и по разным причинам, как ультраправых, так и левых элементов. Однако это ни в коей мере не помешало его детям и внукам последовать семейной традиции и избрать актерскую и режиссерскую карьеру.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Эта счастливая парочка" (Esa pareja feliz), 1951; "Комики" (С6-micos), 1953; "Счастливого рождества" (Felices Pascuas), 1954; "Смерть велосипедиста" (Muerte de un ciclista), 1955; "Главная улица" (Calle Mayor), 1956; "Месть" (La venganza), 1957; "Сонаты" (Sonatas), 1959; "В 5 часов вечера" (A las cinco de la tarde), 1960; "Невиновные" (Los inocentes, Аргентина), 1962; "Никогда ничего не происходит" (Nunca pasa nada), 1963; "Механическое пианино" (Los pianos mecanicos), 1965; "Последний день войны" (El último día de la guerra), 1969; "Варьете" (Varietes), 1970; "Таинственный остров" (La isla misteriosa, тв), 1971; "Совращение

Крис Миллер" (*La coagurcion de Cris Miller*), 1972; "Власть желания" (*El poder del deseo*), 1975; "Мост" (*El puente*, гл. пр. МКФ в Москве), 1976; "Семь дней в январе" (*Siete días de enero*), 1978; "Процесс" (*La advertencia*), 1982; "Лорка: смерть поэта" (*Lorca, muerte de un poeta*, тв), 1987; "Юный Пикассо" (*Joven Picasso*), 1993; "Окончательный результат" (*Resultado final*), 1998.

**Библиография:** Бардем Х.А. М., 1965.

## БАЧО ПЕТЕР

(Bacso Peter). Венгерский режиссер и сценарист. Родился 6 января 1928 г. в Кашше (ныне — Кошице в Словакии). Принадлежит к поколению "светлых ветров" — юношеского общественного движения, объединявшего послевоенную учащуюся молодежь с ее революционно-демократическим романтизмом и нетерпением преобразователей. Учился на философском факультете Будапештского университета. В 1946 г. поступил на режиссерское отделение только что открывшегося кинофакультета будапештского Института театра и кино, который закончил в 1950 г. Профессию осваивал непосредственно на съемочной площадке, под руководством опытного режиссера Гезы Радвани, привлечшего своих учеников к созданию фильма "Где-то в Европе" (1947): Б. была доверена работа с исполнителями-детьми. Попытка самостоятельной творческой работы в 1949 г. потерпела неудачу: недоснятый фильм "Пионеры", в котором Б. выступал сценаристом и художественным руководителем, был признан идеологической ошибкой, материал бесследно исчез в недрах министерства внутренних дел, а несостоявшихся дебютантов — Бачо и его однокурсника Кароя Макка, взявшего на себя функции постановщика, — надолго лишили занятий режиссурой. Проявивший интерес к сценарному творчеству (литературный дар унаследован им от матери — известной писательницы Бориш Палотай), Б. был направлен на работу в сценарный отдел кинопредприятия "МАФИЛЬМ". В качестве редактора и сценариста-соавтора принимал участие в создании многих венгерских фильмов 50–60-х гг., среди которых самые значительные: "Анна Эдеш" (1959, реж. З. Фабри), "Военная музыка" (1961, реж. Эндре Мартон), "Два тайма в аду" (1961, реж. З. Фабри). Позже, когда уже сам занялся режиссурой, он продолжал сотрудничать с другими режиссерами в работе над сценариями — чаще

всего комедийными, сценарии же для всех своих фильмов писал сам.

Дебютировал в режиссуре в 1963 г. фильмом "Летом просто" — лирическим, репортажно-эскизным, рассказывающим о молодых, начинающих самостоятельную взрослую жизнь. В двух последующих его фильмах "Влюбленные велосипедисты" (1965) и "Лето в горах" (1967; "Серебряная раковина", пр. сценаристов и пр. молодежи — МКФ в Сан-Себастьяне, 1968; пр. критиков "Серебряная богиня" и пр. Ласло Меншарошу "за лучшее исполнение мужской роли" — МКФ в Акапулько, 1968) также анализируется жизнь молодых, их образ мыслей и формы поведения. Однако в третьей картине изменилась интонация, так как в традиционную молодежную проблематику вторглась тема недавнего прошлого, с жертвами политических репрессий и исправительно-трудовыми лагерями (это, пожалуй, первое в венгерском кино упоминание о преступлениях венгерского сталинизма 50-х). Обеспокоившее вопросами, на которые общество еще не дало ответов, "Лето в горах" предварило следующий фильм Б. "Выстрел в висок" (1968), где предметом художественного анализа стало тревожное явление современности: волна самоубийств молодых.

Дальнейшее его творчество определяют две жанрово-стилевые линии, попеременно уступающие друг другу: проблемно-аналитическая и комедийная. Первую из них в 70-е гг. представляют строгие, как социологический репортаж, заряженные социальной критикой фильмы "Прорыв" (1970; Гран-при МКФ в Страсбурге, 1975), "Настоящее время" (1971; "Серебряный леопард" и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1972) и "Третья попытка" (1973; Гран-при МКФ в Сан-Ремо, 1974), в которых Б. обращался к актуально-политическим темам: к проблемам рабочей жизни, проблемам демократии, подлинной и риторической, к вопросам общественной мобильности и идентификации. Продолжением этой линии явились полные драматизма и эмоциональной напряженности фильмы "Предупредительный выстрел" (1977) и "Удар током" (1978), где Б., стремясь охватить новый плацдарм моральных и общественных отношений, вновь обращается к молодежной среде, сталкивая идеализм и прагматизм и выявляя качество человеческих связей. В последующее десятилетие драматическая составляющая в его творчестве найдет свой материал в коллизиях свинцовых 40–50-х гг.,

эпохи доносов и политической шизофрении ("Позавчера", 1980; "Невеста Сталина" по повести В. Гендрякова, 1990).

Вторую, фарсово-гротескную, линию в творчестве Б. открывает "Свидетель" (1969; пр. экуменического жюри в Каннах, 1981) — сатирический фильм из эпохи Ракоши, с карикатурно-условными фигурами и каскадом абсурдных положений, в которые попадает простодушно-наивный герой, "маленький человек", случайно втянутый в "большую политику". Коснувшаяся темы, закрытой в то время для обсуждения, эта картина пролежала на полке без малого десять лет и вышла на экраны лишь в самом конце 70-х. В начале 90-х Б. снимает продолжение ("Снова свидетель", 1990), где тот же герой, уже вышедший в отставку, остраниет своей наивностью абсурдность новой венгерской реальности.

Убежденный сторонник зрительского кино, к тому же хорошо владеющий техникой комического, Петер Бачо в 70-е гг. упрямо пытался создать венгерский вариант "социалистической кинокомедии", проявив себя мастером социального гротеска в фильмах "Кипяток на лысину" (1973), "Не тронь мою бороду!" (1975), "Рояль в воздухе" (1976), "Кто здесь говорит о любви?" (1979). В фильме "Ты, проклятая жизнь!" (1983; Гран-при МКФ в Страсбурге, 1985; пр. актрисе Доротте Удварош на МКФ в Монреале, 1984), живописуя беззакония 50-х, лишение людей прав и свобод, Б. рискованно соединяет опереточно-фарсовую стихию с трагическими развязками. В фильме-памфлете "Титания, Титания, или Ночь дублеров" (1988) он не скупится на убийственно-ядовитые стрелы в адрес тоталитаризма, представленного в сатирическом образе диктатора вымышленной страны, в котором венгерский зритель, однако, находил много сходств с тогдашним правителем ортодоксально-коммунистической Румынии. Одна из последних его удач в жанре социального гротеска — "Вальс на банановой кожуре" (1986), — выразительный портрет обезумевшего современного мира.

Бачо снимает также телевизионные фильмы. В частности, в конце 70-х гг. экранизировал на телевидении рассказы В. Шукшина, позже объединенные в полнометражный фильм "Обида" (1982), который демонстрировался в кинотеатрах. Наряду с режиссерской работой общезвестна также педагогическая деятельность Б. (с 1951 г. он преподает в Институте театра и кино), орга-



низатора и руководителя кинопроизводства (с начала 60-х гг. — заместитель художественного руководителя студии "Диалог", а с 1982-го до ухода на пенсию — ее руководитель).

Удостоен многих почетных венгерских наград и званий.

А. Трошин

**Фильмография:** "Летом просто" (Nyáron egyszerű), 1963; "Влюбленные велосипедисты" (Szerelmes biciklisták), 1965; "Лето в горах" (Nyár a hegyen), 1967; "Выстрел в висок" (Fejlövés), 1968; "Свидетель" (A tanú), 1969; "Прорыв" (Kitörés), 1970; "Настоящее время" (Jelenido), 1971; "Третья попытка" (Harmadik nekifutás), "Кипяток на лысину" (Fogó vizet a kopaszra!), оба — 1973; "Пылкие девушки" (Szikrazo lanyok), 1974; "Не тронь мою бороду!" (Ereszd el a szakállamat!), 1975; "Рояль в воздухе" (Zongora a levegőben), 1976; "Предупредительный выстрел" (Risztólovés), 1977; "Удар током" (Aramütés), 1978; "Кто здесь говорит о любви?" (Ki beszél itt szerelemről?), 1979; "Позавчера" (Tegnapelőtti), "Швед, который бесследно исчез" (A svéd, akinek nyoma veszett, копродукция Венгрии, Швеции и ФРГ), оба — 1980; "Обида" (Sértés), 1982; "Ты, проклятая жизнь!" (Te rongyos élet!), 1983; "Который час, господин будильник?" (Hány az óra, Vekker úr?, сорежиссер — Тамаш Толмар), 1984; "Вальс на банановой кожуре" (Banánhéjkegő), 1986; "Титания, Титания, или Ночь дублеров" (Titania, Titania, avagy a dublorok éjszakája), 1988; "Невеста Сталина" (Stalin menyasszonya, по повести В. Тендрякова), "Снова свидетель" (Megint tanu), оба — 1990; Live Show, к/м, 1992; "Маленький Ромулус" (Romulusz, тв-сериал), 1994; "Хелло, Доки!" (Hello, Doki, тв-сериал), "Прософилы и бандиты" (Balekok és banditák), оба — 1997.

**Библиография:** Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Венгерское кино: 70-80-е годы. М., 1986; Bacso Peter (Filmek és alkotók). Bd., 1975; Bacso Peter. Jelenido. Három filmregény. Bd., 1975; Kohati Zsolt. Bacso Peter. Bd., 1982; Jeancolas Jean-Pierre. Miklos, Istvan, Zoltan et les autres. Bd., 1989; Zsugan Istvan. A tanú 12 esztendeje. Bacso Peter. // Zsugan Istvan. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. Bd., 1994, old. 474-476.

## БЕККЕР ЖАК

(Becker Jacques). Французский кинорежиссер. Родился 15 сентября 1906 г. в Париже, умер 21 ноября 1960 г. там же. Многолетний ассистент и помощник Ж. Ренуара был соавтором его сценария к фильму "Тони" (1934), играл небольшие роли в работах своего мэтра, в соав-

торстве с Жаком Превером снял две комедийные короткометражки. Дебютировал полнометражной криминальной пародией "Последний козырь" (1942), действие которой происходит в вымышленной латино-американской стране. Его следующий фильм "Гупи — красные руки" (1943) — подробное, подчеркнуто реалистическое описание жизни французской деревни, до той поры не привлекавшей внимания отечественного кинематографа, вывел Б. в первые ряды французской режиссуры. В послевоенные годы внимание зрителей привлекли фильмы Б. "Антуан и Антуанетта" (1947), "Свидание в июле" (1949), "Эдуард и Каролина" (1951), снятые на парижской натуре в традициях лирических лент раннего Рене Клера, а также под несомненным влиянием "розового" итальянского неореализма, проникнутые мягкой и сентиментальной симпатией автора к своим простым персонажам, переживающим не слишком эффектные повседневные драмы и радости, что позволило критике назвать Б. отцом французского лирического бытописательства. Тем большей неожиданностью явилась следующая работа режиссера "Золотая каска" (1951) — стилизованная под французский криминальный роман начала века романтическая трагедия кровавого соперничества двух парижских апащей за сердце ветреной красавицы (Симона Синьоре), картина удивительно стильная и, по выражению исполнительницы главной роли, грациозная. Эту любовь к жанровому кино в его специфической, подчеркнуто эстетизированной форме Б. сохранил до конца своей короткой творческой биографии, еще не раз возвращаясь к той же романтической эпохе (конец века девятнадцатого — начало века двадцатого), которую реконструирует в жанре классического полицейского романа той поры "Приключения Арсена Люпена" (1957), а также в романтической мелодраме той же поры "Лола Монтез" (1958, съемки фильма были начаты Максом Офюльсом и закончены после его смерти Беккером) и, наконец, в вышедшем в том же году одним из самых знаменитых фильмов Б., картине "Монпарнас 19" (1958), посвященной жизни и смерти гениального художника-одиночки Амедео Модильяни. В это же время Б. работает и на современном материале, открывая своими картинами так называемую "черную серию" французского криминального фильма, предвосхитившую позднейший расцвет этого жанра в

фильмах Мелльвиля и других эпигонов американского гангстерского кино. Это — "Не прикасайтесь к добыче" (1954) и "Дыра" (1960), вышедшая на экраны уже после смерти Беккера.

Несмотря на небольшое количество фильмов, снятых Б. за восемнадцать лет самостоятельной работы в кино, его влияние на французский кинематограф было огромно и несомненно.

М. Черненко

**Фильмография:** "Последний козырь" (Dernier atout), 1942; "Гупи — красные руки" (Goupi mains rouges), 1943; "Дамские тряпки" (Falbalas), 1945; "Антуан и Антуанетта" (Antoine et Antoinette), 1947; "Свидание в июле" (Rendez-vous de juillet), 1949; "Эдуард и Каролина" (Edouard et Caroline), "Золотая каска" (La Casque d'or), оба — 1951; "Улица Эстрапад" (Rue de l'Estrapade), 1953; "Али-Баба и сорок разбойников" (Ali-Baba et les quarante voleurs), 1955; "Приключения Арсена Люпена" (Les Aventures d'Arsene Lupin), 1957; "Лола Монтез" (Lola Montez), "Монпарнас 19" (Montparnasse 19), оба — 1958; "Не прикасайтесь к добыче" (Touchez pas au grisbi), 1954; "Дыра" (Le Trou), 1960. **Библиография:** Жак Беккер. М., 1969; Queval J. Jacques Becker. Paris, 1962.

## БЕЛЛОККИО МАРКО

(Bellocchio Marco). Итальянский режиссер. Родился 9 ноября 1939 г. в Пьяченце в семье адвоката и школьной учительницы. По окончании школы поступил на философский факультет Миланского университета и параллельно посещал лекции в Академии драматического искусства. Но уже к 20 годам Б. делает окончательный выбор, переезжает в Рим, где поступает в Экспериментальный киноцентр, позднее заканчивает и Высшие режиссерские курсы в Лондоне. Сняв три короткометражных документальных фильма, Б. в 1965 г. дебютирует в художественном кино картиной "Кулаки в кармане", которую принято считать лучшим дебютом в итальянском кино после "Одержимости" Лукино Висконти. Показанная в рамках кинофестиваля в Локарно картина произвела настоящий фурор и принесла своему 26-летнему автору мировую известность. Любопытно, что первый опыт сына финансировался его семьей, выделившей 50 млн. лир и деревенский дом, где ребенком Марко проводил лето.

Фильм-притча, фильм-гротеск продемонстрировал умонастроения молодежи накануне Контестации



1968-1969 гг., отразив все то, что в обществе "отцов" было для них неприемлемо: власть семьи, насилие над личностью, культ матери, лицемерие и фальшь. Не пощадив "ни отцов, ни детей", Б. рассказал жестокую историю на грани патологии о семье, в которой мать слепа, сын эпилептик, дочь невротичка и спит с братом, а младший ребенок просто инфантильный идиот. Ниспровергательский характер фильма породил волну подражаний и стал манифестом леворадикального кинематографа, под флагом которого начинали Бертолуччи, Тавиани, Орсини, Кавани и др.

В эти же годы Б. сотрудничает с журналом своего брата *Rendiconti*, где публикует подборку стихотворений. Первая половина творческого пути Б. будет связана с кинематографом Контастасии. Его фильмы "Китай близко" (спец. пр. жюри МКФ в Венеции, 1967), "Во имя отца", "Поставьте чудовище на первую полосу", "Триумфальный марш" характеризуют Марко Беллоккио как режиссера, тщательно ищущего в темах, сюжетах и стилистике своих лент баланс между личным и общественным, автобиографичностью замкнутого, склонного к мирозерцанию интеллектуала и социальной ответственностью, общественной значимостью, которой требует от искусства конкретно-исторический момент. Постепенно, по мере того как идет на спад политизированность национальной жизни и национальной кинематографии, в фильмах Б. начинают доминировать рефлексия, диалектическая отстраненность автора от предмета разговора, сфокусированность на кинематографической повествовательности.

Большое влияние оказала на Б. работа в театре, где он дебютировал еще в 1969 г., которая для него всегда шла рука об руку с режиссурой кинематографической. Именно театр развил в Б. высокую требовательность к литературной первооснове. В 1977 г. он экранизирует "Чайку" А. Чехова, в 1980 г. снимает "Прыжок в пустоту" о сложных отношениях брата (Пикколи) и сестры (Эме), которые большую часть жизни прожили бок о бок друг с другом, в 1982 г. — "Глаза, рот". Эти фильмы завершают переход режиссера от объективности социально-значимых тем к субъективности частных историй, в которых предметом наблюдения и исследования становится человек, его внутренняя жизнь, его психика.

В эти же годы Б. отходит от Союза итальянских коммунистов, ак-

тивным участником которого был на рубеже 60-70 гг., становится все более аполитичным. Переход этот не был безболезненным, в своих интервью Б. (склонный к самоанализу тоже) говорит о том, что пережил длительный период профессионального кризиса. Во многом помог ему психоаналитик Фалджоли, который, начиная с картины "Дьявол во плоти", становится консультантом и соавтором сценариев режиссера. Сохраняя интерес к теме семьи, Б. теперь выходит на новый круг проблем, уже не социальных, а экзистенциальных. Симбиоз художественного исследования и психоанализа становится доминирующим методом его творчества, сутью содержательной и стилистической ткани фильма. Именно поэтому Б. часто обращается к теме безумия — "Генрих IV" по повести Луиджи Пирранделло, "Сон бабочки", "Принц Гомбургский" по пьесе Генриха фон Клейста, которая дает обширный материал для размышлений о пограничных для человека отношениях с действительностью, окружающими, самим собой.

В настоящее время Марко Беллоккио преподает в Экспериментальном киноцентре в Риме, является артдиректором нового МКФ в Ривьера Адриатика. Б. снялся в целом ряде фильмов как актер, работает также на дубляже, продолжает писать стихи.

Л. Алова

**Фильмография:** "Кулаки в кармане" (*I pugni in tasca*), 1965; "Китай близко" (*La Cina è vicina*), 1967; "Спорим, спорим" (*Discutiamo, discutiamo*), "Паола" (*Paola*), "Да здравствует первое мая" (*Viva il primo maggio*), все — 1969; "Во имя отца" (*Nel nome del padre*), 1971; "Поставьте чудовище на первую полосу" (*Sbatti il mostro in prima pagina*), 1972; "Развяжите сумасшедших", новелла "Никто или все" (*Matti da slegare, l'episodio Nessuno o tutti*), 1974; "Триумфальный марш" (*Marcia trionfale*), 1976; "Чайка" (*Il gabbiano*), 1977; "Машина кино" (*La macchina cinema*), 1978; "Прыжок в пустоту" (*Salto nel vuoto*), "Каникулы в Вэл Треббья" (*Vacanze in Val Trebbia*), оба — 1980; "Глаза, рот" (*Gli occhi, la bocca*), 1982; "Генрих IV" (*Enrico IV*), 1984; "Дьявол во плоти" (*Diavolo in corpo*), 1986; "Образ Саббы" (*La visione del Sabba*), 1988; "Обвинение" (*La condanna*), 1991; "Сон бабочки" (*Il sogno della farfalla*), 1994; "Усталые сны: размышления и бред" (*Sogni infranti: ragionamenti e deliri*), 1995; "Принц Гомбургский" (*Il principe di Homburg*), 1997.

**Библиография:** Караганов А.: В спорах о кинематографе. М., Искусство, 1977; Босенко В. Герой в итальянском кинема-

то графе. // Теория кино и идеологическая борьба. ВГИК, 1982; Бачелис Т. Политические мотивы в итальянском кино. // Искусство и общество. М., Наука, 1978; Bernardi S. Bellocchio. *La nuova Italia*, Firenze, 1978; Zavaglia V. *Conversazione con Bellocchio: il mestiere del cinema*. // *Cine-masessanta*, a. XIX, n. 127, 1979; Fofi G. *Capire con il cinema*. Feltrinelli, Milano, 1978.

## БЕНИНИ РОБЕРТО

(Benigni Roberto). Итальянский режиссер, актер. Родился в 1952 г. в тосканской деревне Арещо. Начиная Роберто, по его собственным словам, со спектаклей-обманок, которые исполнял в родной деревне и близлежащих селах. Попав в Рим, Б. с успехом продолжил свое любимое дело: играл в экспериментальных спектаклях и в небольших передвижных театральных труппах, колесивших со своими спектаклями из провинции в провинцию. Так раскрылись его природный комедийный талант, остролюбие, склонность к небезобидному сатирическому гротеску, которые вскоре заметил Джузеппе Бертолуччи, младший брат знаменитого Бернардо. Вместе они написали пьесу "Монолог", в которой Б. сыграл почти автобиографическую роль тосканского люмпен-пролетария. Спектакль имел успех. Роберто стали приглашать сначала на радио и телевидение, а несколько позднее и в кино. За ним навсегда закрепилась репутация самого политического комика Италии. В 1979 г. Б. сыграл первую большую роль в кино — в фильме Марко Феррери "Прошу убежища", иронической притче о воспитателе в детском саду. Б. и типажно, и как комик абсурдно-бытового склада очень подходил для этой роли. Его герой был похож на большого ребенка, бестолкового, неприспособленного к жизни. Но будучи все-таки мужчиной, он решался на поступок: отправлялся на Таити, чтобы там начать новую жизнь-мечту. Мечта не осуществлялась, а Таити не стало убежищем от суетности несовершенной современной цивилизации. Именно после фильма "Прошу убежища" Б. становится признанным в Италии молодым комиком, способным играть не только комические, но и сложные психологические роли. Его маску чудаковатого "маленького человека", неунывающего неудачника, активно используют итальянские комедиографы, работающие в жанре комедии "по-итальянски" ("Министроне", "Взгляд Папы Римского"),

где Б. показал себя тонким актером, тяготеющим к эксцентрике, условности и импровизации.

В 1982 г. Б. дебютирует в качестве режиссера фильмом "Ты мне мешаешь". Это была картина из четырех новелл, главные роли в которых играл сам Роберто. Но ученичество в режиссуре, как и в актерском ремесле, было кратким. Уже следующая комедия "Остается только плакать" совершенно неожиданно стала лидером проката 1984 г., оставив далеко позади все американские картины. Б. снял этот фильм вместе с другим комиком, представителем так называемой неаполитанской школы Массимо Троизи. В картине "Остается только плакать" два очень средних итальянца попадают в XVI век. Внутри чисто комедийного сюжета есть, по крайней мере, три смысловых пласта, три типа поведения перед лицом современной итальянской действительности. Первый тип — неприятие окружающего. Тема, характерная для всех режиссеров "молодого итальянского кино". Только у Б.—Троизи это неприятие доведено путем остранения до метафоры. Вторая тема — тема конформизма, постепенного приспособления, вживания в неприемлемую действительность. И, наконец, третье: оба героя симпатичные парни, несмотря на свою недалекость, не унывают ни при каких обстоятельствах.

Все эти установки продолжают "работать" и в следующих картинах Б. В "Маленьком дьяволе" актер играет мелкого беса, чудаковатого провинциала, который на деле оказывается самым здравомыслящим человеком в окружающем его безумном мире. В картине "Джонни Стеккино" Б. создает пародию на гангстерский фильм, играя отрицательного героя-гангстера и чудаковатого шофера автобуса, похожих друг на друга как две капли воды. И опять за искрометным весельем анекдотических ситуаций скрывается вполне серьезный посыл: добро и зло — два "я" одного человека. Феноменальный успех выпал его предпоследней картине "Чудовище", побившей все рекорды зрительского успеха в Италии. И в этой картине Роберто опять играет двойников — простака и серийного убийцу.

Б. все увереннее становится лидером современного итальянского кино. Одни обожают его за инстинктивный комизм, за способность всегда и во всем быть обаятельно-смешным. Другие считают его самым политическим комиком Италии, "сатирические откровения"

которого бьют не в бровь, а в глаз. Третьи видят в Б. утонченного интеллектуала, одного из самых образованных людей своего времени, называю ита итальянским Вуди Алленом. И все вместе сходятся на том, что Роберто Бенини — национальное достояние, гордость народа. Американский режиссер авторского кино Джим Джармуш, у которого Б. снимался в фильмах "Поверженный законом" и "Ночь на земле", сказал: "Роберто являет собой благородное сочетание физической комедии и искрометного вербального бреда". А Федерико Феллини, доверивший молодому комику главную роль в своем последнем фильме "Голос луны", прекрасно угадал природу Роберто: современный белый клоун — печальный и жизнерадостный чудак, человек не от мира сего, но озабоченный судьбой этого мира.

Международную славу — Гранпри Каннского кинофестиваля 1998 г и премию "Оскар" за лучший иностранный фильм — принес Б. его последний фильм "Жизнь прекрасна", действие которого разворачивается в фашистской Италии. Картина начинается, как история волшебной любви еврея Гуидо и школьной учительницы Доры, роль которой играет жена Роберто Nicoletta Braschi. Молодые влюбленные женятся, открывают книжную лавку и рожают сына — Иошуа. Но нежная мечта рассыпается под натиском фашизма. Отец и сын попадают в немецкий лагерь смерти. Чтобы защитить своего малыша, Гуидо пытается все происходящее представить как игру, как парк аттракционов, где существуют определенные правила: нельзя, например, просить есть, плакать, жаловаться... Возможно, это не лучшая из идей Гуидо, но он не нашел иного способа защитить своего малыша от унижений и ужасов предсмертной агонии. Эту историю Б., не еврей, итальянец, вынашивал долгие годы. У картины "Жизнь прекрасна" немало оппонентов. Многие говорят о том, что кощунственна сама идея назвать жизнь в концлагере "прекрасной". Защищая свою позицию, Роберто говорит: "Я показывал фильм в Израиле, в стране, где каждая семья так или иначе пострадала от Холокоста. Тем не менее когда фильм кончился, они аплодировали, чуть ли не стоя. Для смеха нет табу. Но это не значит, что надо забывать о вкусе и чувстве меры. Можно выглядеть очень непристойным и вульгарным, говоря о невинных вещах. А можно уместно шутить о Хиросиме. Цицерон призывал смеяться и ужасать. По-моему, в

этом высшая правда, высшая цель, особенно в наше тяжелое, трудное время, — расшевелить людей и одновременно вселить в них радость и надежду".

Ну а если все же найдется скептик, которого не убедил замысел режиссера, то ему тогда придется согласиться с самой мрачной из версий, предложенных Бенини: "Жизнь прекрасна (только!) перед смертью".

Л. Алова

**Фильмография** (режиссерские работы): "Ты мне мешаешь" (Tu mi disturbi), 1982; "Остается только плакать" (Non ci resta che piangere), 1984; "Маленький дьявол" (Piccolo diavolo), 1988; "Джонни Стеккино" (Jonny Stecchino), 1991; "Чудовище" (Il Mostro), 1995; "Жизнь прекрасна" (La vita e' bella), 1998.

**Библиография:** Алова Л., Боброва О. Молодые кинорежиссеры Италии. 1980—1995.— М., НИИ Киноискусства, 1997; Плахова Е. Бон джорно, синьор Бенини. // Искусство кино. 1999, № 7; Бенини Р. Мне нравятся фильмы, которые будят мысль. // Искусство кино. 1985, № 7.

## БЕРГМАН ИНГМАР

\*\*\*\*\*

(Bergman Ingmar). Шведский режиссер, сценарист. Родился 14 июля 1918 г. в Уппсале в семье лютеранского пастора, где получил жесткое религиозное воспитание. Суровый детский опыт стал впоследствии материалом для целого ряда его поздних фильмов. В 1937 г. поступил на факультет истории литературы и искусства университета в Стокгольме. Будучи студентом, дебютировал как драматург и театральный режиссер. Возглавлял ряд крупнейших шведских театров, где ставил пьесы Шекспира, Стриндберга, Ибсена, Чехова и других. В 1943 г. дебютировал в кино как сценарист фильма А. Шёберга "Травля". Затем написал еще несколько сценариев, в том числе "Женщина без лица" (1947) для Г. Муландера. В 1945 г. поставил как режиссер свой первый фильм "Кризис". Затем снял "Дождь над нашей любовью" (1946) и "Корабль в Индию" (1947), которые продолжили его постоянную тему этого периода — молодой человек отчаянно борется с жестоким, не оставляющим надежды миром взрослых. В "Портовом городе" (1948) ощущается влияние итальянского неореализма, а также эстетики документального кино, которые практически не встречаются в его последующих картинах. В "Жажде" (1949) он

обращается к исследованию духовного мира женщины, ее неизбежно-го одиночества. Эта тема стала одной из основных в его творчестве. Она затрагивается в фильмах "Летняя игра" (1950), "Лето с Моникой" (1952), "У истоков жизни" (1957, пр. МКФ в Каннах). В фильмах "Женщины ждут" (1952) и "Улыбкалетней ночи" (1955) эта тема рассматривается в комедийном ключе.

Вследствие этого актрисы в бергмановских картинах приобретают первостепенное значение. В некотором смысле различные периоды его творчества определяются его сотрудничеством с актрисами, постоянно снимавшимися в его фильмах: Май-Брит Нильсон, Эвой Дальбек, Харриет Андерсон, Биби Андерсон, Ингрид Тулин, Лив Ульман. В то же время значительная роль отводится и актерам — Гуннару Бьёрнстранду, который работал с Бергманом с 1946 по 1983 г. и снялся у него в девятнадцати фильмах, Максфу фон Сюдову, создавшему целую галерею незаурядных, мучающихся сомнениями, вступающих в конфликт с реальностью персонажей, многие из которых стали воплощением второго "я" самого Бергмана, выразителями его собственных духовных поисков и комплексов, и Эрланду Юсефсону, который в мире фильмов Бергмана воплощал тщеславных и самодовольных буржуа, интеллектуальных циников, холодных и ироничных, неспособных понять других.

В "Вечере шутов" (1953) жизнь цирковых артистов рассматривается как метафора взаимоотношений художника и общества. Этот же мотив звучит и в "Лице" (1958, пр. МКФ в Венеции), главный герой которого — фокусник. Всемирный успех принес Б. фильм "Седьмая печать" (1957, пр. МКФ в Каннах), в котором современная философия отчаяния в аллегорической форме передается посредством ужасов средневековья. Странствующий рыцарь возвращается из крестовых походов в Швецию, опустошенную свирепствующей там чумой, и впервые начинает задаваться вопросами о добре и зле, об истинных и иллюзорных жизненных ценностях. "Земляничная поляна" (1957) — глубокое исследование изолированности человека в современном мире. Старый профессор, мысленно обращающийся к своему прошлому, производит безжалостную переоценку ценностей. В "Девичьем источнике" (1959, "Оскар") Бергман возвращается к периоду средневековья, чтобы рассказать историю жестокого преступления и садистского возмездия.

В 60-е гг. в творчестве режиссера с особой силой звучат мотивы любви — ненависти близких людей, ноты одиночества, незащищенности человека, неспособного выжить в абсурдном мире, лишенном смысла, веры и любви. Это объединяет в трилогию его фильмы начала 60-х. "Как в зеркале" (1961) — семейная драма, стриндберговская в своем анализе взаимного разрушения. Герой ленты — преуспевающий и эгоистичный писатель, наблюдающий за своей дочерью, у которой развивается тяжелая психическая болезнь, чтобы использовать эти наблюдения в своем творчестве. В "Причастии" (1962) в центре внимания режиссера образ сомневающегося, утратившего веру священника. Духовный пастырь, призванный направлять своих прихожан, он неспособен даже для самого себя найти точку опоры и ориентиры в современном мире. Безнадежный поиск божественной любви приводит к полной утрате человеческих контактов. "Молчание" (1963, "Оскар") — безжалостное исследование доходящих до патологии отношений двух сестер. Разобщенность достигает здесь своего пика: умирающая женщина и ее сестра, терзаемые болезненными желаниями, оказываются в чужой стране в полной изоляции без языка и каких-либо средств коммуникации.

Обостренный интерес к психологии и сексуальным устремлениям женщины приводит Б. после "Молчания" от рассмотрения отношений между мужчиной и женщиной к анализу отношений между женщинами. Правда, этот мотив появился уже в фильмах "Женщины ждут" и "У истоков жизни". В "Персоне" (1966) Б. Андерсон в дуэте с Л. Ульман создают сложную психологическую картину взаимоотношений двух женщин: медсестры, которая постоянно говорит, и пациентки, которая молчит на протяжении всего фильма. Актрисы тонко передают сложные перемены душевных состояний и резкие перепады в отношениях между героинями, которые постепенно как бы сливаются и переходят одна в другую, меняясь сознанием и личностью, при этом обнажая потаенные желания и глубокие закоулки сознания. Еще одним беспощадным анализом отношений между несколькими женщинами: в гнетущей атмосфере дома, где умирает одна из трех сестер и где царят взаимонепонимание и полная отчужденность, становится картина "Шепоты и крик" (1972). Садо-эротические моменты, присутствовавшие и в прежних фильмах режис-

сера, здесь набирают полную силу. "Осенняя соната" (1978) — также исследование непростых отношений встретившихся после долгой разлуки матери и дочери, которая предъявляет ей счет своих обид.

"Час волка" и "Страсть" — исследование конфликтных взаимоотношений художника и общества. "Стыд" — о людях, неожиданно для себя оказавшихся в эпицентре войны, говорит об ответственности личности в условиях тоталитарного государства, в нем еще сильнее звучит бергмановский пессимизм по поводу человеческих отношений.

В "Змеином яйце" (1978), действие которого происходит в Германии 20-х гг., показано вызревание фашизма. "Фанни и Александр" (1983, "Оскар") рассказывает историю большой семьи в начале века, где образ главного героя — мальчика Александра — во многом автобиографичен.

Всего с 1945 по 1985 г. режиссер снял более 40 художественных фильмов. Для большей части своих картин он сам писал сценарии. Оставив кинорежиссуру в середине 80-х, он посвятил себя работе в театре и кинодраматургии. Кроме того, он снял несколько телевизионных фильмов. Один из них, "В присутствии клоуна" (1997), показанный в Каннах в программе "Особый взгляд", в специфическом ракурсе рассматривает тему взаимоотношений кино и театра. Бергман провозглашает незыблемость театра, несмотря на, казалось бы, губительное для него наступление кинематографа.

Особого внимания заслуживают фильмы по сценариям Бергмана. В 1991 г. его сын Даниэль поставил картину "Воскресные дети" (пр. МКФ в Монреале). Сюжет был взят из автобиографической книги режиссера "Латерна магика". Фильм, действие которого происходит в 1926 г., рисует картину непростых отношений Ингмара со своим отцом, человеком тяжелым и тираничным, которому Б. так и не простил травм, нанесенных ему в детстве. В 1992 г. по сценарию Бергмана датский режиссер Билле Аугуст поставил ленту "Благие намерения" ("Золотая пальмовая ветвь" МКФ в Каннах). Фильм, существующий в четырехсерийном телевизионном и трехчасовом киноварианте, хронологически предшествует событиям "Воскресных детей" и охватывает девять лет из жизни родителей Бергмана — с 1909 г., когда они познакомились, по 1918 г., когда у них родился сын Ингмар. В 1996 г. Лив Ульман сняла по сценарию режиссера "Испове-

дальные беседы" — продолжение истории родителей Бергмана с участием тех же актеров, что и в "Благих намерениях". В 2000 г. Ульман снова обратилась к сценарию Бергмана "Неверная" о любовном треугольнике в наши дни.

Хотя в начале 60-х молодые критики и режиссеры под предводительством Бу Видерберга обрушились на Бергмана с нападками, обвиняя его в концентрации на частной, внутренней жизни человека и в сознательном уходе от социальных проблем, первенство Ингмара Бергмана в шведском кино оставалось неоспоримым на протяжении сорока лет.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Кризис" (Kris), 1945; "Дождь над нашей любовью" (Det regnar på var karlek), 1946; "Корабль в Индию" (Skepp til Indialand), 1947; "Музыка в темноте" (Musik i mörker), "Портовый город" (Hamnstad), оба — 1948; "Тюрьма" (Fångelse), "Жажда" (Torst), оба — 1949; "К радости" (Till glädje), "Летняя игра" (Sommarlek), оба — 1950; "Женщины ждут" (Kvinnors vantan), "Лето с Моникой" (Sommar med Monika), оба — 1952; "Вечер шутов" (Gucklarnas afton), 1953; "Урок любви" (En lektion i karlek), 1954; "Женские грёзы" (Kvinnodrom), "Улыбки летней ночи" (Sommarnattens leende), оба — 1955; "Седьмая печать" (Det sjunde inseglet), 1956; "Земляничная поляна" (Smultronstället), 1957; "У истоков жизни" (Nära livet), "Лицо" (Ansiktet), оба — 1958; "Девичий источник" (Jungfrukällan), 1959; "Око дьявола" (Djävulens öga), 1960; "Как в зеркале" (Såsom i en spegel), 1961; "Причастие" (Nattvardsgästerna), 1962; "Молчание" (Tystnaden), 1963; "Неговоря уже обо всех этих женщинах" (För att inte tala om alla dessa kvinnor), 1964; "Персона" (Persona), 1966; "Даниэль" (Daniel), 1967; "Час волка" (Vargtimmen), "Стыд" (Skammen), оба — 1968; "Ритуал" (Riten, tv), "Страсть" (En passion), оба — 1969; "Документ Форё-69" (Färgdokument-69), 1970; "Прикосновение" (Beröringen), 1971; "Шепоты и крик" (Viskningar och rop), 1972; "Сцены из супружеской жизни" (Scener ur ett äktenskap, tv), 1973; "Волшебная флейта" (Trolöflöjten), 1974; "Балет" (Il ballo), 1975; "Лицом к лицу" (Ansikte mot ansikte, tv), 1976; "Змеиное яйцо" (Das Schlangenei, ФРГ—США), "Осенняя соната" (Hostsonaten, ФРГ—Норвегия), оба — 1978; "Документ Форё-79" (Färgdokument-79), 1979; "Из жизни марионеток" (Aus dem Leben der Marionetten), 1980; "Фанни и Александр" (Fanny och Alexander), 1983; "После репетиции" (Efter repetitionen), 1984; "Лицо Карин" (Karins ansikte), "Документ о Фанни и Александре" (Dokument Fanny och Alexander), оба — 1985.

**Библиография:** Бергман И. Статьи, рецензии, сценарии, интервью. М., 1969; Бергман о Бергмане. М., 1985; Ингмар Бергман: приношение к 70-летию. М., 1988; Долгов К.К., Долгов К.М. Ф. Феллини, И. Бергман: Фильмы. Философия творчества. М., 1995; Cowie P. Ingmar Bergman, 1962; Wood R. Ingmar Bergman. N.Y., 1970.

## БЕРЛАНГА ЛУИС ГАРСИЯ

\*\*\*\*\*  
(Berlanga Luis Garcia). Испанский кинорежиссер. Родился в 1921 г. в Валенсии. Увлекался поэзией, живописью, писал статьи о кино. Закончил университет в Валенсии. С открытием в 1947 г. киноинститута поступил на один курс с Хуаном Антонио Бардемом, совместно с которым и снял свою первую работу "Эта счастливая парочка" и написал сценарий "Добро пожаловать, мистер Маршал!". С 1961 г. тесно сотрудничает со сценаристом и писателем Рафаэлем Асконой, автором и соавтором почти всех его работ. Преподавал в Официальной киношколе, но отказался от этого вида деятельности, поскольку, по его словам, не мог определить принципа отбора студентов в творческом вузе. Основатель литературного эротического издания "Вертикальная улыбка" (La sonrisa vertical). Долгое время пребывал на посту президента Национальной фильмотеки. Призам и премиям на международных фестивалях, равно как и циклам, посвященным творчеству Берланги, поистине нет числа.

Излюбленным жанром Б. была и остается социальная сатира. Однако в чисто национальном испанском ее преломлении. "Эсперпентальной деформацией" назвал свой художественный метод сам Б. и пояснил: "Я растягиваю своих персонажей, словно они из резины". На самом деле, растягивать ему никого не приходится, Б. находит своих героев в реальной действительности, просто смотрит на них под несколько необычным углом зрения. Ну действительно, кому еще могло бы прийти в голову уравнивать позиции палача и жертвы ("Палач"), поставить родовитых, но обнищавших дворян в положение экспонатов в собственном имении, превращенном в музей (трилогия "Национальное достояние", "Национальное ружье" и "Национальное ПП"), или вынудить почтенного, хотя и несколько скованного собственными комплексами буржуа сожительствовать с надувной куклой ("В натуральную величину")?

Начав свой путь в кино с радостной романтической комедии, Б. последовательно и планомерно погружается в гротеск и черный юмор. И если название их с Бардемом дебюта оказалось провидческим, если они, в самом деле, стали "счастливой парочкой" испанского кино, в том смысле, что долгие годы представляли собой его авангард, то при этом Бардем стал представителем социально-психологического его направления, а Берланга — основоположником гротескно-сатирического. Общим для режиссеров оставалось резкое неприятие существующего режима, а после смерти Франко в 1975 г. — его последствий. В Испании, с ее достаточно жесткой цензурой, кинематографу всегда был свойствен своеобразный эзопов язык, принимающий у каждого режиссера специфическую, его индивидуальности свойственную форму. Так Б. неизбежно показывает результат: его герои — жертвы социальной несправедливости, принимающей всевозможные формы — от ханжеской благотворительности ("Пласидо") до военной доктрины ("Калабуч", "Коровенка"). Быть может, наиболее последовательно эта тема прослеживается в самом значительном его произведении "Палач", где зять, унаследовавший должность палача от тестя, вынужден прибегнуть к страшному ремеслу, несмотря на страх, — во имя социальных благ.

На протяжении всей своей творческой карьеры Берланга не устает бороться с социально несправедливым мироустройством, зачастую трогательно напоминая Дон Кихота, вступившего в бой с ветряной мельницей, что ни в коей мере не умаляет его таланта.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Эта счастливая парочка" (Esa pareja feliz, совм. с Бардемом), 1951; "Добро пожаловать, мистер Маршал!" (¡Bienvenido, Mr. Marshall!, пр. за лучший сценарий на МКФ в Каннах), 1952; "Жених на выданье" (Novio a la vista), 1953; "Калабуч" (Calabuch; пр. МКФ в Венеции), 1956; "Счастливого рождения" (Los jueves, milargo), 1957; "Пласидо" (Plácido), 1961; "Четыре истины", эпизод "Смерть и ..." (Las cuatro verdades, episodio La muerte y el leccador...), 1962; "Палач" (El verdugo; пр. ФИПРЕССИ в Венеции), 1964; "Бутик" (La boutique, Аргентина), 1967; "Да здравствуют жених и невеста!" (¡Vivan los novios!), 1969; "В натуральную величину" (Tamando natural, Франция), 1973; "Национальное ружье" (La escopeta nacional), 1977; "Национальное достояние" (Patrimonio na-

cional), 1980; "Национальное III" (Nazional III), 1983; "Коровенка" (La vaquilla), 1985; "Мориски и христиане" (Moros y cristianos), 1987; "Всем — по тюрьмам!" (Todos a la carcel), 1993.

## БЕРТОЛУЧЧИ БЕРНАРДО

(Bertolucci Bernardo). Итальянский режиссер, сценарист, поэт. Родился 16 марта 1941 г. в Тоскане в семье аристократа и поэта. В 1961 г. стал работать ассистентом режиссера у П.П. Пазолини. Уже через год поставил картину "Костлявая кума" с участием непрофессиональных актеров, в которой чувствуется влияние Пазолини: рассказ о жизни римских низов пронизан лиризмом и открытой социальной критикой. Следующий его фильм "Перед революцией" своеобразная исповедь молодого буржуазного интеллигента, который хочет встать на путь марксизма и борьбы с загнывающим буржуазным обществом, но не может преодолеть страх и воспитанное в нем уважение к старшим. Эта картина представляет собой интерес как автобиографический опус, отражающий метания 20-летнего Б., который уже в пору своего дебюта оказывается как бы на пересечении основных направлений итальянского кино. Он традиционалист и новатор, реалист и авангардист, поэт и политик, его рафинированные фильмы демократичны, камерны, эпичны, а сюжеты на злобу дня приобретают глубину и обобщенность извечных проблем бытия. В его манере есть что-то от интеллектуального и тонкого вкуса Висконти, сложнейшего психологизма Антониони, метафоричности и иносказательности языка Феллини, бунтарства и эксцентричности Пазолини. Но при этом он чрезвычайно самобытный художник. Все в его жизни двойственно: коммунистическая Тоскана и аристократическая семья; филологическое образование и членство в ИКП. Для Б. "перед революцией" триедины такие понятия, как прогресс — народная культура — коммунизм. И так будет до эпопеи "XX век" (1974—1975). К мысли, что истоки социализма искони заложены в народном сознании и что очищение от скверны буржуазной цивилизации и империализма следует искать в традициях народной культуры и морали, Б. пришел не сразу. На первом этапе он решал другую проблему — "личность и общество", причем решал, как леворадикал, наследник по прямой П.П. Пазолини: буржуазное общество подавляет личность, лишает

ее активности и способности исполнить свою историческую миссию. По Б., возглавить народ в его священной борьбе должен революционный интеллигент-просветитель, но в буржуазном обществе самой распространенной фигурой интеллигента является буржуазный интеллигент, которому не под силу роль революционера. Этой проблеме посвящены фильмы "Перед революцией" и "Партнер", анатомирующие метания такого буржуазного интеллигента-революционера, не способного оторваться от своего класса, от своей питательной среды. В фильме "Стратегия паука" интеллигент становится руководителем и героем Сопротивления. Но образ его двойствен, а геройство — фальшивая легенда. Уличенный в предательстве своими товарищами, он инсценирует свою смерть как дело рук гестапо и становится таким образом национальным героем. И все это для того, чтобы не дискредитировать идею Сопротивления, олицетворением которой в народе считалось его имя. В "Конформисте" (по роману А. Моравиа) происходит окончательное развенчание буржуазного интеллигента, который в пограничной ситуации выбора не только не становится революционером, но идет на откровенное предательство и сотрудничество с самой реакционной властью, надеясь таким образом стать сильной личностью, свободной от комплексов и внутреннего разлада.

"Последнее танго в Париже" — один из вариантов сюжета "мужчина и женщина", на первый взгляд выпадает из бертолуччиевской темы "личность и общество". В фильме нет ни пограничной ситуации, ни даже социального фона. Это фильм об одиночестве добровольном, ибо оно суть протеста героя против общества. Человек оставляет за собой право только на естественные человеческие отношения, очищенные от какой бы то ни было социальности, а следовательно, от морали и нравственности. Общество обрекает человека на извращенные формы одиночества, что неизбежно ведет к обреченности и смерти.

В фильме "XX век" Б. находит место личности в народе. Он снимает эпическое полотно народной жизни на протяжении XX века между двумя мировыми войнами через антагонистическую борьбу двух героев — сына землевладельца и сына крестьянина, которая проходит через все пиковые ситуации века. Финал фильма — победа социализма, который, по мнению режиссера,

является стихийным мировоззрением народа, его культурой, его укладом жизни, его моралью. После этой картины Бертолуччи в Италии стали называть классиком — он был единственным режиссером своего поколения и последним в XX веке, кто удостоился этой чести. Правда, позднее он давал немало поводов для скептиков, желавших лишить его этой чести. После грандиозной фрески "XX век" Б. снял два камерных фильма "Луна" и "Трагедия смешного человека", в которых попытался полемизировать с собой молодым, показав, к чему привели попытки переделать общество.

После этих лент Б. снимает три больших фильма о Востоке — "Последний император", "Чаепитие в пустыне" ("Расколотое небо"), "Маленький Будда", пытаясь, как европеец, понять другую культуру, другой тип сознания, другой менталитет. "Последний император" — это жизнеописание последнего монарха Китая Пу И, который из 62 лет жизни 44 провел в застенках коммунистического Китая. Б. кропотлив и дотошен в деталях жизни императора и всего, что его окружало: этнография, архитектура, костюм, этикет двора, нравы, события — все соответствует исторической и художественной правде. В "Чаепитии в пустыне" режиссер вместе с героями, американскими актерами Джоном Малковичем и Деброй Уинтер, совершает два путешествия — одно в Танжер, другое внутрь человеческой личности и взаимоотношений мужчины и женщины. Постоянный оператор Б. Витторио Стораро превосходит сам себя: пустыня, небо, одинокие человеческие фигуры на фоне этого двухмерного пейзажа, хаос человеческой толпы — все эти образы выписаны им с поразительным поэтическим чувством.

После "Маленького Будды", через 15 лет, Б. возвращается в Италию и снимает картину "Ускользающая красота" со всеми приметамы усталости и старения. Б. рассказывает о своих ровесниках, "шестидесятниках", немало потрудившихся над расшатыванием устоев буржуазности, исповедовавших свободную любовь, наркотики, полную безответственность. Но годы берут свое: ниспровергательский пыл давно остыл, донимают болезни и даже собственное искусство не вызывает былого энтузиазма. И на красавицу Люси, которая приехала найти среди них своего отца, они смотрят с сожалением: ее красота не для них, да и вообще, красота мимолетна, неуловима, она ускользает и едва ли спасет

мир. Последняя картина Б. "Среда обитания" о мужчине и женщине на пороге нового тысячелетия прошла почти незамеченной. Старая квартирка в самом центре Рима становится своеобразным убежищем для двух молодых людей: он — англичанин, белый, пианист. Она — африканка, черная, клубок нервов, проблем и надежд. Мужчина, женщина, фортепьяно. А за окном последняя весна второго тысячелетия. Пока есть он и она, жизнь на Земле продолжается. Не слишком ли просто для Бертолуччи?.. Или мудро?!

Бертолуччи женат на Клэр Пеплоу, сценаристке и соавторе многих его фильмов.

Л. Алова

**Фильмография:** "Костлявая кума" (La commare secca), 1962; "Перед революцией" (Prima dellarivoluzione), 1964; "Нефтяной путь" (La via del petrolio), 1965—1966; "Партнер" (Partner), 1968; "Любовь и гнев", новелла "Агония" (Amore e rabbia, l'episodio — Agonia), 1969; "Стратегия паука" (Strategia del ragno), "Конформист" (Il conformista), оба — 1970; "Бедные умирают первыми" (I poveri muoiono prima, средний метраж, в соавторстве), "Здоровье это болезнь" (La salute e malata, средний метраж в соавторстве), "12 декабря" (12 dicembre, средний метраж в соавторстве), все — 1971; "Последнее танго в Париже" (Ultimo tango a Parigi), 1972; "Двадцатый век" (Novecento/Atto I e Atto 2), 1974—1975; "Молчание — это комплекс" (Il silenzio e complicita, док., в соавторстве), 1976; "Луна" (La luna), 1979; "Трагедия смешного человека" (La Tragedia di un uomo ridicolo), 1981; "Прощание с Энрике Берлингюэром" (L'addio a Enrico Berlinguer, док., в соавторстве), 1984; "Последний император" (L'ultimo imperatore), 1987; "Чай в пустыне" (Il te nel deserto), 1990; "Маленький Будда" (Il piccolo Buddha), 1992; "Ускользающая красота" (Io ballo da sola/Stealing beauty), 1997; "Среда обитания" (L'assedio), 1999.

**Библиография:** Богемский Г. Кино Италии сегодня. М., БПСК, 1977; Бачелис Т. Политические мотивы в итальянском кино. // Искусство и общество. М., Наука, 1978; Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. // М., Политиздат, 1982; Боброва О. Родословная крестьянского фильма. // Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности. М., ВНИИК, 1985; Бертолуччи Б. Мы часть чужой культуры. // Искусство кино. 1995, № 8; Casetti F. Bertolucci una parabola. // Vita e Pensiero. a. LIU, n. 6—7. Tema del traditore e dell'eroe. Finzione, Torino, Einaudi, 1972; Quaresima L. Il discorso allegorico: Bellocchio, Bertolucci, I Tavian, Ferreri. // Storia del cinema. v. IV, Garzanti, Roma.

## БЕССОН ЛЮК

(Besson Luc). Французский режиссер, продюсер, сценарист. Родился 18 марта 1959 г. в Париже. Культовая фигура французского кино последних лет. Журнал The Hollywood Reporter включил его в список самых влиятельных кинематографистов мира, поставив его перед Вуди Алленом, Де Пальмой и Тимом Бертоном.

Все свое детство Б. провел в Греции и Югославии с родителями, которые зарабатывали на жизнь, обучая подводному плаванию. В 6 лет самым лучшим его другом был осьминог, которого он подкармливал каждый день на морской глубине. Замысел фильма "Бездна", который сделал его знаменитым, был, несомненно, навеян этими детскими впечатлениями, а также увиденным в 16 лет фильмом Жака Майоля, продемонстрировавшим погружение апне (с задержкой дыхания) на 92 м. Майоль стал кумиром Бессона. Он даже хотел работать с дельфинами, но несчастный случай во время подводного погружения в 17 лет помешал ему осуществить эту мечту. Около года Б. раздумывал, чем теперь ему заниматься, и в конце концов остановился на кино. Бросив школу, он начал свои первые эксперименты с любительской пленкой. В тот период он по 12 раз в неделю ходил в кино, желая узнать о нем как можно больше. Знания он получал из специализированных журналов и на съемочных площадках, проникая туда тайком. Даже служа в армии, он не забывает о кино. За год Бессон написал десяток сценариев и подготовил материал для съемок короткометражного фильма о сирене и ныряльщике. Фильм был отснят, но "первый блин комом", и сам Бессон больше об этом фильме не вспоминал. По окончании своей службы в армии он основал студию по выпуску короткометражных фильмов Les Films du Loup.

В 19 лет Бессон отправился в Голливуд, где устроился сотрудником по фотокопиям и продолжал набираться опыта. По возвращении во Францию он занимается самой разной работой в кино, становится вторым ассистентом на съемках фильмов "Короткое замыкание" Патрика Гранперре, "Два льва на солнце" Клода Фаральдо, "Лулу" Мориса Пиала, работает ассистентом Режиса Варнье в рекламе, снимает короткометражки и репортажи для студии Гомон. На съемках Les Bidasses aux grandes manoeuvres он присутствует уже в качестве первого ассистента

и именно там знакомится с Жаном Рено, который по сей день остается одним из его лучших друзей. Впоследствии Б. скажет, что мечтал снять его в главной роли в своем фильме с самого знакомства, но подходящая роль возникла лишь в фильме "Леон".

Бессон меняет род деятельности своей студии, которая отныне будет выпускать полнометражные фильмы. Ему помогают компания Les Films Dauphin и его отец. Сегодня студия называется LeeLoo Productions (по имени главной героини "Пятого элемента"). Его отец, который, кстати, сыграл роль отца Жака Майоля в "Бездне", являлся продюсером двух его картин: "Атлантис" и "Леон".

В 20 лет Бессон снимает свой первый полнометражный фильм "Последняя битва". Поскольку ему не удалось уговорить ни одного парижского продюсера профинансировать свой фильм, ему пришлось обращаться за помощью к друзьям. Один из них торговал обувью, другой получил большую страховку в результате несчастного случая, третий — наследство от бабушки, ну а четвертый владел туристическим агентством. Картина получила два приза на фестивале фантастического кино в Авория в 1983 г. Спустя два года он снимает "Подземку" с Изабель Аджани и Кристофером Ламбертом в главных ролях. Фильм — насмешка, издевка над французской буржуазией. На этот раз студия Гомон полностью профинансировала его проект.

В 1988 г. Бессон снимает на английском языке (впоследствии его полностью переведут на французский) фильм "Бездна", историю молодого человека, который страдает от непонимания и не знает, как выразить свои чувства. Великолепные подводные съемки, море и его загадочные обитатели дельфины — кто еще лучше Бессона мог снять их! Сам режиссер считает, что в этом фильме он изобразил самого себя, раздираемого всеми теми проблемами, которые так свойственны любому подростку. Неслучайно съемки проходили в Греции, где он провел все детство.

К его большому сожалению, американские продюсеры урезали картину на целый час и закончили все хэппи-эндом. Именно поэтому до сих пор существуют две версии этого фильма: "короткая" и "длинная". Французы признают только вторую, в конце которой главный герой уходит вместе с дельфинами на дно океана, в бездну. Говоря о финале

фильма, режиссер в одном из своих интервью заметил: "...некоторые называют это смертью...".

Фильм имел колоссальный успех, написанная Эриком Серра музыка популярна до сих пор. Для целого поколения французов этот фильм стал культовым. Для французских лицейстов стало естественным иметь при себе сразу две кассеты: на одной фильм, на другой — музыка к нему.

В 1990 г. Бессон снимает неожиданный для Франции и в то же время остающийся европейским фильм "Никита". "Поколение "Бездны" приняло его на ура. Анна Парийо (премия "Сезар" за лучшую женскую роль, 1991) сыграла в нем одну из своих лучших ролей: тонкая смесь изящества и силы. Ее героиня пытается выжить в ситуации, когда шансы равны нулю, и ей это удается... на какое-то время. Виктора — чистильщика, который ликвидирует огрехи операций французских спецслужб, сыграл Жан Рено. Впоследствии американцы сняли свою версию этого фильма, а затем использовали идею еще и для телесериала.

С этого фильма началось десятилетие имени Бессона во французском кино.

В 1991 г. вышел его "Атлантик", водяной балет, в некотором роде дополнение к "Бездне". И снова в главной роли — подводные обитатели. В 1994 г. — детектив "Леон", в американском прокате фильм проходил под названием "Профессионал", в котором Жан Рено сыграл Леона — немногословного наемного убийцу, Натали Портман — Матильду, ученицу убийцы, а Гарри Олдмен мерзкого продажного полицейского-злодея. Но и этот фильм был подвержен цензуре, в частности были вырезаны кадры, где Леон учит Матильду, как быть хорошей наемной убийцей, и где Леон и Матильда спят вместе. Съемки фильма проходили в США.

В 1997 г. Б. наконец-то осуществляет заветную мечту своей юности, воплощая ее в фантастическом фильме "Пятый элемент". После Натали Портман он открыл еще одну новую актрису — Милу Йовович. Фильм был представлен на церемонии открытия Каннского фестиваля и стал самым большим успехом режиссера в 90-х гг. В 1998 г. он получает за него приз "Сезар" за лучшую режиссуру (фильм выдвигался по восьми номинациям). С точки зрения сюжета — ничего необычного, фантастическая сказка о спасении Земли от гибели, но до него таких фильмов во французском кино не было. К тому же бюджет "Пятого

элемента" установил своеобразный рекорд — самый большой бюджет из всех французских фильмов, снятых в 90-е гг., — около 500 миллионов французских франков. Фильму сопутствовал большой коммерческий успех, он стал лидером прокатов 1997 г. в Европе и даже в США его посмотрели 14 миллионов зрителей.

По окончании съемок Б. женился на исполнительнице главной роли в этом фильме — Миле Йовович.

В том же году вышел на экраны фильм "Такси" режиссера Жерара Пиреса, сценарий к которому написал Б., он также являлся его продюсером. Картина посвящена жизни нелегалов в Марселе, главную роль в ней исполнил непрофессионал (для которого, кстати, этот фильм стал успешным началом артистической карьеры). Фильм был восторженно принят публикой и проигнорирован критикой. В день выхода фильма на киноэкраны 133 кинематографиста выступили с призывом легализовать иммигрантов, проживающих во Франции без документов.

В октябре 1999 г. вышел восьмой и с нетерпением ожидавшийся фильм "Жанна Д'Арк", со звездным составом: в одноименной роли — Мила Йовович, в главных ролях также снялись — Джон Малкович, Винсен Кассел, Фэй Данауэй и Дастин Хоффман. Б. считает этот фильм самым удачным из всего, что было им снято. Сценарий, чтобы избежать сведения англо-французских счетов, Б. на этот раз поручил написать англичанину Эндрю Биркину (ранее сценарий ко всем своим фильмам Б. писал сам).

В "Жанне Д'Арк" Бессон возвращается к сложной проблеме перехода из детства во взрослую жизнь, духовного становления и предательства. Обращение к столь знаменитому историческому персонажу было не случайно — Б. никогда не упускает случая продемонстрировать всем, что прежде всего является французским режиссером.

Его брак с Милой Йовович не прожил дольше этого проекта, и в середине 2000 г., вскоре после окончания съемок, было объявлено об их разводе.

Б. не раз говорил в своих интервью, что планирует прекратить снимать после десятого фильма. Он намеренно определил для себя такой рубеж, чтобы помнить, что осталось всего два фильма и нужно постараться сделать их действительно интересными.

Тем не менее совсем уходить из кино он не собирается. Б. широко

известен как продюсер и сценарист, всегда с удовольствием работает с молодыми режиссерами, помогает им, его чутье открывает все новые молодые дарования. Кроме того, он является сценаристом и режиссером многочисленных рекламных роликов.

Его друзья — Ян Коэн и Мэтью Кассовитц. Все трое — режиссеры, в определенной степени изолированные от общества в силу своей самобытности. Они создали в США совместную компанию 1B2K. Компания не производит и не продюсирует фильмы (по крайней мере, пока) — это своеобразное сообщество художников, которые могут там встречаться, обсуждать свои фильмы, обмениваться мнениями. На съемках "Жанны д'Арк" они помогали Б. снимать батальные сцены.

У Бессона двое детей. Он не любит распространяться о своей частной жизни, и даже на его персональном сайте в Интернете полностью отсутствует информация личного характера.

В. Сысоева

**Фильмография:** "Предпоследний" (L'Avant dernier), 1981; "Последняя битва" (Le Dernier combat), 1983; "Подземка" (Subway), 1985; "Бездна" (Le Grand bleu), 1988; "Никита" (Nikita), 1990; "Атлантик" (Atlantis), 1991; "Леон" (Leon), 1994; "Пятый элемент" (Le Cinquième element), 1997, "Жанна д'Арк" (Jeanne d'Arc), 1999.

**Библиография:** Эпоха культового кино в Москве. // Искусство кино. 1998/10; Дикая ребенок. // Искусство кино. 1999/4; Все дело в титрах. // Искусство кино. 1999/5; Les années 90. Luc Besson. // Studio. 1999/2132; Официальный сайт Бессона в Интернете [www.luc-besson.com](http://www.luc-besson.com).

## БИЕЛИК ПАЛЬО

(Bielik Paľo). Использовал также псевдоним Ян Буква. Режиссер, сценарист, актер. Начинатель словацкого кинематографа. Родился 11 декабря 1910 г. в селе Сеница у Баньской Быстрицы. Умер 23 апреля 1983 г. в Братиславе. После окончания техникума сменил много профессий. Был чертежником, монтером, жандармом, посвящая все свободное время театру, которым увлекался с детства. Его незаурядные актерские способности были замечены известным чешским документалистом, автором поэтических этнографических лент о Словакии Карелом Плицкой, который познакомил его с чешским режиссером Мартином Фричем, искавшим в то время исполнителя



главной роли для своего фильма. В 1936 г. Б. блестяще дебютирует как актер в имевшей большой международный успех ленте М. Фрича о словацком Робин Гуде "Яношик" (по мотивам одноименной пьесы Йржи Магена). Успех в роли народного мстителя определил его дальнейший путь. Он снимается в лентах "Гордубалы" по К. Чапеку, "Герои границ", одновременно играя на сцене Словацкого национального театра (1939–1942), участь на отделении драмы в Братиславской консерватории и пробуя силы в качестве сценариста и режиссера короткометражных фильмов. Решив посвятить себя полностью кинематографу, уходит в кинофирму "Наступление" (Nastup) и с 1942 по 1944 г. создает 11 короткометражных документальных фильмов ("Под открытым небом", "Искусственное волокно", "Дунайский лосось", "Остров бакланов" и др.), положивших начало словацкой кинематографии. Лирический взгляд, юмор, естественный оптимизм человека, живущего среди природы, становятся чертами стиля Б., оказавшего значительное влияние на стиль всего словацкого кино. После начала Словацкого национального восстания (1944) вместе со всей киногруппой "Наступа" он уходит к восставшим в горы и как непосредственный участник снимает хронику освободительной борьбы. Горечь поражения восстания сливается с личной катастрофой: несколько месяцев Б. проводит в застенках словацкого гестапо.

После войны Б. из собственных киноматериалов монтирует документальную ленту "За свободу", становясь, таким образом, первым словацким кинорежиссером, работает у М. Фрича на съемках фильма "Предупреждай!" (1946) по драме Стодолы "Жена пастуха", где исполняет главную роль Ondreja Мураницы, играет жандармского капитана в фильме "Рассказы Чапека" (реж. М. Фрич). Наконец, самостоятельно ставит первый словацкий игровой фильм "Волчьи норы" по сценарию известного словацкого драматурга Леопольда Лаголы, после победы коммунистов эмигрировавшего за рубеж по политическим мотивам.

Страстный, темпераментный, захватывающий силой натуралистических деталей и свежестью лепки образов фильм "Волчьи норы", рассказавший историю четырех братьев, живущих в горной деревне, стал эпопеей героизма как темы и как естественного человеческого фактора, без которого немыслима правдивая картина Словацкого национально-

го восстания. Проследивая корни и источники восстания, авторы обнажили микромир патриархальной семьи, архаические движущие силы словацкой деревни, куда вторгалась новая жизнь, ввергая ее в водоворот событий, означавших приход неотвратимых перемен. Режиссерское мастерство Б. было отмечено Национальной премией за 1948 г.

Вскоре после выхода на экраны "Волчьих нор" тема и достоинства фильма были переосмыслены партийной пропагандой коммунистов, пришедших к власти на выборах в 1948 г. Картина начинает рассматриваться как итоговая страница летописи народа, тысячелетие боровшегося за свою свободу и наконец ее завоевавшего, и приобретает силу идеологической модели для любого исторического (и не только исторического) фильма.

В первые послевоенные годы Б. много времени отдает организационной и идеологической работе, связанной с развитием национального кинематографа. В начале 50-х, отдавая дань эстетике, порожденной культом личности, снимает несколько фильмов в не свойственном его темпераменту "лакированном" стиле о "перерождении словаков" под влиянием социалистических преобразований ("Плотина", Национальная премия за 1950 г., "Лазы пробуждаются" о социалистических переменах в словацкой деревне). Пытаясь вырваться из идеологических схем, обращается к жанру комедии ("В пятницу тринадцатого", "Адам Адаму — рознь"), но без особого успеха.

Лишь в героической драме "44" (1957, Государственная премия Клемента Готвальда; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Карловых Варах) о мятеже словацких солдат 71-го тренчинского полка пехотинцев, отказавшихся подчиняться своим офицерам в конце первой мировой войны, и "Капитане Дабаче" (1959), еще одном и последнем возвращении Б. к Словацкому национальному восстанию, на экраны вновь выплескивается стихия реальности, слышатся нотки сурового героизма и внутренней трагики.

В 1962 г. режиссер обращается к легендарной личности отечественного "доброго разбойника" Юрая Яношика. Фигура историческая, Яношик в 1711–1713 гг. был предводителем банды разбойников, боровшейся против панского гнета в Словакии. Пойманный и публично казненный, после смерти он стал героем многочисленных легенд и художественных произведений. В

фильме, приуроченном к 250-летию юбилею народного борца за справедливость, Б. поставил своей задачей восстановить его истинную историю жизни и борьбы на основе архивных документов. С большим постановочным размахом режиссер снимает двухсерийный биографический широкоэкранный фильм "Яношик" (известный и под названием "Горные мстители"), лишив легендарного борца за справедливость романтического ореола, но зато наградив его классовым сознанием. Героями фильма становятся люди гор, суровые, честные, прямые, свободолюбивые. Отмеченный отжившим свое время лубочным фольклоризмом, фильм в отличие от "Яношика" (1936) М. Фрича событием не стал. Как, впрочем, не стал и однозначным провалом, обнаружив интерес отечественного зрителя к широко понятому жанру постановочного биографического костюмного исторического фильма, включающего элементы драмы, детектива, приключения и мелодрамы. Неудивительно, что следующей работой Б. становится увлекательное костюмное зрелище с элементами фильма ужасов "Мастер палач", повествующее о реальной драме двухсотлетней давности, разыгравшейся между двумя друзьями — братиславским палачом Эмилом Тарго и простым рыбаком. Обнадеженный коммерческим успехом ленты, Б. приступает к подготовке сценария и съемкам фильма "Чахтицкий вампир" о знаменитой графине Альжбете Батори, известной под именем "кровоавой" или "чахтицкой дамы". Завершить фильм ему не дает начавшаяся после советской оккупации чистка в кинематографе. Коммерческое или развлекательное кино, к освоению профессиональных основ которого режиссер только приступил, как и в 50-е гг., опять становится ненужным. Ненужным оказывается и сам режиссер.

В середине и конце семидесятых Б. предпринимает несколько попыток вернуться в кинематограф. Он пишет сценарий "Встреча" (1975, Вторая премия Словацкого литературного фонда) и "Нет" (1978, оригинальное название "Перед ними шло унижение"), однако, несмотря на "проходную" тематику (дружба словаков и русских, жестокость капиталистической конкурентной борьбы и революционность пролетариата), ему не удается добиться постановки. Реализовать сценарии поручают другим режиссерам, и Б., теперь уже навсегда, покидает кинематограф.

В знак признания заслуг в деле становления национального кинематографа Биелик в 50—60-е гг. неоднократно награждался престижными государственными наградами и удостоивался почетных званий. Среди них Орден труда (1965), Орден республики (1968), звания Заслуженный художник (1956) и Народный художник (1968) и др. В 1970 г. на экраны вышел документальный фильм "Народный художник Пальо Биелик" (Narodny umelec Paľo Bielik, реж. В. Андрианский).

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Дунайский лосось" (Hlavatky, к/м), 1944; "За свободу" (Za slobodu, док.), 1945; "Под открытым небом" (Pod holým nebom, к/м), "Искусственное волокно" (Umelé vlákna, к/м), "Остров бакланов" (Ostrov kormoránů, к/м), все — 1946; "Волчьи норы" (Vlčie diery), 1948; "Плотина" (Priehrada), 1950; "Лазы пробуждаются" (Lazy sa pohli), 1952; "В пятницу тринадцатого" (Vpiatok trinásteho), 1954; "Адам Адаму — рознь" (Nie je Adam ako Adam), 1956; "Сорок четыре" (Styridsaťštyri), 1957; "Капитан Дабач" (Kapitán Dabač), 1959; "Яношик-1" (Jánošík-1), 1962; "Яношик-2" (Jánošík-2), 1963; "Мастер палач" (Majster kat), 1966; "Трое свидетелей" (Traja svedkovia), 1968.

**Библиография:** Бочек Ян. Современная чехословацкая кинематография. 1945—1965. Прага, 1965; Bartoskova Sarka, Bartošek Lubos. Filmove profily. Praha. 1986; Stric Ernest. Paľo Bielik. Bratislava, 1984.

## БЛАЗЕТТИ АЛЕССАНДРО

(Blasetti Alessandro). Итальянский режиссер. Родился 3 июля 1900 г. в Риме, умер 2 февраля 1987 г. там же. В 20-е гг. основал журнал Mondo dello schermo, вокруг которого объединились молодые талантливые кинематографисты. В 1929 г. дебютировал фильмом "Солнце". В 30-е гг. Блазетти стал одним из самых популярных и плодотворных итальянских режиссеров. Всеядных, непоследовательных, противоречивых. Он снимал фильмы художественные и документальные, комедии и драмы, оригинальные сценарии и экранизации, исторические, костюмные ленты и современные истории. Но особую страсть Б. питал к красивым зрелищам, старинным костюмам и сценическим эффектам. Его фильм "1860" становится лучшим фильмом итальянской кинематографии периода фашизма. Действие происходило в годы Рисорджименто, главным героем был народ, боровший-

ся за свободу Италии. И даже Гарибальди в картине был показан лишь мельком. Вольно или невольно, в 1934 г. Б. снял картину не только прогрессивную, но и полемическую по отношению к фашистской риторике. Но уже через год он выпускает вполне пропагандистский фильм "Старая гвардия".

Однако грохот "имперских" труб не сумел заглушить искренних человеческих чувств, о которых Б. никогда не забывал. После фильма "Альдебаран", прославлявшего военно-морской флот готовящейся к войне страны, Б. удалился в прошлое, в мир фантазий, сильных и благородных героев, красивых и нежных героинь. Его ленты "Этторе Фьерамоска", "Приключение Сальватора Розы", "Ужин шуток", "Железная корона" были сознательным уходом от современности, погружением в чистую "кинематографичность", в работу над зрительным рядом, монтажом. Б. стал едва ли не первым итальянским режиссером, последовательно осуществлявшим стилистические и формальные открытия в кино, обогащавшим его новыми художественными приемами, полетом свободной фантазии, высоким мастерством. Но будучи человеком искренним, Б. не мог не думать о реальности жизни и браться за современные сюжеты, но старался облечь их в аллегорическую, сказочную, почти ирреальную форму, сосредоточиваясь на абстрактном психологизме, на вопросах общечеловеческой, вневременной морали. Так появились "Графиня Пармская", "За кулисами", "Никто не возвращается назад", "Прогулка в облаках". Эта видимая противоречивость суть отражение личности Б., прогрессивного буржуазного художника с огромным культурным багажом и сочувствием к простому человеку на острие современности. Именно поэтому, опять-таки вольно или невольно, Б. стал автором фильма "Прогулка в облаках", который в истории кино принято считать предвестником неореализма. Этот фильм был возвратом к повседневной действительности, к заурядной истории вечно занятого служащего, к серым будням — и это была победа над фальшью и демагогией фашизма, десятилетиями заставлявшего людей носить форму и произносить заученные речи.

В послевоенные годы уже зрелый Б. оставался верен себе. В его фильмографии рядом стоят антифашистская лента "Один день в жизни", боевик "Фабиола", комедии "Любовь и сплетни", "Жаль, что ты та-

кая каналья", в которой он первым создал кинематографическую пару Матростройни — Лорен, художественно-публицистическая картина "Я люблю, ты любишь", экранизация Л. Пиранделло "Лиола", фильм о борьбе народов Латинской Америки против испанского господства.

В 70-е гг. отец-основатель (вместе с Марио Камерини) звукового итальянского кино продолжает трудиться в кино и на телевидении, где создал целый ряд интересных циклов о том, как делалось национальное кино. Выпустил несколько книг, самой объемной из которых являются мемуары "Кино, которое я прожил" (1979).

В 1982 г. старейший режиссер Италии получил приз на МКФ в Венеции за вклад в киноискусство.

Л.Алова

**Фильмография:** "Солнце" (Sole), 1929; "Нерон" (Nerone), 1930; "Воскресение" (Resurrectio), "Мать-земля" (Terra madre), оба — 1931; "Палио" (Palio), "Трапеза бедных" (La tavola dei poveri), оба — 1932; "Дело Галлера" (Il caso Haller), 1933; "1860", "Служащая папы" (L'impiegata di raris), "Старая гвардия" (Vecchia guardia), все — 1934; "Альдебаран" (Aldebaran), 1935; "Графиня Пармская" (La contessa di Parma), 1936; "Этторе Фьерамоска" (Ettore Fieramosca), 1938; "Кулисы" (Reteoshena), 1939; "Приключение Сальватора Розы" (L'avventura di Salvator Rosa), 1940; "Железная корона" (La corona di ferro), "Ужин шуток" (La cena delle beffe), оба — 1941; "Прогулка в облаках" (Quattro passi tra le nuvole), 1942; "Никто не возвращается назад" (Nessuno torna indietro), 1943; "Один день из жизни" (Un giorno nella vita), 1946; "Фабиола" (Fabiola), 1948; "Первое причастие" (Prima comunione), 1950; "Прежние времена", новелла "Винегрет" (Altri tempi, l'episodio Zibaldone), "Вспышка пламени" (La fiammata), оба — 1952; "Наше время" (Nostris tempi), 1953; "Жаль, что ты такая каналья" (Peccato che sia una canaglia), "Счастье быть женщиной" (La fortuna di essere donna), оба — 1955; "Любовь и сплетни" (L'amore e chiacchiere), 1957; "Ночь над Европой" (Europa di notte), 1959; "Я люблю, ты любишь" (Io amo, tu ami), 1960; "Четыре правды" (Le quattro verita), 1963; "Лиола" (Liola), 1964; "Я, я, я... и другие" (Io, io, io... e gli altri), 1966; "Невеста стрелка" (La ragazza del bersagliere), 1967; "Симон Боливар" (Simon Bolivar), 1969.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1957; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Lizzani С. Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979.

## БЛИЕ БЕРТРАН

(Blie Bertrand). Французский кино-режиссер и литератор. Родился 14 марта 1939 г. в Париже. Сын известного французского актера Бернара Блие. Работал ассистентом у Кристиана-Жака и Дени де Ла Пательера. Снимал документальные фильмы. Всеобщее признание получил его полнометражный документальный фильм "Гитлер? Такого не знаю", социологический срез юного поколения французов, обнаруживший поразительное незнание обстоятельств и персонажей не столь еще давней европейской истории.

Следующая картина Б., рядовой шпионский триллер "Если бы я был шпионом" (1967), не обратила на себя внимания зрителя и критики. Зато экранизация собственного романа "Вальсирующие" (1974) с участием Жерара Депардье и Патрика Деваэра принесла Б. заслуженный успех. В последующие годы Б. чередует романистику и кинорежиссуру, зачастую экранизируя собственные романы. Среди наиболее значительных фильмов Б. — "Приготовьте ваши носовые платки" (1978), "Оскар" за лучший иностранный фильм на американском экране, "Холодная закуска" (1979), "Отчим" (1981), "Вечерний наряд" (1986) и, вероятно, самая удачная работа Б. "Слишком красивая для тебя" (1989, спец. пр. жюри на МКФ в Каннах и пр. "Сезар" за лучший фильм года).

М. Черненко

**Фильмография:** "Гитлер? Такого не знаю" (Hitler, connais pas), 1963; "Гримаса" (La Grimace), 1966; "Если бы я был шпионом" (Si j'étais un espion), 1967; "Вальсирующие" (Les Valseuses), 1974; "Роковые женщины" (Femmes fatales), 1976; "Приготовьте ваши носовые платки" (Preparez vos mouchoirs), 1978; "Холодная закуска" (Buffet froid), 1979; "Отчим" (Veauvère), 1981; "Жена моего лучшего друга" (La Femme de mon pote), 1983; "Наша история" (Notre histoire), 1984; "Вечерний наряд" (Tenue de soir), 1986; "Слишком красивая для тебя" (Trop belle pour toi), 1989; "Спасибо, жизнь" (Merci la vie), 1991; "Патрик Деваэр" (Patrick Dewaere), 1992; "Раз, два, три, солнце" (Un, deux, trois, soleil), 1993; "Смертельно уставший" (Grosse fatigué), 1994; "Мой мужчина" (Mon homme), 1996; "Актеры" (Les Acteurs), 2000.

## БЛОМ АУГУСТ

(Blom August). Датский режиссер. Родился 26 декабря 1869 г., умер 10 января 1947 г. Начиная свою твор-

ческую деятельность как певец на сцене Королевского оперного театра в Копенгагене, затем стал писать сценарии для кино и исполнять небольшие роли. С 1909 г. работал на киностудии "Нордиск", а с 1915 г. стал ее художественным руководителем. С 1910 по 1914 г. был крупнейшим режиссером "золотого века" датского кино. Неоднократно обращался к произведениям датских и зарубежных писателей — "Робинзон Крузо", "Доктор Джекил и мистер Хайд", "Гамлет", "Дездемона", "Пастор из Вайльбю".

Специальностью Б. стали "эротические социальные мелодрамы", пользовавшиеся огромной популярностью во всем мире: "Торговля белыми рабынями", "У ворот тюрьмы", "Балерина" (с Астой Нильсен), "Продавщица", "Дочь губернатора", "Черный канцлер", "Когда женщина ищет приключения", "По милости любви" и десятки других. Их постоянными мотивами были живописная бедность, романтическая падших женщин, неодолимое очарование греха. Судьба своевольно обходилась с героями этих мелодрам: аристократы становились циркачами, опускаясь на самое дно жизни; бедные девушки превращались в утонченных великосветских дам. Колоритные персонажи жили во взвинченной атмосфере убийств, заговоров, разгула страстей, коварных измен, иссушающей любви, развешивающей душу ревности. Эротические мотивы использовались смело и свободно. Скандальную славу принесли датскому кино долгие чувственные поцелуи, шокировавшие и в то же время привлекавшие публику во всем мире.

Несмотря на примитивные сценарии, эти картины выделялись на фоне зарубежной продукции того времени своими формальными качествами, стилем и вкусом. Они отличались высоким мастерством операторской работы, большое значение придавалось декорациям, светотеневым эффектам, выразительным ракурсам, композиции кадра. Например, в "Торговле белыми рабынями" используется кадр, разделенный на три части, в каждой из которых происходит свое действие. Раньше других в мировом кино датские кинематографисты, и в первую очередь Август Блом, начали осваивать специфику актерской игры в кино. В то время, когда на экранах господствовала грубая театральная жестикация, лучшие датские исполнители, такие, как Вальдемар Псиландер, Олаф Фёнс, и другие, демонстрировали естественную и

сдержанную, но вместе с тем эмоционально насыщенную и выразительную, истинно кинематографическую манеру игры.

В экранизации романа Г. Гаупмана "Атлантик" очень эффектно и реалистически воссоздавалась гибель "Титаника". Интересно сняты сцены сна, в котором герой бродит по затонувшему городу. В "Революционной свадьбе" по роману С. Михаэлиса также привлекали вниманием режиссерские находки, особенно в постановке массовых сцен. Во время первой мировой войны Б. снял фильмы с антимилитаристскими мотивами — "За Родину", "Конец света", "За честь своей страны".

О. Рязанова

**Фильмография:** "Жизненные бури" (Livets storme), "Робинзон Крузо" (Robinson Crusoe), "Торговля белыми рабынями I" (Den hvide slavehandel I), "Шпион из Токио" (Spionen fra Tokio), "Доктор Джекил и мистер Хайд"/"Роковое изобретение" (Dr. Jekyll and Mr. Hyde/Den skæbnes vange opfindelse), "Охота за джентльменом-разбойником" (Jakten på Gentlemandtøveren), "Сингари" (Singaree), "Гамлет" (Hamlet), "Призрак в склепе" (Spøgelset i gravrælderens), все — 1910; "Ожерелье мертвых" (Den dødes halsbaand); "Торговля белыми рабынями II" (Den hvide slavehandel II), "Опасный возраст" (Den farlige alder), "У ворот тюрьмы" (Ved fængslets port), "Жена Потифара" (Potifars hustru), "Полицейстер" (Politimesteren), "Синяя ночная фиалка" (Den blaa natviol), "Дамская газета" (Damernes blad), "Балерина" (Balletdanserinden), "Дочь железной дороги" (Jerbanens datter), "Коварная любовь" (Vildledt elskov), "Снисходительная фрекен" (Den naadige frøken), "Урок"/"Авиатор и жена журналиста" (En lektion/Aviatikeren og journalistens hustru); "Продавщица"/"Молодость и легкомыслие" (Ekspeditricen/Ungdom og letsind), "Дездемона" (Desdemona), "Изобретатель аэроплана" (En opfinders skæne), "Отец и сын" (Fader og søn), "Мечта о смерти" (Dødsdrømmen), "Мой первый монокль"/"Первый монокль госпоина Строма" (Min første monocle/Herr Stroms første monocle), "Госпожа Потифар"/"Роковая ложь" (Fru Potifar/Den skæbnes vange løgn), "Сила любви" (Kærlighedens styrke), "Жертва мормона" (Mormonens offer), "Месть" (Hævnet), "Темный момент" (Den mørke punkt), "Приключение в походе"/"Раб на продажу" (Eventyr paa fodrejsen/Den udbrudte slave), "Право молодости" (Ungdommens ret), "Любовь в тропиках" (Tropisk kærlighed), "Танцовщица-вампир" (Vampyrdanserinden), "Старый магазин"/"Серединалета" (Det gamle Købmandhus/Midsommer), "Невеста смерти" (Dodensbrud), все — 1911; "Сия-

ющая звезда" (Brillantstjernen), "Дочь губернатора" (Guvernørens datter), "Любовь слепа" (Kærlighed gør blind), "Дорога дружбы" (Dyrekøbt venskab), "Черный канцлер" (Den sorte kansler), "Золотое сердце" (Hjertets guld), "Дочь директора" (Direktørens datter), "Первый гонорар" (Det første honorar), "Сила любви"/"Шут" (Elskøvs magt/Gøgleren), "История матери"/"Материнская любовь" (Historien om en moder/En moders kærlighed), "Три товарища" (De tre kammerater), "Пожар в опере"/"Бабушкина колыбельная" (Operabrænden/Bedstemoders vuggevis), "Третья сила" (Den tredje magt), "Придворная интрига" (En Hofintrigue), "Здоровая любовь?"/"Угрызения совести" (Den sunde kærlighed?/Samvittighedsnag), "Все сразу"/"Золотая монета" (Alt paa et Kort/Guldmonnten), все — 1912; "Власть прессы" (Pressens magt), "Артисты" (Trols/Gøglerblod), "Высокая игра"/"Ошибочный прыжок" (Højt spil/Et forføjlet spring), "Когда женщина ищет приключения" (Naar fru en gaar paa eventyr), "Потерянное счастье" (Bristet Lykke), "Пять копий" (Fem kopier), "Атлантис" (Atlantis), "Опасный преступник"/"Потрошитель" (En farlig forbryder/Knivstikkeren), "По милости любви" (Af Elskøvs naade), "Любовная игра" (Elskøvsleg, совм. с Хольгером-Мадсенем), "Китайская ваза"/"Тайна вазы" (Den Kinesiske vase/Vasens hemmelighed), все — 1913; "Сын" (Sønnen), "Большой обед" (Den store middag), "Гость из другого мира" (En gæst fra anden verden), "Грех отцов" (Fædrenes synd), "Приключения мистера Кинга" (Mr. King paa eventyr), "Изгнанник" (Eventyresken), "Одинокая женщина"/"Кто он?" (En ensom kvinde/Hvem er han?), "Революционная свадьба" (Revolutionsbryllup), "Один учебный год" (Et læregaar), "Маленький шофер" (Den lille chauffør), "Материнская любовь" (En moders kærlighed), "За Родину" (Pro Patria), "Вызов любви" (Kærligheds bødde-maalet), все — 1914; "Возлюби ближнего" (Du skal elske din næste), "Отравленная стрела" (Giftpilen), "Любовные бури" (Hjertestorme), "Жажда любви" (Kærligheds længsel), "Слепая судьба" (Den blinde slæbne), "Дикий паук"/"Красная вдова" (Rovedderkroppen/Den røde enke), "Дочь греха" (Syndens datter), "Виновная любовь" (Syndig kærlighed), "Выстрел в темноте" (Et skud i mørket), "Конец света" (Verdens undergang), "За честь своей страны" (For sit lands ære), все — 1915; "Таинственная дама света" (Den mystiske selskabsdame), "Паук" (Gillekop), оба — 1916; "Честь графини" (Grevindens ære), "Любимая жена магараджи II" (Maharadjens yndlinghustru II), "Через распятие" (Via Crucis), все — 1918; "Прометей I—II" (Prometheus I—II), "К звездам" (Mod stjernerne), "Пастор из Вайльбу" (Præsten i Vejlbø), все — 1919; "Большое сердце" (Den store hjerte), "Большой договор" (Den store magot), оба — 1924; "Ее милость"

(Hendes naade), "Дракон" (Dragonen), оба — 1925.

**Библиография:** Комаров С. Великий немой. М., 1994; Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2, 1958; Теплиц Е. История киноискусства. Т. 1—2 М., 1968; Neergaard E. Historien om dansk film. 1960; Engberg M. Danske stumfilm — de store aar. 1977.

## БОЛОНЬИНИ МАУРО

(Bolognini Mauro). Итальянский кинорежиссер. Родился 22 июня 1922 г. в местечке Pistoia недалеко от Флоренции. Закончил Экспериментальный киноцентр в Риме. Начиная свой путь ассистентом у Л. Дзампы, И. Аллегре и Ж. Деланнуа. Первые его фильмы пришлось на период упадка неореализма, когда псевдонародные комедии стали подменять собой прогрессивное послевоенное киноискусство. Исключением стала комедия "Влюбленные" (1955).

Впоследствии Б. специализируется на экранизациях и снимает немало достойных и добротных картин по произведениям итальянских и французских авторов. К числу лучших его работ принадлежат экранизации П.П. Пазолини "Бурная ночь" (1959), В. Бранкати "Красавчик Антонио" (1960), А. Моравиа "Глупый день" (1960) и "Агостино, или Потеря невинности" (1962), М. Пратези "Ла Виачча" (1961), Э. Патти "Прекрасный ноябрь" (1968), Г. Паризе "Абсолютное естество" (1969), М. Тобино "По древним ступеням" (1975, пр. МКФ в Локарно), Г.К. Келли "Наследство Феррамонтти" (1976), Т. Готье "Мадемуазель де Мопен" (1966), Ш.Л. Филиппа "Бубу" (1970).

Б. не революционизирует язык кино, не создает моды, он идет своей дорогой вдумчивого и тонкого киноинтерпретатора текстов. И автору ему доверяют. Одной из лучших стал фильм "Дряхлость" (1962) по одноименному роману труднопереводимого на язык кино итальянского писателя И. Свево. Эталоном для Б. всегда был Висконти — экранизатор экранизаций "Чувства" и "Леопарда". Внимание к внешней атрибутике, костюму, соответствию исторической правде — все это Б. ставит во главу угла. Но в отличие от Висконти он не пренебрегает и авторами так называемого "второго эшелона", причем не только прошлого века, но и его современниками. Будучи человеком своего времени, Б. в зеркале прошлого видит настоящее, в настоящем ищет те нити, которые делают его частью исторического процесса. Нередко, как в "Красавчике Антонио" или в "Дряхлости",

Б. изменяет историко-географические параметры, перенося действие в другое время и другое место, но при этом не изменяя главной проблематики, связанной с внутренними метаниями и становлением индивида. Б. не только уважительно относится к авторам, но и прекрасно работает с актерами, поэтому его картины отличаются не только постановочной прилежностью, но и большими актерскими удачами.

В период расцвета так называемого политического кино Б., не изменив себе, тоже высказался, экранизовав соцреалистический роман В. Пратоллини "Метелло" (1970) о зарождении рабочего движения в Италии и сняв картину "Случаи из жизни приличных людей" (1974), действие которой разворачивается в 20-е гг. XX столетия вокруг процесса Мури, когда впервые была предпринята попытка манипулирования общественным мнением. В 1980 г. Б. поставил фильм "Истинная история дамы с камелиями" по А. Дюма-сыну, позднее на итальянском телевидении экранизировал "Пармскую обитель" по Стендалю. Б. самодостаточный режиссер, создающий тот общий для итальянского кино фон высокого профессионализма и требовательного отношения к профессии, который позволял ему лидировать в Европе и мире с 1945 по 1975 г.

Л.Алова

**Фильмография:** "Мы в тюрьме" (Ci troviamo in galera), 1953; "Рыцари королевы" (I cavalieri della regina), 1954; "Золотая жила" (La vena d'oro), "Влюбленные" (Gli innamorati), оба — 1955; "Гвардия, гвардия избранных, бригадир и маршал" (Guardia, guardia shelta, brigadiere e maresciallo), 1956; "Кокетка Мариза" (Marisa la civetta), 1957; "Молодые мужья" (Giovani mariti), 1958; "Бурная ночь" (La notte brava), "Я вам покажу!" (Arrangiatevi!), оба — 1959; "Красавчик Антонио" (Il bel'Antonio), "Глупый день" (La giornata balorda), оба — 1960; "Ла Виачча" (La Viaccia), 1961; "Агостино, или Потеря невинности" (Agostino o la perdita dell'innocenza), "Дряхлость" (Senilità), оба — 1962; "Коррупция" (La corruzione), 1963; "Три лица", новелла "Знаменитые влюбленные" (I tre volti, episodio Gli amanti celebri), "Куколки", новелла "Месяц Купидон" (Le bambole, episodio Monsignor Cupido), "Моя госпожа" (La mia signora), "Женщина — это что-то изумительное", новелла "Белый кит" (La donna e una cosa meravigliosa, l'episodio La balena bianca), все — 1964; "Волшебницы" (Le fate), "Мадемуазель де Мопен" (Madamigella di Maupin), оба — 1966; "Любовь сквозь века", новелла "Римские ночи" (L'amore

attraverso i secoli, l'episodio Notti romani), "Ведьмы", новелла "Кокетство" (Le streghe, l'episodio Senso civico), "Арабелла" (Arabella), "Итальянское каприччо", новелла "Почему" (Capriccio all'italiana, l'episodio Perche), все — 1967; "Прекрасный ноябрь" (Un bellissimo novembre), 1968; "Абсолютное естество" (L'assoluto naturale), 1969; "Бубу" (Bubu), 1970; "Метелло" (Metello), 1970; "Обвинение в самоубийстве одного студента" (L'imputazione di omicidio per uno studente), 1971; "Либерта, любовь моя!" (Libera, amore mio!), "Случаи из жизни приличных людей" (Fatti di gente per bene), оба — 1974; "По древним ступеням" (Per le antiche scalte), 1975; "Наследство Феррамонти" (L'eredita Ferramonti), 1976; "Крутой кипиток" (Gran bollito), 1977; "Куда поедешь в отпуск?" (Dove vai in vacanza?), 1978; "Истинная история дамы с камелиями" (Una vera storia di una signora di camellie), 1980.

**Библиография:** Кардинале К., Мори А. Мне повезло. М., Вагриус, 1996; Brunetti G.P. Storia del cinema italiano. 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

## БРАНЕН АНЯ

(Breien Anja). Норвежский режиссер. Родилась 12 июля 1940 г. в Осло. В 1962–1964 г. училась во Французской киношколе. В кино начала работать в качестве ассистента режиссера. Дебютировала короткометражным фильмом "Взросление" (1967), затем поставила еще несколько короткометражных лент.

В первом художественном фильме "Изнасилование" с документальной подробностью описывалось судебное дело по обвинению молодого рабочего в изнасиловании. Картина была представлена на Каннском кинофестивале (1971) и отмечена двумя национальными призами — "Серебряный слиток" и Приз норвежской кинокритики.

Фильм Б. "Жены" принес норвежской кинематографии первый международный успех. Он демонстрировался на многочисленных международных кинофестивалях, получил призы в Локарно и Чикаго и был куплен многими странами. Эта остроумная комедия, в легкой форме затрагивающая актуальную в 70-е гг. в скандинавских странах тему социальной роли мужчины и женщины, была ответом на фильм Джона Кассаветиса "Мужья". Три подруги, встретившиеся на вечеринке через десять лет после окончания школы, решают не возвращаться домой к делам и заботам, а три дня гуляют по городу, наслаждаясь свободой. Однако в конечном

итоге все возвращается на круги своя. Позже режиссер сняла с теми же актрисами продолжение фильма — "Жены десять лет спустя", получивший приз "Аманда" как лучший скандинавский фильм (1986), а еще через десять лет "Жены III". На этот раз подруги встречаются на пятидесятилетии одной из них. Позади молодость, несколько мужей, сегодня — взрослые дети, старые родители и несбывшиеся мечты.

Фильм "Серьезная игра" по роману известного шведского писателя Яльмара Седерберга — драматическая история отношений мужчины и женщины на заре XX века, когда появились первые ростки сексуальной революции. Б. поставила также драмы "Наследство", "Охота на ведьм", "Когда-то дважды", триллер "Бумажная птица". В 1994 г. написала сценарий фильма "Второе зрение", основанный на средневековой норвежской легенде.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Изнасилование" (Voldtekt), 1971; "Жены" (Hustruer), 1975; "Серьезная игра" (Den alvorssamma Leken), 1977; "Наследство" (Arven), 1979; "Охота на ведьм" (Forfølgelsen), 1981; "Бумажная птица" (Papirfuglen), 1984; "Жены — десять лет спустя" (Hustruer — Ti arefter), 1985; "Когда-то дважды" (Smykketyven), 1990; "Жены III" (Hustruer III), 1995.

**Библиография:** Cowie P. Scandinavian Cinema. L., 1992.

## БРЕССОН РОБЕР

(Bresson Robert). Французский режиссер. Родился 25 сентября 1901 г., умер 22 декабря 1999 г. Прежде чем заняться кинематографом, Б. получил литературное и философское образование и собирался стать живописцем. В кино с начала 30-х, был ассистентом режиссера у Рене Клеера, затем автором диалогов второразрядных фильмов. Дебютировал в качестве сценариста в несвойственном ему жанре комедии ("Внешние сношения", 1934). Во время войны служил в армии, полтора года провел в немецком плену. Вернувшись во Францию, Б. дебютирует в качестве режиссера. Ему стоило немалого труда убедить кинопромышленников вложить деньги в сомнительный сюжет о Вифанских сестрах, ордене, предлагающем приют в монастыре обесщеченным женщинам, но он добился своего. "Грешным ангелам" ("Ангелы греха", 1943) сопутствовал огромный успех. Это исследование духовных исканий двух женщин, монахини и падшей геро-

ини, удостоилось Большой премии французского кино. Первую ленту Б. отличали впечатляющий сюжет, уверенный профессионализм, построенный на строгом аскетизме формы. Аскетизм станет "торговой маркой" Б., знаком его подлинного мастерства, не нуждающегося ни в каких котурнах. Его следующая работа, "Дамы Булонского леса" (1945), станет последней, в которой он прибегнет к помощи профессиональных актеров. Начиная с "Дневника сельского священника" (1950, Большой пр. фр. кино; пр. МКФ в Венеции), в его фильмах снимаются непрофессионалы, которых Б. называет "моделями". Аскетизм все больше и больше сводится к минимализму, из фильмов устраниваются второстепенные детали, кроме самых необходимых, акценты если и расставляются, то лишь с помощью звукового, а не изобразительного ряда, а от исполнителей требуются наипростейшие действия, любая выразительность подвергается запрету. Такие завышенные эстетические догмы не способствовали популярности Б. у зрителей, зато критика возместила ему все сполна, причислив его к величайшим кинематографистам всех времен и народов.

Трудный, бескомпромиссный по форме кинематограф Б. отвечает и столь же принципиально гуманистическому содержанию. Повышенные требования к морали и нравственности заставляют режиссера искать своих героев в среде священников, мучеников ("Приговоренный к смерти бежал", 1956; пр. МКФ в Каннах, "Процесс Жанны д'Арк", 1962). Духовные искания Б. не могли не привести его к классике русской литературы: "Кроткая" (1969, пр. МКФ в Сан-Себастьяне), "Четыре ночи мечтателя" (1971, по повести "Белые ночи"), "Деньги" (1983, по "Фальшивому купону" Л. Толстого). И хотя действие в его экранизациях Достоевского и Толстого перенесено в современность, более того, в современность Франции, они во многом больше отвечают духу и букве первоисточников, нежели иные отечественные экзексисы.

Творческую деятельность Брессон оставил в 1980 г., разочарованный тем, что ему не удалось найти средств для осуществления своей давней мечты — экранизации Книги Гиннеса.

Его творчеству посвящен документальный фильм "Дорога к Брессону" (1984). В 1983 г. Каннский МКФ отметил его вклад в кинематограф.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Внешние сношения" (Affaires publiques, Les), 1934; "Грешные ангелы"/"Ангелы греха" (Anges du péché, Les), 1943; "Дамы Булонского леса" (Dames du Bois de Boulogne, Les), 1945; "Дневник сельского священника" (Journal d'un curé de campagne), 1950; "Приговоренный к смерти бежал" (Un condamné a mort s'est échappé), 1956; "Карманник" (Pickpocket), 1959; "Процесс Жанны д'Арк" (Procès de Jeanne d'Arc, Le), 1962; "Случайно, Балтазар" (Au hasard Balthazar), 1966; "Мушкет" (Mouchette), 1967; "Кроткая" (Une femme douce), 1969; "Четыре ночи мечтателя" (Quatre nuits d'un reveur), 1971; "Ланселот Озерный" (Lancelot du Lac), 1974; "Вероятно, дьявол" (Diable probablement, Le), 1977; "Деньги" (Argent, L), 1983.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М., 1972; Briot R. Robert Bresson. P., 1957; Semolue J. Bresson. P., 1960; Esteve M. Robert Bresson. P., 1962; Notes sur le cinématographe. P., 1975.

## БУАССЕ ИВ

(Boisset Yves). Французский кинорежиссер. Родился 14 марта 1939 г. в Париже. Закончил ИДЕК, занимался кинокритикой, специализировался в области американского кино. Соавтор проекта "Двадцать лет американского кино" (1961, совм. с Жан-Пьером Курсодоном). Работал ассистентом у Клода Соте, Ива Чампи и Риккардо Фредды, писал сценарии, работал на телевидении.

Буассе дебютировал шпионским триллером в манере модной в ту пору "бондианы" — "Коплан спасает свою шкуру" (1968). В дальнейшем посвящает себя политическому кинематографу с неизменными элементами криминальной интриги. Известность Б. принесла политическая трагедия "Покушение" (1972), в центре которой история подготовки террористического акта против алжирского президента Бен Барки, где были замешаны французские спецслужбы. Затем на еще не опавшей волне общественного интереса к сравнительно недавней войне в Алжире режиссер снимает достаточно прямолинейную ленту о зверствах французских солдат в бывшей колонии "Происшествий нет" (1973) и вызвавший серьезные дискуссии во французской печати и даже обвинения Б. в расизме фильм об алжирских иммигрантах во Франции и их непростых отношениях с простыми французами — "Дюпон Лажуа" (1975). В дальнейшем политическая составляющая в детективных

фильмах Б. мало-помалу сходит на нет, уступая место профессионально скроенным чисто криминальным сюжетам.

С начала девяностых годов работает исключительно на телевидении.

М. Черненко

**Фильмография:** "Коплан спасает свою шкуру" (Coplan sauve sa peau), 1967; "Стоп-кран" (Cran d'arrêt), "Легавый" (Un conde), 1970; "Прыжок ангела"/"Корсиканская вендетта" (Le Saut de l'ange), 1971; "Покушение" (L'Attentat), 1972; "Ничего не случилось" (R.A.S.), 1973; "Дюпон Лажуа" (Dupont-Lajoie, в сов. прокате "Это случилось в праздник"), "Сумасшедшую — убить" (Folle a tuer), оба — 1975; "Следователь Файяр по прозвищу Шериф" (Le Juge Fayard dit le shérif), "Сиреневое такси" (Un taxi mauve), оба — 1977; "Ключ к двери" (La Clé sur la porte), 1978; "Женщина-полицейский" (La Femme flic), 1980; "Шпион, встать" (Espion, lève-toi), "Вперед, сыны отечества" (Allons enfants), оба — 1981; "Цена риска" (Le Prix du danger), 1983; "Жара" / "Разгар лета" (Canicule), 1984; "Синий, как ад" (Bleu comme l'enfer), 1986; "Травести" (La Travestie), 1988; "Подозреваемый" (Le Suspect, тв), "Радио Ворон" (Radio Corbeau), оба — 1989; "Племя" (La Tribu), "Высокое напряжение — граница преступления" (Haute tension — frontière du crime, тв), оба — 1990; "Хищники" (Les Carnassiers, тв), 1991; "Дело Дрейфуса" (L'Affaire Dreyfus, тв), 1994; "Брюки" (Le Pantalon, тв), 1997; "Сэм" (Sam, тв-сериал), 1999; "Страшные" (Les Redoutables, тв), 2001.

## БУЛАИЧ ВЕЛЬКО

(Bulajic Vel'ko). Югославский (ныне хорватский) кинорежиссер. Родился 22 марта 1928 года в Никшиче. Учился журналистике в Сараеве и Загребе, затем режиссуре в Экспериментальном киноцентре в Риме. Работал кинокритиком. Дебютировал несколькими короткометражками: "Камень и море", "Освобожденные силы", "Восемь лет после войны", "Забота о людях", "Корабль-скиталец" (все — 1953).

Первый полнометражный фильм Б. "Поезд вне расписания" (1959), в центре которого массовые миграции населения в послевоенной Югославии, свидетельствовал о несомненной неореалистической ориентации молодого режиссера, почерпнутой из недавнего итальянского опыта, о его склонности к парадоксальным сюжетам и ситуациям, о точности социографического анализа меняющейся реальности. Эти связи

с итальянским кино с полной отчетливостью проявились в следующей картине Б., антивоенной утопии "Война" (1960), сценарий которой был написан Б. совместно с одним из отцов неореализма Чезаре Дзаватини. Фильм рассказывал о гибели европейской цивилизации в огне третьей мировой войны и пользовался успехом в прокате, однако в нем было мало общего с подлинными устремлениями Б., и в следующем году режиссер возвращается к поэтике и драматургии своей первой картины, снимая "Бурлящий город", мгновенный социальнопсихологический портрет индустриального центра, рождающегося на пустоши, вдали от привычной цивилизации, и его новых обитателей, пытающихся приспособиться к новым условиям существования. Этой неореалистической поэтике Б. остается верен и в главной своей картине тех лет, партизанской эпопее "Козара" (1962, Золотая медаль на МКФ в Москве; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Дели), эпической фреске, посвященной народам Югославии, борющимся против гитлеровских оккупантов. После этих фильмов Б. становится признанным лидером югославского кино 60-х гг. Это свое положение он подтверждает спустя два года полнометражной документальной картиной "Скопье-63" ("Золотой лев" на МКФ в Венеции; пр. СИДАЛК; пр. ЮНЕСКО; пр. на МКФ в Монте-Карло и МКФ в Эдинбурге), посвященной катастрофическому землетрясению, практически уничтожившему столицу Македонии. После этого фильма Б. снимает авангардистскую картину "Взгляд в зрачок солнца" (1966), сотканную из горячечных галлюцинаций горстки партизан, погибающих от голода и холода в морозных горах Югославии. Однако очередной уход от реалистической поэтики вновь не принес Б. успеха, и после некоторого перерыва он возвращается к партизанской эпике, уже ставшей с его легкой руки ведущим жанром кино СФРЮ, снимая "Битву на Неретве" (1969, номинация на "Оскара"), самый грандиозный постановочный проект за всю историю югославского кино.

В последующие годы, отмеченные расцветом так называемой лирико-иронической "пражской школы" югославского кино, Б. выходит из моды, хотя продолжает работать с прежней интенсивностью, снимая по игровой картине каждые два-три года ("Покушение в Сараеве", 1975; "Человек, которого надо убить", 1979; "Легенда о царе Ше-



пане Малом", 1980; "Высокое напряжение", 1981; "Большой транспорт", 1983; "Земля обетованная", 1986; "Жертвователю", 1989), а в перерывах обращаясь к новому для себя жанру телевизионных сериалов ("Черногория", 1973, "Тито: мемуары", 1980).

После распада СФРЮ Б. уходит из кинематографа, не найдя для себя места в новой геополитической и идеологической реальности.

М. Черненко

**Фильмография:** "Камень и море" (Kamen i more), "Освобожденные силы" (Oslobodjene snage), "Восемь лет после войны" (Osam godina poslije rata), "Забота о людях" (Briga o ljudima), "Корабль-скиталец" (Brod lutalica) — все к/м, все — 1953; "Поезд вне расписания" (Vlak bez voznog reda), 1959; "Война" (Rat), 1960; "Бурлящий город" (Uzavreli grad), 1961; "Козара" (Kozara), 1962; "Скопье-63" (Skopje-63, док.), 1963; "Взгляд в зрачок солнца" (Pogled u zjenicu sunca), 1966; "Битва на Неретве" (Bitka na Neretvi), 1969; "Черногория" (Crna Gora, тв-сериал), 1973; "Покушение в Сараеве" (Sarajevski atentat), 1975; "Человек, которого надо убить" (Covjek koga treba ubiti), 1979; "Легенда о царе Шепане Малом" (Legenda o caru Sceranu Malom), "ТИТО: мемуары" (Titovi memoari, тв-сериал), оба — 1980; "Высокое напряжение" (Visoki napon), 1981; "Большой транспорт" (Veliki transport), 1983; "Земля обетованная" (Obecana zemlja), 1986; "Жертвователю" (Donator), 1989.

**Библиография:** Черненко М. Кино Югославии. М., 1986.

## БУНЬЮЭЛЬ ЛУИС

(Buñuel Luis). Испанский кинорежиссер. Родился 22 февраля 1900 г. в Каланде (Теруэль), умер 29 июля 1983 г. в Мексике. Выпускник иезуитского колледжа, в 1917 г. поступает в инженерную школу, параллельно, не оставляя занятий естественными науками, а также втайне от родителей, учится в Мадридском университете на факультете литературы и философии. Контраст между атмосферой репрессивного учебного заведения, каким являлся иезуитский колледж, и университетом, единственным прогрессивным образовательным центром Испании, вкупе с дружбой с учившимся одновременно с ним Федерико Гарсией Лоркой и Сальвадором Дали оказали большое влияние на формирование будущего режиссера. Совмещение несовместимого, волею случая и судьбы встретившееся в его жизни,

отныне станет основополагающим принципом его искусства. А поезд в Париж, тогдашнюю "Мекку искусства", кино в первую очередь, открывает перед ним сферу деятельности, наиболее "пригодную" для воплощения этого принципа. Кинематографическое образование Буньюэль получил непосредственно на съемочной площадке, поработав ассистентом Ж. Эпштейна, и самостоятельно дебютировал в кино в 1928 г., сняв в соавторстве с С. Дали картину "Андалузский пес".

"Целью моих фильмов является попытка растормозить людей и разрушить те конформистские законы, по которым их принудили считать, что они живут в лучшем из миров" (Nuestro cine, № 40, Madrid, 1965). Этот принцип в ранних эпатажных опытах режиссера осуществлялся с помощью скандально модного в те годы направления сюрреализма, к которому примкнул Буньюэль. И хотя отголоски течения будут в дальнейшем присутствовать во всех без исключения его работах, включая и откровенно коммерческие, снятые ради заработка фильмы, такие, как "Лестница в небо" (1951), "Большой кутила" (1949), или, быть может, на чей-то вкус чрезмерно социологизированные ленты ("Урды. Земля без хлеба" / "Лас-Урдес. Земля без хлеба" 1932; "Забытые", 1950; "Назарин", 1958), сюрреализму никогда больше после "Андалузского пса" и "Золотого века" (1930) не будет придаваться такого значения, как в двух первых произведениях режиссера.

Кино сюрреалистично в своей основе. Монтаж аттракционов Сергея Эйзенштейна, эффект Кулешова и многие другие чисто кинематографические приемы, не рассматривавшиеся с точки зрения техники сюрреализма, в действительности таковыми являются. Кино, наиболее близкое к сновидению из всех искусств, по своей природе скорее личностно, нежели рационально. Б. писал: "Благодаря прямому воздействию на зрителя с помощью конкретных персонажей и объектов, благодаря возможности изолировать аудиторию в молчании и тьме своего физического естества, кинематограф более всех прочих средств выражения способен повергать реципиента в состояние экстаза" (Цит. по: Wead / Lellis. Film: Form & Function, 1981, Boston, p. 426). Для сюрреалиста личностное, субъективное выходит в кино на первое место, его привлекает возможность искусства апеллировать к иррациональному в человеческом сознании, побуждать неосознанные желания, в особен-

ности подавляемые эротические мотивы.

Уже две первые картины Буньюэля "Андалузский пес" и "Золотой век", казалось, отвергали традиционную композицию и линейное сюжетосложение, предлагая вместо них парадоксальный ассоциативный монтаж, что само по себе было воспринято как вызов привычному искусству и буржуазному зрительскому вкусу. Тем более что в этих двух фильмах, как и во всех последующих, воплотилась основная тема его творчества: невозможность осуществления желаний, стремлений, позывов плоти, идеалов и просто удовлетворения голода в исторически конкретном времени.

Буньюэль умер в Мексике, где прожил половину жизни и снял девятнадцать из тридцати трех своих картин. По словам писателя Карлоса Фуэнтеса, это был единственный "великий режиссер своего народа и народов, объединенных испанским языком". Во Франции он создал одиннадцать фильмов и, как вспоминает тот же Фуэнтес, ответливо прохожу, презрительно назвавшему его иностранцем: "Здесь я жил и работал. Здесь я женился и здесь родился мой сын. Я такой же француз, как и вы, потому что я дал Франции столько, сколько Франция дала мне". Но Буньюэль, снявший в Испании только три ленты — "Урды. Земля без хлеба", "Виридиану" и "Тристану", — никогда не переставал быть "бешено испанским режиссером", ни когда актеры в его картинах заговорили с латиноамериканским акцентом, ни когда перешли на французский язык.

Три культуры — испанская, французская, мексиканская — питали творчество Луиса Буньюэля; и это тоже одно из проявлений его испанского духа. Ведь испанская культура являет собой причудливое и органичное смешение различных культур. Архитектурный стиль "мудехар" — своеобразная квинтэссенция эклектики: соединение готики, барокко, арабского зодчества. Такой "субстанцией" стала уже первая лента Б., снятая им во Франции в 1928 г. — "Андалузский пес". Для соавтора Б. Сальвадора Дали в этом вызвавшем грандиозный скандал сюрреалистическом фильме отчасти таились эпатажные моменты; привлечение внимания к собственной персоне и творчеству играло здесь немалую роль. Б. же скандал ради скандала не интересовал, он стремился противопоставить свой непонятный, необычный, полный смешных и страшных гэгов фильм



привычному буржуазному зрелищу, раздражавшему его своей рутинной. С тех пор каждая лента Б. — бунт против размеренного устоявшегося порядка, снимает ли он "Урдов", засушливую землю обездоленных, землю без хлеба, рассказывает ли о "Забытых" — беспризорных мексиканских подростках, или объектив его камеры выхватывает сцены из жизни буржуазной элиты ("Ангел-истребитель"; "Дневная красавица", гл. пр. МКФ в Венеции, 1967; "Скрытое обаяние буржуазии" / "Скромное обаяние буржуазии", 1972; "Оскар" и пр. Мельеса, 1973), духовенства ("Симеон-столпник", 1965; спец. пр. МКФ в Венеции и пр. ФИПРЕССИ; "Млечный путь").

Впрочем, "выхватывает" — неподходящее для творческого почерка Буньюэля определение, так как он всегда подробен. Даже когда в "Млечном пути" он дает истории ересей, объединенных двумя действующими лицами — пилигримами, путешествующими не только в пространстве, но и во времени, становящимися свидетелями и участниками различных фрагментарных сюжетов-иллюстраций судеб различных еретиков, сюжетов, складывающихся в картину, центральный образ которой — величайший догмат и величайшее зло — так по Буньюэлю — религия. Ведь для режиссера ересь — одна из проекций религии, та же вера. А сам он "слава Богу, все еще атеист". "Если Бог существует, то как я ненавижу его"... "Моя ненависть к науке, технике когда-нибудь приведет меня к такому абсурду, как вера в Бога"...

В сущности, всю жизнь Б. снимает одну непрерывную ленту — пророчество неизбежной гибели буржуазного общества. "Не хочу дать зрителю утешения, что все образуется и добро победит". Но Б. не только пророк-анархист, ненавидящий и жаждущий разрушения. Он — исследователь, и его ненависть основана на глубоком знании предмета исследования — общества. Б. снял фильм о первом герое-капиталисте Робинзоне Крузо, спасшемся на необитаемом острове. Он снял две притчи, персонажами которых стали нынешние, последние буржуа, бесильные спасти созданное ими же общество, — "Ангел-истребитель", "Скрытое обаяние буржуазии". Б. смотрит на общество со стороны. И взгляд его — взгляд исполина, ибо Б. разбирается в пороках и страстях человеческих с легкостью энтомолога, наблюдающего жизнь насекомых.

Сравнение не случайно. Б. с детства увлекался энтомологией, насе-

комые неизменно присутствуют в его картинах, занимая в них, казалось бы, столь же правомочное место, как и человеческие персонажи. Но эта самостоятельность относительна. Пчелу, попавшую в воду, спасает травинка, протянутая доном Хайме ("Виридиана"), а в "Этом смутном объекте желаний" тот же актер, Фернандо Рей, не поможет мухе, попавшей в бокал. Простого движения руки оказывается достаточно, чтобы определить жизнь или смерть насекомого. Жизнь и смертью самого человека в фильмах Б. управляют силы, перед которыми он не властен. Бунт режиссера против устоявшихся форм искусства, морали не означает, что он призывает разрушить это мироустройство. Буньюэль — фаталист. Он уверен, что над обществом нависло проклятие и сама История будет судить его. Однако если в творчестве Б. и нет призыва к организованному свержению обреченного на гибель буржуазного строя, то режиссер последователен в развенчании иллюзий, этот строй представляющих.

...Сценарий "Виридианы" Буньюэль написал вместе с Хулио Александром, соавтором сценариев уже поставленного "Назарина" и еще не снятых "Тристаны" и "Симеон-столпника". Все четыре картины, из которых две ("Назарин", "Тристана") — экранизации романов Гальдоса, объединены общей темой. Их герои пытаются жить в соответствии с высокими идеалами, в которые искренне верят. И каждый раз Б. эти идеалы развенчивает. Священник Назарин, убежденный, что в сегодняшнем мире можно жить по заветам Христа, изгоняется и церковь, и обществом, и просто людьми — тот самый народ, которому он мечтает нести добро, не принимает его, издевается, избивает камнями. Святой Симеон-столпник выдерживает все искусы, кроме одного — испытания конкретной действительностью. Такое же крушение иллюзий ждет и Виридиану, и Тристану. Четверо героев — идеальные, во всяком случае в начале картин, характеры. Они являют собой некий сплав Дон Кихота и Христа. Их искренняя преданность вере, готовность служить людям, подвергаясь любым унижениям, не может не вызывать восхищения. Тем горше судьба этих людей, отдавшихся фантому, догме, противостоящей подлинной жизни.

Из четырех героев две — женщины, и именно о них режиссер снимает фильмы в Испании. Для него такой выбор был обусловлен осо-

бым положением испанской женщины. Приниженная и бесправная, она становится носителем того идеала, который Б. потом столь безжалостно разрушает.

Но идеальные характеры не часты в творчестве режиссера. Он предпочитает исследовать не исключения — идеальных персонажей, сломанных, искалеченных обществом, а правило — персонажей обычных, обществом созданных. И в этом случае Буньюэль обнаруживает антигероичную сущность своих героев. Между личными побуждениями и долгом антигерой всегда выбирает первое ("Золотой век"); руководствуется он в основном инстинктами плоти, а волнуют его земные проблемы ("Тот смутный объект желаний", 1977, "Оскар"; "Дневная красавица", "Скрытое обаяние буржуазии").

Аскетизм — одна из характерных черт картин Б. Он избегает изысков камеры, в его лентах мало музыки, и обычно она оправдана изобразительным рядом (игра на музыкальных инструментах, пластинки, радио), а в некоторых фильмах ее вообще нет. "Я считаю, что музыка играет несколько предательскую роль: она может подчас помочь замаскировать в той или иной сцене слабости режиссуры и операторской работы", — говорил Б. Но простота языка вовсе не влечет за собой бедность мысли. Это простота Сервантеса, рисующего наиболее прекрасный и трагичный образ мировой литературы.

Повторяя всякий раз, что каждый следующий его фильм будет последним, Б. не мог знать, каким же завершится его творческий путь. Им стал "Тот смутный объект желаний", где Б. продолжил тему, не раз возникавшую в его лентах, тему невозможности осуществления задуманного или желаемого в исторически конкретном времени. На пути к цели — возвышенной или земной — в фильмах режиссера обнажилось подлинное нутро героев или суть традиций, законов, догматов, препятствующих осуществлению стремлений персонажей.

Цель, стоящая перед героем картины "Смутный объект желаний", на первый взгляд чисто плотская: он стремится овладеть женщиной, а она, вернее они — в исполнении двух актрис, символизирующих духовное и земное начала героини, — от него постоянно ускользают. Но Б., тяготеющий к конкретным, значимым названиям своих фильмов, не случайно дал последней работе "смутное" заглавие. Для режиссера,

как и для героев, важен не столько объект, сколько путь к нему, ставший путем познания.

На МКФ 1969 г. в Венеции Луису Буньюэлю было присуждено звание "мастера кино". Он был награжден призами за творчество в совокупности на МКФ в Сан-Себастьяне (1977), пр. МКФ в Москве (1979), юбилейным пр. МКФ в Венеции (1982).

О. Рейзен

**Фильмография:** "Андалузский пес" (Un chien andalou), 1928; "Золотой век" (L'âge d'or), 1930; "Урды. Земля без хлеба" / "Лас-Урдес. Земля без хлеба" (Las Hurdes. Tierra sin pan), 1932; "Большое казино" (Gran Casino), 1946; "Большой кутила" (El gran calavera), 1949; "Демон и плоть" / "Сусанна" (Demonio y carne / Susana la perversa), "Забытые" (Los olvidados), оба — 1950; "Лестница в небо" (Subida al cielo), "Дитя обмана" / "Дочь обмана" (La hija del engaño), "Женщина, не знавшая любви" / "Женщина без любви" (Una mujer sin amor / Cuando los hijos nos juzgan), все — 1951; "Зверь" (El bruto), "Приключения Робинзона Крузо" (Robinson Crusoe / Las aventuras de Robinson Crusoe), "Он" (El), все — 1952; "Бездны страсти" (Abismos de pasión / Cumbres borrascosas), "Иллюзия разъезжает в трамвае" (La ilusión viaja en tranvía), оба — 1953; "Река и смерть" (El río y la muerte), 1954; "Попытка преступления, или Преступная жизнь Арчибалдо де ла Круза" (Ensayo de un crimen / La vida criminal de Archibaldo de la Cruz), "Это называется зарей" (Cela s'appelle l'aurore / Eso se llama la aurora), оба — 1955; "Смерть в этом саду" (La mort en ce jardin), 1956; "Назарин" (Nazarín), 1958; "Лихорадка пришла в Эль-Пао" (La fièvre monte a el pao / Los ambiciosos), 1959; "Девушка" (The young one), 1960; "Виридиана" (Viridiana), 1961; "Ангел-истребитель" (El ángel exterminador), 1962; "Дневник горничной" (Le journal d'une femme de chambre), 1963; "Симеон-столпник" (Simon del desierto), 1965; "Дневная красавица" (Belle de jour), 1966; "Млечный путь" (La Voie Lactée), 1969; "Тристана" (Tristana), 1970; "Скрытое обаяние буржуазии" / "Скромное обаяние буржуазии" (Le charme discret de la bourgeoisie), 1972; "Призрак свободы" (Le fantôme de la liberté), 1974; "Тот смутный объект желания" (Cet obscur objet du désir), 1977.

**Библиография:** Луис Буньюэль. Мастера зарубежного кино. М., 1979; Луис Буньюэль. Мое последнее дыхание. М., 1989; Alcalá Manuel. Buñuel (Cine é ideología). Madrid, 1973; Buache Freddy. Luis Buñuel. Lausanne, 1970; Kyrou Ado. Luis Buñuel. Paris, 1970; Rebolledo, Carlos y Grande, Frederic. Luis Buñuel. Paris, 1964; Durgnat Raymond. Luis Buñuel. England, 1967.

## ВАВРА ОТАКАР

\*\*\*\*\*  
(Vavra Otakar). Чешский режиссер, сценарист. Родился 28 февраля 1911 г. в Градце-Кралове. После окончания средней школы изучал архитектуру в технических вузах Брно и Праги. Начиная с 1929 г. заинтересовался кинематографом, писал статьи о кино. Как член объединения прогрессивной интеллигенции "Левый фронт" участвовал в организации первых просмотров советских фильмов в Чехословакии. Решающую роль в окончательном выборе профессии сыграли, по его собственному признанию, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко. В начале 30-х снял несколько короткометражных фильмов, преимущественно экспериментального характера ("Свет пронзает тьму", совм. с оператором Ф. Пилатом, "Мы живем в Праге", "Ноябрь" и др.). Работал в качестве сценариста и ассистента режиссера на ряде картин. С самого начала своей деятельности в кино был одним из немногих отечественных режиссеров, стремящихся преодолеть обывательскую провинциальность чешского кино, подняв его до уровня прогрессивной чешской культуры 30-х гг.

Как сценарист и режиссер специализировался на экранизации чешской и мировой классики. В игровом кино дебютировал фильмом "Философская история" (1937, по Алоису Йирасеку), повествующим о революционных событиях 1848 г. и участии в них патриотически настроенных чешских студентов. Затем последовали "Девственность" по повести Марии Майеровой и свободная экранизация пьесы классика чешской драматургии Ладислава Стржепницкого комедия "Цех кутногорских дев", награжденная на МКФ в Венеции-1938 кубком Лусе. Отмеченные тонким психологизмом и прекрасными актерскими работами, эти ленты намного превышали средний уровень картин того времени и стали значительным событием чехословацкой кинематографии 30-х гг. Успех В. не был случайным. Он хорошо видел слабые стороны отечественного кино: банальность сюжетов, стихийность в организации производства, отсутствие профессионализма. Основы режиссуры, которые он разрабатывает в это время, стали подспорьем для многих молодых режиссеров и одной из главных дисциплин в открывшейся после войны пражской Киноакадемии. Исключив элементы случайности в процессе производства фильмов, В. опирается на

добротную литературу, опытных театральные актеров, жесткое следование хорошо разработанному сценарию. Хороший актер, тонкий и точный, но не волнующий, несколько приземленный психологический рисунок, высокий уровень операторской работы — вот те принципы, которым следует В.

В годы оккупации В. продолжает начатую линию двумя фильмами из пражской жизни по романам К.М. Чапека-Хода "Юмореска" и "Турбина" и удачной экранизацией классической "Сказки мая", поэтически прославляющей природу и чистоту человеческих чувств. В это же время создает психологически насыщенные камерные драмы, исследующие сложные, главным образом женские, характеры ("Заколдованный дом", "Пациентка доктора Хегеля" и др.). В начале сороковых снимает несколько малозаметных фильмов как по собственным сценариям, так и экранизаций, желая спасти от принудительных работ на оккупантов себя и друзей по кинематографическому цеху. Две исторические ленты по З. Винтеру "Розина-подкидыш" и "Беспечный бакалавр", законченные уже после освобождения, завершают этот период.

В конце войны (1944–1945) Вавра принимает участие в разработке проекта национализации отечественной кинематографии, а после освобождения — в его реализации. С 1947 г. занимает ряд высоких должностей в структурах кинематографа (художественный руководитель творческой группы, член коллективного руководства киностудии "Баррандов", член идейно-художественных советов генерального директора "Чехословацкого кино", член консультативного совета министерства культуры и образования), определяющих идейно-художественную направленность отечественного киноискусства. Как художник после войны В. подтверждает свою репутацию высокопрофессионального одаренного режиссера удачными экранизациями отечественной классики, в которых ощущается живой контакт со временем ("Предчувствие", "Кракатит" и "Немая баррикада"), Государственная премия за 1949 г., по произведениям М. Пуймановой, К. Чапека и Я. Дрды соответственно). Однако в первой половине 50-х гг. "крепкий сценарий" становится догмой не столько из творческих соображений, сколько из-за инстанций, курирующих кино. Уверенность, которую должны давать крепкий сценарий и театральный актер, на деле начинают обра-

чиваться ограничениями, связывающими по рукам и ногам художника и делающими невозможным творческий взлет. В это время В. более или менее удачно экранизирует роман Ржезача "Наступление" и создает гуситскую трилогию ("Ян Гус", "Ян Жижка", "Против всех"), отмеченную сильным влиянием академизма. Холодный академизм сопутствует и большинству его фильмов, появившихся на рубеже 50–60-х гг.: "Гражданин Брех" по Яну Отченашеку, "Первая спасательная" по Карелу Чапеку, "Полицейский час" по одноименному роману Гезы Вчелички, "Горячее сердце", посвященное жизни и творчеству писательницы Вожены Немцовой, облик которой претерпел значительные изменения в соответствии с идеологическими схемами времени.

С 1956 г. В. — педагог, а затем профессор и руководитель кафедры теле- и кинорежиссуры Киноакадемии (ФАМУ), сочетающий бесспорное художественное дарование с высокой образованностью, безупречным владением режиссерской профессией и несомненным педагогическим талантом. В его мастерской учились Хугилова, Менцель, Шорм и другие режиссеры "новой чехословацкой волны".

Этапным в творческой жизни режиссера стало обращение к творчеству одного из самых глубоких лирических талантов Чехии поэта и писателя Франтишека Грубина. В экранизациях, последовавших одна за другой в начале 60-х, В. поднимает тему общечеловеческих ценностей, по-новому осмысливая чешский национальный характер. Неудачное "Августовское воскресенье" было еще лишь свидетельством нового тематического поворота в творчестве режиссера и как бы подтверждало распространенное мнение об исчерпанности В. как художника. Однако в период самых больших успехов режиссеров "новой волны" В. снимает три фильма, заставивших говорить о "втором дыхании" и новых творческих импульсах мэтра отечественной кинематографии. Ностальгический "Золотой ренет" с его размытым сюжетом построен на искусстве улавливания тончайших нюансов настроений, эмоций, движений души, проглядывающих во внешних действиях. Герой фильма, человек, всю жизнь старавшийся избегать конфликтов, в зрелом возрасте возвращается в родной дом и подводит итоги прожитой жизни. Сдержанный стиль без излишней драматизации мучительного психологического кризиса отразил ощу-

щения пятидесятилетних, полные горечи от впустую прожитых лет, неиспользованных шансов и неосуществленных планов. В то же время в метафорическом плане В. ставит проблему национального чешского характера, "маленького чешского человека" среди больших исторических событий. Горечь рефлектирующей прозы "Золотого ренета" сменяет не менее горькая рефлектирующая лирика меланхолического "Романса для корнета" о любви деревенских Ромео и Джульетты, утраченной во имя безличного нравственного императива. Завершает этот творческий взлет экранизация романа В. Каплицкого "Молот против ведьм", суровый и безжалостный фильм об инквизиторских процессах, проходивших в Чехии в XVIII в., но однозначно напоминавших о судебных разбирательствах и репрессиях в период культа личности в Чехии 50-х. Концепции исторического фильма как выражения (и оправдания) внутренней политики власти (гуситская трилогия и др. ф.) В. противопоставил взгляд на ход истории с точки зрения взаимоотношений человека, общества и власти, известных исторических событий.

В период т.н. "нормализации" В. возвращается к старым опробованным тематическо-идеологическим схемам и монументальному академическому стилю, реанимируя фальсифицированную и упрощенную историчность, склонность к батальным сценам, костюмности, холодному изложению, убивающему драматический нерв. Снимает фильмы о недавней и далекой истории чешского народа: "Дни предательства", "Соколове", "Освобождение Праги" и др., новые версии своих старых фильмов ("Темное солнце" по "Кракатиту" К. Чапека, серию биографических лент, героями которых становятся официально одобренные деятели национальной истории и культуры ("Странствия Яна Амоца", "Олдржих и Божена" и др.).

Вавра неоднократно награждался престижными государственными наградами, включая Орден труда (1961) и Орден республики (1981). Получил все звания, присуждаемые в стране деятелям культуры, — заслуженный художник, 1955; народный художник, 1968.

В 1982 г. он выпустил книгу "Раздумья режиссера" о кинематографических проблемах, возникших в процессе создания собственных фильмов, и их возможных решениях.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Свет пронзает тьму" (Světlo proniká tmou, к/м), 1931; "Мы живем в Праге" (Zijeme v Praze, к/м), 1934; "Ноябрь" (Listopad, к/м), 1935; "Верблюд проходит через игольное ушко" (Velbloud uchemjehly, совм. с Х. Хаасом), 1936; "Философская история" (Filozofská historie); "Девственность" (Panenství), оба — 1937; "Цех кутногорских дев" (Cech panen kutnohorských), 1938; "Юмореска" (Humoreska); "Волшебный дом" (Kouzelný dům), "Девушка в голубом" (Dívka v modrém), все — 1939; "Пациентка доктора Хегеля" (Pacientka doktora Hegla); "Любовница в маске" (Maskovaná milenka), "Сказка мая" (Pohádka máje), "Афера с Рубенсом" (Podvod s Rubensem, к/м), все — 1940; "Турбина" (Turbína), 1941; "Зачарованная" (Okouzlená); "Сейчас приду" (Přijdu lined), "Счастливого пути!" (Státnou cestu!), все — 1942; "Розина-подкидыш" (Rozina-sebranec), "Родина встречает II" (Vlast víta II, док.), оба — 1945; "Путь к баррикадам" (Cesta k barikádám, док.), "Беспечный бакалавр" (Nezbedný bakalář), оба — 1946; "Кракатит" (KraKatit), "Предчувствие" (Předtucha), оба — 1947; "Немая баррикада" (Němá barikada); "Революционный 1848" (Revoluční 1848), оба — 1948; "Любовь" (Laska, к/м), 1949; "Наступление" (Nástup), 1952; "Ян Гус" (Jan Hus, 1954); "Против всех" (Proti všem), 1957; "Гражданин Брех" (Občan Břich), 1958; "Первая бригада" (První parta), 1959; "Полицейский час" (Policejní hodina), "Народный художник Зденек Штепанек" (Narodní umělec Zdeněk Štěpánek, док.), оба — 1960; "Августовское воскресенье" (Srpnová neděle), "Ночной гость" (Nocní host), оба — 1961; "Горячее сердце" (Hogoucí srdce), 1962; "Золотые ренеты" (Zlatá reneta), 1965; "Романс для корнета" (Romance pro křídlovku), 1966; "Тринадцатая комната" (Trináctá komnata), 1968; "Молот против ведьм" (Kladivo na čarodějnice), 1969; "Дни предательства", 1 и 2-я серии (Dny zrady 1, 2), 1973; "Соколове", 1 и 2-я серии (Sokolovo, 1 и 2), 1974; "Освобождение Праги", 1 и 2-я серии (Osvobození Prahy, 1 и 2), 1976; "История любви и чести" (Příběh lásky a cti), 1977; "Темное солнце" (Temné slunce), 1979; "Странствия Яна Амоца" 1 и 2-я серии (Putování Jana Amose, 1 и 2), 1980; "Олдржих и Божена" (Oldřich a Božena), 1983.

**Сочинения:** Vavra Otakar. Zamyšlení režiséra. Praha, 1982.

**Библиография:** Московский П.В. Кинорежиссер Отакар Вавра. М., 1964; Компаниченко Г.Н. Отакар Вавра. Летописец национальной истории // Кино Чехословакии. М. 1986; Rozhovor temě heneracni. Novoří Otakar Vavra, František Hrubín, Jan Zalman // Film a doba. Praha, 1967/5; Bartošková Šárka, Bartosek Luboš. Otakar Vavra // Filmove profily. Praha, 1986; Zalman Jan. Umlčený film. Praha, 1993.

чиваться ограничениями, связывающими по рукам и ногам художника и делающими невозможным творческий взлет. В это время В. более или менее удачно экранизирует роман Ржезача "Наступление" и создает гуситскую трилогию ("Ян Гус", "Ян Жишка", "Против всех"), отмеченную сильным влиянием академизма. Холодный академизм сопутствует и большинству его фильмов, появившихся на рубеже 50–60-х гг.: "Гражданин Брех" по Яну Отченашеку, "Первая спасательная" по Карелу Чапеку, "Полицейский час" по одноименному роману Гезы Вчелички, "Горячее сердце", посвященное жизни и творчеству писательницы Болены Немцовой, облик которой претерпел значительные изменения в соответствии с идеологическими схемами времени.

С 1956 г. В. — педагог, а затем профессор и руководитель кафедры теле- и кинорежиссуры Киноакадемии (ФАМУ), сочетающий бесспорное художественное дарование с высокой образованностью, безупречным владением режиссерской профессией и несомненным педагогическим талантом. В его мастерской учились Хипилова, Менцель, Шорм и другие режиссеры "новой чехословацкой волны".

Этапным в творческой жизни режиссера стало обращение к творчеству одного из самых глубоких лирических талантов Чехии поэта и писателя Франтишека Грубина. В экранизациях, следовавших одна за другой в начале 60-х, В. поднимает тему общечеловеческих ценностей, по-новому осмысливая чешский национальный характер. Неудачное "Августовское воскресенье" было еще лишь свидетельством нового тематического поворота в творчестве режиссера и как бы подтверждало распространенное мнение об исчерпанности В. как художника. Однако в период самых больших успехов режиссеров "новой волны" В. снимает три фильма, заставивших говорить о "втором дыхании" и новых творческих импульсах мэтра отечественной кинематографии. Ностальгический "Золотой ренет" с его размытым сюжетом построен на искусстве улавливания тончайших нюансов настроений, эмоций, движений души, проглядывающих во внешних действиях. Герой фильма, человек, всю жизнь старавшийся избегать конфликтов, в зрелом возрасте возвращается в родной дом и подводит итоги прожитой жизни. Сдержанный стиль без излишней драматизации мучительного психологического кризиса отразил ощу-

щения пятидесятилетних, полные горечи от впустую прожитых лет, неиспользованных шансов и неосуществленных планов. В то же время в метафорическом плане В. ставит проблему национального чешского характера, "маленького чешского человека" среди больших исторических событий. Горечь рефлектирующей прозы "Золотого ренета" сменяет не менее горькая рефлектирующая лирика меланхолического "Романса для корнета" о любви деревенских Ромео и Джульетты, утраченной во имя безличного нравственного императива. Завершает этот творческий взлет экранизация романа В. Каплицкого "Молот против ведьм", суровый и безжалостный фильм об инквизиторских процессах, проходивших в Чехии в XVIII в., но однозначно напоминавших о судебных разбирательствах и репрессиях в период культа личности в Чехии 50-х. Концепции исторического фильма как выражения (и оправдания) внутренней политики власти (гуситская трилогия и др. ф.) В. противопоставил взгляд на ход истории с точки зрения взаимоотношений человека, общества и власти, по-новому освещая рельеф хорошо известных исторических событий.

В период т.н. "нормализации" В. возвращается к старым опробованным тематическо-идеологическим схемам и монументальному академическому стилю, реанимируя фальсифицированную и упрощенную историчность, склонность к батальным сценам, костюмности, холодному изложению, убивающему драматический нерв. Снимает фильмы о недавней и далекой истории чешского народа: "Дни предательства", "Соколово", "Освобождение Праги" и др., новые версии своих старых фильмов ("Темное солнце" по "Кракатиту" К. Чапека), серию биографических лент, героями которых становятся официально одобренные деятели национальной истории и культуры ("Странствия Яна Амоса", "Олдржих и Вожена" и др.).

Вавра неоднократно награждался престижными государственными наградами, включая Орден труда (1961) и Орден республики (1981). Получил все звания, присуждаемые в стране деятелям культуры, — заслуженный художник, 1955; народный художник, 1968.

В 1982 г. он выпустил книгу "Раздумья режиссера" о кинематографических проблемах, возникавших в процессе создания собственных фильмов, и их возможных решениях.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Свет пронзает тьму" (Světlo proniká tmou, к/м), 1931; "Мы живем в Праге" (Zijeme v Praze, к/м), 1934; "Ноябрь" (Listopad, к/м), 1935; "Верблюд проходит через игольное ушко" (Vělboud uchem jehly, совм. с Х. Хаасом), 1936; "Философская история" (Filozofská historie); "Девственность" (Panenství), оба — 1937; "Цех кутногорских дев" (Cech panen kutnohorských), 1938; "Юмореска" (Humoreska); "Волшебный дом" (Kouzelný dům), "Девушка в голубом" (Dívka v modrém), все — 1939; "Пациентка доктора Хегеля" (Pacientka doktora Hegla); "Любовница в маске" (Maskovaná milénka), "Сказка мая" (Pohádka máje), "Афера с Рубенсом" (Podvod s Rubensem, к/м), все — 1940; "Турбина" (Turbína), 1941; "Зачарованная" (Okouzlena); "Сейчас приду" (Přijdu lined), "Счастливого пути!" (Šťastnou cestu!), все — 1942; "Розина-подкидыш" (Rozina-sebránek), "Розина встречает II" (Vlast víta II, док.), оба — 1945; "Путь к баррикадам" (Cesta k barikádám, док.), "Беспечный бакалавр" (Nezbedný bakalář), оба — 1946; "Кракатит" (Krakatit), "Предчувствие" (Předtucha), оба — 1947; "Немая баррикада" (Němá barikáda); "Революционный 1848" (Revolucní 1848), оба — 1948; "Любовь" (Laska, к/м), 1949; "Наступление" (Nastup), 1952; "Ян Гус" (Jan Hus), 1954; "Ян Жишка" (Jan Zizka), 1955; "Против всех" (Proti všem), 1957; "Гражданин Брех" (Občan Brych), 1958; "Первая бригада" (První parta), 1959; "Полицейский час" (Policejní hodina), "Народный художник Зденек Штепанек" (Narodní umělec Zdeněk Štěpánek, док.), оба — 1960; "Августовское воскресенье" (Srpenova neděle), "Ночной гость" (Nocní host), оба — 1961; "Горячее сердце" (Hogoucí srdce), 1962; "Золотые ренеты" (Zlatá reneta), 1965; "Романс для корнета" (Romance pro křídlovku), 1966; "Тринадцатая комната" (Trináctá komnata), 1968; "Молот против ведьм" (Kladivo na čarodějnice), 1969; "Дни предательства", 1 и 2-я серии (Dny zřady 1, 2), 1973; "Соколово", 1 и 2-я серии (Sokolovo, 1 и 2), 1974; "Освобождение Праги", 1 и 2-я серии (Svoboznění Prahy, 1 и 2), 1976; "История любви и чести" (Příběh lásky a cti), 1977; "Темное солнце" (Temné slunce), 1979; "Странствия Яна Амоса" 1 и 2-я серии (Putování Jana Amose, 1 и 2), 1980; "Олдржих и Вожена" (Oldřich a Božena), 1983.

**Сочинения:** Vavra Otakar. Zamyšlení režiséra. Praha, 1982.

**Библиография:** Московский П.В. Кинорежиссер Отакар Вавра. М., 1964; Компаниченко Г.Н. Отакар Вавра. Летописец национальной истории // Кино Чехословакии. М. 1986; Rozhovor temně heneracní. Novosti Otakar Vavra, Frantisek Hrubín, Jan Zalman // Film a doba. Praha, 1967/5; Bartošková Sařka, Bartosek Lubos. Otakar Vavra // Filmove profily. Praha, 1986; Zalman Jan. Umlčéný film. Praha, 1993.

чиваться ограничениями, связывающими по рукам и ногам художника и делающими невозможным творческий взлет. В это время В. более или менее удачно экранизирует роман Ржезача "Наступление" и создает гуситскую трилогию ("Ян Гус", "Ян Жижка", "Против всех"), отмеченную сильным влиянием академизма. Холодный академизм сопутствует и большинству его фильмов, появившихся на рубеже 50-60-х гг.: "Гражданин Брех" по Яну Отченашеку, "Первая спасательная" по Карелу Чапеку, "Полицейский час" по одноименному роману Гезы Вчелички, "Горячее сердце", посвященное жизни и творчеству писательницы Божены Немцовой, облик которой претерпел значительные изменения в соответствии с идеологическими схемами времени.

С 1956 г. В. — педагог, а затем профессор и руководитель кафедры теле- и кинорежиссуры Киноакадемии (ФАМУ), сочетающий бесспорное художественное дарование с высокой образованностью, безупречным владением режиссерской профессией и несомненным педагогическим талантом. В его мастерской учились Хипилова, Менцель, Шорм и другие режиссеры "новой чехословацкой волны".

Этапным в творческой жизни режиссера стало обращение к творчеству одного из самых глубоких лирических талантов Чехии поэта и писателя Франтишека Грубина. В экранизациях, следовавших одна за другой в начале 60-х, В. поднимает тему общечеловеческих ценностей, по-новому осмысливая чешский национальный характер. Неудачное "Августовское воскресенье" было еще лишь свидетельством нового тематического поворота в творчестве режиссера и как бы подтверждало распространенное мнение об исчерпанности В. как художника. Однако в период самых больших успехов режиссеров "новой волны" В. снимает три фильма, заставивших говорить о "втором дыхании" и новых творческих импульсах мэтра отечественной кинематографии. Ностальгический "Золотой ренет" с его размытым сюжетом построен на искусстве улавливания тончайших нюансов настроений, эмоций, движений души, проглядывающих во внешних действиях. Герой фильма, человек, всю жизнь старавшийся избегать конфликтов, в зрелом возрасте возвращается в родной дом и подводит итоги прожитой жизни. Сдержанный стиль без излишней драматизации мучительного психологического кризиса отразил ощу-

щения пятидесятилетних, полные горечи от впустую прожитых лет, неиспользованных шансов и неосуществленных планов. В то же время в метафорическом плане В. ставит проблему национального чешского характера, "маленького чешского человека" среди больших исторических событий. Горечь рефлексивной прозы "Золотого ренета" сменяет не менее горькая рефлексивная лирика меланхолического "Романса для корнета" о любви деревенских Ромео и Джульетты, утраченной во имя безличного нравственного императива. Завершает этот творческий взлет экранизация романа В. Каплицкого "Молот против ведьм", суровый и безжалостный фильм об инквизиторских процессах, проходивших в Чехии в XVIII в., но однозначно напоминавших о судебных разбирательствах и репрессиях в период культа личности в Чехии 50-х. Концепции исторического фильма как выражения (и оправдания) внутренней политики власти (гуситская трилогия и др. ф.) В. противопоставил взгляд на ход истории с точки зрения взаимоотношений человека, общества и власти, по-новому освещая рельеф хорошо известных исторических событий.

В период т.н. "нормализации" В. возвращается к старым опробованным тематическо-идеологическим схемам и монументальному академическому стилю, реанимируя фальсифицированную и упрощенную историчность, склонность к батальным сценам, костюмности, холодному изложению, убивающему драматический нерв. Снимает фильмы о недавней и далекой истории чешского народа: "Дни предательства", "Соколово", "Освобождение Праги" и др., новые версии своих старых фильмов ("Темное солнце" по "Кракатиту" К. Чапека), серию биографических лент, героями которых становятся официально одобренные деятели национальной истории и культуры ("Странствия Яна Амоса", "Олдржих и Вожена" и др.).

Вавра неоднократно награждался престижными государственными наградами, включая Орден труда (1961) и Орден республики (1981). Получил все звания, присуждаемые в стране деятелям культуры, — заслуженный художник, 1955; народный художник, 1968.

В 1982 г. он выпустил книгу "Раздумья режиссера" о кинематографических проблемах, возникавших в процессе создания собственных фильмов, и их возможных решениях.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Свет пронзает тьму" (Světlo proniká tmou, к/м), 1931; "Мы живем в Праге" (Zijeme v Praze, к/м), 1934; "Ноябрь" (Listopad, к/м), 1935; "Верблюд проходит через игольное ушко" (Velbloud učenjehly, совм. с Х. Хаасом), 1936; "Философская история" (Filozofská historie); "Девственность" (Panenství), оба — 1937; "Цех кутногорских дев" (Cech panen kutnohorských), 1938; "Юмореска" (Humoreska), "Волшебный дом" (Kouzelný dům), "Девушка в голубом" (Dívka v modrém), все — 1939; "Пациентка доктора Хегеля" (Pacientka doktora Hegla); "Любовница в маске" (Maskovaná milénka), "Сказка мая" (Pohádka máje), "Афера с Рубенсом" (Podvod s Rubensem, к/м), все — 1940; "Турбина" (Turbína), 1941; "Зачарованная" (Okouzlená); "Сейчас приду" (Přijdu hned), "Счастливого пути!" (Šťastnou cestu!), все — 1942; "Розина-подкидыш" (Rozina-sebránek), "Родина встречает II" (Vlast vítá II, док.), оба — 1945; "Путь к баррикадам" (Cesta k barikádám, док.), "Беспечный бакалавр" (Nezbedný bakalář), оба — 1946; "Кракатит" (KraKatit), "Предчувствие" (Předtucha), оба — 1947; "Немая баррикада" (Němá barikáda); "Революционный 1848" (Revoluční 1848), оба — 1948; "Любовь" (Laska, к/м), 1949; "Наступление" (Nastup), 1952; "Ян Гус" (Jan Hus), 1954; "Ян Жижка" (Jan Žižka), 1955; "Против всех" (Protivsem), 1957; "Гражданин Брех" (Občan Brych), 1958; "Первая бригада" (První parta), 1959; "Полицейский час" (Policejní hodina), "Народный художник Зденек Штепанек" (Narodní umělec Zdeněk Štepanek, док.), оба — 1960; "Августовское воскресенье" (Srpenova neděle), "Ночной гость" (Nocní host), оба — 1961; "Горячее сердце" (Hogoucí srdce), 1962; "Золотые ренеты" (Zlatá reneta), 1965; "Романс для корнета" (Romance pro křídlovku), 1966; "Тринадцатая комната" (Trináctá komnata), 1968; "Молот против ведьм" (Kladivo na carodejnice), 1969; "Дни предательства", 1 и 2-я серии (Dny zraedy 1, 2), 1973; "Соколово", 1 и 2-я серии (Sokolovo, 1 и 2), 1974; "Освобождение Праги", 1 и 2-я серии (Osвобоzení Prahy, 1 и 2), 1976; "История любви и чести" (Příběh lásky a cti), 1977; "Темное солнце" (Temné slunce), 1979; "Странствия Яна Амоса" 1 и 2-я серии (Putování Jana Amose, 1 и 2), 1980; "Олдржих и Божена" (Oldřich a Božena), 1983.

**Сочинения:** Vavra Otakar. Zamyšlení režiséra. Praha, 1982.

**Библиография:** Московский П.В. Кинорежиссер Отакар Вавра. М., 1964; Компаниченко Г.Н. Отакар Вавра. Летописец национальной истории // Кино Чехословакии. М. 1986; Rozhovor temě henerační. Novofí Otakar Vavra, Frantisek Hrubín, Jan Zalman // Film a doba. Praha, 1967/5; Bartošková Sárka, Bartosek Luboš. Otakar Vavra // Filmové profily. Praha, 1986; Zalman Jan. Umlčený film. Praha, 1993.

## ВАЙДА АНДЖЕЙ

(Wajda Andrzej). Польский режиссер и сценарист театра и кино. Родился 26 марта 1926 г. в Сувалках. Учился живописи в Краковской академии художеств. Окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи (1954). Во время учебы снял художественные киноэтюды "Когда ты спишь" и "Злой мальчик", а также документальный фильм "Илжецкая керамика". Автор сценария и художественный руководитель дипломного фильма студентов киношколы "Три рассказа" (1953). В 1954 г. работал вторым режиссером на съемках фильма "Пятеро с улицы Барской" (реж. А. Форд). Художественный руководитель творческого кинообъединения "Икс" (1972-1983). Известный театральный режиссер, в 1989-1991 гг. — художественный руководитель театра "Повшехны".

Активный общественный деятель: председатель Союза польских кинематографистов (1978-1982), председатель Польской федерации дискуссионных кино клубов (1978-1981), в 1989 г. избран в Сенат Речи Посполитой. Лауреат множества международных призов, включая приз Французской киноакадемии "Сезар", приз европейского кино "Феликс", приз американской Киноакадемии "Оскар" (2000) за вклад в мировое киноискусство и др.

Дебют в художественном кинематографе — фильм "Поколение" (1954) о трагической судьбе молодых подпольщиков, борющихся с фашистскими оккупантами, — принес режиссеру широкую известность, а следующие две картины "Канал" (1956; "Серебряная пальма" МКФ в Каннах, 1957, "Золотая медаль" Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, 1957, пр. МКФ в Лондоне, 1957) и "Пепел и алмаз" (1958; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Венеции, 1959, пр. МКФ в Ванкувере, 1980, "Серебряные лавры" МКФ в Западном Берлине, 1961, пр. МКФ в Праге, 1965), положившие начало "польской школе", завоевали международный успех.

Фильм "Канал" — драматическая эпопея борьбы участников Варшавского восстания, закончившейся в подземных коммуникациях города, и в то же время — лирическая повесть о любви во время трагических событий. Этот, казалось бы, исключительно "польский" фильм, плохо понимаемый иностранцами, за границей был принят с большим энтузиазмом, чем в самой Польше. Лента "Пепел и алмаз" посвящена

одному из трагических эпизодов войны, когда в канун окончания военных действий происходит встреча представителя новой коммунистической власти и бойца антикоммунистического подполья. Эти фильмы вызвали одну из самых острых дискуссий в послевоенной польской культуре.

Военной тематике посвящены и картины "Летучая" (1959) — романтический и ностальгический рассказ о соперничестве польских уланов за право на прекрасную белую кобылу в сентябре 1939 г., о самоубийственной атаке польской кавалерии на немецкие танки; "Пейзаж после битвы" (1970, "Золотой глобус" МКФ в Милане, Гран-при МКФ в Коломбо, 1972) — рассказ о трагедии людей, переживших гитлеровские лагеря уничтожения; "Перстень с орлом в короне" (1992) и "Страстная неделя" (1995) — попытки пересмотра поэтики и идеологии фильма "Пепел и алмаз", снятого под цензурным гнетом Народной Польши.

Одна из интереснейших страниц творчества В. — лирико-эпические, камерные произведения: очаровательный сладко-горький "Березняк" (1970; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Милане, "Золотая медаль" МКФ в Москве, 1971), светлая поэма "Барышни из Вилька" (1978) и снятое в пастельных тонах путешествие в страну детства — "Хроника любовных приключений" (1986), — все пронизанные ностальгией по давней, предвоенной Польше.

Другая сторона творчества В. — многоплановые и острые политические ленты: "Без наркоза" (1978; пр. католического жюри МКФ в Каннах, 1979) — описание рядового бракоразводного процесса со сфабрикованным политическим подтекстом; "Дантон" (1982; пр. "Сезар" за лучшую кинорежиссуру 1982 г.) — трагедия одного из вождей Французской революции, ставшего ее жертвой, и, наконец, знаменитая анти-тоталитарная диалогия: "Человек из мрамора" (1976; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Каннах, 1978; спец. пр. жюри МКФ в Картагене, 1980; гл. пр. МКФ в Белграде), переломный во многих отношениях, затронувший проблему фальсификации фактов в официальной версии истории, и снятая в публицистическом стиле картина "Человек из железа" (1981; "Золотая пальмовая ветвь" МКФ в Каннах; пр. британской кинокритики МКФ в Лондоне), отражающая атмосферу зарождения "Солидарности" во время забастовки на Гданьской верфи в 1980 г., ставшая

почти документальным свидетельством того времени.

Особняком в творчестве режиссера стоят экранизации литературных произведений: "Пилат и другие" (1971, по М. Булгакову), "Свадьба" (1972, по С. Высяньскому; "Серебряная раковина" МКФ в Сан-Себастьяне, 1973), "Земля обетованная" (1974, по В. Реймонту; "Золотая медаль" МКФ в Москве, 1975; "Золотой Хьюго" МКФ в Чикаго, 1975), "Бесы"/"Шатов и демоны" (1988, по "Бесам" Ф. Достоевского), "Пепел" (1965, по С. Жеромскому), "Сибирская леди Макбет" (1962, по Н. Лескову), "Пан Тадеуш" (1999, по А. Мицкевичу).

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Поколение" (Pokolenie), 1954; "Иду к солнцу" (Ide do slonca, док.), 1955; "Канал" (Kanal), 1956; "Пепел и алмаз" (Popiol i diament), 1958; "Летучая" (Lotna), 1959; "Невинные чародей" (Niewinni czarodzieje, пр. МКФ в Эдинбурге, 1961 и Сиднее, 1962), 1961; "Самсон" (Samson), 1961; "Любовь двадцатилетних", польская новелла в международном фильме (Milosc dwudziestolatkow), 1962; "Сибирская леди Макбет" (Syberyjska ledi Makbet), 1962; "Пепел" (Popiol), 1965; "Врата рая" (Bramy raju, Великобритания—СФРЮ), 1967; "Слоеный пирог" (Przekladaniec, тв), 1968; "Все на продажу" (Wszystko na sprzedaz), 1968; "Охота на мух" (Polowanie na muchy), 1969; "Пейзаж после битвы" (Krajobraz po bitwie), 1970; "Березняк" (Brzezina), 1970; "Пилат и другие" (Pilat i inni), 1971; "Свадьба" (Wesele), 1972; "Земля обетованная" (Ziemia obiecana), 1974; "Теневая черта" (Smuga cienia), 1975; "Человек из мрамора" (Czlowiek z marmuru), 1976; "Барышни из Вилька" (Panny z Wilka), 1978; "Без наркоза" (Bez znieczulenia), 1978; "Дирижер" (Dyrygent, пр. ФИПРЕССИ МКФ в Сан-Себастьяне, 1980), 1979; "Уходят годы, уходят дни" (Z biegiem lat, zbiegiem dni, тв-сериал), 1980; "Человек из железа" (Czlowiek z zelaza), 1981; "Дантон" (Danton), 1982; "Любовь в Германии" (Milosc w Niemczech, ФРГ—Франция), 1983; "Хроника любовных приключений" (Kronika wypadkow miłosnych), 1986; "Бесы" (Biesy), 1988; "Корчак" (Korczak), 1990; "Перстень с орлом в короне" (Pierscionek z orlem w koronie), 1992; "Настасья" (Nastazja), 1994; "Страстная неделя" (Wielki tydzien), 1995; "Барышня Никто" (Panna Nikt), 1996; "Пан Тадеуш" (Pan Tadeusz), 1999.

**Библиография:** Черненко М.М. Анджей Вайда. М., 1965; Hadelin Trignon. Andrzej Wajda. Paris, 1964; Mruklik Barbara. Andrzej Wajda. Warszawa, 1969; Andrzej Wajda. Hanser verlag, 1980; Andrzej Wajda. Warszawa, 1996.



## БАЙС ИРЖИ

(Weiss Jiří). Чехословацкий режиссер, сценарист, продюсер. Родился 29 марта 1913 г. в Праге. С детства мечтал снимать фильмы, однако после окончания гимназии по настоянию родителей начинает изучать право. В 1933 г. В. знакомится с писателем Владиславом Ванчурой, который в то время приступает к съемкам авангардного фильма "Неверная Марийка", и становится третьим ассистентом режиссера. Не закончив учебы на юридическом факультете, В. целиком посвящает себя журналистике и кино. Благодаря успеху узкоплечного фильма "Люди на солнце" (1935), отмеченного Почетным дипломом на МКФ в Венеции в категории любительских фильмов, В. становится сценаристом и режиссером отделения короткометражных фильмов киностудии "Баррандов". Этот период стал для него серьезной кинематографической школой. Здесь он снимает несколько документальных лент: "Дайте нам крылья" об авиации, (1936), "Песнь о печальной земле" (1937) о Прикарпатской Руси, "Дорога из тени" и др. Перед оккупацией Чехословакии эмигрирует в Англию, где из чешских материалов создает антифашистский монтажный фильм о захвате Чехословакии "Изнасилование Чехословакии" и несколько других ярких документальных лент. Благодаря этим работам он попадает в английские павильоны, где снимает два игровых фильма "Кто убил Джека Робинса" и "Джон Смит просыпается", после чего продолжает работать как документалист. Под влиянием работ советских мастеров 20-х гг. и британской документальной школы снимает несколько короткометражных фильмов, отличающихся трезвым реалистическим взглядом на происходящие события ("Вечная Прага", "Перед налетом" и др.). В 1941 г. по просьбе Советского посольства в Лондоне создает документальную монтажную ленту о борьбе советских людей с фашизмом "Советский Союз атакует". С 1943 г. начинает работать в министерстве иностранных дел Чехословакии в качестве военного корреспондента. Лишь вернувшись на родину, В. приступает к съемкам своего первого полнометражного игрового фильма "Украденная граница", напоминающего по стилистике его довоенные поэтические документальные репортажи. Снятая по сюжету писателя Милослава Фаберы, полная сдержанного драматизма лента рас-

сказывала о трагических событиях осени 1938 г., когда мюнхенский договор позволил нацистам захватить значительную часть Чехословакии.

Затем В. снимает ряд фильмов, посвященных строительству нового социалистического государства, полных оптимизма и надежд на будущее справедливое устройство общества ("Хищники", "Мой друг Фабиан", "Песня о слете", док., и др.), а также историческую политическую драму "Встанут новые бойцы" (Государственная премия за 1951 г.) о зарождении рабочего движения в Чехословакии по одноименному роману Антонина Запотоцкого. Приверженность к реализму, документальная достоверность сюжетов, высокий профессионализм сделали этот фильм событием в чехословацком кинематографе 50-х. В то же время в нем впервые была опробована концепция государственного историзма, надолго определившая стиль и идеологию чешского исторического фильма. Согласно этой концепции современное государственное устройство стало осуществлением мечты и чаяний народных масс и было предопределено самим ходом развития истории. Так была подведена идеологическая база под теорию бесконфликтности и отдельных мелких недостатков, которая на протяжении полутора десятков лет будет определять лицо чехословацкого фильма о современности. Однако в творчестве Вайса главной остается тема войны и оккупации, которая варьируется в целом ряде его фильмов, становясь неотъемлемым фоном психологических и социальных драм и трагедий его героев ("Последний выстрел", "Жизнь, поставленная на карту" по роману КИ. Бенеша "Голос родины", "Трус"). Самым сильным фильмом В. на эту тему стала глубокая и проникновенная лента "Ромео, Джульетта и тьма" (по Яну Отченашеку), о трагической любви еврейской девушки и чешского юноши в оккупированной Чехословакии. Фильм был награжден многочисленными отечественными и международными призами ("Золотая наядя" на I МКФ в Порретта-Терме, "Золотая раковина" на МКФ в Сан-Себастьяне — обе 1960, и др.).

Большим международным успехом пользовалась психологическая драма Вайса "Волчья яма" по одноименному роману Ярмилы Глазаровой о сложных взаимоотношениях между мужем "во цвете лет", его стареющей женой и их молодой воспитанницей (Яна Брейхова). На МКФ в Венеции фильм получил приз ФИПРЕССИ. На том же фес-

тивале приз за лучшее исполнение женской роли был присужден актрисе Иржине Шейбаловой, сыгравшей стареющую женщину, терзаемую ревностью и жадной мести.

В стороне от главного рула творчества Иржи Вайса остаются не слишком удачная драма из жизни современной молодежи "Такая любовь", снятая по одноименной пьесе Павла Когоута, и аллегорическая сказка "Золотой папоротник" (1963, по Яну Дрде) о любви, измене и возмездии, а также фильм для детей и о детях "Пунтя и четырехлистник".

В 1964 г. В., который не может найти себя в новом чехословацком кинематографе, делает попытку реабилитировать идею международных копродукций и снимает с англичанами фильм "31 градус в тени", запутанную историю о мошенничестве в продовольственном магазине. В создании фильма вместе с чехами принимали участие британский продюсер Р. Стросс и актеры Анна Хейвуд, Джеймс Бут и сэр Дональд Волфит, исполнившие главные роли наряду с одним из лучших чешских актеров Рудольфом Грушинским. Однако ни этот фильм, ни, как всегда, профессионально снятую в 1966 г. комедию "Убийство по-нашему", напоминающую ленту Джерми "Брак по-итальянски", но лишенную очарования оригинала, нельзя назвать творческими удачами. На фоне набирающей силу "новой чехословацкой волны" они выглядели явным анахронизмом.

Помимо режиссерской деятельности Вайс принимал участие в литературной подготовке некоторых баррандовских сценариев ("Робинзонка" в сотрудничестве с О. Гофманом и Я. Плескотом, "Репортаж с петлей на шее" с Я. Отченашеком), был автором идеи комедии М. Фрича "Король королей", сотрудничал с чехословацким телевидением (большим успехом пользовался его среднетражный фильм "Извините за ошибку" с Иржиной Шейбаловой в главной роли).

После чехословацких событий 1968 г. Иржи Вайс эмигрировал в США. К режиссуре вновь обратился лишь в 1989 г. после возвращения в Чехию малопримечательным фильмом "Марта и я".

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Люди на солнце" (Lide na slunci, к/м), "С субботы на воскресенье" (Ze soboty na neděli, к/м), оба — 1935; "Дайте нам крылья" (Dejte nam křídla, к/м), 1936; "Песнь о печальной земле" (Pisen o smutne zemi, к/м), 1937; "Дорога



из тени" (Cesta ze stínu, к/м), 1938; "Изнасилование Чехословакии" (Rape of Czechoslovakia, док., Великобритания), 1939; "Вечная Прага" (Eternal Prague, к/м, Великобритания), "Кто убил Джека Робинса" (Who killed Jack Robins, Великобритания), оба — 1940; "Джон Смит просыпается" (John Smith wakes up, Великобритания), 1941; "Советский Союз атакует" (Sovetsky Svaz utoci, к/м, Великобритания), 1942; "Перед налетом" (Before the Raid, Великобритания), 1943; "Ночь и день" (Night and Day, к/м, Великобритания), 1945; "Народное правительство" (Vláda lidu, к/м), 1946; "Украденная граница" (Uloupená hranice), 1947; "Хищники" (Dravci), 1948; "Последний выстрел" (Poslední vystřel), 1950; "Встанут новые бойцы" (Vstanou noví bojovníci), 1951; "Мой друг Фабиан" (Můj přítel Fabian), 1954; "Пунтя и четырехлистник" (Punt'a a čtyřlístek), 1955; "Жизнь, поставленная на карту" (Hra o život), 1956; "Волчья яма" (Vlčí jama), 1957; "Такая любовь" (Taková láska), 1959; "Ромео, Джульетта и тьма" (Romeo, Julie a tma), "Трус" (Zbabelec), оба — 1960; "Извините за ошибку" (Promínete omyl, tv), "Золотой папоротник" (Zlaté kapradí), оба — 1963; "31 градус в тени" (Třicet jedna ve stínu), 1965; "Убийство по-нашему" (Vražda po našem), 1966; "Марта и я" (Marta a ja), 1989.

**Библиография:** Вайс Иржи. Современная чехословацкая кинематография. 1945—1965. Praha, 1965; Bartošková Šárka, Bartošek Lubos. Weiss Jiří // Filmové profily. Praha. 1986.

## ВАРДА АНЬЕС

(Varda Agnes). Французский кинорежиссер. Родилась 30 мая 1928 г. в Брюсселе от отца-грека и матери-француженки. Детство и юность провела в Бельгии и на юге Франции. Затем в Париже. Изучала историю в "Эколь де Лувр", слушала лекции в Сорбонне, а также на курсах фотографов в "Эколь Вожирар". В. была постоянным фотографом труппы Жана Вилара в Авиньоне и Национального народного театра в Париже. Работала для модных журналов и рекламы на Кубе, в Китае и Испании. Ее первая персональная выставка состоялась в 1954 г. В том же году она сняла, без какой-либо профессиональной и технической подготовки, свой первый игровой фильм "Короткая песчаная коса" с Филиппом Нуаре в главной роли. Поскольку поэтика этой картины на целых четыре года предвосхитила стилистику, драматургию и производственную методологию первых фильмов "новой волны", В. была удостоена кинокритикой титула "Бабушки французской новой вол-

ны". В 1961 г. она получила премию Мельеса за фильм "Клео от 5 до 7", в 1964 г. "Серебряного медведя" на Берлинском МКФ за фильм "Счастье", а в 1985 г. — "Золотого льва" на МКФ в Венеции.

Среди ее фильмов — трилогия, посвященная памяти мужа, кинорежиссера Жака Деми, умершего в 1990 году: "Жако из Нанта" (1990), "Вселенная Жака Деми" (1993-1995). Кроме того, В. сняла около двадцати короткометражных и документальных фильмов, среди них поэтическую ленту "О времена года, о замки" (1958), сатирическую "Лазурное побережье" (1958) о Французской Ривьере.

М. Черненко

**Фильмография:** "Короткая песчаная коса" (La pointe courte), 1954; "Клео от 5 до 7" (Cleode 5a7), 1961; "Счастье" (Le bonheur), 1964; "Создания" (Les créatures), 1966; "Львиная любовь" / "Львы, любовь и ложь" (Lions Love... and Lies), 1969; Nausicaa, 1970; "Одна поет, другая — нет" (L'une chante l'autre pas), 1976; Sans toit ni loi, 1985; Jane B. par Agnes V., 1987; Kung-Fu Master, 1987; "Жако из Нанта" (Jacques de Nantes), 1990; Les cent et une nuits, 1994; "Вселенная Жака Деми" (L'univers de Jacques Demy), 1995.

## ВЕГЕНЕР ПАУЛЬ

(Wegener Paul). Немецкий режиссер и актер. Родился 11 декабря 1874 г. в Йеррентовице (Западная Пруссия), умер 13 сентября 1948 г. в Берлине. После гимназии, которую он закончил в Кенигсберге, учился во Фрайбургском и Лейпцигском университетах, брал уроки актерского мастерства, играл в любительских театрах. С 1906 г. работал в немецком театре Макса Рейнхардта.

В качестве добровольца участвовал в первой мировой войне, был ранен, награжден Железным Крестом. Из-за болезни сердца вернулся в Берлин, где сначала играл у Макса Рейнхардта героев классического и современного репертуара, а после размовки с мэтром — на сцене Мюнхена, Вены, Дармштадта, Мангейма и др. европейских городов. В 1929 г. отправился в турне по Южной Америке.

Кинематографом заинтересовался в 1912 г. Вместе с писателем Хансом Хайнцем Эверсом и оператором Гуидо Зеебером работал над сценарием фильма "Пражский студент" (реж. Стеллан Рие), где сыграл роль бедного студента, легкомысленно продавшего свое отражение в зеркале дьяволу и после ряда трагических

событий убившего себя, выстрелив в собственное отражение в зеркале. Фильм пользовался большим успехом у прессы и публики и стал одним из первых художественно значимых произведений немецкого кино. Опираясь на средневековую легенду (в 1908 г. инсценированную Артуром Холичером и переработанную в роман в 1914—1915 гг. Густавом Мейринком), В. вместе с режиссером Хенриком Галееном пишет сценарий "Голема" (1914), историю глиняной фигуры, пробуждаемой к жизни с помощью чудодейственного амулета. В том же году он выступает с докладом о "Новых целях кино", критикуя фильмы того времени за безвкусицу и тривиальность. Намечая возможные перспективы киноискусства, обращает внимание на роль ирреального и фантастического в кинематографе, на возможное использование мультипликации и кинотрюков, предвосхищая стилистически и содержательно свои будущие фильмы, где сказочные тексты постоянно опрокидываются в современность: "Свадьба Рюбецалля", "Ханс Трусц в сказочной стране", "Крысолов" (1918).

В 1920 г. В. снова возвращается к мотиву "Голема" и уже на основе своих теоретических постулатов снимает картину "Толем и как он пришел в мир", ставшую одним из первых мировых успехов немецкого кино.

В 20-е гг. В. посвящает себя большей частью актерской работе, лишь дважды возвращаясь к режиссуре в фильмах "Конец герцога Ферранте" и "Живые Будды", для съемок которого была создана специальная компания "Пауль Вегенер — Фильм АГ". Невероятно дорогой фильм стал большим финансовым провалом и последней работой компании. В последующие годы В. сосредоточился на ролях экзотических, таинственных персонажей: "Свенгали", "Рампер, человек-зверь", "Альраун"...

В начале 30-х В. выступает за "левый политический театр" Эрвина Пискатора, в 1931 г. едет в Одессу, где тот снимал германо-советский фильм "Восстание рыбаков" по роману Анны Зегерс, вращается в кругах прогрессивных художников и в начале 1933 г. публикует пацифистский "Фландрский Дневник. 1914". Это не мешает ему сниматься в тенденциозно-пропагандистских национальных фильмах, играя отрицательных персонажей: коммуниста в кинопанегирике Хорсту Весселю "Ханс Вестмар", русского генерала Чернышева в "фильме нации" "Великий король", наконец, коменданта города в "Кольберге" Фейта Харлана. В

эти же годы он снова возвращается к режиссуре, снимая развлекательные фильмы, лишенные политического подтекста: театральную комедию "Подруга великого человека", приключенческий фильм "Человек хочет в Германию", германо-польскую костюмированную ленту "Август Сильный", восточную мелодраму с Полой Негри в главной роли "Москва — Шанхай", криминальные фильмы "Час искушения", "Крах и счастье вокруг Кюннеманна" и "При закрытых дверях". Начатая им в середине 1934 г. лента "Красная смерть под Ригой" о борьбе немецких добровольцев против Красной Армии в 1919 г. была снята с производства из-за протеста правительства Латвии.

После окончания войны по распоряжению Советской военной администрации Вегенер был назначен президентом "Палаты деятелей искусств".

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Голем" (совм. с Х. Галее-ном, *Der Golem*, 1914; "Йог" (*Der Joghi*), "Свадьба Рубецала" (*Rubeczahls hochzeit*), оба — 1916; "Ханс Труц в сказочной стране" (*Hans Trutz in chlaraffenland*), "Голем и танцовщица" (*Der Golem und die Tanserin*), оба — 1917; "Чужой князь" (*Der fremde Furst*), "Крысолов" (*Der rattenfanger von Hamelin*), оба — 1918; "Голем и как он пришел в мир" (*Der Golem und wie er in die welt kam*), 1920; "Конец герцога Ферранте" (*Herzog Ferrantes Ende*), 1922; "Живые Будды" (*Lebende Buddhas*), 1923; "Подруга великого человека" (*Die Freundin eines grossen Mannes*), "Человек хочет в Германию" (*Ein Mann wil nach Deutschland*), оба — 1934; "Август Сильный" (*August der Starke*), "Москва — Шанхай" (*Moskau — Shanghai*), "Час искушения" (*Die Stunde der Versuchung*), все — 1936; "Крах и счастье Кюннеманна" (*Krachs und Gluck um Kunnemann*), "При закрытых дверях" (*Unter Asschluss der Offentlichkeit*), оба — 1937; "Моя жизнь за Ирландию" (*Mein Leben fur Irland*), 1941.

**Библиография:** Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Каллигари до Гитлера М., 1977; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1982; Herbert Pfeiffer. Paul Wegener. Berlin/West, 1957, Noa Wolfgang. Paul Wegener. Berlin/DDR, Henschel. 1964; Warthmuller Peter. Paul Wegener — damonischer Koloss. // Knut Hieckethier (Hg.): Grenzganger zwischen Theater und Kino. Berlin/West, 1986.

## ВЕНДЕРС ВИМ

\*\*\*\*\*

(Wenders Wim). Немецкий кинорежиссер, кинокритик, сценарист. Родился 14 августа 1945 г. в Дюссельдорфе в семье врача. Следуя се-

мейной традиции, поступил на медицинский факультет, параллельно изучал психологию и социологию. Однако когда в 1967 г. в Мюнхене открылась Высшая школа кино и телевидения, без раздумий стал ее студентом. По окончании школы снял дипломную ленту "Лето в городе" (1970).

В 1971 г. дебютировал в большом кино фильмом "Страх вратаря перед одиннадцатиметровым" по одноименной повести П. Хандке. В ней исследовалась агрессивная реакция человека на произошедшие в его жизни неблагоприятные изменения. Хотя фильм бесспорно удался, сама атмосфера пристального любопытства к личности агонизирующего убийцы не характерна для произведений В., как правило, пронизанных теплом и человеческим взаимопониманием. Еще дальше от кардинальной линии творчества режиссера оказалась "Алая буква" (1972) — экранизация знаменитого романа Натаниэла Готорна. Тогда-то В. и дал клятвенное обещание снимать только те фильмы, которые "возникают безо всякого принуждения, отражая его личные переживания на данный отрезок времени". Именно таким, "возникшим безо всякого принуждения" фильмом стала "Алиса в городах" (1973), с которой и началась настоящая биография Вима Вендерса в кино. В нью-йоркском аэропорту немецкий журналист Фил Винтер знакомится с молодой женщиной, которая просит приглядеть за ее девятилетней дочкой Алисой, направляющейся к бабушке в Германию. Хмурый, переживающий глубокую депрессию мужчина почти насильственно принуждается к общению с маленькой девочкой, отличающейся повышенным интересом к окружающему миру. И постепенно в этом общении Фил Винтер обретает целительную силу, которая помогает ему отрешиться от пессимистического взгляда на жизнь.

Мотив сближения двух людей, которые сталкиваются случайно, но становятся попросту необходимы друг другу, лежит и в основе фильмов "С течением времени" и "Ложное движение". Сделав героем "С течением времени" странствующего по Германии кинемеханика, В. вложил в его уста собственные раздумья о судьбах кино в немецкой провинции.

Широкую международную известность принес В. фильм "Американский друг", экранизация романа Патриции Хайсмит "Игры Рипли". Герой фильма гамбургский красно-

деревщик Джонатан медленно умирает от неизлечимой болезни крови. В своей мастерской он знакомится с американцем Томом Рипли. Видя отчаянное положение Джонатана, остро нуждающегося в деньгах, тот предлагает ему поправить дела одним-единственным выстрелом — т.е. убить человека. Так скромный ремесленник оказывается втянутым в интриги международной мафии. Отправив на тот свет несколько мафиози, герой, в конце концов, умирает от приступа своей болезни. Какой бы напряженной ни была детективная интрига картины, на первый план здесь выходят сложные психологические связи между героями и их не менее сложные взаимоотношения с городом и со средой.

Вышедший в международный прокат "Американский друг" заинтересовал Фрэнсиса Ф. Копполу, пробовавшего себя в роли продюсера и решившего поручить В. постановку картины о популярном в Америке писателе Дэшиеле Хэммете. В фильме воспроизводится один — вымышленный — эпизод из жизни писателя, бывшего по совместительству и частным сыщиком. Расследуя убийство китайской девушки, тот вскрывает факты коррупции и преступлений в правящей верхушке Сан-Франциско. На воплощение этого сюжета было потрачено четыре года, в течение которых стало ясно, что представитель авторского кино Европы и воспитанник Голливуда придерживаются диаметрально противоположных воззрений на сущность кинематографа. В. неоднократно порывался прервать контракт, однако все же довел дело до конца, создав незаурядное произведение. О своих переживаниях, связанных с постановкой "Хэммета", он рассказал в фильме "Положение вещей" (1981), который принес ему главный приз венецианского кинофестиваля. Картина насыщена размышлениями о сущности кино как искусства, о цвете, о роли продюсера — обо всем том, что занимало В. во время работы над "Хэмметом". Однако картина не замыкается в узко кинематографической проблематике. Она звучит как обвинение американскому образу жизни, с каждым годом становящемуся все более брутальным. Сходные интонации звучат и в документальной ленте "Фильм о Нике — Молнии над водой" (1980), посвященной творчеству голливудского бунтаря Николаса Рея.

Свой четвертый американский фильм "Париж, Техас" Вим Вендерс решил снимать как независи-

мый режиссер, дабы больше не подвергаться унижительному контролю со стороны продюсеров. Получилась великолепная притча о ценностях подлинных и мнимых, о связи человека со своими корнями, которая помогает ему выстоять в борьбе с безжалостным временем. Потеряв жену и ребенка, герой фильма Тревес испуганно стремится туда, где началась его жизнь — в маленький городок Париж на краю безбрежной тexasской пустыни. Это путешествие исцеляет его, помогает найти правильную ноту в сложных отношениях с непокорной женой. За этот фильм В. получил "Золотую пальмовую ветвь" МКФ в Каннах.

Пребывание в Америке в целом оказалось для В. чрезвычайно удачным. Оно дисциплинировало его мышление и сделало фигурой международного масштаба. Однако сам режиссер почел за лучшее вернуться на родину. Вскоре после его возвращения появился фильм с символическим названием "Небо над Берлином" (1987). Это — история двух ангелов, приходящих в близкое соприкосновение с миром людей. Один опекает престарелого историка, "Гомера нашего времени", другой — оберегает от падения с трапеции грустную гимнастку, мечтающую встретить верного возлюбленного. В фильме В. смешаны детские фантазии и философские раздумья о смысле существования, вымысел и правда, горечь и ирония, печаль и радость. Незабываем образ Берлина, показанного с высоты птичьего полета. Поразительны лица берлинцев, заставляющие вспомнить знаменитую портретную галерею немецкого фотографа Августа Зандера, трогательны их истории, слагающиеся в выразительную картину жизни накануне краха Берлинской стены и объединения двух Германий. Этот фильм был отмечен призом за режиссуру Каннского кинофестиваля.

Вторая половина 80-х гг. стала для Вима Вендерса временем триумфа, и сам он превратился в культовую фигуру мирового кино. Однако в 90-е гг. в творчестве режиссера обнаружился явный спад. Далеко не столь удачным оказалось продолжение фильма об ангелах (1993), рассказывающее о земной жизни "очеловечившегося ангела" Дамиана. Откровенным провалом завершилась постановка ленты "Вплоть до конца света" (1991). Оттом, что В. испытывает трудности с поиском новых тем и сюжетов, свидетельствовал фильм "Лисабонская история", тяготеющий к стилистике его

ранних работ. Кроме того, В. помог итальянскому режиссеру Антониони реализовать его замысел "За облаками". Как попытку вырваться из круга неудач следует рассматривать отъезд В. за океан.

Он приехал в Америку, чтобы реализовать замысел фильма "Отель в миллион долларов". Поскольку его самый дорогой фильм "Вплоть до конца света" закончился финансовым провалом, продюсеры опасались иметь с ним дело. Хотя в распоряжении В. имелись всего 5 миллионов долларов, смехотворная по нынешним временам сумма — его не оставляло желание снять современный по тематике и стилистике фильм. Так появилась идея картины о насилии в Лос-Анджелесе ("Конец насилию"). Его герой компьютерщик Рей Беринг лучше других знает, как страдают от него живущие в городе люди. Он спроектировал особую систему, которая должна помочь победить это зло. Рей — родной брат ангелов из "Неба над Берлином", грустный, измотанный работой и хроническим недосыпанием человек. Правда, в отличие от них он не бессмертен. Когда работа будет закончена, хозяева просто уничтожат его и воспользуются системой в своих целях. В сущности, "Конец насилию" представляет собой в целом удачную попытку европейского режиссера окультивировать такой жестокий жанр современного кино, как триллер. Вопрос заключается в том, нуждается ли он в окультивировании? Более бесспорным оказался фильм "Буэна Виста Соул клуб", в котором режиссер со свойственной ему теплотой рассказал о кубинском ансамбле музыкантов-ветеранов, возглавляемых Раем Кудером. Музыка всегда играла существенную роль в структуре фильмов В., и нет ничего удивительного в том, что для ее создателей у него нашлось много прекрасных слов и образов.

На протяжении двух десятилетий Вим Вендерс остается одной из значимых фигур современного кинопроцесса. Кино для него — не работа, не бизнес и даже не увлечение, а сама жизнь. Не расставаться с камерой, находить и запечатлеть на пленке мгновения жизни — такой была и остается творческая установка режиссера. Вот почему его фильмы, хотя в них используются схожие сюжетные схемы, не утрачивают ощущение новизны. В. не только снимает фильмы, но чрезвычайно успешно работает как критик, фотограф и эссеист.

Г. Краснова

Фильмография: "Лето в городе" (Summer in the City), 1970; "Страх вратаря перед одиннадцатиметровым" (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter), 1971; "Алая буква" (Der scharlachrote Buchstabe), 1972; "Алиса в городах" (Alice in den Staedten), 1973; "Из семейства панцирных" (Aus der Familie der Panzerechsen, тв), "Ложное движение" (Falsche Bewegung), оба — 1974; "С течением времени" (Im Lauf der Zeit), 1975; "Американский друг" (Der amerikanische Freund), 1977; "Фильм о Нике — Молния над водой" (Nick's Film — Lightning over water), 1980; "Положение вещей" (Der Stand der Dinge), 1981; "Хэммет" (Hammett), 1982; "Париж, Техас" (Paris, Texas), 1984; "Токио-га" (Tokyo-ga, док.), 1985; "Небо над Берлином" (Der Himmel ueber Berlin), 1987; "Заметки по поводу одежды и городов" (Aufzeichnung zu Kleidern und Staedten, док.), 1989; "Вплоть до конца света" (Bis ans Ende der Welt), 1991; "Так далеко, так близко" (In weiter Ferne, so nah!), 1993; "Лисабонская история" (Lisbon Story), 1994; "Братья Складановские" (Die Brueder Skladanowsky), 1994; "За облаками" (Jenseits der Wolken), 1995; "Конец насилию" (The End of Violence), 1997; "Буэна Виста Соул Клуб" (Buena Vista Social Club), 1999.

Сочинения: Wenders W. Tokyo-ga. Berlin, 1986; Wenders W. Emotion Pictures. Fr. am Main, 1986; Wenders W. Die Logik der Bilder. Fr. am Main, 1987; Wenders W. The Act of Seeing. Fr. am Main, 1992.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Buchka P. Augen kann man nicht kaufen. Fr. am Main, 1985; Kuenzel U. Wim Wenders. Freiburg, 1988; Rauch R. Wim Wenders und seine Filme. Muenchen, 1990; Beicken P. The Films of Wim Wenders. Cambridge, 1993; Cook R. The cinema of Wim Wenders. Detroit, 1997.

## ВЕРТМЮЛЛЕР ЛИНА

(Wertmuller Lina). Настоящее имя Арканджела Феличе Ассунта Вертмюллер фон Эльг (Arcangela Wertmuller von Elgg).

Итальянская сценаристка и режиссер. Родилась 14 августа 1928 г. в Риме. Окончила Римскую театральную академию. В 50-е гг. играла на театральных сценах, ставила спектакли. В 1963 г. приходит ассистентом режиссера Феллини на картину "Восемь с половиной". Кино становится ее второй и вскоре единственной любовью. Практически сразу же, заручившись поддержкой Феллини, позднее ставшей дружбой, В. снимает дебют "Базилики", в котором с иронией показывает жизнь итальянской провинции. Картина в Италии имела успех, и В. сумела получить большой "кредит доверия" со стороны продюсеров, оценивших

ее высокий профессионализм и уловивших в ее творческой манере не только авторское, но и многообещающее коммерческое начало. Если в фильме-дебюте отчетливо и закономерно ощущалось влияние Феллини, то ее вторая картина "Если позволите, на этот раз поговорим о мужчинах" находится под большим влиянием "комедии по-итальянски" и фильмов в новеллах. В четырех новеллах В., как следует из названия, рассказывает о мужчинах и делает это с нескрываемым юмором, выводя характерные национальные типы от болтуна и фанфарона до "маменькиного сынка" и нарцисса. Ленивые и недалекие южане В. любят dolcefarniente (знаменитое итальянское "сладостное ничего-неделанье"), болтовню в трактории, выпивку. Женщинам проку от них нету, разве что — мужчины. После комедии В. решает попробовать себя в жанре мюзикла на американский манер. Она снимает два фильма "Рита-надоеда" и "Не дразните надоеду", после которых критика незамедлительно теряет к ней интерес, разочарованно называя режиссером одного фильма. Но время ее подлинной славы впереди.

В 70-е гг. Л. Вертмюллер создает стиль, который приносит ей славу и международную известность. Этот стиль вбирает в себя драму и мелодраму, реальность и сказку, отказ от социально-значимых сюжетов и утверждение популистских тем. Такое смешение жанров придает ее фильмам позитивный жизненный заряд, ощущение, будто автор живет жизнью своих героев, относится к ним с безоговорочной симпатией. Это позволяет ей подтрунивать над ними и быть уверенной в том, что ее фильмы поймут и полюбят. Забавные народные сказки, сложенные интеллигентом с прогрессивными взглядами на социальное устройство, — вот что такое фильмы В. В 70-х гг. международное признание приносит режиссеру картина "Мими-металлург, уязвленный в своей чести" (пр. МКФ в Каннах, 1972). В этой ленте В. заявила не только свою тему — маленького человека, настойчиво, но тщетно пытающегося найти свое место под солнцем алчного "общества потребления", но и стиль, в котором гротеск превращается в аллегорию, а та, в свою очередь, в притчу. В своих последующих картинах "Фильм о любви и анархии", "Все в порядке — полный бардак", "Отнесенные необыкновенной судьбой в лазурное море в августе", "Паскуалино "Семь красоток", "Кровавая стычка между

двумя мужчинами из-за одной вдовы. Подозрение на политические мотивы" В. совершенствует свой стиль парадоксально-комического изображения современной жизни через секс, политику, нравы.

Новое десятилетие приносит В. те же проблемы, что и всему итальянскому кино. Кризис выводит ее из привычного интенсивного рабочего графика. Только в 1984 г. она снимет фильм "Сложная интрига с женщинами, тупиками и убийствами", в котором пытается в свойственной ей иносказательной форме рассказать о том беспределе, который пережила страна: террор, насилие, смерти, тупик. Бывшая проститутка, слепой, полицейский, певичка, босс, балерина, каждый на свой манер, пытаются понять, что происходит в их родном городе, кто, кого и за что убивает. Абсурд В., прежде смешной, теперь вызывает содрогание. В следующем году В. снимает картину с привычно-длинным названием "Летние ночи с греческим профилем, миндалевидными глазами и запахом базилика", в которой возвращается к своему излюбленному стилю и рассказывает сказку о дикаре-бандите, за поимку которого одна богатая бизнес-вумен назначила солидное вознаграждение. Бандита поймали и в цепях привезли крутой синьоре. Но тут-то и случилось непредвиденное: синьора влюбилась. В этой гротесковой сказке нетрудно увидеть насмешку над извечной борьбой бедных и богатых. Последний фильм В. "Нимфа-плебейка" по одноименному роману Доменико Реа выражает ее авторскую и человеческую позицию жизнелюбия и веры в естественные человеческие инстинкты.

Л. Алова

**Фильмография:** "Базилики" (I basilichi), 1963; "Если позволите, на этот раз поговорим о мужчинах" (Se permettete questa volta parliamo di uomini), 1965; "Рита-надоеда" (Rita la zanzara), 1966; "Не дразните надоеду" (Non stuzzicate la zanzara), 1967; "Мими-металлург, уязвленный в своей чести" (Mimi-metallurgico ferrito nell'onore), 1971; "Фильм о любви и анархии" (Film d'amore e d'anarchia), 1973; "Все в порядке — полный бардак" (Tutto a posto e niente in ordine), "Отнесенные необыкновенной судьбой в лазурное море в августе" (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto), оба — 1974; "Паскуалино "Семь красоток" (Pasqualino Settebellezze), 1975; "Конец мира в нашей кровати в дождливую ночь" (La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia), 1978; "Кровавая стыч-

ка между двумя мужчинами из-за одной вдовы. Подозрение на политические мотивы" (Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova / Si sospettano moventi politici), 1979; "Сложная интрига тупиками, женщинами и убийствами" (Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti), 1984; "Летние ночи с греческим профилем, миндалевидными глазами и запахом базилика" (Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilica), 1985; "Нимфа-плебейка" (Ninfa plebea), 1995. **Библиография:** Боброва О. Традиции народного искусства в итальянской кинокомедии. // Методологические вопросы изучения зарубежных концепций киноискусства. М.: ВНИИК, 1982; Faldini F, Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979; Tradizione e innovazione nel cinema degli autori emiliano-romagnoli, a cura di A. Ferrero, Modena, 1976.

## ВИГО ЖАН

(Vigo Jean). Французский режиссер. Родился 26 апреля 1905 г. в Париже, умер 5 октября 1934 г. в Ницце. Сын анархиста, видного журналиста и политического деятеля Мигеля Альмерейды Бонавентуры де Виго, Жан Виго с детства находился под влиянием личности отца, и влияние это не ослабло после его гибели в тюремной больнице. Осиротевший мальчик воспитывался вдали от матери, сначала у дальних родственников, а затем в школе-интернате, куда его отдали под девичьей фамилией бабушки. Заброшенность, чувство одиночества вкупе с таинственным ореолом, связанным со скандальным именем отца, а также дурная наследственность не могли не сказаться на здоровье Виго. Заболевание легких помешало ему закончить Сорбонну, зато привело в санаторий, где он познакомился с будущей женой. Восторженный, экзальтированный, нервный, неуравновешенный, Виго был склонен к увлечениям, но подлинной его страстью стало кино.

За свою короткую жизнь Виго снял всего четыре ленты, две из которых — документальные работы, одна ("Ноль за поведение", 1933) — среднего метража, и лишь один полнометражный игровой фильм. В то же время самобытность, новаторство и весомость творческого наследия этого человека трудно переоценить. Свообразный почерк художника-самоучки, нарушавшего все мыслимые и немыслимые каноны, породил шедевры, и когда внимание Виго привлекла Ницца, этот город контрастов, богатства и бедноты,

праздника, карнавала и нечистот, и когда он в автобиографическом ключе жизнеописывал как собственное детство, так и детство сотен никому не нужных мальчишек, подвергающихся тирании, зависимых от карликов-диктаторов-учителей. Но главным достижением Жана Виго стала "Аталанта", картина, течение которой можно уподобить музыке, столь естественен монтаж и стилистика этой поэтической истории любви. Виго не дождался выхода на экраны своей лучшей работы. Изуродованная продюсерами, она демонстрировалась под другим названием, "Плывет шаланда", и лишь впоследствии по воспоминаниям очевидцев и соратников был восстановлен первоначальный замысел. Имя же режиссера обрело известность спустя годы после его смерти, а влияние отозвалось во французском кинематографе 30—40-х годов. Во Франции существует премия им. Ж. Виго, присуждаемая "за независимость авторской позиции и высокое художественное качество".

О. Рейзен

Фильмография: "По поводу Ниццы" (A propos de Nice), 1929; "Жан Тарис. Чемпион плавания" (Jean Taris, champion de natation, док., к./м), 1931; "Ноль за поведение" (Zéro de conduite), 1933; "Аталанта" (L'Atalante), 1934.

Сочинения: Жан Виго. М., 1979.

## ВИДЕРБЕРГ БУ

(Widerberg Bo). Шведский режиссер, сценарист, писатель, критик. Один из зачинателей "нового шведского кино". Родился 8 июня 1930 г. в Мальмё, умер 1 мая 1997 г. В 1962 г. опубликовал полемическую работу "Миражи шведского кино", в которой критиковал застой и рутину в тогдашнем шведском кино и провозглашал разрыв с "традицией Бергмана". В противовес бергмановскому "социальному равнодушию" В. выдвигал требование правдиво отражать и анализировать социальную действительность.

Уже в своих первых фильмах режиссер отошел от традиционной тематики, от так называемых "вечных вопросов", якобы надуманных, фальшивых и несущественных, в пользу будничных проблем повседневной жизни. Он продемонстрировал более свободный стиль и отход от стандартных образов шведских коммерческих фильмов. Его картины были наглядным примером того, что В. пропагандировал в своей кни-

ге: "Фильмы должны изображать не только конфликты между людьми, но и условия их жизни: КАК эти люди живут, что они едят, где работают, — и ставить проблему ценности и ответственности человека так, как она встает в его социальной среде".

Дебютировал короткометражным телефильмом "Мальчик и змей" (1961, совм. с Я. Труэллем). В фильмах "Детская коляска", "Вороний квартал", "Любовь 65", "Привет, Роланд!" В. следовал идеалам, заявленным им в своем манифесте. В "Вороньем квартале" рассказывает историю молодого литературно одаренного парня из рабочей слободы, который любой ценой стремится вырваться из униженных условий существования. Многие критики отмечали духовную близость героя самому В., писали о том, что это — второе "я" самого режиссера.

Своему манифесту режиссер не изменил и в последующих фильмах. "Эльвира Мадиган" — история трагической любви аристократа и канатной плясуньи, финалом которой становится самоубийство влюбленных, неспособных противостоять враждебности общества. "Одален-31" (1968, спец. пр. МКФ в Каннах) посвящен шведскому рабочему движению. "Джо Хилл" (1971), фильм открытой политической направленности, рассказывает историю шведского певца Йозефа Хильстрёма, произошедшую несколько десятилетий назад. Эмигрировав в Америку, тот стал там известным деятелем рабочего движения, под новым именем Джо Хилл выступал перед рабочими с песнями, призывающими к борьбе за свои права, был схвачен по ложному обвинению в убийстве и расстрелян. Главные роли во всех этих фильмах исполнил актер Томми Бергтрен.

В 70-е гг. В. отошел от прежних идейно-художественных принципов. Он снял комедию "Сопляк", детективы "Человек на крыше" по П. Валё и М. Шёваль, "Человек с Майорки". В 1979 г. экранизировал роман К. Гамсуна "Виктория", в 1986 г. — известный в Швеции роман Т. Линдгрена "Путь змеи по скале", действие которого происходит в XIX веке в отдаленной северной местности. Нищая вдова и двое ее дочерей вынуждены своими телами расплачиваться с долгами своему хозяину.

В 1988-1992 гг. он сделал несколько фильмов для телевидения. В 1994 г., после длительного перерыва, В. снял картину "Наслаждение и великая красота" о любовной связи 14-летнего мальчика (роль

которого исполнил сын режиссера Йохан Видерберг) и его 37-летней учительницы. Фильм получил ряд призов, среди которых "Серебряный медведь" Берлинского кинофестиваля, и выдвигался на "Оскара".

О. Рязанова

Фильмография: "Мальчик и змей" (Pojken och draken, совм. с Я. Труэллем), 1961; "Детская коляска" (Barnvognen), 1962; "Вороний квартал" (Kvarteret korpen), 1963; "Любовь 65" (Karlek 65), 1965; "Привет, Роланд!" (Heja Roland), 1966; "Белый спорт" (Den vita sporten), "Эльвира Мадиган" (Elvira Madigan), оба — 1967; "Одален-31" (Ådalen 31), 1968; "Джо Хилл" (Joe Hill), 1971; "Сопляк" (Fitnpen), 1974; "Человек на крыше" (Mannen på taket), 1976; "Виктория" (Victoria), 1979; "Человек с Майорки" (Mannen från Mallorca), 1984; "Путь змеи по скале" (Ormens väg på Hallberget), 1986; "Наслаждение и великая красота" (Lust och fägring stor), 1994.

Библиография: Суркова О. Метаморфозы шведского кино. Видерберг и Бергман. // Искусство кино. 1975, № 8; Бу Видерберг. Люди и политика. // Экран 1971 — 1972. М., 1972; Björkman S. Film in Sweden. New Directors, 1977; Cowie P. Scandinavian Cinema. 1992.

## ВИККИ БЕРНХАРД

(Wicki Bernhard). Немецкий режиссер и актер. Родился 28 октября 1919 г. в Сан-Пелтене (Австрия). Изучал историю искусств и германистику в университете Бреслау (Вроцлав). Одновременно посещал актерские курсы Густава Грюндгенса. Затем продолжил образование на курсах Макса Рейнхардта в Вене. Как актер работал в театрах Мюнхена, Вены, Берлина, Базеля. В 1954 г. на съемках "Последнего моста" познакомился с режиссером Хельмутом Койтнером. В 1957 г. тот предложил В. поработать его ассистентом на картине "Монпти". В 1958 г. В. снял свой первый документальный фильм "Почему они против нас?" о культурном барьере между работниками и работодателями. Однако широко зрителю В. стал известен благодаря картине "Мост" (1959).

Годы войны В. провел за пределами Германии, и тем не менее свой первый фильм он решил посвятить военному прошлому страны, трагической судьбе молодого поколения. В качестве основы была выбрана повесть Манфреда Грегора "Мост". В ней рассказывалось о судьбах семи учеников гимназии, мобилизованных в последние дни войны для

защиты моста, по которому должны были войти в город войска победителей. Постепенно ретировался с позиций взвод стариков, посланных на подмогу школьникам. Ушел командир подростков лейтенант Фрелих. Таким образом, они остались одни, забытые и покинутые всеми, самостоятельно осуществив то, к чему на протяжении долгих лет их готовила гитлеровская пропаганда, — без сомнений и колебаний отдали свою жизнь фюреру и рейху. С беспощадной суровостью показывал режиссер последние часы в жизни молодых людей, вовлеченных в кровавую бойню, давал реалистическое изображение нравственной атмосферы в Германии, которая неутомимо двигалась к катастрофе в течение двенадцати лет господства фашизма.

Фильм "Мост" сразу же выдвинул В. в число ведущих режиссеров кино ФРГ 50-х гг. и спустя год ему было поручено создание крупномасштабной ленты "Чудо Малахиаса" (в нашем прокате — "Чудо отца Малахиаса"). В качестве литературной первоосновы был избран роман шотландского писателя Б. Маршалла, произведение шутовское, фантастическое, повествующее о событии невероятном. В укромном переулке рядом с собором пристроился развеселый бар под соблазнительным названием "Сад Эдема". И резко сократился поток верующих, предпочитающих проводить время в баре, а не на службе в соборе. И тогда отец Малахиас попросил Бога убрать бар подальше от богоугодного места. И тот внял этим мольбам. Дом греха был перенесен на необитаемый остров в Северном море, где тотчас возник ультрасовременный увеселительный комплекс, развлечься в котором стремились люди со всего света.

Комедия была снята в самый разгар "экономического чуда" (так называли бурный экономический рост, наблюдавшийся в стране в 50-е гг.). Режиссер создает настоящую фантазмагорию бума. Нарядные толпы людей, текущие по улицам. Бесшумные черные лакированные автомобили. Небоскребы, выросшие на месте былых развалин. Запечатлевая эту фантазмагорию на пленку, В. использовал строгий, подчеркнутый документальный стиль преподавания материала. Картина несет широкую информацию о западногерманском обществе 50-х гг., охваченном жадной жаждой богатства и преуспеяния любой ценой.

Хотя к началу 60-х гг. В. снял всего два художественных фильма, его международный авторитет был чрез-

вычайно высок. Именно его американский продюсер Дэррил Занук пригласил стать одним из сорежиссеров ленты "Самый длинный день" (1961), в создании которого принимали участие американские, английские и французские кинематографисты. Свою роль сыграло и то, что В. был единственным представителем западногерманской кинорежиссуры, никак не связанным с нацистским периодом в истории УФА. "Самый длинный день" рассказывал о высадке войск союзников в Нормандии летом 1944 г. и был призван подчеркнуть особую роль американских войск во второй мировой войне.

Удачно начавшаяся международная карьера Викки ознаменовалась созданием двух фильмов: "Визит", в котором Ингрид Бергман сыграла богатую старую даму, приезжающую в городок своего детства, чтобы отомстить обидчикам, и "Пароль "Моритури", в котором снялись Марлон Брандо и Юл Бриннер. Вернувшись в Германию, В. приступил к экранизации романа "Транзит" по сценарию Макса Фриша. Однако тяжелая болезнь заставила его прервать съемки. В период с 1965 по 1989 г. В. поставил всего семь фильмов: "Ложный вес", "Карьера Карпфа", "Завоевание цитадели", "Курд Юргенс — кинозвезда, которая пришла из театра", "Вариант Грюнштейна", "Занзибар или последнее основание", "Паучья сеть". Он никогда не испытывал недостатка в предложениях, но состояние здоровья заставляло его временами отказываться от очередного проекта.

Все перечисленные выше фильмы, за исключением "Завоевания цитадели", были сняты на телевидении. Во всех них идет речь о судьбах людей в нацистской Германии. Режиссер оставался верен главной теме своего творчества на протяжении всей жизни. Недостаток творческой активности В. компенсировал актерской деятельностью. Этого красивого обаятельного человека можно увидеть в фильмах Фассбиндера, Вендерса, Гайсендорфера и др.

В какой-то степени Б. Викки — фигура трагическая, и не только из-за своего слабого здоровья. Его творческая зрелость пришла на 70-е гг., отмеченные активизацией режиссеров движения "новое кино" ФРГ, вытеснивших с экрана всех иных мастеров. Для них Викки был представителем "папочкиного" кино, и они отвергали принципы, на которые он опирался в своем творчестве. Викки внес значительный вклад в историю западногерманско-

го кино, но он мог быть неизмеримо больше, если бы этот талантливый художник смог реализовать все возможности своей богатой творческой натуры.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Мост" (Die Bruecke), 1959; "Чудо Малахиаса" (Das Wunder der Malachias), 1960; "Самый длинный день" (The Longest Day), 1961; "Визит" (The Visit), 1963; "Пароль "Моритури" (Kennwort "Morituri"), 1964; "Ложный вес" (Das falsche Gewicht, тв), "Карьера Карпфа" (Karpfs Karriere, тв), 1971; "Завоевание цитадели" (Die Eroberung der Zitadelle), "Курд Юргенс — кинозвезда, которая пришла из театра" (Curd Juergens-Der Filmstar, der vom Theater kam, тв), оба — 1977; "Вариант Грюнштейна" (Die Gruenstein-Variante), 1984; "Занзибар или последнее основание" (Sansibar oder Der letzte Grand), 1987; "Паучья сеть" (Das Spinnennetz), 1989.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Fischer R. Sanfmut und Gewalt. Der Regisseur und Schauspieler Bernhard Wicki. Koeln, 1991; Fischer R. Bernhard Wicki. Muenchen, 1994; Zander p. Bernhard Wicki. Berlin, 1994; Jung U. Bernhard Wicki. // Filmregisseure. Stuttgart, 1999.

## ВИНЕ РОБЕРТ

(Wiene Robert). Немецкий режиссер. Родился 16 ноября 1880 г. в Дрездене, умер 17 июля 1938 г. в Париже. Хотя Вине родился в артистической семье (его отец и брат были актерами), он решил изучать юриспруденцию. Однако после окончания университета Вине предпочел актерскую стезю. Перебравшись в Берлин, он значительно расширил поле деятельности, выступая в качестве литератора и режиссера. В 1914 г. ему предложили писать сценарии для звезд немецкого кино Хенни Портен и Эмиля Яннингса. В 1915 г. он начал карьеру кинорежиссера, сняв несколько развлекательных лент.

В 1918 г. сценаристы К. Майер и Г. Яновиц принесли Э. Поммеру, главе студии "Декла", сценарий "Кабинет доктора Калигари", постановку которого должен был осуществить Фриц Ланг, однако тот был занят на съемках фильма "Пауки", и Поммер передал сценарий Роберту Вине.

В маленький городок на севере Германии приезжает цирк, главным аттракционом которого являются выступления сомнамбулы Чезаре, наделенного редким даром предвидения будущего. Им управляет доктор Калигари, добродушный толстяк в круглых очках. Когда в ти-



ХОМ городке совершаются несколько убийств, подозрения падают на сомнамбулу. Поиски преступника приводят героя, студента Фрэнсиса, в сумасшедший дом. И здесь детективная история поиска убийцы делает неожиданный поворот. Студент Фрэнсис оказывается пациентом сумасшедшего дома, которым заправляет доктор Калигари, и вся рассказанная выше история — не более чем фантазия душевнобольного человека, пытающегося творчески "переработать" окружающую его действительность.

Для работы над фильмом были привлечены художники, входившие в экспрессионистскую группу "Штурм". Они создали декорации, наглядно передающие смятение и неуверенность героев. Горбатые улицы, над которыми опасно нависают громады домов с окнами в форме стрел. Прихотливо изогнутые печные трубы на зигзагообразных крышах. Сточные желоба, напоминающие хищных драконов. Столы и стулья непривычной формы, так и норовящие сбросить усаживающихся на них людей. Ощущение хаоса дополняется титрами, состоящими из прыгающих букв. Художественное решение фильма, прямо опирающееся на традиции экспрессионистской живописи, дало название целому направлению, появившемуся в немецком кино в начале 20-х гг. Однако влияние фильма не ограничивалось одним только декорационным решением. Принципиальное значение имела и фигура доктора Калигари. Безобидный старичок в очках оказывался жестоким тираном, решительно подавляющим порывы к свободе и использующим окружающий для достижения своих гнусных целей. Как отмечали критики, в столь необычной форме "Кабинет доктора Калигари" отразил чувства и настроения широких слоев общества, тяжело переживавших поражение немцев в первой мировой войне. Этим и объяснялось то огромное воздействие, которое оказал фильм на мировоззрение многих немецких режиссеров. Творческие идеи, воплощенные в нем, нашли благодарных последователей в лице многих художников, в том числе и таких выдающихся, как Ф. Ланг и Ф. Мурнау.

Успех, выпавший надолго "Кабинета доктора Калигари", выдвинул Вине в число лидеров немецкого кино. Он остался верен принципам экспрессионистской эстетики и в своем следующем фильме "Генуина". Английский лорд покупает на невольничьем рынке красавицу Гену-

ину, принадлежащую к секте, практикующей кровавые жертвоприношения, и запирает ее в стеклянную клетку. Тогда Генуина подговаривает брадобрюя перерезать горло старому аристократу. Оказавшись на свободе, она сначала доводит до самоубийства своего любовника, а затем и брадобрюя, помогшего ей избавиться от престарелого хозяина. Для работы над фильмом режиссеру удалось собрать проверенную творческую команду. Сценарий написал знаменитый К. Майер, декорациями занимались художники-экспрессионисты Ц. Кляйн и В. Рейманн. Экзотическая, исполненная чувственных мотивов лента в свое время пользовалась изрядным успехом. Хотя в перспективном плане ее значение не могло быть сопоставимо с тем влиянием, которое оказал на развитие кино "Кабинет доктора Калигари".

Роберт Вине вновь заставил говорить о себе в 1923 г., когда на экраны вышел фильм "Раскольников" по роману Ф. Достоевского "Преступление и наказание". Идея экранизировать его пришла к Вине во время гастролей в Берлине труппы Московского художественного театра. В сущности, фильм представлял собой заснятый на пленку спектакль. Однако рассматривать его как полноценное произведение киноискусства позволило оригинальное декорационное решение, следующее заветам экспрессионизма. Вздрыбленные улицы, хаотическое нагромождение домов, глубокая тьма подворотен, в которые ныряют герои. Большое значение придавалось и вещному миру. Когда следователь допрашивал Раскольникова, непосредственным участником их дуэли становилась паутина в углу комнаты. Роль Раскольникова с огромной экспрессией сыграл актер Григорий Хмара. В 1923 г. он исполнил роль Иисуса в фильме Вине "Иисус Назаретянин, царь Иудейский". Особенно большое впечатление производила сцена тайной вечери, поставленная в лучших традициях классической живописи. Сам Вине признавался, что воспользовался техникой освещения, позаимствованной у Рембрандта.

Большой резонанс имел и фильм "Руки Орлака", мистическая история, к которым Вине испытывал особую склонность. Во время крушения поезда пианист-виртуоз теряет обе руки. В больнице врачи пришивают ему руки казненного преступника. Но вместо радости Орлак испытывает панический ужас перед тем, что чужие руки сделают его убийцей. Этим ловко пользуется настоящий

преступник, замысливший уничтожить Орлака. Этот фильм явился последним значительным произведением Вине. Во второй половине 20-х гг. он поставил несколько развлекательных лент, ничем не выделяющихся из общего потока. В начале 30-х гг. режиссер эмигрировал во Францию, поскольку его "Кабинет доктора Калигари" подвергся жестокой критике со стороны идеологов национал-социализма. Вине умер в разгар съемок фильма "Ультиматум", который завершил режиссер Роберт Сьодмак.

В общей сложности Вине поставил около 30 фильмов. Однако его имя осталось в истории прежде всего благодаря ленте "Кабинет доктора Калигари", положившей начало одному из интереснейших направлений в истории кино.

Г. Краснова

Фильмография: "Бедная Ева" (Arme Eva), "Гордость фирмы" (Der Stolz der Firma), "Он справа, она — слева" (Er rechts, sie links), "Законсервированная невеста" (Die Konservenbraut), все — 1915; "Ширма с лебедем" (Der Schirm mit dem Swan), "Любовное письмо королевы" (Der Liebesbrief der Koenigin), "Мужчина в зеркале" (Der Mann im Spiegel), "Невеста разбойника" (Die Raueberbraut), "Секретарь королевы" (Der Sekretar der Koenigin), все — 1916; "У ворот жизни" (Am Tor des Lebens), "Возвращение Одиссея" (Odysseus' Heimkehr), "Опасная игра" (Em gefaerliches Spiel), "Кабинет доктора Калигари" (Das Kabinett des Dr. Caligari), "Сатана" (Satanas), "Окружным путем к браку" (Der Umweg zur Ehe), "Кровь предков" (Das Blut der Ahnen), "Три танца Мари Вильфорд" (Die drei Taenze der Mary Wilford), "Генуина" (Ge Nuine), "Ночь королевы Изабо" (Die Nacht der Koenigin Isabeau), "Месть женщины" (Die Rache einer Frau), все — 1920; "Адская ночь" (Hoellische Nacht), "Игра с огнем" (Das Spiel mit dem Feuer), оба — 1921; "Саломея" (Salome), "Трагикомедия" (Tragikomoedie), оба — 1922; "Иисус Назаретянин, царь Иудейский" (I.N.R.I.), "Кукольный мастер из Кианг-Нинг" (Der Puppenmacher von Kiang-Ning), "Раскольников" (Raskolnikoff), все — 1923; "Руки Орлака" (Orlacs Haende), "Пансион Гроонен" (Pension Groonen), оба — 1925; "Гвардейский офицер" (Der Gardeoffizier), "Королева Мулен-Руж" (Die Koenigin vom Moulin-Rouge), "Кавалер роз" (Der Rosenkavalier), "Знаменитая женщина" (Die beruehmte Frau), "Любимая" (Die Geliebte), все — 1927; "Муки женщины" (Die Frau auf der Folter), "Великая путешественница" (Die Grosse Abenteurerin), "Мужья Леонтины" (Leontines Ehmaenner), "Бесчинства любви" (Unflug der Liebe), все — 1928;



"Другой" (Der Andere), 1930; "Паника в Чикаго" (Panik in Chikago), "Любовный экспресс" (Der Liebesexpress), оба — 1931; "Полицейские действия" (Polizeiakte), "Ночь в Венеции" (Eine Nacht in Venedig), оба — 1934; "Ультиматум" (Ultimatum), 1938.

**Библиография:** Комаров С. История зарубежного кино. М., 1965; Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. М., 1977.

## ВИСКОНТИ ЛУКИНО

(Visconti Luchino). Настоящее имя Висконти ди Модроне (Visconti di Modrone). Итальянский режиссер. Родился 2 ноября 1906 г. в Милане, умер 17 марта 1976 г. в Риме. Лукино Висконти происходит из старинного аристократического рода.

Свою кинематографическую деятельность Висконти начал в 1936 г. во Франции как ассистент Ж. Ренуара в фильме "Загородная прогулка". Его первый фильм "Одержимость" (по роману Дж. Кейна "Почтальон всегда звонит дважды") в истории кино принято считать одним из лучших дебютов и провозвестником неореализма, поскольку в нем были изображены безрадостная, нищая Италия простолудинов как противовес парадной фальшивой показухе фашизма и человеческие страсти как выражение внутренней силы, не подвластной никакому режиму. Сам В., вернувшись в Италию, примкнул к движению Сопротивления и даже вступил в ИКП, был арестован гестапо, сидел в камере смертников и чудом избежал казни. Первая его послевоенная картина "Земля дрожит" (по роману Дж. Верги "Семья Малаволя"), следуя неореалистическому принципу документализма, стала образцом высокого искусства. В последующих работах "Самая красивая" и новелле "Анна Маньяни" из фильма "Мы — женщины" В. все еще вписывается в неореалистическую систему координат: это и живая жизнь простых людей, правдивые реалии современного быта, ритм города и человеческие страсти, но уже в следующем фильме "Чувство" (по роману К. Бойто) делает резкий поворот, уходит в историю, с одной стороны, и декларирует живописность формы — с другой. После этой мелодрамы, вызвавшей жаркие споры (в итальянском языке melodrama прежде всего означает "опера"), В. на несколько лет уходит в театр, где ставит Шекспира и Чехова, Кокто и Уильямса, оперы Доницетти, Верди, Штрауса. Но даже вернувшись в кино, чтобы экранизировать "Белые ночи" Дос-

товского, он заботится прежде всего о декоре, о постановочной стороне, о форме.

В 1960 г. В. поставил современный фильм "Рокко и его братья" (по роману Дж. Тестори "Мост Гизольфы", спец. пр. МКФ в Венеции, 1960) о внутренней эмиграции, о выходцах с юга, пытающихся приспособить свою патриархальную мораль к циничным законам большого города и терпящих фиаско. Начиная с "Рокко" форма семейного романа становится доминирующей в творчестве В. Как правило, традиционные для семейного романа зрелищность, повествовательность и многоплановость нужны были В., чтобы поразмышлять над темой поколений, традиций, смены исторических эпох и нравственных ценностей. Но главная его тема — красота, гармоничная или дисгармоничная, неизменно присутствует во всем: в пейзажах, интерьерах, людях, костюмах. "Леопард", романтическая фреска из эпохи Рисорджименто, "Гибель богов", трагедия распада семьи немецких промышленников, равная по масштабу и силе воздействия греческим трагедиям, "Туманные звезды Большой Медведицы", более локальный вариант саги, рассказывающей не просто о распаде семьи, но о конце рода, усиленный мифологическими реминисценциями и символикой.

Фильмы 70-х гг. продолжают и развивают тематическую доминанту творчества В. и могут рассматриваться как единый цикл, связанный внутренней общностью нравственно-философской проблематики и единством стиля. "Смерть в Венеции", "Людвиг", "Невинный"... Многие критики называли эти картины "поиском утраченного времени" и "утраченной красоты". В. и в самом деле отдаляется от современной действительности, становится певцом одиночества, поражения, прощания. И все же, словно отвечая на упреки критиков, режиссер снимает современный фильм-завещание "Семейный портрет в интерьере", где "жизнь предстает как поле боя, где сталкиваются молодость и старость. Молодые с их обаянием, жизненной силой, безрассудством, с их упрямым нежеланием верить... И старики — лишённые иллюзий, замкнутые в воспоминаниях, гордые своей опытностью и культурой..." (Л. Висконти) На склоне лет В. рассказывал о людях, потерпевших поражение, полагая, что судьбы их печальны и поучительны.

Л. Алова

**Библиография:** "Одержимость" (Obsessione), 1942; "Дни славы" (Giorni di gloria), 1945; "Земля дрожит" (La terra trema), 1948; "Заметки о происшествии" (Appunti su un fatto di cronaca), "Самая красивая" (Bellissima), оба — 1951; "Мы — женщины", новелла "Анна Маньяни" (Siamo donne, l'episodio Anna Magnani), 1953; "Чувство" (Senso), 1954; "Белые ночи" (Le notti bianche), 1957; "Рокко и его братья" (Rocco e i suoi fratelli), 1960; "Боккаччо-70", новелла "Работа" (Vocaccio-70, l'episodio Il lavoro), 1962; "Леопард" (Il Gattopardo), 1963; "Туманные звезды Большой Медведицы" (Vaghe stelle dell'Orsa), 1965; "Колдунья"/"Ведьмы", новелла "Ведьма, сожженная живо" (Le streghe, l'episodio La strega bruciata viva), 1966; "Посторонний" (Lostraniero), 1967; "Гибель богов" (La caduta degli dei), 1969; "Смерть в Венеции" (Morte a Venezia), 1971; "Людвиг" (Ludwig), 1973; "Семейный портрет в интерьере" (Gruppo di famiglia in un interno), 1974; "Невинный" (L'innocente), 1976.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М.: Искусство, 1960; Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1991; Кино Италии: Неореализм. М.: Искусство, 1989; Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф. М.: ВБПСК, 1987; Rondolino G. Visconti. Utet, Torino, 1981; Servadio G. Luchino Visconti. Mondadori, Milano, 1980; Micciche L. Visconti e le sue ragioni. // Morte a Venezia. Cappelli, Bologna, 1971; Lizzani C Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979.

## ВЛАЧИЛ ФРАНТИШЕК

(Vlaci Frantisek). Чешский режиссер, сценарист, художник, график. Родился 19 февраля 1924 г. в Чешском Тешине, умер в 1991 г. в Праге. Один из самых изысканных стилистов отечественного кинематографа, одаренный художник и график, В. в отличие от подавляющего большинства чешских режиссеров, получивших профессиональное образование в Киноакадемии (ФАМУ), начинает свой путь в кино с изучения эстетики и истории искусств в Брненском университете. Одновременно овладевает профессией кинематографиста на практике, сотрудничая с отделением мультипликационных фильмов при местной студии научно-популярного кино. Снимает учебные и научно-популярные ленты. Переехав в Прагу, он создает около 30 к/м фильмов на студии "Чехословацкий армейский фильм", работает художественным консультантом на съемках "Танковой бригады" (1955, реж. Иво Томан). Лишь в 1958 г. дебютирует в игровом кино к/м фильмом "Стек-

лянные облака" (Специальный диплом на МКФ в Венеции в категории экспериментальных фильмов), в котором сжатый рассказ о стремлении трех поколений достичь профессиональных высот приобретает форму поэтически выраженных философских раздумий и превращается в метафору неустанной борьбы человека за свое счастье. Уже в этом фильме высокая изобразительная культура сочеталась с философичностью. Безупречный вкус, тонкая изящная режиссура, завораживающая пластическая и живописная красота, приверженность к черно-белому кино, сугубо личный взгляд на мир, свойственные этому фильму, становятся фирменным знаком влачиловских работ. В то же время этот фильм, как и все последующие работы В., стоит в стороне от поисков как "новой волны", так и режиссеров старшего поколения. Существующий как бы сам по себе, вне основных направлений и течений, кинематограф В. с его высочайшей изобразительной культурой вносил в созерцательное каллиграфическое чехословацкое кино страсти, драмы, насилие, смерть, т.е. живого человека, стремящегося постичь суть бытия и своего участия в нем.

Мировую известность ему приносит первый полнометражный фильм, лирическая поэма о добре и зле "Белая голубка" (1960), в центре которой история маленького калеки, преодолевающего мстительную ненависть ко всему живому и открывающего для себя большой мир, наполненный красотой и солнцем. Высокие художественные достоинства фильма, выразившиеся в оригинальности изысканной изобразительной композиции, поэтичности и значительности содержания, были отмечены Большим призом на МКФ в Монтевидео в 1962 г., призом "Индия Каталина" на МКФ в Картагене (1962) и рядом других наград.

В. обогащает чешское кино могучими историческими фресками, где монументализирует страсти и чувства в широком и драматическом потоке балладного сюжета. Начиная с "Дьявольской западни" (1961, Специальный диплом ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно), исторической драмы, где конфликт строится на столкновении религиозного фанатизма и зарождающегося научного мировоззрения, режиссер стремится подчинять формальное решение закономерностям философской драмы. Более удачно ему удалось это сделать в двух последующих фильмах кинотриптиха, посвященного

национальной истории, — "Маркете Лазаровой" (Государственная премия, Премия министра культуры ЧССР и др.) и "Долине пчел" (1967, по сюжету Владимира Кернера). "Маркета Лазарева", экранизация одноименного романа одного из самых сложных чешских писателей Владислава Ванчуры, становится одним из первых философско-художественных осмыслений далекого исторического прошлого нации. Воскрешая рыцарские времена в кровавой и жестокой драме соперничества двух разбойничьих родов с похищениями, изнасилованием, убийствами, страстной любовью и кровосмесительством, В. создает монументальную историко-философскую фреску о жизни человека между Богом и смертью.

В эстетически безупречной, завораживающей тревожной красотой кадров "Долине пчел", психологически напряженной драме двух рыцарей одного монашеского ордена, В. воссоздает историю борьбы религиозного фанатизма и естественного желания жить простой человеческой жизнью.

Новый этап в творчестве В. начинается фильм "Адельгейд" (1969). Впервые художник работает с цветом (все предыдущие фильмы были черно-белыми), демонстрируя его богатейшие возможности в кино. Впервые от поэтических философских эссе и кровавых драм средневековья переходит к художественному осмыслению трагедий недавнего прошлого. В драматической истории солдата-победителя, вернувшегося в отчужденную реальность домой, и неотделимо с ней связанной трагедии несостоявшейся любви чеха и немки отчетливо звучит постоянный влачиловский мотив стремления человека к счастью и невозможности последнего из-за фанатизма, глубоко укорененной агрессии и варварства, сопровождающих человека на протяжении многих веков. Обращаясь к сложному и противоречивому периоду новейшей национальной истории, В. подвергает сомнению правомерность послевоенного отселения судетских немцев с их исконных земель, противореча устоявшемуся общественному мнению и официальной историографии.

После запрета фильма "Адельгейд", последовавшего в 1969 г. вскоре после его премьеры, В. на несколько лет уходит из большого кино и снимает короткометражные фильмы ("Город в белом", 1972; "Прага в стиле модерн", 1974, главный приз "Золотая пальма" на МФ

фильмов об искусстве и архитектуре в Париже, 1976, и др.). Но и в это сложное для творческой деятельности время В. остается верен одной из кардинальных тем чехословацкого кино 60-х — теме человек и история, ставшей в его фильмах предметом исторического, социально-психологического, идейно-политического, философского и экзистенциального исследования. Подтверждая свою репутацию тонкого стилиста и философа, режиссер создает на киностудии детских и юношеских фильмов "Готвальдов" (ныне Злин) две среднеметражные ленты: "Легенда о серебряной ели" (Премия ОСИС на МФ фильмов для детей и юношества в Дижоне, 1974) по рассказу Владимира Кернера, поэтическую картину пронзительной красоты с этнографическими мотивами о пареньке с бескидских гор, и камерную драму времен оккупации "Сириус" (Гран-При на МФ фильмов для детей и молодежи в Тегеране, 1975) о подростке, который предпочитает застрелить своего любимого пса — немецкую овчарку, нежели отдать ее на службу нацистам.

Вернувшись в 1976 г. на "Баррандов", В. снимает, оставаясь поэтом и философом в кино, камерные драмы с глубоким социальным подтекстом, раскрывая сложную психологию своих героев в пограничных жизненных ситуациях. Среди прочих: "Тени знойного лета" (Государственная премия за 1977 г.; Большой приз на МКФ в Карловых Варах; премия чехословацкой критики за 1977 г.; призы исполнителям главных ролей Юраю Кукуре и Марте Ванчуровой), историю трагического столкновения хуторянина-горца с бандой террористов-бандеровцев не без элементов историко-приключенческого боевика, что оправдано самим материалом; "Змеиный яд", психодраму о человеке, побежденном алкоголизмом, болезнью, известной режиссеру не понаслышке; "Концерт в конце лета", разыгрывающуюся в нескольких планах камерную психологическую драму, приоткрывающую завесу над истоками мотива смерти в музыке Антонина Дворжака...

Первым в чешском кинематографе (фильм "Дым картофельной ботвы" по мотивам романа Богумила Ржиги "Доктор Мелузин") В. касается, используя (не в последнюю очередь по цензурным соображениям) символы, метафоры и аллегории, болезненных проблем недавней политической эмиграции и смысла решения тех, кто, будучи

противником режима т.н. "нормализации", сознательно предпочел остаться на родине.

Свой последний игровой фильм "Тень папоротника" В. создает по одноименной повести художника и литератора Йозефа Чапека, брата знаменитого писателя. Снятая в стиле экшн, с великолепными работами польских актеров, история двух молодых браконьеров, ставших убийцами, благодаря тонкой режиссуре, мастерски выстроенным звукозрительным контрапунктам и смысловой насыщенности изысканных по изобразительному решению кадров, превращается в философскую притчу о преступлении и наказании. Не довольствуясь иллюстрацией внешних событий, режиссер идет в глубь сложных процессов, происходящих в человеке, преступившем грань человечности, вновь возвращаясь к проблемам, поднятым в "Маркете Лазаровой" и "Тнях знойного лета".

#### Г. Компаниченко

Фильмография: "Стеклянные облака" (Sklenená oblaka, к/м), 1958; "Преследование" (Pronásledování, к/м), 1959; "Белая голубка" (Holubice), 1960; "Дьявольская западня" (Dábová past), 1961; "Маркета Лазарова" (Marketa Lazarova), 1966; "Долина пчел" (Udolí včel), 1967; "Адельгейд" (Adelheid), 1969; "Город в белом" (Mesto v bílém), 1972; "Легенда о серебряной ели" (Pověst o stříbrné jedli), 1973; "Прага в стиле модерн" (Praha secesní, к/м), "Сириус" (Sirius), оба — 1974; "Деревянная баллада" (Dřevěná balada, к/м, кукольный), "Дым картофельной ботвы" (Dým bramborové natě), оба — 1976; "Тени знойного лета" (Stíny horkého léta), 1977; "Концерт в конце лета" (Koncert na konci léta), 1979; "Змеиный яд" (Hadí jed), 1981; "Пастушок из долины" (Pasáček z doliny), 1983; "Тень папоротника" (Stín kapradí) 1986.

Библиография: Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография 1945–1965. Прага, 1966; Bartoskova S. Bartosek L., Filmové profily. CFU. Praha, 1986; Zalman J. Umlčený film. Národní Filmový Archiv. Praha, 1993.

### ВЫЛЧАНОВ РАНГЕЛ ПЕТРОВ

(Вылчанов). Болгарский кинорежиссер. Родился 12 октября 1928 г. в деревне Кривина в бедной крестьянской семье. В 1943–1944 гг. работал сорняком. Закончил среднее электротехническое училище. Работал техником на заводах и рудниках. Закончил факультет театральной режиссуры в софийском институте те-

атрального искусства ВИТИЗ. В кинонос 1951 г., сначала как актер ("Тревога", "Утро над родиной" / Утро над родината, оба — 1951; "Песнь о человеке" / Песен за човека, 1954; "Первый пункт" / Точка първа, "Две победы" / Две победи, "Экипаж "Надежды" / Екипажът на "Надежда", все — 1956), с 1952 г. — ассистент режиссера. Дебютировал как режиссер в 1958 г. фильмом "На маленьком острове", непротиворечиво соединившем в себе традиции советского историко-революционного фильма, итальянского неореализма и только-только подымавшейся во Франции "новой волны". Иными словами, дебют В. означал полное отрицание общеобязательных канонов соцреализма как бы в рамках самого этого метода. Еще более очевиден этот бунтарский дух молодого режиссера (равно как и целой группы его ровесников — Бинки Желязковой, Христо Пискова, Людмила Киркова, определивших на десятилетия вперед лицо болгарского кинематографа) в следующих его картинах — "Первый урок" (1960) и, особенно, в изысканной, на этот раз полностью снятой в стилистике "новой волны" пацифистской ленте "Солнце и тень" (1962; премии на МКФ в Карловых Варах, Сан-Франциско, Каннах, Лос-Аламосе, Мельбурне). Казалось бы, после этого успеха В. и впредь будет эксплуатировать найденную формулу поэтического кинематографа, однако следующая его картина, подчеркнута реалистический иронический детектив "Инспектор и ночь" (1964), свидетельствовала о том, что пора жанровых и стилистических поисков режиссера продолжается.

В начале 70-х гг. В. работает в Чехословакии, отдавая в своих картинах дань на этот раз чешской "новой волне" ("Эзоп", "Лицо под маской", оба — 1970, "Шанс", 1971), снимает документальные картины, играет в картинах других режиссеров. Новый период в творчестве режиссера начинается в самом конце семидесятых годов фильмом "С любовью и нежностью" (1978), лирической комедией по сценарию поэта Валерия Петрова, соединившей в себе, казалось бы, несовместимые элементы феллиниевской метафоры и реалистического бытописательства, склонность к натурным съемкам и почти цирковую клоунаду, музыкальное ревю и абсурдистскую символику. Этот сложный и внутренне противоречивый стилистический коктейль характеризует, с переменным успехом, все последующее творчество В., то и дело пре-

рывающееся, словно для того, чтобы перевести дыхание и собраться с мыслями для новой игровой работы, традиционными документальными и научно-популярными лентами. В числе наиболее значительных игровых картин 80–90-х гг. "Лакированные ботинки неизвестного солдата", (1979, Гран-при на МКФ в Дели), "Кудаедете", "Асейчас куда", "Немирная птица любовь", "Роковая нежность" и др.

Вылчанов член Европейской киноакадемии, лауреат премии Международной академии искусств за творчество в целом (1997).

М. Черненко

Фильмография: "На маленьком острове" (На малкия остров), 1958; "Первый урок" (Първи урок), 1960; "Солнце и тень" (Слънцето и сянката), 1962; "Инспектор и ночь" (Инспекторът и нощта), "Разыскивается память" (Търси се спомени), оба — 1964; "Волчица" (Вълчицата), 1965; "Джесси Джеймс против Локум Шекеров" (Джеси Джеймс срещу Локум Шекеров), 1966; "Путешествие между двух берегов" (Пътешествие между два бряга, док.), 1967; "Эзоп" (Езоп), 1968; "С любовью и нежностью" (С любов и нежност), 1978; "Лицо под маской" (Лице под маска), 1970; "Шанс", 1971; "Бегство в Ропотаме" (Бягство в Ропотаме), 1973; "Следователь и лес" (Следователят и гората), 1975; "Лакированные ботинки неизвестного солдата", (Лачените обувки на незнайния воин), 1979; "Последние желания" (Последни желания), "Индия, моя любовь" (Индия, моя любов, док.), оба — 1983; "Кудаедете" (За къде пътувате), "Воспоминания из будущего" (Спомени от бъдещето, док.), оба — 1986; "А сейчас куда" (А сега накъде), 1988; "Немирная птица любовь" (Немирната птица любов), 1990; "Роковая нежность" (Фатална нежност), 1993; "О керване и ее щенках" (За кервана и неговите кучета, док.), 1999.

Библиография: Неда Станимирова. Болгарски кинорежисьори. София, 1984; Соболев Ромил. Рангел Вылчанов. М., 1987.

### ГААЛ ИШТВАН

\*\*\*\*\*  
(Gaal Istvan). Венгерский режиссер, сценарист и монтажер. Один из тех, кто в начале 60-х гг. открыл новую страницу в истории венгерского киноискусства, привнес в него новую проблематику и новый художественный язык.

Родился 25 августа 1933 г. в Шалготарьяне. Окончив среднюю школу в Сегеде и готовясь стать по семейной традиции электротехником, короткое время работал в Сольно-

ке. Однако в 1953 г. изменил первоначальному выбору и поступил на отделение кинорежиссуры в будапештский Институт театра и кино, где был учеником Мартона Келети. Уже своей студенческой работой — поэтическим четырехминутным этюдом "Железнодорожные рабочие" (1957), удостоенным премии на Всемирном молодежном форуме в Вене, обратил на себя внимание. Получив в 1958 г. диплом, некоторое время работал ассистентом в киностудии "Гуния", затем продолжил учебу: в 1959—1961 гг. как стипендиат министерства иностранных дел Италии был слушателем Экспериментального киноцентра в Риме, где также защищал диплом — шестиминутной лентой "Этюд" (1961). По возвращении на родину некоторое время работал на Студии кинохроники, затем перешел в киностудию "Будапешт" производственного предприятия "МАФИЛЬМ".

В 1961 г. в его переводе вышла книга "Язык кино" итальянского исследователя Ренато Мэя (тот преподавал теорию кино в римском Экспериментальном киноцентре и оказал решающее влияние на венгерского стипендиата). Позже (1967) Гаал перевел на венгерский язык "Историю итальянского кино" Карло Лидзани.

Гаал был одним из основателей молодежной Студии имени Бела Балаша, где сделал как сценарист, режиссер и монтажер еще две документальные ленты ("Туда-сюда", 1962; "Тиса — осенние вариации", 1962), оператором которых был Шандор Шара, и, в свою очередь, как оператор и монтажер участвовал в создании короткометражного документального фильма того же Шары "Цыгане" (1962). Эти работы подтвердили обостренный интерес Гаала к фотографической выразительности, стремление использовать камеру как особый инструмент для создания поэтического образа мира. Позже она будет служить у него и исследованию внутреннего мира человека.

Его игровым дебютом стал полнометражный фильм "В потоке" (1964), положивший начало "новой венгерской волне", ознаменовавший приход в кино подлинно "авторов". Герои "авторского" фильма Гаала (он здесь сценарист, режиссер и монтажер) — вчерашние гимназисты, оказывающиеся по воле трагического случая перед лицом "взрослых" вопросов. Совесть и ответственность за нее, связь личности и общества — основные

темы фильма-размышления, фильма-диспута, который получил мировое признание (в частности, Гран-при МКФ в Карловых Варах, пр. молодых критиков в Пезаро и др.) и сразу поставил автора в первый ряд молодой венгерской кинорежиссуры. Поставленные им вслед за тем картины "Половодье" (1965) и "Крестины" (1967), сходные по нравственной проблематике, освещающие в исторической перспективе отношения к этическим ценностям, образуют вместе с дебютным фильмом трилогию.

Гаал — мастер камерного жанра, драматического действия, объединяющего двух-трех персонажей. В 1970 г. на экраны выходит "Высшая школа", по повести Миклоша Мессёя, в которой режиссер, придавая характер параболы повествованию о соколином питомнике и сложившейся там системе человеческих отношений, а также об отношениях человека с гордыми птицами, усматривает в этом образ сложных отношений и взаимных влияний личности и общества. В то время как этот фильм укрепил международный авторитет режиссера (Специальный пр. жюри МКФ в Канне, 1970; "Серебряный Хьюго" на МКФ в Чикаго, 1971; Большой серебряный приз МКФ в Аделаиде, 1971), в Венгрии его подвергли серьезной критике, замаскировав эстетическими претензиями обвинения идеологические.

Первый, самый продуктивный, период творчества Гаала закрывает камерный, психологический фильм "Мертвый край" (1971; пр. актрисе Мари Тёрёчик и пр. "Дон Кихот" на МКФ в Карловых Варах, 1972 и др.) — история людей, оставшихся последними в покинутой всеми деревне, история семьи, потерявшей скреплявшие ее взаимопонимание и жизненные ценности. После длительного перерыва, заполненного съемками короткометражных документальных и телевизионных игровых лент, Гаал ставит элегически задумчивый и неторопливый, как размышление о жизни, фильм "Легато" (1977; спец. пр. МКФ в Таормине, 1978), в котором устраивает молодым героям встречу с прошлым, делающую их чуть взрослее. Здесь получила развитие одна из основных его тем — незрелость общественного сознания. Последовавший затем фильм "Черепки" (1980) носил характер личного искреннего признания. В нем переживает семейный и духовный кризис, рефлексивует, проводит ревизию жизненных ценностей сорокалетний герой. Вен-

герская критика усмотрела здесь параллель с общественным кризисом рубежа 70—80-х.

Отдавая дань своему увлечению музыкой, режиссер экранизирует в 1985 г. оперу Глюка "Орфей и Эвридика" (1985), после чего окончательно уходит из большого кино на телевидение, где снимает преимущественно музыкальные фильмы, некоторые из которых также завоевывали авторитетные премии в Венгрии и за рубежом ("Бела Барток: Музыка ночи"/Bartok Bela: Az ejszaka zeneje, 1970, "Пер Гюнт"/Peer Gynt, 1988, "Музыка"/Zene, 1990, и др.).

В разные годы занимался педагогической деятельностью. В 1978—1979 и 1980—1981 гг. преподавал по контракту в римском Экспериментальном киноцентре, в 80—90-е гг. проводил мастер-классы в других странах.

Удостоен ряда почетных венгерских званий и наград.

А. Трошин

**Фильмография:** "Железнодорожные рабочие" (Pályamunkások), 1957; "Этюд" (Etűd), 1961; "Цыгане" (Ciganyok), 1962; "Туда-сюда" (Oda-vissza), 1962; "Тиса — осенние вариации" (Tisza — Oszi vazlatok), 1962; "В потоке" (Sodrasban), 1964; "Половодье" (Zöldár), 1965; "Крестины" (Keresztelű), "Хроника" (Kronika, док., спец. пр. жюри МКФ в Венеции, 1968), оба — 1967; "Десятилетняя Куба" (10 éves Kuba, док.), 1969; "Высшая школа" (Magasiskola), 1970; "Мертвый край" (Holt vidék), 1971; "Ежедневно два поезда" (Naponta két vonat, тв), "Таможня" (Vámhatár, к/м, тв), оба — 1976; "Легато" (Legato), 1977; "Черепки" (Cserepek), "Пляска смерти" (Haláltanc, тв), оба — 1980; "Орфей и Эвридика" (Orfeusz és Eurydiké), 1985; "Творения Бора" (Istenteremtényei, тв; приз за лучшую режиссуру на МКФ телефильмов в Праге, 1987), 1986; "Дядя Бенн" (Béni basci, док., тв), 1987; "Ночь" (Ejszaka, к/м, тв), 1989; "Римская соната" (Római szonata, док., тв), 1995; "Корни" (Gyökerek, док., тв), 1999.

**Библиография:** Szabo Gyorgy. Gaal Istvan. Bd., 1978; Jeancolas Jean-Pierre. Miklos, István, Zoltan et les autres. Bd., 1989; Gaal Istvan. Bd., 1990; "Én ide szolgáltam..." (A hatvanéves Gaal Istvan — önmagáról). // Zsugán Istvan. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964-1994. Bd., 1994, old. 672-678.

## ГАВЕТТА ЭЛО, ЭЛИАШ

(Havetta Elo, Eliáš). Словацкий режиссер, фотограф, писатель. Родился 13 июня 1938 г. в селе Нове Возоканы, умер 3 февраля 1975 г. в Братиславе. Учился в художественно-

промышленной школе в Братиславе (1953–1957) и на режиссерском отделении Киноакадемии (ФАМУ, Прага, 1961–1967). Крестьянское происхождение и особенности личной судьбы ("белая ворона" в родной деревне, он не стал своим и в городе) определили главные темы его зрелых фильмов: непреодолимое противоречие между двумя одинаково сильными желаниями — необузданной свободой и возможности обрести корни, свой дом.

Творческую деятельность начинает в период возобновления в Чехословакии бурной художественной жизни, возрождения авангардных традиций, одержимости искусства экспериментами. Восторженный энтузиаст получившего широкое распространение в Чехословакии сюрреализма, Гаветта воспринимал его не только как художественное направление, но и как определенное отношение к жизни, стирая границы как между отдельными видами искусства, так и между жизненным и художественным жестом. Позднее, помимо сюрреализма, его творческую индивидуальность формировали импрессионизм, Достоевский, Борхес и фильмы Жана Виго, влияние которых ощутил в его зрелом творчестве. Всесторонне одаренный художник, самобытный фотограф, сценограф и живописец, Гаветта к тому же занимался кукольным театром, рисовал киноафиши, снимал мультфильмы, написал пронизанную духом абсурда сюрреалистическую новеллу "Марш святых", был художником-оформителем молодежных изданий, проектировал театральные костюмы, создавал самые популярные культурно-развлекательные программы на телевидении, был инициатором и исполнителем талантливых розыгрышей и мистификаций, вел типичную для богемы того времени жизнь.

Симбиоз юмора и рефлексии, проявившийся уже в раннем творчестве Г., становится неотъемлемой чертой его работ после знакомства с вновь открытым для соотечественников в начале 60-х гг. сюрреалистическим романом Доминика Татарки "Девачудотворища" (1944). К десяткам фотоснимков, запечатлевших непридуманный абсурд реальности, Г. добавляет цикл фоторабот, возникших под явным влиянием сюрреализма в живописи, обыгрывая саркастические эффекты принципа автоматизма, совмещения несовместимого, соединения профанного и сакрального, замены живого на неживое и т.п. Органическим продолжением его занятий фотографией и литера-

турой становятся работы в кино, отмеченные специфическим взглядом на мир, скепсисом, черным юмором, соседствующим с витальностью, склонностью к постоянной игре, буйной фантазией, живописностью и парадоксальностью стиля. Гиперболизация абсурда и трагикомическая стилизация определяют характер телевизионной инсценировки черной комедии о пикнике за городом, когда вместо забытого самовара компания использует престарелого родственника, — "Обед на траве" (1964) и студенческих сюрреалистических фильмов ("Микулашские хроники", 1961 — 1963; "Готический манеж для одного", 1962; "Прогноз: нулевой", 1966 и др.), остроумно использующих сцены из "Андалузского пса" Бунюэля и "Полета на Луну" Мельеса.

К концу 60-х в творческой деятельности Г. ощущается смена ориентиров. В отмеченной влиянием импрессионизма сложной художественной конструкции "Праздника в ботаническом саду" (1969), дебюта в большом кино, переключка идет уже не с Бунюэлем, а с Феллини и Шагалом, появляется трагическая ирония в цитировании мотивов "Андрея Рублева" Тарковского. История, рассказанная автором в фильме, проста и непритязательна. Старый путешественник, большую часть жизни проведший в странствиях по далеким экзотическим странам, приезжает в деревеньку Бабиндол и находит здесь все, чего не хватало его душе. Даже чудесный фонтан, где вода может превратиться в вино. Разрушая искусственную стену между сном и бдением, случайностью и закономерностью, Г. воспроизводит поэтический (сюрреалистический) план справедливого устройства реальной жизни, предлагая свою версию ключевой для чехословацкой "новой волны" проблемы самосознания и самоидентификации: "Какие мы, когда можем и пока можем быть самими собой". "Праздник в ботаническом саду" — некое возвращение в реальность, какой ее знает ребенок, в реальность, которая смеет быть раем, где чудесным образом воплощаются все желания. В фильме, пронизанном идущей от сюрреализма верой в возможность изменения скучной обыденности с помощью воображения, Г. предпринимает глубинное исследование подосознания, воссоздавая поэтическую (сюрреалистическую) реальность, в которой развивается истинная жизнь. Впрочем, эту "райскую жизнь" в финале фильма Г. оттеняет жесткой рамкой реаль-

ности, добиваясь его горько-саркастического звучания: озобоченные люди, приезжающие в грузовиках в ботанический сад, где происходит действие фильма, увозят с собой в город кадки с тропическими растениями. И это именно то, что остается человеку от его грез и желаний.

В 1972 г. Г. создает один из лучших словацких фильмов всех времен "Полевые лилии", посвященный поколению отцов, вынужденному пройти через ужасы первой мировой войны. Снятый в эстетике старых, пожелтевших от времени фотографий фильм рассказывает о том, как сорванные войной из домов своих предков и затем подхваченные ветром странствий, они разрываются между жадой свободы, не обремененной никакими привязанностями, и столь же сильной и естественной тягой к родному гнезду, теплу и любви. В образных решениях фильма сюрреалистическая метафоричность уже лишь одно из слагаемых художественного опыта художника, мечтающего возродить непосредственное отношение человека к реальности, освежить восприятие мира, в котором он живет. Последним объясняется его ориентация на асоциальные слои общества в выборе персонажей. Воплощением его идеи полноты и целостности естественной жизни становятся воры, бывшие солдаты, ставшие бродягами, авантюристы, странники и т.п.

Подобно героям своих картин, Г. был воплощением неконформизма и внутренней независимости, одиноким зачарованным странником, тщетно ищущим свое место на земле. Им восхищались, его ненавидели, провозглашали гением и предавали. В последние годы жизни он появлялся в причудливом обществе городских сумасшедших и будущих самоубийц, своей живописностью, детской наивностью и влюбленностью в собственные грезы напоминающих персонажи его фильмов. Запрет на профессию, последовавший в период т.н. "нормализации", стал для него началом конца. Г. умер одиноким и забытым, как это было со всеми "проклятыми поэтами", к числу которых Г. причисляют отечественные исследователи. Его фильмы сняли "с полки" лишь после "нежной революции".

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Микулашские хроники" (Mikulassky obcasnik, совм. с Ю.Якубиско, к/м), 1961/1963; "Готический манеж для одного" (Goticka manez pro jednoho, к/м),

1962; "Святая Яна" (Svata Jana, к/м), 1963; "Жизнь по-дикарски" (Život na divoko), "Обед на траве" (Obed v trávě, тв), оба — 1964; "34 дня абсолютного покоя" (34 dní absolutního klidu), 1965; "Прогноз: нулевой" (Predpověď: nula), 1966; "Праздник в ботаническом саду" (Slavnost v botanickej zahrade), 1969; "Полевые лилии" (Lilie poľné), 1972; "Две любовные истории скромного пуховчанина" (Dve lásky skromného puchovčana, тв), "Ласточка" (Lastovicka, тв-программа), "Вред любви" (Skoda lásky, тв), все — 1973; "Всюду встретишь молодежь" (Vsade stretnes mladých ľudí, тв), "Глазами молодых" (Mladými očami, тв-программа), оба — 1974; "Добро пожаловать!" (Racte vstúpiť, тв-программа), 1975.

**Библиография:** Havetta Elo. Pochod svatých // Signal 63. Bratislava, 1963; Havetta Elo. Pod zem, pod zem (отрывок из литературного сценария) // Mladá fronta. 1970/2; Havetta Elo. Slavnost' v botanickej zahrade (отрывок из литературного сценария) // Film a doba. 1969/6; Mihálik P. O vojne z inej strany // Práca, 7.10.1972; Macko Jozef. Karnevalizácie v diele Ela Havettu. Bratislava, 1988; Macek Vaclav. Elo Havetta. Bratislava, 1990; Zalman Jan. Poetika Juraje Jakubiska, Jaromila Jirese a Elo Havetty // Umlčený film. Praha, 1993; Gelencser Gabor. Slovenska renesancia-zakazana nova vlna: Hanak, Jakubisko, Havetta // K dejinam slovenskej kinematografie. Bratislava, 1996.

## ГАД ПЕТЕР УРБАН

(Gad Peter Urban). Датский режиссер, драматург, теоретик кино. Родился 12 февраля 1879 г., умер 26 декабря 1947 г. Племянник Поля Гогена (который был женат на датчанке), учился в художественной школе в Париже, но затем оставил занятия живописью и начал писать пьесы и работать в театре у себя на родине. После огромного успеха своего первого фильма "Бездна", в котором также дебютировала Аста Нильсен, целиком посвятил себя работе в кино. Фильм о молодой женщине, чья всепоглощающая страсть к жестокому человеку приводит к кровавой развязке, стал моделью жанра, известного как "датская эротическая мелодрама". Фильм положил начало всемирной славе А. Нильсен, ставшей первой трагической актрисой кино и первой создательницей образа "женщины-вамп". На публику произвела сильное впечатление необычная по тем временам чувственность в изображении любовной связи, а также сдержанная, лишенная внешней аффектации игра Нильсен, резко контрастировавшая, по словам Гада, "с уродливыми переложками театральной техники, ко-

торыми драматические актеры часто омрачают спокойную ясность киноискусства". Это была подлинная революция в актерском мастерстве, которая продемонстрировала огромные возможности кино в создании психологических портретов, в раскрытии образов глубоких натур со сложным внутренним миром и богатыми душевными переживаниями.

Сразу же после премьеры "Бездны" Г. и Нильсен, ставшие мужем и женой, получили приглашение работать в Германии. Сняв в Дании еще три фильма, они уехали и до развода (1916) продолжали работать вместе. Всего Г. поставил около 30 фильмов с ее участием. Благодаря выразительной исполнительской манере Нильсен, ее богатому пластическому языку картины Г., главным образом мелодрамы, получили большую популярность. Среди них — "Мрачный сон", "Пляска смерти", "Девушка без родины", "Смерть в Севилье", "Ангелочек" и др. В 20-е режиссер сделал фильмы под влиянием немецкого экспрессионизма — "Кристиан Ваншаффе — Остров исчезающих" и "Кристиан Ваншаффе — Вознесение Ганнеле". В 1922 г. вернулся в Копенгаген, где поставил свой последний фильм "Колесо счастья" с участием Л. Шенстрёма и Х. Мадсена, известных как Пат и Паташон.

Гад — один из первых теоретиков кино, выпустивший в 1919 г. книгу "Кино — его цели и средства" (русский перевод — 1924).

О. Рязанова

**Фильмография:** "Бездна" (Afgunden), 1910; "Мрачный сон" (Den sotre drøm), "Хульда Расмуссен" (Hulda Rasmussen), "Великий авиатор" (Den store flyver), все — 1911; "От борьбы к победе" (Gennem kamp til sejr), "Торговля белыми рабынями III" (Den hvide slavehandel III), "Пляска смерти" (Die totentanz, Германия), "Когда спадает маска" (Wenn die Maske fällt, Германия), "Нина" (Nine), Германия, все — 1912; "Девушка без родины" (Das Mädchen ohne Vaterland, Германия), "Смерть в Севилье" (Der Tod in Sevilla, Германия), "Ангелочек" (Engellin, Германия), "Белые розы" (Weissen Rosen, Германия), "Суфражистка" (Die Suffragette, Германия), все — 1913; "Банда Запаты" (Zaratas Bande, Германия), 1914; "Вечная ночь" (Die ewige Nacht, Германия), 1916; "Широкий путь" (Der breite Weg, Германия), "Игра любви и смерти" (Das spiel von Liebe und Tod, Германия), оба — 1919; "Кристиан Ваншаффе — Остров исчезающих" (Christian Wahnschaffe — Die Insel der Verschollenen, Германия), 1921; "Кристиан Ваншаффе — Вознесение Ганнеле"

(Christian Wahnschaffe — Henneles Himelfahrt, Германия), 1922; "Колесо счастья" (Lykkehjulet), 1926.

**Сочинения:** Gad Urban. Fielmen: Dens midler og maal. Kbh., 1919.

**Библиография:** Комаров С. Великий немой. М., 1994; Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 2. М., 1958; Теплиц Е. История киноискусства, т. 1—2. М., 1968; Neergaard E. Historien om dansk film. 1960; Engberg M. Danske stumfilm — de store aar. 1977.

## ГАНАК ДУШАН

(Hanak Dusan). Словацкий режиссер и сценарист. Родился 27 апреля 1938 г. в Братиславе. Как человек непролетарского происхождения был вынужден заслужить себе право на поступление в ВУЗ тяжелым физическим трудом, работая после окончания гимназии сначала на машиностроительном заводе, а после срочной службы в армии — шахтером в остравском угольном карьере. Поступив на режиссерский факультет пражской Киноакадемии (ФАМУ, 1960-1965), Г. снимает ряд документальных фильмов, отмеченных на отечественных и зарубежных смотрях киношкол ("Алькрон", "Задумчивость" и др.). Его студенческая работа "Шесть вопросов Яну Вериху" демонстрировалась в широком прокате. После окончания ФАМУ работал на братиславской студии короткометражных фильмов, снимая по собственным сценариям документальные фильмы, объединенные искренним интересом либо к человеческой личности, внутренней жизни человека и его экзистенциальным проблемам, либо к искусству. Многие его работы были награждены призами ("Учение", 1966, пр. международного жюри в Оберхаузене; "Обращение к тишине" об изобразительном искусстве и литературной деятельности душевнобольных, почетный диплом на Международном фестивале документальных и экспериментальных фильмов в Монтевидео; "Месса" о рождественской католической обедне в небольшом готическом костеле, 1969, пр. фестиваля молодого искусства в Париже).

В 1968 г. Г. становится лауреатом премии министра культуры ЧССР "За оригинальное обогащение современного словацкого документального кино".

Сняв 12 короткометражных фильмов, Г. дебютирует в большом кино игровой лентой "322" (Большой приз МКФ в Мангейме, 1969), заставившей заговорить о нем как о глубоко философе и тонком сти-

листе. Созданная по новелле Яна Ионидеса с участием чеха Вацлава Логниского, сыгравшего здесь свою лучшую роль, и польской кинозвезды Люцины Винницкой, картина рассказывала историю фаталиста, который перед лицом смерти подводит итог своей жизни и приходит к выводу, что обнаруженный у него рак (322 — код рака в медицинском каталоге болезней) — возмездие за страдания, причиненные им своим близким. В финале фильма герой встречает мальчика, который учит его заново познавать жизнь, открывая ее элементарные проявления. "Я хотел говорить о людях, которые ищут место среди людей, ищут себя, — заявил режиссер в одном из интервью. — Ведь чаще всего человек пытается убежать как от других, так и от самого себя". Фильм был замечен даже на фоне лучших чешских картин-современниц и созвучен им не только изобразительной культурой (скорее средневропейской, чешской, чем словацкой), но и своей тематикой, символикой и многоплановостью. Экзистенциальная ситуация одиночества и отчаяния, которая встречается во многих чешских фильмах 60-х как основополагающая, характерна и для творчества Г. с той только разницей, что глубинной темой его фильмов становится поиск выхода из нее.

Период т.н. "нормализации", более либеральный в словацком кино, нежели в чешском, обернулся для Г. арестом его дебюта и запретом снимать игровые фильмы. Он возвращается в документальное кино и создает ленты о людях, нашедших себя в творчестве или в общении с другими: "Оставить след" о семье потомственных гончаров, "Полет синей птицы" о душе "неизвестного художника" с цитатами из Джемса Джойса (оба фильма были удостоены Главной премии национального фестиваля фильмов об искусстве АРСФИЛЬМ в Кромнержише, в 1971 и 1974 гг. соответственно). В 1972 г., вдохновившись пятью фотографическими циклами Мартина Мартинчека, Г. снимает одну из своих лучших работ "Картины старого мира", представляющую собой несколько вариаций на тему человека, который и в сложных жизненных обстоятельствах сумел сохранить внутреннюю свободу и не отдалился от самого себя. Однако герои фильма — старые люди с обветренными лицами, изрезанными морщинами, — и их одинокая жизнь в заброшенных горных деревнях были неадекватно восприняты властями, увидевшими в филь-

ме пасквиль на социалистическую Словакию. Картина была положена "на полку" и вышла на экраны лишь в 1988 г., завоевав ряд престижных наград, в том числе и международных (Гран-при фестиваля "Этнофильм" в Чадце, Чехословакия, 1988; Гран-при "Золотой сестерций", пр. публики, пр. жюри молодых, почетный диплом экуменического жюри на МКФ в Нионе 1988; пр. ФИПРЕССИ на МФ короткометражных фильмов в Лейпциге 1989; пр. за лучший фильм на МФ документальных фильмов в Мюнхене 1989 и др.). В год же своего создания картина стала причиной ухода Г. из документального кино и его почти четырехлетнего вынужденного молчания.

Лишь в 1976 г. режиссеру удается на время вернуться в игровое кино и снят в духе поэтики менцелеско-грабаловских фильмов "Розовые сны", поэтическую историю первой любви молоденького почтальона к юной цыганке. Полная романтических сумасбродств и разочарований, смешанная с грустью, ностальгией и мягким юмором, картина напомнила времена взлета чехословацкого кино в 60-х. Трагикомедия имела большой успех у публики и критики дома и за границей (премия чехословацкой кинокритики за 1976 г.; Гран-при и пр. зрителей и Ассоциации кино и искусства на II МКФ в Ales, Франция).

В 1978 г. Г. становится лауреатом премии Союза работников театра, кино, радио и телевидения за кинематографическое творчество в целом. На волне успеха он создает своеобразный телевизионный парафраз своего дебютного фильма "322" — "Доктор Йорге" по одноименному роману Ф. Наморы о поисках любви и человеческих контактов, близкой смерти и любви к жизни, после чего вместе со сценаристом Душаном Душекком, соавтором сценария "Розовые сны", приступает к подготовке фильма "Я люблю, ты любишь" (1980), полной экзистенциальных мотивов истории о старом холостяке, который пьет, потому что его не любят женщины, и которого не любят женщины, потому что он пьет. Этот зачарованный круг безысходности, неизбежно порождающий размышления об общественно-политической ситуации в современной Словакии, приобрел в фильме трагикомический оттенок не в последнюю очередь благодаря великолепным работам чешской актрисы Ивы Янжуровой и польского актера Романа Клосовского. Картина подверглась жесткой критике со сторо-

ны официальных органов и до 1989 г. пролежала "на полке". Показанная на МКФ в Берлине в 1990 г., она получила "Серебряного медведя".

Экзистенциальные мотивы пронизывают и последующие фильмы режиссера с той лишь разницей, что он анализирует их на материале женских характеров и судеб. К непростой доле современной женщины, желающей реализовать себя не только в семье, Г. обращается в фильмах "Тихая радость" (1985) и "Частные жизни" (1990), где главную роль психологически тонко исполняет одна из самых обаятельных словацких актрис театра и кино Магда Вашарова, ставшая после распада Чехословакии послом Словакии в Австрии. Высокое профессиональное мастерство режиссера и актрисы, универсальность поставленных проблем и их глубокий психологический анализ в фильме "Тихая радость" были отмечены сразу тремя призами: за режиссуру, лучшую женскую роль и премией студенческого жюри, — на международном фестивале авторских фильмов в Сан-Ремо (1986).

Самым амбициозным проектом Душана Ганака, к которому он, как обычно, сам писал сценарий, стал полнометражный художественно-документальный фильм "Бумажные головы". Созданная с финансовым участием пяти стран (Германия, Словакия, Франция, Чехия, Швейцария), благодаря чему она сразу попала на экраны почти всей Европы, картина снималась в течение 4 лет и обошлась спонсорам в 4,7 млн. французских франков. "Бумажные головы" — это бутафорские портреты вождей из папье-маше, которые было принято носить нарядно со знаменами и лозунгами на политических праздничных манифестациях. Самовлюбленные, как нарциссы, гротескные и высокомерные — таковы "бумажные головы", неотъемлемые от почти полувековой истории Чехии и Словакии, под какими бы лозунгами она ни развивалась. Опираясь на визуальную память общества, представленную хроникой, репортажами, документальными фильмами, которые вопреки своим сомнительным свидетельствам остаются магическими документами чешской и словацкой истории с конца второй мировой войны вплоть до новой посткоммунистической эры, Г. раскрывает жестокость, разрушительные последствия господства идеологий и их феноменальную способность мгновенно трансформироваться, прослеживает, как меняется менталитет человека и его поведение во време-



на диктаторских режимах. Финал фильма тревожно пессимистичен. Картина заканчивается словами одной из жертв коммунистического режима: "Сегодня у власти те, кто и раньше был там. Оппозиция ликвидирована. Это нормализация. Очередная после той, что начиналась в 1968 году..."

Едкий, полный горечи и сарказма, фильм был награжден в 1996 г. Специальным призом жюри в категории документальных фильмов на XXXI МКФ в Карловых Варах.

Большинство фильмов Г., заправившихся на родине, получали призы за границей. В 1990 г. на первом свободном Национальном кинофестивале чехословацкого кино в Братиславе режиссер был награжден отечественным призом "Золотой гвоздь" за дело всей жизни. В 1996 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке состоялась ретроспектива всех семи полнометражных фильмов Душана Ганака.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Задумчивость" (Zadumcivost', к/м, тв), 1963; "Алькрон" (Alcron, к/м), оба — 1964; "Шесть вопросов Яну Вериху" (Sest' otázok pre Jana Vericha, к/м), 1964; "Ученичество" (Ucenie, к/м), "Артисты" (Artisti, к/м), "Метаморфозы" (Metamorfózy, к/м), "Обращение к тишине" (Výzva do ticha, к/м), все — 1965; "Аналогия" (Analogic, к/м), "Импрессия" (Impresia, к/м), "К нам приехал Олд Шаттерхенд" (Prišiel k nam Old Shatterhand, К/М), "Соната или Поиски счастливого числа" (Sonáta alebo Hľadanie šťastného čísla, к/м, тв), все — 1966; "Месса" (Omša, к/м), "Вариации покоя" (Variácie kl' udu, к/м), оба — 1967; "Возвращения к счастью" (Navraty za šťastím, к/м), "322", оба — 1969; "Оставить след" (Zanechat' stopu, к/м, тв), 1971; "День радости" (Den radosti, к/м, тв), "Картины старого мира" (Obrazy staré ho sveta), оба — 1972; "Полет синей птицы" (Let modrého vtaka, к/м, тв), "Розовые сны" (Ružové sny), оба — 1976; "Доктор Йорге" (Doktor Jorge), 1977; "Я люблю, ты любишь" (Ja milujem, ty miluješ), 1980; "Тихая радость" (Tichá radosť), 1985; "Частные жизни" (Súkromné životy), 1990; "Бумажные головы" (Papierové hlavy), 1995.

Библиография: Sárka Bartoskova, Luboš Bartosek. Dusan Hanák. // Filmové profily. Praha, 1986; Papierové hlavy. Slovensky film v zahraničí. // Kinema. 1996/6, Bratislava.

## ГАНС АБЕЛЬ

(Gance Abel). Французский режиссер и сценарист. Родился 25 октября 1889 г. в Париже, умер 11 октября

1981 г. Там же. Начинать как поэт, драматург, театральный и киноактер, в частности снялся в 1909 г. в фильме "Мольер" (Molière, реж. Л. Перре). В 1910—1911 гг. писал сценарии для Л. Фейада и А. Капеллани. Дебютировал как режиссер и продюсер фильмом "Плотина" (1912). В том же году снял картину "Белый негр". Во время первой мировой войны служил в армии, снимал пацифистские фильмы — "Возвращаются ли мертвые?" (1915), "Героизм Падди" (1916), "Что рассказывают волны" (1916), "Перископ" (1916). Одновременно экспериментировал с монтажом, двойными экспозициями, субъективной камерой и деформирующей оптикой, в значительной степени превосходящая импрессионистические поиски французского "авангарда" — "Безумие доктора Тюба" (1915), "Матер скорбящая" (1917), "Десятая симфония" (1918) и, особенно антивоенная драма "Я обвиняю!" (1918).

Наиболее значительным фильмом первого периода творчества стал фильм "Колесо" (1923), "железнодорожная симфония" рельсовых путей, движущихся паровозных колес и рычагов, облаков пара и дыма, снятых в ошеломляющем по тем временам ритме, с неожиданными монтажными решениями и стыками, многократными экспозициями, перемежающимися неожиданными лирическими и мелодраматическими сценами. Однако подлинной вершиной творчества Ганса стал фильм "Наполеон" (1927), в окончательной версии длящийся более четырех часов, а в первоначальной более двенадцати. Это действительно портрет великого императора "по Гансу" — субъективная биография, описанная субъективной камерой (именно Ганс окончательно освободил кинокамеру от статики раннего немого кино, установив ее на сконструированной им специальной тележке, подвесив ее к седлу мчащейся лошади, намертво припечатав к корпусу оператора, который бежал с ней, оглядываясь на бегу, переводил взгляд с одной точки на другую. Финальные сцены фильма были сняты в изобретенной Гансом технике "поливидения", состоявшей в одновременной трехкратной проекции фильма на трех экранах: правый и левый показывали Великую Армию на марше, а средний — Наполеона. В 1971 г. Клод Лелуш реконструировал поврежденную копию и приспособил ее к демонстрации под названием "Наполеон и революция", удостоенной Большой премии французского кино в 1974 г. За-

тем фильм был еще раз реконструирован Французской синематкой в 1984 г.).

После провала картины "Конец мира" (1930) Ганс теряет доверие продюсеров и вынужден снимать звуковые варианты своих лучших фильмов ("Матер скорбящая", 1937, "Наполеон", 1934, "Я обвиняю!", 1938), а также чисто коммерческие ленты ("Дама с камелиями", 1934), а с 1944 по 1953 г. вообще не работает в кино. Лишь в 1954 г. Г. снял фильм "Нельская башня", а затем последний вариант своей "бонапартианы", фильм "Аустерлиц" (1960, совм. с Р. Ришбе). В общей сложности за свою долгую творческую жизнь он снял более сорока полнометражных игровых фильмов, а также несколько экспериментальных короткометражек, в отличие от фильмов игровых особого ВЛИЯНИЯ на развитие кинематографа не оказавших. Его технические нововведения не ограничивались разработкой полиэкрана, но распространились и на эксперименты в области звука. В частности, именно Ганс в 1929 г. первым сформулировал понятие "звуковой перспективы", предвосхитившее появление стереофонии, а также "пиктографии" (употребления статических изображений для создания иллюзии реального пространства, 1938) и "мажирамы" (Magirama, совм. с Н. Каплан, 1956).

М. Черненко

**Фильмография:** "Плотина" (La Digue), "Белый негр" (Le Negre blanc), "Ноги на потолке" (Il y a des pieds au plafond), "Маска ужаса" (Le Masque d'horreur), все — 1912; "Возвращаются ли мертвые?" (Les Morts reviennent-ils?), "Безумие доктора Тюба" (La Folie du D'Tube), оба — 1915; "Загадка десяти часов" (L'Enigme de dix heures), "Цветок развалин" (La Fleur des mines), "Прикрасы" (Fioritures), "Сумасшедший со скалы" (Le Fou de la falaise), "О чем рассказывают волны" (Ce que les flots racontent), "Барбаросса" (Barberousse), "Героизм Падди" (L'Héroïsme de Paddy), "О чем рассказывают волны" (Ce que les flots racontent), "Перископ" (Le Periscope), "Смертоносные газы" (Les Gaz mortels), все — 1916; "Право на жизнь" (Le Droit a la vie), "Матер скорбящая" (Mater Dolorosa), "Зона смерти" (La Zone de la Mort), все — 1917; "Десятая симфония" (La Dixieme Symphonie), "Я обвиняю!" (J'accuse), оба — 1918; "На помощь!" (Au secours!), "Колесо" (La Roue), оба — 1923; "Конец мира" (La fin du monde), 1930; "Хозяин кузницы" (Le Maître de forges), 1933; "Роман о бедном молодом человеке" (Le Roman d'un jeune homme pauvre), "Наполеон" (Napoléon), оба —

1934; "Лукреция Борджиа" (Lucrèce Borgia), 1935; "Жером Перро, герои баррикад" (Jerome Perreau, héros des barricades), "Великая любовь Бетховена" (Un grand amour de Beethoven), оба — 1936; "Матерь скорбящая" (Mater Dolorosa), 1937; "Похититель женщин" (Le voleur de femmes), "Луиза" (Louise), "Я обвиняю!" (J'accuse), все — 1938; "Потерянный рай" (Paradis perdu), 1939; "Слепая Венера" (La Venus aveugle), 1941; "Капитан Фракасс" (Le Capitaine Fracasse), 1943; "Дама с камелиями" (La Dame aux camélias), 1954; "Нельская башня" (La tour de Nesle), "Аустерлиц" (Austerlitz, совм. с Р. Ришбе), оба — 1960; "Сирано и Д'Артаньян" (Cyrano et d'Artagnan), 1964; "Мария Тюдор" (Maria Tudor), 1966.

**Сочинения:** Le temps de l'image. Paris, 1929; Prizma. Paris, 1930.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Daria S. Abel Gance hier et demain. Paris, 1959; Icart R. Abel Gance. Paris, 1960; Jeanne R., Ford Ch. Abel Gance. Paris, 1963; Abel Gance — eine Dokumentation. Dusseldorf, 1969.

## ГЕРЦ ЮРАЙ

(Herz Juraj). Чехословацкий режиссер, сценарист, актер. Родился 4 сентября 1934 г. в г. Кежмарок, Словакия. Ребенком находился в заключении (1944-1945) в концлагерях Равенсбрюк и Заксенхаузен. Окончил Художественно-промышленное училище в Братиславе по специальности фотография (1951-1954) и пражскую Академию музыкального и театрального искусства (1954—1958), где изучал актерское мастерство и режиссуру кукольного театра. Творческий путь начинается как театральный режиссер и актер в авангардном музыкальном театре "Семафор", которым руководил постановщик многих театральных хитов Иржи Сухи. В 1961 г. приходит на киностудию "Баррандов" как актер, но вскоре начинает работать в качестве ассистента и помощника режиссера на фильмах "Транспорт израя" Збынека Брыниха, "Обвиняемый", "Магазин на площади" Кадара и Клоса и др. Одновременно выступает в качестве актера в картинах "Каждый грош хорош" (Збынек Брыних), "Лимонадный Джо" (Олдржих Липский), "Магазин на площади" (Ян Кадар, Эльмар Клос) и многих других. Г. не прерывает свою актерскую деятельность и позднее, снимаясь почти во всех своих фильмах.

В качестве режиссера Герц дебютирует в 1965 г. среднеметражным фильмом "Утильсырье" (по рассказу Богумила Грабала), используя ха-

рактерную для новой волны" метафору. Фильм предназначался для киноборника молодых режиссеров "Жемчужинки на дне", но не вошел туда из-за своей длины. Уже в этой горькой философской притче об относительности ценностей, рассказывающей о пункте приема вторичного сырья, где все, что туда попадает, теряет свою ценность, проявились пристрастия и особенности творческой индивидуальности молодого режиссера с его особым вниманием к изобразительной стороне фильма, каждый кадр которого можно рассматривать как отдельно взятую картину, заключающую в себе странный, отталкивающий и в то же время влекущий мир. Стремлением к постижению мира таинственного, загадочного, непознанного или кажущегося непознаваемым и при этом самыми непредсказуемыми путями связанного с обыденностью и бытом отмечены все его фильмы 60-х г., включая и "Утильсырье", и криминально-психологическую драму "Знамение рака", на мгновения оборачивающуюся то фильмом ужаса, то черной комедией, и освещающий черным юмором самые потаенные закоулки разлагающейся человеческой души социально-психологический гротеск "Сжигатель трупов".

Принесший Г. мировую известность "Сжигатель трупов" был экранизацией романа чешского писателя Ладислава Фукса. Абсурдная психологическая драма о том, как образцовый гражданин, отец семейства становится убийцей собственной жены и сына, психически неполноценным человеком, одержимым идеей усовершенствования мира путем уничтожения неподходящих особей, имела самое непосредственное отношение к теориям и практике не только фашизма, но и недавнего коммунистического прошлого Чехословакии. В своей черной трагикомедии Г. акцентировал психологическую сторону превращения гробовщика в серийного убийцу, мечтающего о фабриках смерти. Картина была высоко оценена в Чехословакии, а на МКФ в Сорренто получила приз "Серебряная сирена". Завершают этот период еще две экранизации. Одна из них — психологическая драма "Керосиновые лампы" (по одноименному роману классика чешской литературы Ярослава Гавличека), в центре которой трагическая история богатой и распутной стареющей девицы из провинциального захолустного городка на рубеже столетий, которая добивается своего и выхо-

дит замуж за некогда блестящего офицера австрийской армии, игрока и гуляку, заразившегося сифилисом и кончающего безумием и параличом. Вторая — "Моргиана" — психологический фильм ужасов, вдохновленный книгой Александра Грина "Джесси и Моргиана" ("Золотой Хьюго" на МКФ в Чикаго).

Общим знаменателем для последних трех фильмов была ориентация на отклонения в психике человека, ее деструктивные составляющие, на нравственную и физическую дефектность и извращенность, на пропасти человеческой психики, из которых веет духом разложения и низменных инстинктов. Все эти мотивы в комедийном плане Г. попытался обыграть в сумбурной музыкальной черной комедии "Хромой бес" (1968), рассказывающей о превратностях любви в супружеской жизни. Режиссер с упоением погрузился в озорной мир игры и фантазии, наслаждаясь возможностью свободно передвигаться во времени, тасуя стили разных эпох от ренессанса и рококо до бидермайера и декаданса. Здесь же, впервые в собственном фильме, он использовал свои актерские способности, сыграв главную роль демона похоти Асмодея.

Каки каждый представитель "новой чехословацкой волны", Г. внес в тематический спектр отечественного кино новые краски, сюжеты и ситуации, порожденные темными глубинными сторонами человеческой души, напомним о традициях Густава Махатого с его интересом к сексу, похоти, внезапно выплескивающимся низменным разрушительным страстям.

В период т.н. "нормализации", начавшейся советской оккупацией, режиссер снимает незатейливые комедии, мелодрамы, психологические драмы, лишь однажды напомним о своем таланте стилиста и тонкого психолога ("День для моей любви", 1976).

Свое изобразительное мастерство Г. в полной мере проявляет в конце 70-х начале 80-х гг., снимая страшные и волшебные сказки, обращаясь то к стилю бидермайер в "Девятом сердце", рассказывающем о процессе, таинственно исчезающей по ночам, то к миру Кокто в своей "Девушке и чудовище" (1978), ведущей спор с одноименным фильмом знаменитого поэта. Линию волшебных сказок продолжает фильм ужасов "Вампир из Ферата" (1981) по мотивам рассказа чешского писателя Й. Несвадбы. Фантастическую идею автомобиля-вампира, работающего

на крови водителя, Г. превратил в яркое впечатляющее зрелище, полное таинственных и напряженных сцен, чему в немалой степени способствовало введение документальных кадров, снятых во время международного автомобильного ралли.

Лишь однажды режиссер обращается к современности притчей о человеческой жестокости остросоциальным фильмом "Сорока в руке" (1983), который арестовывают еще до выхода на экран (впервые был показан на видео в 1988 г., на экране — в 1991), после чего в фильмографии Г. впервые появляется военная драма ("Меня настигла ночь", 1985), снятая в духе социалистических фильмов о войне.

В 1987 г. по настоянию молодой актрисы Терезы Покорной, которая становится его второй женой, Г. эмигрирует в ФРГ и обосновывается в Мюнхене, где снимает ряд развлекательных фильмов разных жанров, главным образом на телевидении. Особняком стоит полнометражная документально-игровая лента "Лара — моя жизнь с Борисом Пастернаком" (1993), посвященная Ольге Ивинской и истории большой любви в жестоких условиях коммунистического режима. Основанная на воспоминаниях Ивинской, картина дополнена кадрами Бутырской тюрьмы, малоизвестными архивными материалами и семейными фильмами, снятыми в 60-е г.

После "бархатной революции" Г. работает как в Чехии, так и в Германии. В своем пока последнем фильме "Пассаж" (1997), созданном в Чехословакии, он возвращается к близким ему темам и мотивам, рассказывая историю в духе Кафки о человеке, который входит в пассаж и не может оттуда выбраться.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Утильсырьё" (Sběrné surovosti), 1965; "Знамение Рака" (Znamení Raka), 1967; "Хромой бес" (Kulhavý ďábel), "Сжигатель трупов" (Spalovač mrtvol), оба — 1968; "Сладкие игры минувшего лета" (Sladké hry minuleho léta, тв), 1969; "Ночные кошмары" (Nocní můry, тв, к/м), 1970; "Керосиновые лампы" (Petrolejšové lampy), 1971; "Моргiana" (Morgiana), 1972; "Прикосновение бабочки" (Dotek motýla, тв), "Странствующий Энгельберт" (Toulavý Engelbert, тв, к/м), оба — 1973; "Девчонки из фарфора" (Holky z porcelánu), 1974; "Девчонка, которую убить мало" (Holka na zabítí), 1975; "День для моей любви" (Den pro mou lásku), 1976; "Девятое сердце" (Deváté srdce), "Девушка и чудовище" (Panna a netvor), оба — 1978; "Хрупкие отноше-

ния" (Křehké vztahy), 1979; "Вампир из Ферата" (Upír z Feratu), 1981; "Бульдоги и черешни" (Buldoči a třešně), 1982; "Сорока в руке" (Straka v hrsti), 1983/1991; "Сладкие заботы" (Sladké starosti), 1984; "Меня настигла ночь" (Zastihla me noc), 1985; "Галоши счастья" (Galose štastia), 1986; "Гэгмен" (Gagman, тв, мини-серию), 1987; "Любовь сильнее смерти" (Liebe ist stärker als der Tod, тв), 1988; "Лягушинный король" (Frog Prince, The), (Drahtseilbahn, Die, тв, мини-серию), "Вольфганг А. Моцарт" (Wolfgang A. Mozart, тв, сериал, все — 1991; "Глупая Августина" (Dumme Augustine, Die), "Новый наряд короля" (Kaisers neue Kleider, Des), оба — 1993; "Лара — моя жизнь с Борисом Пастернаком" (Lara — Meine Jahre mit Boris Pasternak, тв), "Предвидение 2000 — Президент Вацлав Гавел" (Vision 2000 President Havel, тв, док.), оба — 1994; "Мегрэ и голова мужчины" (Maigret et la tete d'un homme, тв), 1995; "Мегрэ расставляет западню" (Maigret tend un piège, тв), 1996; "Пассаж" (Pasaz), 1997.

Библиография: Bartoskova Sarka, Bartosek Lubos. Filmové profily. Praha, 1986; Mravcova Marie. Troji kontext Sladkych her minuleho léta. // Illuminace. 1993/2, NFA, Praha; Zalman J. Umlčený film. CFA, Praha, 1993.

## ГОДАР ЖАН-ЛЮК

\*\*\*\*\*  
(Godar Jean-Luc). Французский кинорежиссер. Родился 30 декабря 1930 г. во франко-швейцарской семье, отец владел частной клиникой, мать происходила из семьи потомственных банкиров. Во время войны Г. получил швейцарское гражданство и начал учиться в Лионе, а после развода родителей в 1948 г. заканчивал образование в Париже. Учился в Сорбонне на отделении этнографии, одновременно с увлечением посещая кино клубы, заводя друзей среди таких же, как он, энтузиастов кино: А. Базен, Ф. Трюффо, Ж. Риветт, Э. Ромер. В эти же годы Г. выступает в качестве кинокритика, вместе с Ромером и Риветтом они начинают издавать "Киногазету", а затем снимают несколько любительских фильмов. Однако семья Г. не одобряет его деятельность, они прекращают оказывать ему финансовую помощь, и предоставленный самому себе Г. порой вынужден красть, чтобы купить кусок хлеба.

В 1952 г. поступает на работу в "Кайе дю Синема". До конца 50-х он попеременно выступает в качестве сценариста фильмов своих друзей, режиссера короткометражных лент ("Шарлотта и Вероника"; "Шарлотта и ее дружок", 1960, посвященная Кокто; "История воды", 1961, по-

священная Максус Сеннету и т.д.) и кинокритика, постепенно превращаясь в идеолога направления, которое впоследствии получит название французская "новая волна". Особенно после того как в 1960 г. Г. дебютирует своим первым полнометражным фильмом "На последнем дыхании" (1960), ставшим визитной карточкой нового направления. В этой ленте на материале типичного гангстерского сюжета сплелось все: и восторженно-романтическое восхищение самыми разными течениями кино прошлого, от поэтического реализма до черного фильма; и свежий взгляд, фрагментарный монтаж, документальность съемок на природе и ручной камерой, неформальная (а зачастую и ненормативная лексика). Лента вызвала противоречивые реакции. Одних она привлекла новизной, откровенным пародийным, но и уважительным отношением к американским "черным фильмам". Эпигоны "невозмутимой", констатирующей события камеры возмущались навязанным им активным монтажом. Но несомненно одно: Г. привлек к себе внимание, а Бельмондо, сыгравший в ленте главную роль, проснулся после премьеры признанной звездой. 1960 г. стал знаменательным для Г. еще и тем, что он сочетался браком с актрисой Анной Кариной, в какой-то мере ставшей музой французской "новой волны". Его вторая работа — "Маленький солдат" (1961) был запрещен цензурой, поскольку в нем затрагивалась тема алжирской войны, он вышел на экраны только в 1963 г. Однако военная и политическая тематика в тот момент вовсе не были для Г. основополагающими; он последовательно развивал проблему одиночества человека в мире, его незащищенности и неустроенности, которую продолжил и в ленте "Жить своей жизнью" (1962) на материале судьбы девушки, вынужденной стать проституткой. А вот следующий фильм "Карabinieri" (1963), посвященный памяти Ж. Виго, уже безошибочно можно отнести к антивоенным лентам. Бунтарь и ниспровергатель взрастивших его буржуазных основ и норм, Г. продолжает линию антиобщественных выступлений и в поставленном по роману А. Моравиа "Презрении" (1963), и в антиутопии "Альфавиль" (1965). Несмотря на восторженный прием критики, фильмы "новой волны", за редким исключением ("На последнем дыхании", "Жить своей жизнью"), успехом у публики не пользовались, что создавало направлению немалые трудности в

материальном отношении. Оставаясь коллективом единомышленников в эстетическом, но отнюдь не в творческом плане, они неоднократно объединялись для совместных проектов, создавая фильмы, состоящие из новелл ("РО-ГО-Па-Г", RoGoPaG), а в 1964 г. Г. и Карина основали собственную компанию "Аннушка фильм". В 1966 г., после развода с Мариной, Г. снимает ленту "Мужское — женское", женится на внучке Ф. Мориака, которую он снимал в "Китайке", и все больше и больше увлекается политическими тенденциями левацкого толка. Его скандальная репутация приводит к запрету на въезд во Вьетнам для участия в коллективной работе "Далеко от Вьетнама" (1967). В конце 60-х гг. Г. создает объединение "Дзига Вертов-групп", много путешествует по миру (США, Англия, Куба, Чехословакия, Италия и т.д.), работает как для кино, так и для ТВ, но — без особого успеха.

Широко известные эпатажно-циничные высказывания Г. типа: "Я снимаю фильмы ради времяпрепровождения", "Нечего талдычить о своих чувствах по поводу фильмов. Фильмы не могут вызывать чувств. Они не женщины — их не поцелуешь" или "Все, что нужно для хорошей ленты, — это девушка и пистолет", так и не скрыли его искреннего, эмоционального и чувственного отношения к избранному им виду деятельности, что с особенной ясностью проявилось в чреде картин о кино (см. фильмографию), снимаемых им в последние годы. Критик и биограф Г. Андре Сарри писал, что Г. "столь же эlegantный стилист, сколь вульгарный полемист", и этим многое объясняется.

С самого начала фильмы Г. отличало крайнее разнообразие. Он с одинаковой легкостью снимал как малобюджетные черно-белые картины ("Карабинеры"), так и широкоформатные дорогостоящие постановки ("Презрение") — и все это в рамках одного года. Он метался от политический утопий и антиутопий к феминистским моралитам, превращая свою жену-музу в новую Магдалину XX века. Ему ничего не стоило уместить под одной крышей детектив и научную фантастику ("Альфавиль"), а псевдотриллер "Сделано в США" (1966) насытить политическими реминисценциями. Понятие "чистоты" жанра, да и жанра как такового нимало не заботило Г., его внутренняя свобода художника распространялась как на содержание, так и на форму его работ, приводя зрителя к абсурду. Так, "Китайка"

представляет собой спор студентов-парижан о революционном движении, а фильм "Как дела?" (1976) — своего рода фрагментарная записная книжка. После майских студенческих волнений во Франции в 1968 г. политическая ангажированность Г. аккумулируется не столько в изображении, сколько в слове, его ленты становятся все более разговорными и — увы! — все менее доступными зрителю. Даже такие звезды, как Д. Фонда и Ив Монтан, не спасают положения в нудном отчете о пражских волнениях в ленте "Все хорошо!" (1972). Ситуацию спасает иное: неискоренимое чувство юмора режиссера, его способность к самоиронии (в фильме "Имя: Кармен", 1984 он выступил в роли придурковатого режиссера в стиле Бастера Китона). Буквально собранный по кускам после тяжелой аварии автокатастрофы, Г. сумел вернуться к творческой деятельности, каждый день жизни опровергая собственные слова: "Для меня съемка — времяпрепровождение. Будь меня достаточно силы воли, я бы ничего не делал".

О. Рейзен

Фильмография: "Операция бетон" (Operation beton), 1954; "Кокетка" (Une femme coquette), 1955; "Все парни по имени Патрик" (Tous les garçons s'appellent Patrick), 1959; "На последнем дыхании" (A bout de souffle), 1960; "Маленький солдат" (Petit soldat, Le), "Женщина есть женщина" (Une femme est une femme), оба — 1961; "Жить своей жизнью" (Vivre sa vie), 1962; "Карабинеры" (Carabiniers, Les), "Презрение" (Mépris, Le), оба — 1963; "Замужняя женщина" (Une femme mariée), "Репортаж из Орли" (Reportage sur Orly), оба — 1964; "Альфавиль" (Alphaville), "Безумный Пьеро" (Pierrot le fou), оба — 1965; "Мужское — женское" (Masculin, féminin), "Сделано в США" (Made in U.S.A.), оба — 1966; "Китайка" (Chinoise, La), "Далеко от Вьетнама" (Loin du Vietnam), "Уик-энд" (Week End), все — 1967; "Дьявольское очарование" (Sympathy for the Devil), "Фильм, как фильм" (Un film comme les autres), "Радость познания" (Gai savoir, Le), Cine-tracts, все — 1968; "Восточный фланг" (Vent d'est, Le), 1969; "Владимир и Роза" (Vladimir et Rosa), "Правда" (Pravda), "Лотта в Италии" (Lotte in Italia), "Звуки Британии" (British Sounds), все — 1970; "В час ночи" (One P.M.), "Все хорошо!" (Tout va bien), "Письмо Джейн" (Letter to Jane), все — 1972; "Номер два" (Numero deux), 1975; "Здесь и всегда" (Ici et ailleurs), "Как дела?" (Comment ça va?), оба — 1976; "Спасайся, кто может" (Sauve qui peut), 1979; "Страсть" (Passion), 1982; "Черная серия" (Serie noire, tv), "Имя:

Кармен" (Prenom Carmen), оба — 1984; "Твое здоровье, Мари" (Je vous salue, Marie), "Детектив" (Déflective), оба — 1985; "Мягко стелет" (Soft and Hard), "Встреча с Вуди Алленом" (Meeting Woody Allen), Grandeur et décadence, tv, все — 1986; "Держитесь справа" (Soignée droite), "Король Лир" (King Lear), "Ария, фрагмент "Армида" (Aria, segment Armide), все — 1987; "Сила слова" (Puissance de la parole), On s'est tous défilé, Français vus par., Les, tv, "Последнее слово" (Dernier mot, Le), все — 1988; Rapport Darty, Le, Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule, Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires, все — 1989; "Новая волна" (Nouvelle vague), Comment vont les enfants, segment "Enfance de l'art, L", оба — 1990; "Забвению вопреки" (Contre l'oubli), "Германия, год 90" (Allemagne année 90 neuf zero), оба — 1991; "Увы, мне" (Hélas pour moi), "Дети играют в русских" (Enfants jouent à la Russie, Les), оба — 1993; "Ж.Л.Т., автопортрет в декабре" (JLG — autoportrait de décembre), "100 лет французского кино" (Deux fois cinquante ans de cinéma français), оба — 1995; "Моцарт — навсегда" (For Ever Mozart), 1996; "Старые места" (Old Place, The), Histoire(s) du cinéma: Une vague nouvelle, Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma, Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous, Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers, Histoire(s) du cinéma: La monnaie de l'absolu, Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté, все — 1998; Eloge de l'amour, 1999; Origine du XXIème siècle, L, "Ради истории XXI века" (Pour une histoire du XXIème siècle), оба — 2000. Библиография: Siclier J. Nouvelle vague? P., Collet J., Fargier J.P., 1961; Jean-Luc Godard. P., 1974; Jean-Luc Godard. Munch. — W., 1979; Kreidl J. Jean-Luc Godard. Boston, 1980

## ГОРЕТТА КЛОД

(Goretta Claude). Швейцарский режиссер, сценарист, оператор. Родился 23 июня 1929 г. в Женеве, Швейцария. Закончил юридический факультет университета в Женеве. Уже будучи студентом-правоведом, основал вместе с Аленом Таннером кино клуб, публиковал статьи о кино в женевской прессе. В 1955-1957 гг. изучал в Лондоне теорию кино и в рамках деятельности Free cinema Британского института кино снял с Таннером документальный экспериментальный фильм "Славное время" о ночном Лондоне. С начала 60-х работал как режиссер телевизионных программ на швейцарском телевидении, был автором ряда телевизионных пьес.

В 1970 г. дебютировал игровым фильмом "Безумец" о маньяке, который становится преступником.

В том же году снял картину "День свадьбы". Особый интерес в течение всех лет своей творческой деятельности режиссер проявлял и продолжает проявлять к внутреннему миру людей, тщательно исследуя человеческие взаимоотношения, делая основной упор на мельчайшие детали поведения своих персонажей, стремясь раскрыть их суть. Среди наиболее значительных работ Г. — сатирическая комедия о вечеринке служащих одной фирмы "Приглашение" (1973, пр. на МКФ в Каннах), "Кружевница" (1977, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), "Провинциалка" (1980), сатирическая комедия о человеке, который хочет спасти свое предприятие от банкротства с помощью грабежа "Не такой уж плохой" с Марлен Жобер в главной роли. То же внимание к реалиям быта, далекое от бытописательства, но имеющее самое непосредственное отношение к анализу нынешнего состояния общества, отличает и работы последних лет, которые режиссер создавал на телевидении. В 1996 г. на телеэкраны вышел фильм "Последняя песнь", рассказ о безрадостной жизни одинокого вдовца, который неожиданно влюбляется в молодую женщину. Режиссер вскрывает природу сложных взаимоотношений героев, простым и ясным языком ведет повествование. О борьбе за выживание и психологических барьерах в отношениях между людьми в современном мире рассказывает и фильм "Жить с тобой" (1997). Героиня картины — 25-летняя Нора теряет родителей в авиакатастрофе. Девушка начинает давать уроки музыки, чтобы хоть как-то свести концы с концами. Встреча с 40-летним мужчиной в корне меняет ее жизнь. Фильм создавался в копродукции со Швейцарией и Францией и широко демонстрировался по телеканалам этих двух стран.

"Жить с тобой", как и большую часть своих фильмов, Клод Горетта снимал во Франции. Лишь однажды он вернулся в Англию, где начинал свой кинематографический путь, чтобы поставить фильм "Эпистемология Жана Пиаже" (1977).

Особую популярность принес режиссеру телесериал по романам Ж. Сименона о комиссаре Мегрэ, над которым он начал работать с 1991 г.

Клод Горетта — один из первых режиссеров Швейцарии, ставший обладателем международных призов за свои работы в полнометражном художественном кинематографе. Тесно связанные со стилем и

проблематикой "нового швейцарского кино", работы Г. неоднократно отмечались на престижных международных кинофестивалях. Помимо упомянутых главных призов были и менее престижные международные награды. Фильм "Провинциалка" получил приз журнала "Берлинер моргенпост" и номинировался на "Золотого медведя" МКФ в Берлине-81. Картина "Приглашение" также номинировалась на "Золотую пальмовую ветвь" МКФ в Каннах-73, но получила только специальный приз жюри фестиваля. Еще два его фильма — "Кружевница" и "Смерть Марио Ричи" — прошли номинацию на Главный приз МКФ в Каннах в 1977 и 1983 гг. соответственно.

Е. Полякова

**Фильмография:** "Славное время" (Nice Time, к/м, совм. с Таннером), 1957; "День свадьбы" (Le Jour de nocces), "Безумец" (Le Fou), оба — 1970; "Приглашение" (L' Invitation), 1973; "Не такой уж и злой" (Pas si méchant que ça), 1974; "Кружевница" (La Dentelliere), "Эпистемология Жана Пиаже" (The Epistemology of Jean Piaget), оба — 1977; "Путь отшельника, или Последние годы Жан-Жака Руссо" (Chemins de l'exil—ou les dernieres annees de Jean-Jacques Rousseau), 1978; "Провинциалка" (La Provinciale), "Счастье в тебе" (Bonheur toi-même), оба — 1980; "Смерть Марио Ричи" (La Mort de Mario Ricci), 1983; "Орфей" (Orfeo), 1985; "Час Сименона" (L' Heure Simenon, тв-сериал), "Если бы солнце не возвращалось" (Si le soleil ne revenait pas), оба — 1987; "Враги мафии" (Les Ennemis de la mafia), 1988; "Тень" (L' Ombre), "Мегрэ (Maigret, тв-сериал), оба — 1991; "Печаль Бельгии" (Het verdriet van Belgie, тв-сериал), 1994; "Мегрэ боится" (Maigret et la grande peche, тв-сериал), 1995; "Последняя песня" (Le Dernier chant, тв), 1996; "Последнее лето" (Le Dernier ete, тв), "Жить с тобой" (Vivre avec Toi, тв), оба — 1997.

## ГОТАР ПЕТЕР

(Gothar Peter). Венгерский режиссер. Лидер кинематографического поколения, вышедшего на сцену на рубеже 70-80-х гг.

Родился 28 августа 1947 г. в Пече. После средней школы, поучившись по году в двух учебных заведениях (в Агрономическом университете и Пищевом институте), оставил эти профессии и пришел на телевидение, где в 1968-1971 гг. работал ассистентом режиссера. В 1975 г. окончил Будапештский институт театра и кино. С тех пор работает режиссером на телевидении, снимая доку-

ментальные ленты, ставя развлекательные программы, телеспектакли и фильмы для детей. В 1981 г. поставил телефильм "Обмен" по повести Ю. Трифонова. Его телевизионные работы награждались призами на национальных смотрах. Одновременно ставил спектакли в драматических театрах страны. В 1979-1992 гг. был главным режиссером в Театре Гергея Чики в городе Капошвар, одним из самых признанных в Венгрии театральные коллективов.

Готар дебютировал в кино полнометражным игровым фильмом "Этот день — подарок" (1979). Погруженная в неустроенный быт, балансирующая между реализмом и театральной стилизацией, гротескная и одновременно пронзительно-грустная история — о злоключениях современной молодой женщины, воспитательницы детского сада — говорила о цене, которую платил в бюрократическом социализме человек за стремление к счастью. Международный успех этой картины ("Золотой лев св. Марка" в категории дебютов на МКФ Венеции, 1980) сразу перевел Готар на шеренгу лидеров венгерской режиссуры. В 1981 г. он поставил свою лучшую картину "Время останавливается" — исповедь поколения, чье детство пришлось на трагический для Венгрии 1956 г., а отрочество и взросление — на начало 60-х, "эпоху консолидации", как именуют этот период новейшей венгерской истории. Основное действие этого "музыкально-исторического" (так его определили авторы) фильма, озвученного шлягерами Элвиса Пресли, Пола Анки и других молодежных кумиров той поры, происходит в 1963 г. в одной из будапештских гимназий, пролог помечен ноябрём 1956 г., а эпилог — кануном 1968 г., судьбоносного для Восточной Европы. Разрушившая миф об "идиллических 60-х", поре мечтаний и надежд, и породившая в Венгрии волну горячих дискуссий, эта картина была удостоена многих национальных и международных наград (специальный приз министра Франции по делам молодежи на МКФ в Каннах-1982; "Серебряный Хьюго" на МКФ в Чикаго, 1982; "лучший иностранный фильм, показанный в 1982 г."; пр. "Золотой век" на МКФ в Брюсселе, 1983; Нью-Йорк, 1983; пр. жюри на МКФ в Токио, 1985; и др.)

В последовавшем за ней (и симпатично перекликающемся с ней названием) фильме "Время" (1985), также удостоенном в Венгрии многих призов, Г. раньше и отчетливее других венгерских режиссеров заяв-

вил о новых стилевых ориентациях, новых способах кинематографического мышления, которые называют "постмодернистскими". Намеренно эклектичный, перемешавший, как в коллаже, стили и жанры, усеянный прямыми и скрытыми киноцитатами и прочими отсылками, фильм был отмечен на национальном киносмотре призом "за выражение посредством нового киноязыка жизнеощущения своего поколения", поскольку обращался к проблеме обесцененности молодой интеллигенции, девальвации духовной деятельности, говорил о генерации "не состоявшихся", которые в свои 35—40 лет чувствовали, что их энергия, их духовные запасы, их способности растрачиваются впустую.

Самочувствие своего поколения Готар также выразил в неудобном и горьком, беспощадно развенчивающем наивную иллюзию фильме "Истинная Америка" (1987) и в картине "Мелодрама" (1990), разочаровавшей поклонников его оригинального таланта, тем не менее подтвердившей его профессионализм и постоянство в выборе сюжетов (события помечены 1968 г., молодой герой, служивший в танковой бригаде, которая участвовала в подавлении "пражской весны", возвращается "на гражданку").

Вкус к эксперименту и постоянное стремление Готара обновлять жанр и стилистику проявились в вышедших один за другим фильмам середины 90-х гг. — угрюмо-аскетичной и притчевой по сюжету картине "Отдел" (1995; пр. экуменического жюри и пр. "Дон Кихот" на МКФ в Карловых Варах, 1995) и в программно-эклектичной, имитирующей сказовую интонацию прозы М. Зощенко и Пильняка "лагерной байке" "Васька, оставленный висеть" (1995; пр. за лучшую режиссуру на МКФ в Карловых Варах, 1996; пр. гильдий режиссеров и актеров России, 1996, Москва), события которой разыгрываются в Петрограде в 20-е гг.

Наряду с игровыми лентами снимает для телевидения документальные по материалу фильмы-эссе ("Одноминутные новеллы", 1995, "Конец начала", 1995 и др.).

Продолжает работать в театре. Преполагает в Будапештском институте театра и кино. Удостоен многих венгерских званий и наград.

А. Трошин

Фильмография: "Письма Лорда Байрона" (Lord Byron levelei, к/м, тв), 1975; "День свадьбы" (A nászépér, к/м, тв), 1976; "Ти-

хамер Вуйичич" (Vujicsics Tihamér, док., тв), "Верхняя Австрия" (Felső-ausztria, к/м, тв), "Дети из Пешта" (Pesti gyerekek, к/м, тв), все — 1977; "Перед приговором — Инцидент" (Ítéletelőtt — Baleset, тв), 1978; "Этот день — подарок" (Ajan-dék ez a nap), "Имре" (Imre, тв), оба — 1979; "Войцек" (Woyzeck, тв), "Время отанавливается" (Megáll az ido), "Обмен" (Csere), все — 1981; "Ревизор" (Revizor, тв), 1979-1984; "Время" (Idő van), 1985; "Хермелин" (Hermelin, тв), 1986; "Истинная Америка" (Tiszta Amerika), 1987; "Прощание" (Búcsú, тв), 1989; "Мелодрама" (Melodrama), 1990; "Опера на четыре голоса" (Négyhangú uper, тв), "Марци Какукк" (Kakukk Marci, тв), оба — 1992; "Альфа" (Alfa, тв), 1993; "Отдел" (A részleg), "Одноминутные новеллы" (Egyperces novellak), "Конец начала" (A kezdet vege), "Васька, оставленный висеть" (Hagyyalogva Vaszka), все — 1995; "Янчи и Юлишка" (Jancsi és Juliska, тв), 1997 "Повешенные" (Akasztottak, к/м), 1999.

Библиография: Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Венгерское кино: 70-80-е годы. М., 1986; Gothár Peter: "Sorsfordító idők" // Zsugan Istvan. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964 — 1994. Bd., 1994, old. 709-713.

## ГОФФМАН ЕЖИ

(Hoffman Jerzy). Польский режиссер и сценарист. Родился 15 марта 1932 г. в Кракове. Окончил режиссерский факультет ВГИКа (1955). Вместе с Эдуардом Скужевским в 1954 г. он начал карьеру как режиссер документального кино: их дебют "Внимание, хулиганы" (1955) вместе с работами других документалистов обозначил возрождение польского документального кино в середине 50-х гг. В художественном кинематографе дебютировал в 1962 г. талантливой комедией "Гангстеры и филантропы", рассказывающей о "научно" организованной деятельности банды гангстеров. С 1966 г. работает самостоятельно. С 1980 г. — художественный руководитель творческого кинообъединения "Зодиак".

В своем творчестве Г. часто обращался к литературным произведениям: так "Прокаженная", салонная мелодрама о трагической любви гувернантки и князя, сделана по повести Е. Мнишек; картина "Знахарь", еще более пронзительная и неправдоподобная мелодрама о трагической судьбе известного хирурга и романе аристократа с девушкой из магазина, — по повести Т. Доленги-Мостовича, а картина "По твоему приговору" о трагической судьбе беззащитной еврейской девочки

из Варшавского гетто — по рассказам немецких писателей П. Хенге и А. Бернарда и польского писателя Б. Войдовского. Следует также отметить фильм "До последней капли крови", в котором нити большой политики и "большой" дипломатии переплетаются с судьбами простых людей.

Однако самое важное место в творчестве Е. Гоффмана занимают экранизации исторических романов Г. Сенкевича ("Пан Володиевский", "Потоп", "Огнем и мечом"), в которых с большой точностью и тщательностью воспроизводятся исторические факты, картины жизни Польши той эпохи, рассказывается о мужественных людях, о кровавых битвах в защиту родины. Но главная ценность картин не только в верности экранизируемым произведениям, точности воссоздания деталей исторической эпохи, а красноречивости проблемы национального самосознания и позиции поляков-патриотов. Так, в своем последнем фильме "Огнем и мечом" режиссер, воссоздавая образы людей, которые столкнулись между собой в гражданской войне XVII века, показывает, как из чувства обиды рождается ненависть, а из нее — братоубийственная война.

Т. Елисеева

Фильмография: Совместно с Э. Скужевским: "Находишь ли ты среди них?" (Czy jestes wśród nich, док.), 1954; "Внимание, хулиганы" (Uwaga, chuligani), 1955; "Дети обвиняют" (Oskarżają dzieci, док.), 1956; "Сувенир из Кальварии" (Pamiątka z Kalwarii, док., пр. МКФ в Москве-1960; Гран-при МКФ в Оберхаузене-1966, спец. пр. жюри МКФ во Флоренции-1967), "Ловицкая карусель" (Karuzela Lowicka, док., пр. Фестиваля туристических фильмов в Варшаве-1959), оба — 1958; "Типы на сегодняшний день" (Tytu na dzis, док., пр. МКФ в Мангейме-1960), "Путь" (Droga, док., "Серебряная медаль" МКФ в Москве), оба — 1959; "Еще горяченький репортаж" (Reportaż prosto z patelni, док.), "Открытие из Закопане" (Kartka z Zakopanego, док., к/м), "Два лица Бога" (Dwa oblicza Boga, док., к/м), все — 1960; "Вторая молодость города" (Druga młodość miasta, док.), 1961; "Гангстеры и филантропы" (Gansterzy i filantropi), 1962; "Закон и кулак" (Prawo i pięść), 1964; "Три шага по земле" (Trzy kroki po ziemi, "Серебряная медаль" МКФ в Москве), 1965. Самостоятельно: "Минута воспоминаний: годы 1956—57" (Chwila wspomnień: lata 1956-57, док.), 1964; "Ярмарка чудес" (Jarmark cudów, док., пр. МКФ в Венеции-67), 1966; "Отец" (Ojciec, тв), 1967; "Пан Володиевский" (Pan Wolo-



djewski), 1968; "Потоп" (Potop), 1974; "Прокаженная" (Tredowata), 1976; "До последней капли крови" (Do krwi ostatniej), 1978; "Знахарь" (Znachorz), 1981; "По твоему приговору" (Wedle wyrokow twoich), 1983; "Прекрасная незнакомка" (Piekna nieznojoma), 1992; "Огнем и мечом" (Ogniem i mieczem), 1999.

**Библиография:** Oleksiewicz Maria. 535 dni Potopu. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1975.

## ГРЕМИЙОН ЖАН

(Gremillon Jean). Французский кинорежиссер. Родился 3 октября 1902 г. в Байо, умер 26 ноября 1959 г. в Париже. Учился музыке в Schola Cantorum в Париже (впоследствии писал музыку для многих своих картин), играл на скрипке перед сеансами в театре "Макс Линдер". В 1923 г. дебютировал в документальном кино. В последующие годы снимает ряд заказных фильмов о промышленности и туризме, а также абстрактную короткометражку "Механическая фотогения" (1925), смонтированную из фрагментов своих предыдущих фильмов. Переломным в творчестве Г. становится полнометражный документальный фильм "Прогулка в открытом море" (1926), в котором впервые появляются морские мотивы, несомненные затем почти в каждой картине режиссера. Среди немых фильмов выделяются "Подтасовка" (1927) и "Смотрители маяка" (1928), свидетельствующие о становлении оригинального творческого почерка Г., балансирующего на грани документального и поэтического кино, при заметном влиянии сюрреализма. Произошло это перед самым появлением звукового кинематографа, к которому Г., как и многие его ровесники, оказался неготовым. В результате первый звуковой фильм Г. "Маленькая Лиза" (1930) не имел успеха у зрителя, и режиссер на некоторое время уходит в коммерческое кино, снимая комические короткометражки, французские версии немецких оперетт, и только во второй половине 30-х годов выходят на экраны два фильма, "Красавчик" (1937) и "Станный господин Виктор" (1938), выдвинувшие Г. в первые ряды французской режиссуры. Перед самым началом второй мировой войны Г. приступает к съемкам еще одной "морской" картины, фильму "Буксиры", работу над которым прерывает гитлеровская оккупация Франции. Во время войны снимает один из самых значительных своих фильмов "Летний свет"

(1943), интимную драму любви, ревности и убийства, являющуюся в то же самое время метафорой классовой вражды во французском обществе. Впоследствии критика увидела в этом фильме атмосферу нравственной поддержки движения Сопротивления нацизму. И не только критика: картина была не случайно запрещена вишистской цензурой. Еще более отчетливо эта интонация восхищения героизмом и выдержкой своих соотечественников в противоестественных обстоятельствах войны и оккупации прозвучала в картине "Небо принадлежит вам", в основе которой биография реальной французской летчицы Терезы Готье, установившей мировой рекорд продолжительности беспосадочного полета.

Последней значительной работой Г. стал полнометражный документальный фильм "Шестого июня на рассвете", посвященный высадке союзного десанта в Нормандии в 1944 г. и бедствиям, причиненным этому региону гитлеровской оккупацией. Фильмы последующих лет не приносят Г. успеха, и продюсеры один за другим отвергают его многочисленные проекты. В результате до конца своих дней он снимает только документальные ленты, среди которых выделяются "Прелести существования" (1949), "Дом картинками" (1955).

В 1943-1958 гг. Г. был президентом Французской кинотеки.

М. Черненко

**Фильмография:** "Механическая фотогения" (Photogenie mecanique, к/м), 1925; "Прогулка в открытом море" (Tour a large), 1926; "Подтасовка" (Maldonne), 1927; "Смотрители маяка" (Gardiens de phare), 1928; "Маленькая Лиза" (La Petite Lise), 1930; "Мулатка Дайна" (Dainah la metisse), 1931; "На одно су любви" (Pour un sou d'amour), "Маленький бабуин" (Le petit babouin), оба — 1932; "Гонзаг" (Gonzague), 1933; "Скорбящая" (La Dolorosa, Испания), "Королевский вальс" (Valse Royale), оба — 1934; "Красавчик" (Gueule d'amour), 1937; "Станный господин Виктор" (L'Etrange mr. Victor), 1938; "Буксиры" (Remorques), 1939; "Летний свет" (Lumiere d'été), "Небо принадлежит вам" (Le ciel est a vous), оба — 1943; "Шестого июня на рассвете" (Le Six Juin a l'aube, док.), 1946; "Прелести существования" (Les Charmes de l'existence, док.), "Белые лапки" (Pattes blanches), оба — 1949; "Станная мадам Икс" (L'Etrange madame X...), 1951; "Любовь женщины" (L'Amour d'une femme), 1954; "Дом с картинками" (La Maison aux images, док.), 1955.

**Библиография:** Agel H. Jean Gremillon. Bruxelles, 1958; Kast P. Jean Gremillon. Lyon, 1960.

## ГРИНУЭЙ ПИТЕР

(Greenaway Peter). Английский режиссер и художник. Родился в 1942 г. в Ньюпорте (Уэльс). После переезда семьи в Лондон учился в Колледже искусств Уолтанстоу (его первая выставка состоялась в 1964 г.). Попытка поступить в Королевский колледж искусств не удалась, и Г. устроился на работу в Британский киноинститут, где произошло его знакомство с классикой мирового экспериментального кино. Он стал монтажником документальных фильмов в Центральном информационном агентстве, снимая при этом с 1966 г. собственные экспериментальные короткометражки и документальные ленты, некоторые из которых завоевывали призы на различных фестивалях. "Контракт рисовальщика" (1982), первый полнометражный фильм на 35-мм пленке, сделанный под эгидой Британского киноинститута, принес режиссеру международную известность. Героя картины, снятой как историческая драма в костюмах XVII века, подрядили сделать серию видов английского поместья, после чего в конце концов, убивают, ибо в процессе рисования он сумел воспроизвести слишком много примет, свидетельствующих о насильственной смерти хозяина дома в результате семейного заговора. В "Контракте рисовальщика" отчетливо проявились две основные особенности режиссерского почерка Г.: исключительная роль живописного решения как всего фильма, так и каждого кадра, а также отсутствие привычного сюжетно-психологического развития, поскольку сюжет сводится к некоей исходной ситуации, без особой интриги, получающей в финале свое разрешение. В результате любой гринуэвский фильм выглядит как изысканные живописные вариации на одну тему, которую, взаимодействуя, образуют два, по признанию режиссера, "глобальных вопроса: секс и смерть". В каждом фильме эти вариации строятся на определенном литературно-художественном мотиве. В "Контракте рисовальщика", где героя заманивают в ловушку, пользуясь сексуальными авансами, — это комедия эпохи Реставрации и английский портрет XVII века. В фильме "Зед и два нуля" (1986), где лишившиеся после авткатастрофы своих жен два брата-зоолога одержимы



идеи смерти и разложения в животном мире, — это голландская живопись и естественно-научный пафос первых зооклассификаций. "Живот архитектора" (1987), фиксирующий постепенное вытеснение из строительного проекта и одновременно из жизни приехавшего в Рим американского архитектора, строится на мотивах классицистической архитектуры. "Отсчет утопленников" (1988), каковыми являются утопленные своими женами мужа носящих одно и то же имя трех женщин: матери, дочери и внучатой племянницы, идет на фоне самых фантастических, на ходу придумываемых игр (что по идее, но не по изобразительности напоминает "Детские игры" Брейгеля). "Повар, Вор, его Жена и ее Любовник" (1989), своеобразная "драма мести" оскорбленной Жены своему мужу, хаму и нуворишу Вору, который убил ее интеллигентного Любовника, построен как спектакль "театра жестокости" с его соединением социального пафоса, эротики и духа ритуального жертвоприношения. "Книги Просперо" (1991) — балетно-мимические вариации на сюжет шекспировской "Бури". "Дитя из Макона" (1993), где мистификация с появлением "чудесного младенца" обрастает многочисленными садистическими, ритуальными и карательными убийствами, выглядит как пышная барочная "кровавая трагедия". "Интимный дневник" (1996), подобно "Повару и Вору" комбинирующий любовь и месть за убитого любовника, использует японскую каллиграфию для иллюстрации постструктуралистского положения, утверждающего, что текст — это тело, а тело — не более чем текст.

В своих фильмах Г. соединяет театральное нагнетание шоковых и "аттракционных" (в эйзенштейновском смысле) проявлений жестокости и эроса с холодной отстраненностью интеллектуальной игры. И если первое роднит его с традициями авангардизма и "театра жестокости" французского теоретика Антонена Арто, то второе сближает с постмодернистским признанием царящего в мире хаоса, на фоне которого всякие попытки его упорядочения с помощью разного рода классификаций и таксономии вызывают ощущение абсурда.

Это ощущение абсурдности видимого мира лежит в основе своеобразного холодного юмора Г., рожденного картиной несообразности разного рода классификаций, комической безнадежности попыток на-

ложить на действительность какую-то рациональную сетку координат. Поэтому фильмы режиссера, называющего свое кино "энциклопедическим", обнаруживают свое сходство не только с "театром жестокости", но и с "театром абсурда" Эжена Ионеско.

В целом творчество Г. представляется вариацией на темы, введенные в обиход в 60-е гг. Его "Контракт рисовальщика" воспроизводит на стилизованном материале XVII века ситуацию "Фотоувеличения" Антониони, только вместо фотографа, так и не сумевшего пробиться к смыслу отраженной им действительности, у Г. выступает художник. Другие фильмы напоминают, скорее, Алена Рене, также подкладывающего под свои сюжеты внеположные им схемы, вроде биологической теории поведения в "Американском дядюшке".

Наряду с этим в фильмах Г. видны и вполне расхожие мотивы, связанные со злобой дня. Скажем, в "Поваре, Воре..." можно увидеть антиэтчеровский пафос, связанный с интеллигентской критикой ее либерального монетаризма, вызвавшего в Англии рост класса вульгарных нуворишей и сокращение государственной поддержки университетского образования. Расправа женщин над мужчинами в "Отсчете утопленников" вполне читается в русле разгула феминизма, а горестная судьба Чудесного Дитяти из Макона воспринимается как отдаленный отзвук судебных процессов, открывших английскому обществу ужасные факты детомучительства, не говоря уже об антирелигиозном духе фильма, выдержанного в традиции протестантской критики католической обрядовости.

Помимо работы в кино Г. продолжает заниматься изобразительным искусством. В различных городах Европы прошли несколько выставок его художественных работ и инсталляций.

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Падения" (Falls), 1980; "Контракт рисовальщика" (The Draughtsman's Contract), 1982; "Зед и два нуля" (A Zed and Two Noughts), 1986; "Живот архитектора" (The Belly of an Architect), 1987; "Отсчет утопленников" (Drowning by Numbers), 1988; "Повар, Вор, его Жена и ее Любовник" (The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover), 1989; "Книги Просперо" (Prospero's Books), 1991; "Дитя из Макона" (The Baby of Macon), 1993; "Интимный дневник" (The Pillow Book), 1996; "Восемь с половиной женщин" (8 1/2 Women), 1999.

## ГРЮНЕ КАРЛ

(Grune Karl). Немецкий режиссер. Родился 22 января 1890 г. в Вене. Умер 2 октября 1962 г. в Бурнемо, Франция. Учился в Венской консерватории на факультете театрального искусства. Как актер и режиссер работал во многих австрийских театрах. Был призван в армию и тяжело ранен, участвуя в боевых действиях на территории России. После демобилизации приехал в Берлин. В 1919 г. начал работать в кино, сначала как сценарист, потом как режиссер. Особенно удачным оказался для Г. 1922 г., когда он поставил шесть фильмов. Это, впрочем, не сделало его популярным режиссером. Отношение к Г. изменилось лишь после того, как в 1923 г. на экраны вышел фильм "Улица". Его герой — мелкий буржуа. Из окна своей уютной гостиной он завороченно смотрит на улицу, которая символизирует для него свободу. И однажды решается переступить порог дома и тут же падает в объятия дамы легкого поведения, которая приводит его в игорный притон. Вскоре там появляется провинциал с туго набитым кошельком. Когда завсегдагаи притона убивают богача, вина падает на мешанина. Оказавшись в полицейском участке, он с ностальгией вспоминает свою плюшевую гостиную.

Как многие режиссеры 20-х гг., Г. мастерски использовал в фильме драматургию света. Сначала стихия свободной жизни заявляет о себе несколькими световыми пятнами на потолке гостиной. Когда герой выходит на улицу, стихия света буквально ошарашивает его своим великолепием. Горящие фары роскошных автомобилей, мерцающий свет уличных фонарей, россыпь огней праздничного фейерверка влекут и будоражат его, побуждая забыть о своих мелкобуржуазных комплексах. Так же мастерски Г. использовал в действии и предметы вещного мира. Манекены, выставленные в витрине, кажутся олицетворением женской красоты, а модель корабля внезапно превращается в настоящий корабль, на котором герой хочет уплыть от своей однообразной жизни. Однако его порыв к свободе завершается покорным возвращением к уюту мешанской гостиной.

В становлении немецкого кино "Улица" сыграла такую же роль, какую сыграл в свое время "Кабинет доктора Калигари" Р. Вине. Г. очень точно обозначил тип героя, стремящегося выйти за рамки замкнутого, скучного бытия, но не способного сделать это. Этот мотив был подхва-

чен и развит в десятках фильмов ("Ню", 1924, "Варьете", 1925, "Безрадостный переулочек", 1925, "Голубой ангел", 1930 и др.), способствуя формированию реалистического метода в немецком кино.

Любопытно, что сам режиссер не стал повторять себя. Его следующий после "Улицы" фильм "Арабелла" предлагал увидеть жизнь глазами лошади. В "Ревности", как явственно следует из названия, он анализировал чувства мужа, оскорбленного тем, что его жена кокетничает сразу с несколькими мужчинами. Высокую оценку критики получила лента "Братья Шелленберг" по роману Бернхарда Келлермана. Конрад Фейдт, прославившийся исполнением роли сомнамбулы Чезаре в "Кабинете доктора Калигари", сыграл здесь двух братьев, резко отличающихся друг от друга своим отношением к жизни и окружающим людям. В конце 20-х гг. Г., подобно большинству немецких режиссеров, увлекся исторической тематикой. Образцом для подражания ему служили работы Абеля Ганса. В фильме "Ватерлоо" Г. сконцентрировал внимание на поединке немецкого полковника Блюхера и Наполеона, в "Королеве Луизе" — на встрече прусской королевы Луизы и Наполеона. Фильм "Маркиз Д'Он, шпион Помпадур" был посвящен альковным похождениям фаворитки французского короля Людовика XV

В 1931 г. Г. покинул Германию и уехал во Францию, в 1932 г. переехал в Англию, где стал художественным директором "Кэпитол филм корпорейшн".

Последние 30 лет своей жизни Карл Грюне не был связан с кино, оставшись в его истории, главным образом, как автор фильма "Улица", оказавшего огромное влияние на облик немецкой кинематографии Веймарской республики.

Г. Краснова

**Фильмография:** Из девичьих лет одного мужчины" (Aus Eines Mannes Maedchenjahren), "Пастушка" (Der Maedchenhirt), "Люди в цепях" (Menschen in Ketten), все — 1919; "Погоня за правдой" (Die Jagd nach der Wahrheit), "Ночной визит" (Nachtbesuch), оба — 1920; "Ночь без утра" (Nacht ohne Morgen), 1921; "Мужчина за бортом" (Mann ueber Bord), "Завоеватель" (Der Eroeberer), "Жертва женщин" (Frauenopfer), "Граф фон Харолаис" (Der Graf von Charolais), "Ночь Медичи" (Die Nacht der Medici), "Сильнейший порыв" (Der staerkste Trieb), все — 1922; "Рудничный газ" (Schlagende Wetter), "Улица" (Die Strasse), 1923; "Арабелла" (Arabella),

"Комедианты" (Komoedianten), оба — 1924; "Ревность" (Eifersucht), 1925; "Братья Шелленберг" (Die Brueder Schellenberg), 1926; "На краю света" (Am Rande der Welt), "Королева Луиза" (Koenigin Luise), оба — 1927; "Маркиз Д'Он, шпион Помпадур" (Marquis d'Eon, der Spion der Pompadour), "Ватерлоо" (Waterloo), оба — 1928; "Катерина Кни" (Katherina Knie), 1929; "Желтый дом Кинг-Фу" (Das Gelbe Haus des King-Fu), 1931.

**Библиография:** Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. М., 1977.

## ГУННЛАУГССОН ХРАФН

(Gunnlaugsson Hrafn). Исландский режиссер. Родился 17 июня 1948 г. В 1973 г. окончил Стокгольмский университет по специальности "Театр и кино", затем изучал кинорежиссуру в Шведском институте драмы. Опубликовал несколько сборников стихов, рассказов, пьес, один роман. Короткометражный фильм "Лилия" — первая исландская экранизация Хальдоура Лакснесса. Среди телевизионных фильмов наиболее известны "Багровый закат" и "Ремень кнута", снятые по собственным сценариям. Осуществил ряд театральных постановок, в том числе по пьесам Беккета, Ионеско, Мрожека.

Первый полнометражный фильм "Отцовское имение" затрагивает одну из основных тем современной исландской литературы — противоречие между деревенской и городской жизнью. Молодой человек, уезжающий в город, чтобы получить образование, в конечном итоге вынужден вернуться назад и взять на себя роль хозяина на отцовской ферме.

Тема фильма "Между нами" — духовный кризис 50-летнего мужчины, отца семейства, преуспевающего инженера-гидростроителя, добившегося в жизни успеха и материального благополучия, но внезапно ощутившего пустоту и бессмысленность своего существования. Им овладевают эротические фантазии, объектом которых становится пятнадцатилетняя дочь его друга и коллеги. Сделанный в агрессивной манере, фильм бросал вызов общепринятым представлениям о жизни, семье, любви, национальных ценностях. Так, дочь героя приглашает родителей на любительский спектакль, где создает образ Матери-Исландии и показывает стриптиз под звуки национального гимна, исполняемого в фривольной джазовой манере. После выхода фильма альтинг, исландский парламент, был вынужден принять новый закон о защите гимна Исландии.

Г. был одним из первых, кому пришла идея экранизации исландских саг, и он стал ведущим режиссером, работающим в этом направлении. Благодаря ему фильмы, поставленные по сагам, стали исконно исландским киножанром, который зарубежные критики назвали "норстерном", как бы национальным, северным вариантом вестерна.

В ленте "Когда ворон летит" режиссер соединил элементы кельтского мифа о Тристане и Изольде с сюжетными линиями из нескольких исландских саг. Поставленный совместно со Швецией, фильм получил приз Шведского киноинститута за лучшую режиссуру (1985) и пользовался большим успехом во многих странах. Еще более удачная судьба выпала на долю картины "В тени ворона", бюджет которой был уже вдвое больше и где в качестве ассистента режиссера работал сын Ингмара Бергмана Даниэль, сам будущий режиссер. Фильм получил широкий международный прокат, завоевал специальный приз жюри на Международном кинофестивале приключенческих фильмов в Валенсии (1990), выдвигался по двум категориям на соискание европейского приза "Феликс". В основу третьего "норстерна" — "Белый викинг" — положена история обращения исландцев в христианство. Во всех трех лентах Г. стремится демифологизировать сложившиеся представления о героической эпохе, показать, что жизнь в средневековой Исландии была опасной и жестокой. Пользующийся репутацией режиссера, который любит вызывать у публики состояние шока, Г. сознательно делает акцент на жестокости, тем самым разрушая романтический образ викингов, который исландцу прививают со школьной скамьи.

Отголоски древних верований часто звучат в современном исландском кино. В фильме "Священный курган" Г. умело использует чувство сверхъестественного. Мальчик из Рейкьявика попадает в отдаленную сельскую местность, где испытывает сильный эмоциональный шок, связанный с первым любовным переживанием, а также с бытующим там поверьем о кургане, в котором похоронен вождь викингов.

О. Рязанова

**Фильмография:** Лилия (Lilja), 1976; "Отцовское имение" (Odal fedranna), 1978; "Между нами" (Okkar á milli), 1980; "Когда ворон летит" (Hrafninn flygur), 1984; "В тени ворона" (I skugga hrafnisins), 1988;

"Белый викинг" (Hvítivíkingurinn), 1991; "Священный курган" (Hin helgu vé), 1993; "Колдовство" (Mykrahövdíngen), 1999.

**Библиография:** P. Cowie. Icelandic Films, 1995.

## ДАКЕН ЛУИ

ж \*\*\*\*\*  
(Daquin Louis). Французский кино-режиссер. Родился 30 мая 1908 г. в Кале, умер 20 декабря 1980 г. в Париже. Изучал право, занимался журналистикой, после 1935 г. работал ассистентом у Жюльена Дювивье, Абея Ганса, Жана Гремийона, Пьера Шеняля, Федора Оцепа, был монтажером. Дебютировал во время второй мировой войны лентой "Мы — мальчишки" (1941). В годы оккупации снял несколько профессиональных коммерческих фильмов, преимущественно криминальных драм, — "Госпожа и покойник" (1943), "Путешественник из Туссена" (1943) и "Первый в связке" (1944). После освобождения Франции был избран генеральным секретарем Комитета освобождения, а также секретарем Ж.Ж.Е. (Синдиката кинотехников), продолжая снимать картины "для народа", среди которых "Родина" (1946), "Братья Букенкан" (1947), "Запах дамы в черном" (1949, пр. за режиссуру на МКФ в Карловых Варах, 1949), "Первый после Бога" (1950). Парадоксально, но вполне успешная профессиональная карьера Д. прерывается после того, как на экраны выходит лучшая его картина "Рассвет" (1949, сценарий Владимира Познера, пр. на МКФ в Марианских Лазнях), действие которой происходит в рабочем поселке и в подчеркнута документальной манере рассказывает о борьбе шахтеров с хозяевами рудника. Нескрываемая прокоммунистическая ориентация режиссера приводит его к острому конфликту с продюсерами и цензурой. В результате Д. вынужден снимать почти все свои последующие ленты за пределами Франции: "Милый друг" (1955, по Мопассану в Австрии), "Репейник Бэрэгана" (1956, по П. Истрати в Румынии), "Мутная вода" (1960, по Бальзаку в ГДР), "Ярмарка лентяев" / "Ярмарка бедняков" (1963).

Затем Д. уходит из режиссуры, а потом и вообще из кинематографа, работая заместителем директора в парижском ИДЕК.

М. Черненко

**Фильмография:** "Мы — мальчишки" (Nous les gosses), 1941; "Госпожа и покойник" (Madame et la mort), "Путешественник из Туссена" (La voyageur de la Tous-saint), оба — 1943; "Первый в связке" (Pre-

mier de cordée), 1944; "Родина" (Patrie), 1946; "Братья Букенкан" (Les Freres Bouquinquant), 1947; "Запах дамы в черном" (Le Parfum de la dame en noir), "Рассвет" (Le Point du jour), оба — 1949; "Первый после Бога" (Maître apres Dieu), 1950; "Милый друг" (Bel Ami), 1955; "Репейник Бэрэгана" (Ciulinii Baraganului), 1956; "Мутная вода" (Trube Wasser, ГДР), 1960; "Ярмарка лентяев" / "Ярмарка бедняков" (Le Foire aux cancre), 1963.

**Сочинения:** Cinéma, notre métier. Paris, 1960.

**Библиография:** Долматовская Г. Примечания к прошлому. М., 1983.

## ДАМИАНИ ДАМИАНО

(Damiani Damiano). Итальянский режиссер. Родился 23 июля 1922 г. в Пасиано. Закончил миланскую Академию изящных искусств по классу живописи. С 1946 г. начал работу в кино сначала в качестве художника-постановщика, затем помощника режиссера. Его первые самостоятельные режиссерские опыты связаны с документалистикой. Д. автор дюжины короткометражных документальных картин, которые принесли ему известность и признание: "Банда Аффори" (La banda d'Affori), "Искусство и реальность" (Arte e realta), "Дискобол" (Il discobolo), "Формула 2" (Formula 2), "Рождение движущегося рисунка" (Nasce un disegno animato) и др. В эти же годы Д. начинает писать сценарии к фильмам разных жанров, самый известный из них — экранизация романа Васко Пратолини "Повесть о бедных влюбленных" (режиссер К. Лидзани). Дебютирует в качестве режиссера художественного кино в 1960 г. фильмом "Губная помада". "Остров Артуро" (по роману Э. Моранте), "Встреча земляков", "Очень сложная девушка" и "Скука" (все по А. Моравиа) свидетельствуют о том, что режиссер тяготеет к крепкой литературной основе, серьезной социально-значимой проблематике, к многогранным человеческим характерам, психологизму. Но наряду с реалистической линией в эти же годы в творчестве Д. просматривается интерес к остросюжетному, динамичному кинематографу, который сегодня определяется коротким и емким словом "экшн". "Наемный убийца", "Кто знает?" (в сов. прокате "Золотая пуля"), наконец, "День совы" (по Л. Шаша) — все эти ленты сегодня, спустя более тридцати лет, позволили итальянским исследователям творчества Д. назвать режиссера отцом-основателем итальянской разновидности

жанра боевика. Но в пору выхода на экраны этих картин подобное голливудское представление о жанрах было не в моде. Тогда Д. был в числе создателей жанра "фильма-расследования", политического или социального, но всегда идущего рука об руку с криминалом.

Начиная с 70-х гг., и в частности с фильма "Признание полицейского комиссара прокурору республике" (гл. приз МКФ в Москве, 1971), Д. становится одним из лидеров так называемого политического кинематографа и берется за такие "горячие" социально-значимые темы, как коррупция и мафия. В его картинах "Следствие закончено — забудьте", "Почему убивают судей", "Я боюсь", "Человек на коленях", "Предупреждение" он оттачивает мастерство автора политического детектива. Его стилю свойственны динамизм действия и драматизм человеческих судеб, открытый политический протест против несправедливости и интерес к психологии индивида. Д. среди его коллег, работающих в жанре политического кино, называли представителем национальной реалистической школы, наследующей и развивающей традицию послевоенного неореализма. Прошлые документалиста помогает Д. создавать на экране иллюзию абсолютной достоверности, будто речь идет не о художественном произведении, а о сухих фактах полицейского дося. Что заставляет людей продаваться власть имущим? Почему чиновники, призванные защищать Фемиду, без зазрения совести нарушают закон? Почему среди десятков продажных полицейских всегда находится один, которого невозможно купить? Вопросы, вопросы... Нередко Д. не находит на них ответа, но продолжает ставить снова в каждом последующем фильме. Известный романтизм, вера в идеального героя, этакого Робин Гуда, является выражением другой особенности творчества Д., связанной со стремлением сохранить зрелищную природу кинематографа, благодаря чему его фильмы всегда имели отличные коммерческие показатели. Телевизионный фильм "Спрут" — самый яркий пример соединения политики и коммерции в творчестве режиссера.

80-90-е гг. стали для Д. периодом сомнений и метаний. Он брался за разные темы: от "Поезда Ленина" о возвращении из эмиграции вождя мирового пролетариата до "Ангела с пистолетом", боевика, близкого фильмам класса "Б".

Л. Алова

**Фильмография:** "Губная помада" (Il rossetto), 1960; "Наемный убийца" (Il sicario), 1961; "Остров Артуро" (L'isola di Arturo), 1962; "Встреча земляков" (La rimpatriata), "Скука" (La noia), оба — 1963; "Кто знает?" (Quien sabe?), "Любовь ведьмы" (La strega in amore), оба — 1966; "День совы" (Il giorno della civetta), 1967; "Очень сложная девушка" (La ragazza piuttosto complicate), 1968; "Самая красивая жена" (La moglie più bella), 1970; "Признание полицейского комиссара прокурору республики" (La confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica), "Следствие закончено — забудьте" (L'istruttoria e chiusa: dimentichi), оба — 1971; "Джиролimoni, чудовище Рима" (Girolimoni, il mostro di Roma), 1972; "Улыбка великого искусителя" (Il sorriso del grande tentatore), "Почему убивают судей" (Perche si uccide un magistrato), оба — 1974; "Один гений, два свояка и курица" (Un genio, due compari, un polio), 1975; "Я боюсь" (Io ho paura), 1977; "Гудбай и аминь"/"Человек из ЦРУ" (Goodbye & Amen / L'uomo della C.I.A.), 1978; "Человек на коленях" (L'uomo in ginocchio), 1979; "Предупреждение" (L'avvertimento), 1980; "Слова и кровь" (Parole e sangue), 1982; "Спрут" (La piovra, ТВ), 1983; "Связь через пиццерию" (Pizza connection), 1985; "Расследование" (L'inchiesta), 1987; "Поезд Ленина" (Il treno di Lenin, ТВ), 1988; "Темное солнце" (Il sole buio), "Игра в убийство" (Gioco al massacro), оба — 1989; "Ангел с пистолетом" (L'angelo con la pistola), 1991.

**Библиография:** Бачелис Т. Политические мотивы в итальянском кино. // Искусство и общество. М., Наука, 1978; Богемский Г. Итальянский политический детектив // Мифы и реальность: зарубежное кино сегодня. Вып. 7. М., Искусство, 1981; Ваксберг А. Ночь на ветру: Рассказы о деятелях современного зарубежного искусства. М., Искусство, 1982; Micciche L. Cinema italiano degli anni settanta, Nuovo cinema, Pesaro.

## ДЕЛЛЮК ЛУИ

(Delluc Luis). Французский критик, теоретик кино, режиссер и сценарист. Родился 14 октября 1890 г. в Кадуэне, умер 22 марта 1924 г. в Париже. Начиная как журналист, поэт, романист, автор рассказов (Lajungle du Cinema, 1921) и драматург. Кинематографом заинтересовался в 1916 г. под влиянием фильмов Ч. Чаплина, Т. Инса и С.Б. Де Милля. Сотрудничал в газетах и журналах Le Journal, Film, Paris-Midi, Bonsoir. Редактировал и издавал журналы (1917–1923) Le Film, Le Journal de Cine-Club, Ci-ne-a. "Отец французской кинокритики". Разрабатывал теорию Риччиото Канудо о фотогеничности

Первым в теории кино исследовал изобразительные средства кинематографа (декор, актерскую игру, свет, ракурс, ритм). Основная теоретическая работа — Fotogenie (1921): "...Кино рождается из мистической веры писателя в силу искусства, которое ловит жизнь на лету".

Как режиссер Деллюк дебютировал в 1920 г. фильмом "Черный дым" (совм. с Р. Куаффаром). Затем последовали: "Американец, или Путь в Эрно", "Гром", "Молчание". Теоретические положения Д. наиболее полно проявились в фильмах "Лихорадка" (1921) и "Женщина ниоткуда" (1922), а также в сценариях, написанных для других режиссеров, — "Испанский праздник" (реж. Ж. Дюлак, 1919) и "Поезд без глаз" (реж. А. Кавальканти, 1926).

Для пропаганды лучших произведений мирового кино Деллюк основал "Киноклуб", положивший начало движению дискуссионных кино клубов. Теория и практика Д. оказали определяющее влияние на творчество киноимпрессионистов 20-х гг. — Жермен Дюлак, Жана Эпштейна, Жака Фейдера, Жана Ренуара и других мастеров первого французского киноавангарда.

С 1937 г. во Франции присуждается ежегодная премия имени Луи Деллюка за лучший французский фильм.

М. Черненко

**Фильмография:** "Черный дым" (Fumée noire, совм. с Р. Куаффаром), "Американец, или Путь в Эрно" (L'Américain ou le chemin d'Erno), "Гром" (Le tonnerre), "Молчание" (Le silence), все — 1920; "Лихорадка" (Fievre), 1921; "Женщина ниоткуда" (La femme de nulle part), 1922. Сочинения: Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924; В дебрях кинематографа. М. — Л., 1924; Delluc L., Cinema et Cie. P., 1919; Delluc L. Charlot. P., 1921.

**Библиография:** Toriol M. Louis Delluc. P., 1965.

## ДЕ САНТИС ДЖУЗЕППЕ

\*\*\*\*\*  
(De Santis Giuseppe). Итальянский режиссер. Родился 11 января 1917 г. в Фонди. Прежде чем сделать профессиональный выбор, изучал филологию, философию, юриспруденцию. Затем поступил в Экспериментальный киноцентр в Риме, сначала на актерский факультет, затем перевелся на режиссерский. Однако первые шаги в кинематографе сделал как кинокритик. Причем это был вполне сознательный выбор: в годы войны (1942–1944) вокруг журнала Cinema сплотилась прогрессивная,

антифашистски настроенная итальянская художественная интеллигенция, и Де Сантис был одним из самых блестящих ее представителей. Он критиковал режим Муссолини, официальную фашистскую культуру и кинематографию, много писал о советском кино и о путях развития реалистической национальной киношколы. В годы гитлеровской оккупации Италии Де Сантис участвовал в реальной антифашистской борьбе и даже вступил в ряды ИКП. Вместе с коллегой Джанни Пуччини Де Сантис дебютировал в кино в качестве художественного руководителя фильма "Дон Паскуале" (реж. С. Мастратонио), затем был сценаристом и помощником режиссера на фильме Лукино Висконти "Одержимость". Сразу же после войны Де Сантис дебютирует как режиссер сначала документальной лентой "Славные дни", затем художественным фильмом "Трагическая охота" (премия МКФ в Венеции). Программные положения реалистического, социально-активного кинематографа Де Сантиса-критика нашли свое воплощение в дебюте Де Сантиса-режиссера, ставшего таким образом одним из ведущих теоретиков и практиков неореализма. Картина была посвящена актуальной теме возвращения партизан-победителей к нормальной трудовой жизни и созданию крестьянских кооперативов.

Через год Де Сантис ставит остро сюжетную картину "Горький рис", имевшую ошеломляющий зрительский успех в Италии и во всем мире. Образ "рисовой девушки" Сильваны Мангано на рубеже 40–50-х гг. становится образом послевоенной Италии. Фильм-погоня с динамичным сюжетом, с элементами эротизма и в то же время на актуальную тему пришелся зрителям по вкусу. Коллеги же Де Сантиса по критическом цеху не упустили случая упрекнуть его в предательстве неореализма в угоду коммерциализации. И тем не менее свою оригинальную находку гармоничного сочетания социально-значимой тематики и зрелищной формы Де Сантис сохранил и развил в последующих картинах. В лентах "Нет мира под оливами" о борьбе простых крестьян с латифундистами, о юной любви "бедных, но красивых" и "Рим, 11 часов" (1952) о трагедии безработицы через новеллы — портреты молодых красивых девушек Де Сантис снимал самых знаменитых актеров, не пренебрегал романтическими и мелодраматическими красками, привнося элементы еще не

оформившихся в Италии киножанров, таких, например, как боевик. Будучи одним из основоположников неореализма, Де Сантис снял картину, которая, по мнению историков кино, закрывает его хронологические рамки: "Рим, 11 часов". Позднее, продолжая разрабатывать коммерческие киножанры, он снял мелодраму "Дайте мужа Анне Дзаккео", комедию "Дни любви", социальную драму-эпиксн "Люди и волки", но успех его неореалистического периода уже не повторялся.

Не имея возможности работать на родине, Де Сантис уехал в Югославию, где поставил "Дорогу длиною в год" о строительстве крестьянами дороги в город; затем во Франции он снял психологическую драму "Холостяцкая квартирка" и, наконец, в СССР поставил ленту "Итальянцы — славный народ" (в сов. прокате "Они шли на восток") о трагедии итальянских солдат, отправленных правительством Муссолини на русско-германский фронт, где смешались выпенренная патетика, надрывная сентиментальность и по-настоящему живые жизненные зарисовки и колоритные человеческие портреты. Фактически в середине 60-х творческий путь Де Сантиса-режиссера обрывается. Все его проекты, замыслы, сценарии не находят воплощения. Один из незаурядных кинематографистов оказывается не у дел. Среди сценариев, написанных им для других режиссеров, можно вспомнить "Солнце еще всходит", "Последняя любовь", "Капитан из Венеции", "Запрещенные женщины" и "Визит".

Л. Алова

**Фильмография:** "Дни славы" (Giorni di gloria), 1944—1945; "Трагическая охота" (La caccia tragica), 1947; "Горький рис" (Riso amaro), 1948; "Нет мира под оливами" (Non c'è pace tra gli ulivi), 1949; "Рим, 11 часов" (Roma, ore 11), 1952; "Дайте мужа Анне Дзаккео" (Un marito per Anna Zaccheo), 1953; "Дни любви" (Giorni d'amore), 1954; "Люди и волки" (Uomini e lupi), 1956; "Дорога длиною в год" (La strada lunga un anno), 1958; "Холостяцкая квартирка" (La garsonniere), 1960; "Итальянцы — славный народ" (Italiani, brava gente), 1963—1964; "Ценный специалист обеспеченным будущим" (Un apprezzato professionista di sicuro avvenire), 1972.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Chiarini L. 11 film nella battaglia delle idee. Вос-

са, Milano, 1954; Lizzani C. 11 cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979; Farassino A. Giuseppe De Santis. Moizzi, Milano, 1978; Faldini F., Fofi G. Aventura storia del cinema italiano, Feltrinelli, Milano, 1979.

## ДЕ СИКА ВИТТОРИО

(De Sica Vittorio). Итальянский актер, режиссер. Родился 7 июля 1901 г. в местечке Сора, умер 13 ноября 1974 г. в Париже. По окончании школы Витторио, выходец из семьи мелко-го банковского служащего, поступил в Высший коммерческий институт, чтобы, как и отец, стать бухгалтером. Профессия эта была уважаемой, но не слишком доходной, поэтому когда Витторио Де Сика представился случай подзаработать "актером на выходах", он согласился. Первый же опыт в театре русской драматической актрисы Татьяны Павловой в спектакле "Любовные грезы" стал поворотным в жизни Де Сика. Так, в 1924 г. началась его профессиональная артистическая карьера. Буквально за три-четыре года Де Сика из талантливого провинциала, которому улынулась судьба, превращается в профессионала, любимца публики и главного "героя-любownika" итальянской сцены. Кинодебют Де Сики в фильме "Красота мира" относится к 1926 г., а с 1931 г. он снимается из картины в картину, создавая образ обаятельного, привлекательного молодого человека, который, богат он или беден, располагает к себе мягкой улыбкой, чувствительным сердцем и сладкоголосым пением. Это была еще одна ипостась Де Сики: десятки пластинок с песнями из кинофильмов в его исполнении пользовались фантастической популярностью. Но несмотря на успех, актерское ремесло не дает ему полной самореализации, он мечтает о режиссуре и находит поддержку у своего друга Чезаре Дзаваттини, с которым познакомился в 1931 г. Сценарий к дебютному фильму "Дадим всем людям лошадь-качалку" они писали вместе, но фашистская цензура запретила к постановке печальную сказку о бедняках.

Режиссерский дебют В. Де Сики "Алые розы" состоялся в 1940 г., следом один за другим появились фильмы "Маддалена, ноль за поведение" (1940), "Тереза Венерди" (1941), "Гарибальдиец в монастыре" (1942) — все это были идиллические комедии ошибок с путаницей и милыми недоразумениями, в результате которых он и она соединялись

узлами любви вопреки всему. В этих подражательных картинах, снятых в общей кинематографической струе, критика уже тогда отмечала искренность, непосредственность, изящную поэтическую режиссуру, но этого все-таки было мало, чтобы увидеть в Де Сике провозвестника неореализма. В 1943 г. вышла картина "Дети смотрят на нас" (1942—1943), в которой впервые адюльтерная история была увиденна детскими глазами. Одиночество маленького Прико, болезненно переживающего фальшь родительских взаимоотношений, оказалось противовесом трескуче-бравурной фашистской идеологии, лгавшей во всем и в том, что семья — устойчивая и здоровая ячейка общества. Этот пятый по счету фильм Де Сики положил начало творческому сотрудничеству Де Сика — Дзаваттини и открыл новый, гражданственный этап в творчестве режиссера. А сам фильм вошел в историю итальянского кино как провозвестник неореализма.

В 1946 г. Де Сика поставил фильм о послевоенной детской беспризорности "Шуша", который принес режиссеру мировую известность. Это был первый по-настоящему неореалистический фильм режиссера, снятый в стилистике документа и рассказывающий о беспризорниках, о послевоенной нищете римлян и о их душевном благородстве, умении не роптать на жизнь и всегда приходить на помощь ближнему. Именно на неореалистическом направлении создал Де Сика лучшие свои фильмы, настоящие шедевры мирового киноискусства: "Похитители велосипедов" (1948, пр. "Оскар", шесть нац. пр./"Серебряная лента" и многие др.) — подлинная трагедия безработицы, "Чудо в Милане" (1950, гл. пр. МКФ в Каннах и пр. ФИПРЕССИ) — сказка о бедности и достоинстве, "Умберто Д." (1951) — драма одинокой старости. В 40-50-е гг. Де Сика снялся более чем 150 фильмах, его герои чаще всего стареющие донжуаны или фатоватые плуты. В 1959 г. Роберто Росселлини пригласил его на главную роль в картину "Генерал Делла Ровере", где обычный герой Де Сики — немного мошенник, спекулянт и беспринципный пройдоха, становится героем Сопротивления. Фашисты решают, что проходимец Бертоне с легкостью сыграет роль внешне похожего на него героя Сопротивления генерала Делла Ровере и дискредитирует его в глазах народа предательством и сотрудничеством с ними. Но все идет не по плану: Бертоне в образе генерала

начинает чувствовать себя народным героем и предпочитает умереть, чем обмануть соотечественников. Через год неожиданно для Де Сики Карло Понти предлагает ему экранизировать "Чочару" Альберто Моравиа с Софией Лорен в главной роли. Антифашистский фильм о молодой женщине на страшных дорогах войны. Вместе с 12-летней дочерью она спасается от фашистов, но война посылает ей испытания одно страшнее другого. Через год Де Сика продолжил тему фашизма, экранизовав "Затворников Альтоны" Ж.П. Сартра.

В своем творчестве Де Сика легко меняет жанры — лирические сказки ("Крыша", 1956), сатирические памфлеты ("Высший суд", 1961), комедии "по-итальянски" ("Вчера, сегодня, завтра", 1963, пр. "Оскар", 1964, и "Брак по-итальянски" по пьесе Эдуардо Де Филиппо "Филумена Мортурано", 1964), антифашистские трагедии ("Подсолнухи", 1969, совм. с СССР, и "Сад Финци-Контини" по одноименному роману Дж. Бассани, 1970, гл. пр. МКФ в Зап. Берлине и пр. "Оскар"), социальные драмы ("Поездка к морю", 1973). Но в каком бы жанре он ни работал, верность правде человеческого бытия и глубокий интерес к личности оставались главными его приоритетами. А уж какими методами достигается эта правда — психологизмом, гротеском, достоверностью или условностью, ему было все равно, потому что он владел всем арсеналом кинематографического повествования. Это обстоятельство для многих критиков становилось поводом к рассуждениям о хаотичности режиссерского почерка Де Сики, об отсутствии в его постнеореалистических фильмах жанровой и стилистической выверенности. С подобной точкой зрения можно соглашаться, но при одном неизменном условии, если за хаос принимать органично присущую Витторио Де Сике полноту жизни во всем ее многообразии.

Л. Алова

**Фильмография:** "Врата неба" (La porta del cielo), 1944—1945; "Вокзал Термини" (Stazione Termini), 1953; "Золото Неаполя" (L'oro di Napoli), 1954; "Анна из Бруклина" (Anna di Brooklin), 1958; "Бокаччо 70", новелла "Насилие" (Bocaccio 70, l'episodio La ruffa), "Узники Альтоны"/"Затворники Альтоны" (I sequestrati di Altona), оба — 1962; "Бум" (Il boom), "Вчера, сегодня, завтра" (Ieri, oggi, domani), оба — 1963; "Брак по-итальянски" (Matrimonio all'italiana), 1964; "Новый мир" (Un mondo nuovo), 1965; "Охота за

"Лисом" (Caccia alla volpe), 1966; "Колдуньи"/"Ведьмы", новелла "Вечер, как другие" (Le Streghe, l'episodio Una sera come le altre), "Семь раз женщина" (Woman Times Seven), оба — 1967; "Любовники" (Amanti), 1968; "Подсолнухи" (I girasoli), 1969; "Сад Финци-Контини" (Il giardino dei Finzi Contini), "Пары", новелла "Лев" (Le coppie, l'episodio Il Leone), оба — 1970; "Мы назовем его Андреа" (Lo chiameremo Andrea), 1972; "Короткий отпуск" (Una breve vacanza), 1973; "Поездка" (Il viaggio), 1974.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Богемский Г. Витторио Де Сика. М., Искусство, 1963; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Chiarini L. Il film nella battaglia delle idee. Bocca, Milano, 1954; Aristarco G. Romanzo e antiromanzo. Il Saggiatore, Milano, 1961; Rondolino G. Storia del cinema. Utet, Torino, 1977; Faldini E, Fofi G.. Avventurosa storia del cinema italiano, Feltrinelli, Milano, 1979; Lizzani C. Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979.

## ДЖЕРМИ ПЬЕТРО

(Germi Pietro). Итальянский режиссер, сценарист, актер. Родился 14 сентября 1914 г. в Коломбо, Лигурия, умер 5 декабря 1974 г. в Риме. Окончил Экспериментальный киноцентр в Риме. Первый фильм — "Свидетель".

Социально-критические фильмы "Заблудшая молодежь", "Во имя закона" (в сов. прокате "Под небом Сицилии"), "Дорога надежды" (пр. МКФ в Западном Берлине, 1950) и "Город защищается" (пр. МКФ в Венеции) сделали Д. одним из ведущих режиссеров неореализма. Д. следовал основным требованиям прогрессивного послевоенного итальянского кино: документирование жизненного факта, общая социальная и гуманистическая направленность, интерес к проблемам героя из народа. Самыми значительными фильмами этого периода принято считать "Дорогу надежды" и "Во имя закона". Первый завершается эпизодом нарушения закона, ибо люди не могут соблюдать закон, который не защищает их от безработицы, голода, нищеты. Второй (экранизация одноименного романа Леонардо Шаша) рассказывает историю молодого судьи, который хотел бы быть блюстителем и выразителем закона, но чувство человеческой солидарности и сострадания к обездоленным людям заставляет его искать помощи в борьбе с мафией у них, жертв мафии, а не у буквы

закона. После того как неореализм пошел на убыль, Д. стал снимать коммерческие фильмы: "Разбойник с Таккадель Лупо", "Президентша", "Ревность". Д. был не только сценаристом своих фильмов, но и нередко с блеском играл второстепенные или эпизодические роли, как, например, в психологической драме из жизни рабочих "Машинист" (пр. МКФ в Сан-Себастьяне, 1956) или в антифашистской ленте "Проклятая путаница".

В 60-е гг. Д. делает разворот в своем творчестве с идейно-социальной проблематики на социально-психологическую. Он обращается к жанру социальной сатиры и снимает трагикомедии и фарсы на темы любви, брака и запрета на развод в католической Италии. "Развод по-итальянски" стал главным его шедевром, получил пр. на МКФ в Каннах в 1961 г. и премию "Оскар" за сценарий в 1962 г. Взяв за основу статью уголовного кодекса, предусматривающую несуществующие наказания за "убийства на почве оскорбленной чести", Д. сочинил историю абсурдную, смешную, но и совершенно реальную, ибо запрет на развод в Италии мог бы привести и приводил к парадоксальным решениям брачных проблем. Сицилия продолжала оставаться главным местом действия его фильмов. В картине "Соблазненная и покинутая" Д. рассказал историю девушки, которая отказалась выйти замуж за насильника, к чему обязывал ее патриархальный кодекс чести, потому что только так она могла восстановить поруганную репутацию. Темы любви и брака, чести и свободы Д. продолжал варьировать в фильмах "Дамы и господа" (пр. МКФ в Каннах, 1966), "Аморальный", "Серафино" (пр. МКФ в Москве, 1969), "Альфредо, Альфредо", "Каштаны — вкусные". Последние ленты режиссера, включая "Мои друзья", работу над которой после его смерти завершил Марио Моничелли, были облегченными комедиями, в которых морально-психологический и социально-критический аспекты уступили место популизму, чистому комикованию, педалировали эротизм в угоду зрительскому вкусу и коммерческому спросу.

Л. Алова

**Фильмография:** "Свидетель" (Il testimone), 1945; "Заблудшая молодежь" (Gioventu perduta), 1947; "Во имя закона" (In nome del legge), 1949; "Дорога надежды" (Il cammino della speranza), 1950; "Город защищается" (La città si difende), 1951;



"Президентша" (La presidentessa), 1952; "Разбойник с Такка дель Люпо" (Il brigante di Tacca del Lupo), "Любовь в середине века", новелла "Война 1915—1918" (Amori di mezzo secolo, l'episodio Guerra 1915-1918), "Ревность" (Gelosia), все — 1953; "Машинист" (Il ferroviere), 1956; "Человек из соломы" (L'uomo di paglia), 1957; "Проклятая путаница" (Un maledetto imbroglio), 1959; "Развод по-итальянски" (Divorzio all'italiana), 1962; "Соблазненная и покинутая" (Sedotta e abbandonata), 1964; "Дамы и господа" (Signore e signori), 1965; "Аморальный" (L'immorale), 1967; "Серафино" (Serafino), 1968; "Каштаны — вкусные" (Le castagne sono buone), 1970; "Альфредо, Альфредо" (Alfredo, Alfredo), 1972; "Мои друзья" (Amici miei), 1975.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Кино Италии: Неореализм, М., Искусство, 1989; Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Lizzani С. Il cinema italiano 1895-1979. Editori riuniti, Roma, 1979; F. Di Giammatteo. Pietro Germi // Sequenze, a. 1, n. 4, dicembre, 1949.

## ДЖОРДЖЕВИЧ ПУРИША

(Dordevic Purisa). Настоящее имя — Младомир. Югославский кинорежиссер, сценарист, литератор. Родился 6 мая 1924 г. в г. Чачаке, Сербия. Участник народно-освободительной войны в Югославии, узник нацистских концлагерей. После освобождения изучал историю искусства. Работал репортером в провинциальной и белградской печати. В кино с 1946 г.: начинал как автор текстов к выпускам кинохроники. Как режиссер дебютировал в 1947 г. документальным фильмом "Триест", затем снял несколько десятков документальных лирических лент, окрашенных специфическим печальным юмором. В игровом кино дебютировал фильмом "Дитя общины" (1953), за которым последовали не слишком удачные ленты "Две виноградины" (совм. с греческими кинематографистами), "Первый гражданин маленького города" и "Лето виновато во всем". Известность Д. принес цикл "партизанских" документальных фильмов, снимавшихся параллельно с игровыми и содержащих основные сюжетные и стилистические мотивы последующих поэтических картин режиссера. Среди них — "Девушка с обложки" (1958), "Он" (1961), "Мать, сын, внук, внучка" (1965), "Гибель Баты Янковича" (1967). Знаменитая поэтическая трилогия фильмов о войне: "Девушка" (1965), "Мечта" (1966), "Утро" (1967, в сов. прокате "При-

говор приведен в исполнение"), снятые под сложным влиянием поэтики Довженко, Брехта и Годара (югославская критика отмечала также влияние чешской "новой волны" 60-х гг.), принесли Д. мировую славу, ряд международных премий, в том числе приз в Венеции, и обвинения консервативной коммунистической печати в клевете на героев партизанской войны. В 1968 г. трилогия дополняется своеобразным финалом военной жизни поколения двадцатилетних, фильмом "Полдень", посвященным любви советского солдата и сербской девушки, насильственно прерванной конфликтом Сталин — Тито (сов. делегация на фестивале в Пуле демонстративно покинула кинозал, где шел показ "Полдня").

В последующие годы Д. продолжает эксплуатировать в документальном кино найденную модель "партизанского" фильма, однако все с меньшим успехом, а в кино игровом обращается, тоже без особого успеха, к современности ("Кросс кантри", 1969; "Павле Павлович", 1975; "Тренер", 1978), время от времени возвращаясь к военной теме ("Велосипедисты"; "Восемь кило счастья"; "Прощай, бункер на реке"). С начала 70-х гг. работает на телевидении, экранизируя литературную классику, в частности цикл рассказов Чехова под общим названием "Дождь" и "От каждого, кого любила" (1972—1982), а затем уходит из режиссуры и занимается, главным образом, литературным трудом (издает сборник рассказов "Письма из маленького города" и роман "Лола Београд", содержащих как бы литературные проекты не реализованных в кинематографе фильмов). Кроме того, возвращается к профессии журналиста-колонниста, систематически публикуясь в самых популярных белградских изданиях. В конце 90-х выпустил на экран перемонтированный и не вышедший ранее на экраны фильм "Танго — это печальная память, которая пляшет".

Творчество Джорджевича оказало несомненное влияние на целое направление в югославском игровом кино 70-80-х гг., известное под именем "пражской школы кино": Каранович, Маркович, Паскалевич, Грлич, Кустурица и др.

М. Черненко

**Фильмография:** "Триест" (Trst, док.), 1947; "Дитя общины" (Opstinsko dete), 1953; "Две виноградины" (Dva zrna grozdja), 1955; "Девушка с обложки" (Devojka sa

naslovne strane), 1958; "Первый гражданин маленького города" (Prvi gradjanin male varosi), "Лето виновато во всем" (Leto je krivo za sve), "Он" (On), все — 1961; "Мать, сын, внук, внучка" (Majka, sin, unuk, unuka), "Девушка" (Devojka), оба — 1965; "Мечта" (San), 1966; "Гибель Баты Янковича" (Pogibija Bate Jankovica), "Утро" (в сов. прокате "Приговор приведен в исполнение", Jutro), оба — 1967; "Полдень" (Podne), 1968; "Кросс кантри" (Cross country), 1969; "Велосипедисты" (Biciklisti), 1970; "Павле Павлович" (Pavle Pavlovic), 1975; "Тренер" (Trenar), 1978; "Восемь кило счастья" (Osam kila sreće), 1980; "От каждого, кого я любила" (Od svakog koga sam volela, тв), 1972—1982; "Прощай, бункер на реке" (Zbogom ostaj bunkeru na reci), 1990; "Дождь" (Kisa, тв), "Танго — это печальная память, которая пляшет" (Tango je tuzna misao koja seplese), 1997.

**Библиография:** Черненко М. Пуриша Джорджевич: поэзия революции. // Портреты и размышления. М.: ВНИИК, 1989.

## ДЗАМПА ЛУИДЖИ

\*\*\*\*\*  
(Zampa Luigi). Итальянский режиссер. Родился 2 января 1905 г. в Риме, умер 15 августа 1991 г. там же. Д. готовил себя к карьере инженера, но увлечение театром оказалось сильнее, и он начал изучать ремесло театрального режиссера. Но в середине его призвание кино и поступает в Экспериментальный киноцентр в Риме на режиссерский факультет. Однако его кинематографическая карьера начинается со сценария к фильмам: "Дора Нельсон", "Тысяча лир в месяц", "Все для женщины", "Перипетии любви" и др. Дебютировал в режиссуре фильмом "Фра Диаволо (по опере Д. Ф. Э. Обера), Д. в течение всей второй мировой войны снимает конформистское кино — веселые комедии, далекие от конкретной реальности и человеческих проблем. Но как только война заканчивается, комедии Д. приобретают сатирические тона и социальную направленность. Д. становится одним из создателей неореалистической комедии. В его послевоенной фильмографии особое место занимают фильмы "Жить в мире" о том, что рядовой итальянец, вопреки заверениям фашистских идеологов, не хотел войны; "Депутатка Анджелина" с великой Анной Маньяни, рассказывающая о судьбе женщины, решившей стать поборницей интересов своих соотечественников; дилогия "Трудные годы" и "Легкие годы", где Д. не побоялся превратить в объект осмеяния Италию пе-

риода 2-й мировой войны. В 50-е гг. Д. снял ряд остросоциальных картин, в которых разоблачал неаполитанскую мафию ("Процесс над городом", 1952), поднимал проблему безработицы ("Судья", 1959), разоблачал злоупотребления властью городских чиновников ("Уличный регулировщик", 1960). Позднее его интересы вновь сместились в сторону чистой комедии, в которой полностью отсутствовали злободневность и социальный критицизм. Несмотря на интенсивную работу (Д. снимал фактически по картине в год), на стабильный интерес к его творчеству, режиссеру не удавалось выйти за рамки ремесленничества и подняться на художественно высокий уровень. В 70-е гг. на волне политического кино Д. снова предпринял попытку снять ангажированные ленты, и это ему удалось: "Уважаемые люди" и "Хирурги, мафия в белом" затрагивали важные общественно-значимые вопросы и получили широкий резонанс не только в Италии, но и за рубежом.

Л. Алова

**Фильмография:** "Фра Диаволо" (Fra' Diavolo), "Пропавший актер" (L'attore scomparso), оба — 1941; "Молоденькие девушки" (Signorinette), "Всегда найдется какое-нибудь но..." (C'è sempre una ma), оба — 1942; "Черное подвенечное платье" (L'abito nero da sposa), 1943; "Американец в отпуске" (Un americano in vacanza), 1945; "Жить в мире" (Vivere in pace), 1946; "Депутатка Анджелина" (L'onorevole Angelina), "Трудные годы" (Anni difficili), оба — 1947; "Набат" (Satrape a martello), 1948; "Легче, чем верблюду" (È più facile che un camello), "Война и мир", "Сердца, не ведающие границ" (Guerra e pace, Suoi senza frontiera), оба — 1949; "Господа, на посадку!" (Signori, in carozza), 1951; "Процесс над городом" (Processo alla città), 1952; "Мы женщины", новелла "Иза Миранда" (Siamo donne, l'episodio — Isa Miranda), "Легкие годы" (Anni facili), "Такова жизнь", новелла "Патент" (Questa è la vita, l'episodio — La Petente), все — 1953; "Римлянка" (La romana), 1954; "Искусство устраиваться" (L'arte di arrangiarsi), "Современная молодежь" (Ragazzi d'oggi), оба — 1955; "Дачный сезон" (Tempo di villeggiatura), 1956; "Вор он, воровка она" (Ladro lui, ladra lei), "Девушка из Палио" (La ragazza del Palio), оба — 1957; "Рычащие годы" (Anni ruggenti); "Судья" (Il magistrato), 1959; "Уличный регулировщик" (Il vigile), 1960; "Летнее безумие" (Frenesia dell'estate), 1963; "Вопрос чести" (Una questione d'onore), "Наши мужья", новелла "Муж Ольги" (I nostri mariti, l'episodio — Il marito di Olga), оба — 1966; "Милые дамы" (Le dolce signore),

1967; "Врач страховой кассы" (Il medico della mutua), 1968; "Всеобщий протест" (Contestazione generale), 1970; "Красивый, честный эмигрант в Австралии хотел бы жениться на соотечественнице, никогда ранее не состоявшей в браке" (Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata), 1971; "Хирурги, мафия в белом" (Bisturi, la mafia bianca), 1973; "Уважаемые люди" (Gente di rispetto), 1975; "Чудовище" (Il mostro), 1977; "Безумные постели" (Letti selvaggi), 1979. **Библиография:** Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Meccoli D. Luigi Zampa. Cinque lune, Roma, 1956; Lizzani C. Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979; Faldini F, Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979.

### ДЗЕФФИРЕЛЛИ ФРАНКО

\*\*\*\*\*

(Zeffirelli Franco). Настоящее имя Джанфранко Корси. Итальянский кинорежиссер. Родился 12 февраля 1923 г. во Флоренции. Получив диплом Академии изящных искусств во Флоренции, увлекся архитектурой, затем поступил на флорентийское радио, где в качестве режиссера сделал ряд радиопостановок по классическим произведениям. В 1947 г. дебютировал в кино, сыграв небольшую роль в фильме Луиджи Дзампы "Депутатка Анджелина". В том же году встретился с Лукино Висконти и стал его ассистентом на картине "Земля дрожит". По окончании фильма их творческое содружество продолжилось на театральных подмостках, где они поставили несколько классических пьес: Висконти в качестве режиссера, Д. — как художник-постановщик. Последующие 10 лет Д. работает в театре, где ставит не только прозаические, но и оперные спектакли как сценограф и режиссер. В 1958 г. снимает свой первый короткометражный фильм "Кемпинг" и снова почти на 10 лет возвращается в театр.

Только в 1965 г. он переносит на экран "Богему" Дж. Пуччини. С этого фильма начинается кинорежиссер Франко Дзеффирелли, мастер больших постановочных и костюмных картин — экранизаций литературной и музыкальной классики. Шекспировские "Укрощение строптивой" и "Ромео и Джульетта" (пр. "Оскар"), снятые в Великобритании, приносят ему мировое признание. "Брат Солнце, сестра Луна" о жизни средневекового святого Франциска Ассизского был снят по заказу Ватикана и, естественно, полностью соответствует канонической трактовке. В 1977 г. опять-таки по заказу Ва-

тикана Д. снял "Иисус из Назарета" (картина существует в нескольких версиях: полной, телевизионной и адаптированной, кинематографической), где сохранены канонический библейский текст и интерпретация образа Христа. Фильм снят с большим постановочным размахом, порой с чрезмерной пышностью и может служить примером лубочно-ярмарочного иллюстрированного киноиздания Библии. В 1979 г. Д. снял римейк известной картины Кинга Видора "Чемпион" (1931). Снял киноверсии опер "Богема", "Травиата", "Отелло", "Гамлет" с участием артистов миланского театра "Ла Скала". Весь свой богатый и плодотворный опыт театрального художника и режиссера Д. принес на съемочную площадку, поэтому его фильмы программно и, как это ни парадоксально, органично театральны. Реализм в них сочетается с тяготением к живописности внутрикадровой композиции, к пристальному вниманию к достоверности костюма, деталей быта и времени.

Последняя картина "Чай с Муссолини" снята Д. по собственной автобиографической книге, которая так и называется "Автобиография Дзеффирелли", и рассказывает в присущей режиссеру живописной манере историю жизни нескольких англичанок, поклонниц искусства и Флоренции, волею судеб оказавшихся заложницами Муссолини и его режима. Фильм имел широкий резонанс, а исполнительница одной из главных ролей Джуди Денч была удостоена премии "Оскар".

Л. Алова

**Фильмография:** "Кемпинг" (Camping), 1957; "Укрощение строптивой" (La bisbetica domata), 1966; "Ромео и Джульетта" (Romeo e Giulietta), 1968; "Брат Солнце, сестра Луна" (Fratello Sole, sorella Luna), 1972; "Иисус из Назарета" (Gesù di Nazareth, tv), 1977; "Чемпион" (Il campione), 1979; "Бесконечная любовь" (Amore senza fine), 1981; "Травиата" (La traviata), 1982; "Отелло" (Otello), 1986; "Молодой Тосканини" (Il giovane Toscanini), 1988; "Гамлет" (Amleto), 1990; "История Черноголовки" (Storia di una capinera), 1992; "Чай с Муссолини" (Un tè con Mussolini), 1999.

**Библиография:** Юткевич С. Шекспировская диалогия Франко Дзеффирелли. Искусство кино, № 6, 1970; Рубанова И. Травиата. Искусство кино, № 12, 1983; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982; Faldini F, Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979.

## ДЗУРЛИНИ ВАЛЕРИО

(Zurlini Valerio). Итальянский режиссер. Родился 19 марта 1926 г. в Болонье, умер 27 октября 1982 г. В годы учебы в Римском университете на юридическом факультете Валерио Дзурлини начал ставить самодельные студенческие спектакли, но вскоре увлечение театром и кино превратилось в профессию. Начиная с 1948 г., Д. снимал короткометражные картины, которые неизменно получали широкий резонанс и сделали его имя известным не только в кинематографической среде и не только в Италии. "История одного квартала", "Воскресный блюз", "Вокзал Термини", "Солдаты в городе" и др. выражали гражданскую и художественную позицию Д., которую можно было бы назвать одним емким и значимым словом — неореалист. Его дебют в художественном кино приходится на 1954 г. и связан с именем писателя-неореалиста Васко Пратолини и его романом "Девушки из Сан-Фреддиано". В 1959 г. Д. поставил "Яростное лето" — историю любви на фоне второй мировой войны. В этой картине черты индивидуального стиля режиссера стали зримее. Тема внутреннего эмоционального мира отдельно взятого человека, оказавшегося втянутым в большие исторические катаклизмы, становится отныне ведущей в его творчестве, как, впрочем, и в творчестве режиссеров его — послевоенной — формации (Флорестано Ванчини, Франческо Мазелли, Франко Брузати). В 60-е гг. в итальянском кино в целом тема "человек и история" (причем человек на первом месте!) становится предметом исторического, социально-психологического, идейно-политического, философского, экзистенциального исследования. И Д. уверенно начинает движение в этом направлении. В 1960 г. он снимает фильм "Девушка с чемоданом", где открывает юную Клаудию Кардинале, которая с его помощью создает один из лучших своих народных образов, психологически выверенных и тонких.

Мировую известность приносит режиссеру картина "Семейные хроники" (по Пратолини, гл. пр. МКФ в Венеции). Прием "автор-рассказчик", использованный Д. не только в форме повествования, но и в чисто изобразительном решении фильма, создавал ощущение доверительно-интимного общения со зрителем. После выхода "Семейных хроник" итальянская критика окрестила режиссера одним из луч-

ших чувственных кинопрозаиков отечественного кинематографа. Несмотря на изобразительное совершенство, изысканную стилистику, "работающую" на правду чувств, картина завершила этот этап в творчестве Д. В 1965 г. он снял антифашистскую ленту "Солдатские девки" (совм. с СФРЮ, в сов. прокате "Они шли за солдатами", спец. пр. МКФ в Москве) по одноименному роману Уго Пирро, в котором был рассказан один из самых драматических и постыдных эпизодов греческой компании, проведенной армией Италии. Следующую картину "Сидящий по правую руку" Д. посвятил памяти Патриса Лумумбы, лидера освободительного движения Конго. В 1972 г. Д. в жанре мелодрамы снял картину "Первая ночь покоя" о молодежи, судьба которой представляется ему тревожной: наркотики, социальная апатия, моральный вызов — все это он воспринимает как личную драму, как часть своей автобиографии. Картина не имела успеха, на нее обрушилась резкая критика, какой Д. никогда прежде не знал. Так завершился второй этап в его творчестве, казалось бы, диаметрально противоположный предыдущему. Исторически, политически и социально-значимые темы, гражданское отношение к проблемам современного общества — не в географическом, а общечеловеческом смысле — вышли на первый план на рубеже 60–70-х гг. Но уже в середине десятилетия политический кинематограф пошел на убыль, оставив разочарование от того, что киноискусство не может стать инструментом политической борьбы или конструктивных социальных преобразований. Именно в этот момент Д. снял лучший свой фильм "Пустыня Тартари" по одноименному роману Дино Буццати, обличавший милитаризм как проявление человеческой ограниченности. Фильм высокой изобразительной культуры, растворивший идеологию и идею военной истерии через сюрреальность сюжета с персонажами-фантомами, сумел создать ощущение конца мира подлинных человеческих ценностей в Европе середины XX века. В фильме заняты блистательные актеры Витторио Гасман, Жан-Луи Трентиньян, Филипп Нуаре, Макс фон Сюдов, Жак Перрен, Франсиско Рабаль, Фернандо Рей, при помощи которых Дзурлини создал галерею человеческих типов и символов эпохи одновременно.

- Л. Алова

**Фильмография:** "Девушки из Сан-Фреддиано" (Le ragazze di San Frediano), 1954; "Яростное лето" (Estaste violenta), 1959; "Девушка с чемоданом" (La ragazza con la valigia), 1960; "Семейные хроники" (Stonache familiari), 1962; "Солдатские девки" (Le soldatesse), 1965; "Сидящий по правую руку" (Seduto alla sua destra), 1968; "Первая ночь покоя" (La prima notte di quiete), 1972; "Пустыня Тартари" (Il deserto dei Tartari), 1976.

**Библиография:** Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

## ДРЕЙЕР КАРЛ ТЕОДОР

(Dreyer Carl Theodor). Датский режиссер. Родился 3 февраля 1889 г. в Копенгагене, умер 20 марта 1968 г. там же. С 1908 г. занимался журналистикой. В 1913 г. поступил на киностудию "Нордиск", где работал автором титров и монтажником, а затем сценаристом. В качестве литературного консультанта киностудии был последовательным пропагандистом экранизаций известных произведений мировой литературы. В 1913–1918 гг. имя Дрейера появляется в титрах более 20 картин. В 1918 г. поставил свой первый фильм "Президент", который во многом был типичной датской мелодрамой того времени. Однако уже здесь важное значение приобретают пластическая красота каждого кадра, выразительность детали. Одним из первых в мировом кино Д. стал стремиться к тому, чтобы вещи, окружающие героя фильма, были отражением его личности. В фильме "Страницы из книги Сатаны" действие развертывается в четырех исторических эпохах — в Палестине времен Христа, в Испании в период разгула инквизиции, во Франции в годы якобинской диктатуры и в Финляндии во время революции 1918 г. Сразу же после выхода фильм был заклеен либеральной критикой как реакционный. Однако Д., всю жизнь остававшемуся далеким от политики, просто был необходим остро драматический материал для разоблачения нетерпимости и зла под маской добродетели. В снятом в Швеции фильме "Вдова пастора" ощутимо влияние классических лент Шёнстрёма и Стиллера. Правдивое воссоздание сельской атмосферы сочетается с крестьянским юмором, тонким лиризмом, пристальным вниманием к человеческой психологии, достоверным актерским исполнением. В ленте "Возлюби ближнего своего" рассказывается о еврейских про-

мах в царской России в 1905 г. Действие "Михаэля", снятого в 1924 г. в Германии с Бенямином Кристенсенем в главной роли, происходит в декадентской среде художников, овеванной экзотической атмосферой в духе немецкого экспрессионизма. Фильм "Чти жену свою" о домашнем тиране, который постоянно унижает жену и детей, французский критик Митри назвал "законченным выражением психологического реализма в немой период".

Психологический реализм был основой дрейеровской эстетики. Особое внимание он уделял актерам, с которыми работал по системе Станиславского. Отсюда пристрастие режиссера к крупным планам. Его самую знаменитую ленту, включенную в число 12 лучших фильмов всех времен и народов, — "Страсти Жанны д'Арк" критики называли "симфонией лиц", "изумительной фреской, скомпонованной из людских голов", "документальным фильмом о человеческих лицах". В центре внимания режиссера — человеческая трагедия, а не легендарные подвиги Орлеанской Девы. В 1932 г. во Франции Д. поставил свою первую звуковую картину "Вампир", после которой наступил длительный творческий перерыв.

Из-за своей бескомпромиссности и несговорчивости Д. был постоянным скитальцем, снимая фильмы в Норвегии, Швеции, Франции, Германии. За пятьдесят с лишним лет работы в кино он поставил лишь 14 художественных фильмов, причем в Дании только половину из них.

"День гнева" по пьесе норвежского писателя Ханса Вирс-Йенсена "Анна, дочь Петера" воскрешает мрачную атмосферу средневековья с его "охотами на ведьм". Поистине живописные свойства приобретает тонкое использование оттенков серого, а также белого и черного цветов, подчеркивающих борьбу между светом и тьмой. Экранизацию пьесы К. Мунка "Слово", рассказывающую о воскресении женщины из мертвых благодаря истинной вере, критики назвали "фильмом о чуде, ставшем чудом в киноискусстве" (главный пр. XVI МКФ в Венеции, 1955). В последнем фильме "Гертруда", о женщине, ищущей абсолютной любви, Д. продолжает свое исследование человеческой души через увеличительное стекло, скрупулезный анализ нюансов психики человека.

В 40–50-е гг. Д. ставил также документальные фильмы, внесшие вклад в развитие датского документального кино. Он автор многочис-

ленных теоретических и критических статей, собранных в книге "О кино" (1964).

Дрейер — один из самых ярких и самобытных художников мирового кинематографа, ставший классиком еще при жизни. Своеобразные тематические пристрастия, нестандартный способ видения мира, неповторимый стиль поставили его имя особняком в истории кино.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Президент" (Præsidenten), 1918; "Страницы из книги Сатаны" (Blade af Satans bog), 1919; "Вдова пастора" (Præstänkan, Норвегия), 1920; "Возлюби ближнего своего" (Die Gezeichneten, Германия), "Однажды" (Der varengang), оба — 1922; "Микаэль" (Mikaël, Германия), 1924; "Чти жену свою" / "Уважай свою жену" (Du skal ære din hustru), 1925; "Невеста Гломдаля" (Glomdalsbruden, Норвегия), 1926; "Страсти Жанны д'Арк" (La passion de Jeanne d'Arc, Франция), 1927; "Вампир" (Vampyr, Франция), 1932; "Помощь матерям" (Mødre hjælpen, к/м), 1942; "День гнева" (Vredens dag), 1943; "Два человека" (Tva människor, Швеция), 1944; "Вода в деревне" (Vandet på landet, к/м), 1946; "Сельские церкви" (Landsbykirken, к/м), "Борьба с раком" (Kampen mod krasften, к/м), оба — 1947; "Они успели на паром" (De naaede færgen, к/м), 1948; "Торвальдсен" (Thorvaldsen, к/м), 1949; "Мост Сторстрём" (Storstrømsbroen, к/м), 1950; "Замок в замке" (Et slot i et slot, к/м), "Слово" (Ordet), оба — 1954; "Гертруда" (Gertrud), 1964.

**Сочинения:** Dreyer C. От filmen. Kbh., 1964.

**Библиография:** Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 3, М., 1961; т. 4, М., 1982; Milne T. The Cinema of Carl Dreyer. N.Y., 1971; Bordwell D. The Films of Carl Theodor Dreyer. Berkley, Los Angeles, London, 1981; Drouzy M. Carl Th. Dreyer, født Nilsson. — Kbh., 1982.

## ДЮВИВЬЕ ЖЮЛЬЕН

(Duvivier Julien). Французский кинорежиссер. Родился 8 октября 1896 г. в Лилле, умер 29 октября 1967 г. в Париже. Участник первой мировой войны. Начиная как актер в труппе театра "Одеон" у А. Антуана, параллельно занимаясь театральной режиссурой. В кино с 1919 г. как ассистент у М. Л'Эрбье и Л. Фейада. В том же году дебютирует фильмом "Гасельдама". В годы немого кино снял более двадцати, главным образом коммерческих, фильмов, из которых успехом пользовалась лишь "Верую, или Трагедия Лурда". Популярность и слава пришли к Д. лишь

вместе со звуком, в 30-е гг., выдвинувшие его в один ряд с такими мэтрами французского "поэтического реализма", как Ж. Ренуар, М. Карне и Ж. Фейдер. Его первая звуковая лента "Давид Гольдер" и последовавшие за ней фильмы "Голова человека", "Голгофа" и особенно "Бандера" (по сценарию Ш. Спаака, с Ж. Габеном в гл. роли) содержали в себе всю поэтику "реализма отчаяния и безнадёжности", как назвала критика печальную атмосферу фильмов Д. Вершиной творчества Д. первой половины 30-х гг. стал фильм "Пепеле Моко", снятый под несомненным влиянием американского гангстерского фильма, однако сохранивший в драматическом сюжете, разыгрывавшемся в арабских кварталах Алжира, традиционный для французского кино мотив бегства и невозможности обретения свободы. Среди других значительных предвоенных работ режиссера — "Славная компания", поставленная в стиле популистских фильмов Рене Клера и проникнутая романтической философией социальной радости Народного Фронта, сборник киноновелл "Бальная записная книжка" (1937, "Золотой лев" на МКФ в Венеции), ностальгическая мелодрама "Конец дня", действие которой разворачивается в доме для престарелых актеров, и "Большой вальс" (1938, в США). Последний фильм открыл для Д. возможность продолжить работу в США, где он провел годы второй мировой войны и оккупации Франции. Здесь он снял несколько проходных картин, пытаясь приспособиться к голливудским вкусам, однако только одна из них — "Сказки Манхэттена" (1942), подтвердила его предвоенное реноме. После войны, вернувшись во Францию, Д. пытается возродить на отечественном экране поэтику и атмосферу поэтического реализма ("Паника", 1946; "Под небом Парижа", 1950; "Дело Маурициуса", 1953), однако в эпоху торжества неореализма во французском кино поэтика эта становится все более анахроничной, и творчество режиссера все более сдвигается в сторону коммерческого кино. Д. работает в Италии, Великобритании, США, Испании, ФРГ. Снимает комедии о противостоянии сельского священника и коммунистического мэра маленького городка где-то в Италии ("Мирок дона Камилло", 1951) и "Возвращение дона Камилло" (1952), романтическую любовную драму с элементами фантастики "Марианна моей юности" (1954), антифашистскую детективную драму "Марианна"

Октябрь" (1959), атеистическую комедию "Дьявол и десять заповедей" (1962), завершая свой путь в кинематографе фильмом "Дьявольски ваш" (1967).

М. Черненко

**Фильмография:** Гасельдама (Haseldama), 1919; "Рокевиллары" (Les Roquevillard), "Ураган на горе" (Ouragan sur la montagne), "Зловещий гость" (Der Unheimliche Gast, Германия), все — 1922; "Отражение Клода Маркера" (Le Reflet de Claude Mercœur), "Верую, или Трагедия Лурда" (Crédo ou la tragedie de Lourdes), оба — 1923; "Ожесточенные сердца" (Coeurs fagouiches), "Машина, которая переделывает жизнь" (La Machine à refaire la vie), оба — 1924; "Аббат Константен" (L'abbé Constantin), "Рыжик" (Poil de carotte), оба — 1925; "Замужество барышни Бельман" (Le Mariage de mademoiselle Beulemans), 1926; "Агония Иерусалима" (L'agonie de Jerusalem), "Человек на Испано" (L'Homme a l'Hispano), оба — 1927; "Водоворот Парижа" (Le Tourbillon de Paris), "Божественное морское путешествие" (La Divine croisiere), оба — 1928; "Чудесная жизнь Терезы Мартен" (La vie miraculeuse de Therese Martin), "Мамаша Колибри" (Maman Colibri), "Дамское счастье" (Au bonheur des dames), все — 1929; "Давид Гольдер" (David Golder), 1930; "Пять проклятых джентльменов" (Les cinq gentlemen maudits), 1931; "Голова человека" (La tete d'un homme), "Алло, Берлин, это Париж" (Allo Berlin? Ici Paris), "Рыжик" (Poile de carotte), "Венера колледжа" (La venus au college), все — 1932; "Маленький король" (Le petit roi), 1933; "Голгофа" (Golgotha), "Пакебот "Тенасити" (Le Paquebot "Tenacity"), "Мария Шапделен" (Marie Chapdelaine), все — 1934; "Бандера" (La bandera), 1935; "Пепе ле Моко" (Pepe le Moko), 1936; "Славная компания" (La belle equipe), "Голем" (Le Golem, Чехословакия), "Герой дня" (L'Homme du jour), все — 1936; "Бальная записная книжка" (Carnet de bal), 1937; "Большой вальс" (The Great Waltz), 1938; "Призрачная тележка" (La Charrette fantôme), "Конец дня" (La fin du jour), оба — 1939; "Такой-то отец и сын" (Untel pere et fils), 1940; "Лидия" (Lydia, США), 1941; "Сказки Манхэттена" (Tales of Manhattan), 1942; "Плоть и фантазия" (Flesh and Fantasy), "Самозванец" (The Imposter, США), оба — 1943; "Паника" (Panique), 1946; "Анна Каренина" (Anna Karenina, Великобритания), 1948; "В царстве небесном" (Au gouaime des cieux), "Черный Джек" (Black Jack, Испания), оба — 1949; "Под небом Парижа" (Sous le ciel de Paris), 1950; "Мирок дона Камилло" (Le petit monde de Don Camillo), 1951; "Возвращение дона Камилло" (Le retour de Don Camillo), "Именины Генриэтты" (La Fete a Henriette), оба — 1952; "Дело Маурициуса" (L'affaire Maurizius), 1953; "Ма-

рианна моей юности" (Marianne de ma jeunesse), 1954; "Это время убийц" (Voici les temps des assassins), 1955; "Человек в плаще" (L'Homme a l'imperméable), 1956; "Накипь" (Pot-bouille), 1957; "Женщина и пацан" (La femme et le pantin), 1958; "Мари-Октябрь" (Marie-October), 1959; "Бульвар" (Boulevard), 1960; "Дьявол и десять заповедей" (Le diable et les dix commandements), 1962; "Дьявольски ваш" (Diaboliquement votre), 1967.

**Библиография:** Leprohon P. Duvivier. Paris, 1968.

## ДЮЛАК ЖЕРМЕН

(Dulac Germain). Настоящая фамилия Сессе-Шнейдер (Saisset-Schneider). Французский режиссер, сценарист и теоретик кино. Родилась 17 ноября 1882 г. в Амьене, умерла 13 июля 1942 г. в Париже. С 1909 г. начала деятельность в качестве театрального критика и журналиста. Придя в кино в 1915 г., Д. практически с первых же шагов выступает как апологет внесюжетных связей и зрительских ассоциаций, основанных на поэтических, символических и сюрреалистических мотивировках. Одна из основателей движения кино клубов, Д. возглавила объединение кино клубов Парижа и окрестностей, выступала сторонником "интегрального кино", строящегося на ритмикопластических связях, сняла несколько лент в новаторской стилистике "музыки для глаз", в основу которых были положены классические музыкальные произведения. Д. возглавляла хроникальный журнал "Пате журнал", киножурнал "Франс актуалите", ввела в обиход термин "авангард" для обозначения экспериментального направления французского кино 20-х гг., одновременно являясь активным практиком и одним из теоретиков этого направления.

С точки зрения сюрреалистического опыта особый интерес представляет фильм Д. "Раковина и священник", поставленный по сценарию поэта Антонена Арто (оскорбленный тем, что не ему была предложена главная роль, Арто с друзьями устроил скандал на премьере ленты в "Студии урсулинок"). Уже в первых своих работах Д. провозгласила примат подсознательного в поступках и действиях человека, но "Раковина и священник" стала первой картиной, открыто объявленной сюрреалистической. Отказ от временных и логических связей, фрагментарный монтаж позволили Д. изменять — расширять, сужать, а то и трансформировать пространство и время. Примером может слу-

жить пробег священника по улице. Вполне банальный по своей природе, волей режиссера, перетасовавшей "географию" улицы, он превращен в нечто алогичное и невозможное; человек не в состоянии перемещаться таким образом за столь короткий отрезок времени. Так с помощью монтажа Д. воссоздает не реальность, а сновидческую версию бегства в никуда.

В то же время картина не обоглась без вполне тривиальной драматургической завязки: молодой священник видит хоть и фантазматические, но психологически оправданные сны, навеянные чувством к прекрасной красавице, генеральной жене, посетившей его на исповеди. Раковина, наполняемая жидкостью, но остающаяся полупустой, — символ неудовлетворенности желаний священника, равно как его сумбурные видения — результат сублимации, вытеснения греховного из сознания. В то же время фильм наполнен необъяснимыми и не нуждающимися в объяснении сюрреалистическими фантазиями: на полу, словно нос Буратино, вырастают рясы священника, корсет, облегающий грудь женщины, превращается в две ракушки. Впрочем, при желании и в этих образах несложно увидеть метафорические значения.

Кинематографическая практика Д. любопытна не столько сюрреалистической эстетикой, достаточно прямолинейно воспринятой автором, сколько техническими новациями: один из пионеров в использовании таких приемов, как двойная экспозиция, длиннофокусные деформации, ускоренная съемка и рапид, Д. в то же время мастерски использовала находки немецких авангардистов Рихтера и Рутмана, монтажно подчиняя изобразительный ряд музыке Шопена и Дебюсси ("Пластинка 927", "Арабески", "Темы и вариации").

М. Черненко

**Фильмография:** "Сестры-враги" (Sœurs enemies), 1915; "Таинственный Жео. Ураган жизни" (Géo le mysterieux. L'ouragan de la vie), 1916; "Души безумцев" (Ames de fua), 1917; "Испанский праздник" (La fête espagnole), 1919; "Смерть солнца" (La mort du soleil), 1921; "Улыбающаяся мадам Бёде" (La souriante madame Beudet), 1923; "Дьявол в городе" (Le diable dans la ville), 1924; "Душа артистки" (Ame d'artiste), 1925; "Раковина и священник" (La coquille et le clergymen), 1927; "Пластинка 927" (Disque 927), "Арабески" (Arabesque), оба — 1929; "Темы и вариации" (Thèmes et variations), 1930.

**Библиография:** Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie integrale. "L'art cinématographique" v. 2, 1927. // Le cinéma d'avantgarde, Le cinéma des origines à nos jours. P., 1932.

## ДЮЛГЕРОВ ГЕОРГИ ДИМИТРОВ

Болгарский режиссер кино и театра. Родился 30 сентября 1943 г. в Бургазе. Закончил режиссерский факультет ВГИКа в Москве в 1970 г. Дебютировал среднетражным фильмом "Экзамен" (1970, пр. на МКФ в Оберхаузене, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Варне, 1973). Один из ведущих мастеров "третьего поколения" болгарской режиссуры, прошедшего школу профессионального обучения в киношколах Москвы, Лодзи, Будапешта, Праги. Снял несколько полнометражных игровых картин в жесткой реалистической манере, демонстративно противостоящей наивному романтизму и сентиментализму болгарского кинематографа соцреалистической поры. Среди важнейших работ нетрадиционная "историко-революционная" лента "...и придет день" (1973), "Гардероб" (1974), "Авантаж" (1977, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1978, "Златая цепь" на МКФ неореалистического фильма в Авеллино, Италия, 1979), "Обмен" (1978), историческая фреска, посвященная антиitureцкому восстанию 1903 г. "Мера за меру" (1981), "АкаТаМус" (1988), "Лагерь" (1990), "Черная ласточка" (1997, "Золотой орел" на МКФ в Тбилиси, 1997, Грузия). Одновременно с фильмами игровыми снимал ленты документальные, в том числе спортивную дилогию "О Нешке Робеовой и ее девчонках" (1985, "Золотой рыцарь" на МКФ в Палермо, 1987, Италия), "Одевчонках и их Нешке Робеовой" (1986). В числе театральных работ — "Антигона", "Пигмалион", "Салоникские заговорщики". Работал директором Армейского аудиовизуального центра в Софии. Избирался депутатом Верховного национального собрания Болгарии (1992-1998). Член Европейской киноакадемии.

М. Черненко

**Фильмография:** "Экзамен" (Изпит), 1970; "...и придет день" (И дойде денят), 1973; "Гардероб" (Гардеробът), 1974; "Авантаж" (Авантаж, 1977; "Обмен" (Трампа), 1978; "Мера за меру" (Мера според мера), 1981; "О Нешке Робеовой и ее девчонках" (За Нешка Робеова и нейните момчета, док.), 1985; "О девчонках и их Нешке Робеовой" (За момчетата и тяхната Нешка

Робеова, док.), 1986; "АкаТаМус", 1988; "Лагерь" (Лагерьт), 1990; "Оплаченное милосердие" (Платено милосърдие, тв), 1996; "Черная ласточка" (Черната лястовица), 1997; "БГ. Невероятные рассказы одного современного болгарина" (БГ. Невероятни разкази на един съвремен българин, тв), 1997; "Песочные часы" (Пясъчн часовник, тв), 1999.

## ЖЕЛЯЗКОВА БИНКА ДИМИТРОВА

Болгарский кинорежиссер. Родилась 15 июля 1923 г. в Свиленграде. Закончила режиссерский факультет Государственного высшего театрального училища в Софии (1951). С 1954 г. работает на киностудии "Вояна" в Софии. Дебютировала в 1957 г. фильмом "Жизнь течет тихо", не выпущенным на экраны по цензурным соображениям (в 1988 г. в рамках болгарской "перестройки" фильм был награжден специальной премией за режиссуру Союза болгарских деятелей кино).

Подлинным дебютом Желязковой стала ее следующая картина "А были мы молоды" (1961, "Золотая медаль" на МКФ в Москве), один из самых значительных фильмов болгарского кино, поэтическая баллада о юных подпольщиках в годы фашизма, лишенная и тени дурного идеологизма в "молодогвардейском" стиле, предписанном нормативной эстетикой фильма такого рода. Потому и эта картина Ж. вызвала неудовольствие партийной критики, несмотря на многочисленные награды за пределами Болгарии. Впрочем, и к последующим работам режиссера прокатная судьба была не слишком благосклонна: фильм "Привязанный аэростат" (1967), основанная на фольклорных мотивах ехидная притча о заблудившемся аэростате, неожиданно свалившемся с небес на глухую деревеньку в забытой богом болгарской глубинке, был расценен как клевета на глубинные архетипы народного бытия и не рекомендован для широкого показа. Лишь спустя несколько лет Ж. "удалось" снять картину в классическом стиле эпохи — антифашистскую драму "Последнее слово" (1973), повествовавшую о судьбах нескольких обитательниц камеры смертников в фашистской тюрьме перед казнью. В последующие годы Ж. обращается к современной тематике, рассматривая в своих картинах сложные и неявные процессы, происходившие в конце 70-х — начале 80-х гг. в болгарском обществе — "Бассейн" (1977, пр. на

МКФ в Москве), "Большое ночное купанье" (1980), "Ночью по крышам" (1988), а также ряд документальных фильмов. С начала 90-х гг. она уходит из кинематографа.

М. Черненко

**Фильмография:** "Жизнь течет тихо" (Живот си тече тихо), 1957; "А были мы молоды" (А бяхме млади), 1961; "Привязанный аэростат" (Привързаният балон), 1967; "Последнее слово" (Последната дума), 1973; "Бассейн" (Басейнт), 1977; "Большое ночное купанье" (Голямото ношно къпане), 1980; "Ночью по крышам" (Нощем по покривите), 1988.

## ЗАНУССИ КШИШТОФ

(Zanussi Krzysztof). Польский режиссер и сценарист. Родился 17 июня 1939 г. в Варшаве. Изучал физику в Варшавском университете (1955–1959) и философию в Ягеллонском университете (Краков, 1959-1962). С 1958 г. снимает любительские картины (всего 11), девять из которых впоследствии получили различные премии. В частности, лента "Трамвай в небо" (Tramwaj do nieba, 1958) — Гран-при Всепольского конкурса любительских фильмов. Окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи (1966). Дипломная работа "Смерть провинциала" (1966) удостоена премий на МКФ в Венеции, Мангейме, Вальядолиде, Москве, а также отечественных призов. В 1966 г. Занусси снял свой первый документальный фильм "Перемышль", а в 1967 г. — первый художественный — короткометражный фильм "Лицом к лицу". В художественном кинематографе дебютировал в 1969 г. фильмом "Структура кристалла", завоевавшим призы МКФ в Мар-дель-Плато, Вальядолиде, Коломбо.

С 1980 г. — художественный руководитель творческого кинообъединения "Тор", вице-председатель Союза польских кинематографистов (1974–1983), председатель Совета Польской федерации кино клубов (1975–1977). Автор книг "О монтаже в любительском кино" (1968), "Беседы о любительском кино" (1978), "Пора умирать" (1997, два издания), а также нескольких сборников телекиносценариев (частично совместно с Э. Жебровским). С 1987 г. работает в театрах Польши, Европы и США.

В польском кино антиромантическое творчество З. занимает особое место. Уже в дебюте — ленте "Структура кристалла" — проявилась его индивидуальность. Это фильм-раз-



мышление, адресованный узкому кругу зрителей, конфронтация позиций двух героев, воплощающих различные взгляды на жизнь, различные варианты жизненного пути, прерываемая пейзажами, напоминающими черно-белую графику.

Поиски смысла жизни в очень конкретной, полной приземленных обстоятельств и обязанностей действительности стали манией героя и главной темой художественного фильма "Иллюминация" (1973, Гран-при, пр. ФИПРЕССИ, пр. экуменического жюри МКФ в Локарно, Золотая медаль МКФ в Финуэроде-Фоз, 1975), часть которого снята скрытой камерой.

В своих картинах Занусси обстоятельно и бесстрастно переводит на язык кино самые фундаментальные и сложные проблемы человеческого бытия, существенные для каждого человека, — рождение, жизнь, смерть, интеллект, совесть, душа, вера. Для режиссера современный мир — территория моральных конфликтов и этических дилемм. Благодаря точной драматургии сложные психологические, моральные, а также философские конфликты, несмотря на свою кажущуюся некиногенность, обретают живость и остроту. Это достигается, главным образом, выразительностью и правдивостью образов, интеллектуальной интенсивностью их конфликтов, потому что основное средство выражения режиссера — игра актеров.

Во многих фильмах Занусси, начиная с картины "Структура кристалла", присутствует элемент веры. Его первые ленты говорили о некоей "абсолютной истине", которая все ускользала из рук героев. Представители точных наук, герои картин "Иллюминация", "Императив" (1982, пр. МКФ в Венеции), "Константа" (1980, пр. МКФ в Каннах, пр. МКФ в Панаме, 1981) подходят к порогу веры, но не могут его преодолеть, потому что у них потребность в вере сталкивается с сопротивлением интеллекта. Герои других фильмов — "Парадигма" (1985), "Год спокойного солнца" (1984, пр. МКФ в Венеции), "Состояние обладания" (1989, Гран-при МКФ в Страсбурге, 1990) и др. — глубоко верующие люди. Особенно в этом ряду стоят фильмы о выдающихся деятелях католической церкви: "Из далекой страны: Папа Иоанн Павел II (1981)", "Жизнь за жизнь" (1990), "Брат нашего бога" (1997).

Особенностью творчества З. является то, что в его картинах положительные герои обычно проигрывают, но их личная победа не является

необходимой. Совсем наоборот, их поражение подчеркивает важность поставленной проблемы, выполняя роль предостережения.

Но самая характерная черта творчества режиссера — умение втянуть зрителя в специфический вид дискуссии. Относясь к нему как к равноправному партнеру, З. оставляет зрителю шанс для собственных поисков ответа на поставленные вопросы. Основная тема фильмов З. — выбор нравственных ценностей, который предстоит сделать героям картин "Структура кристалла" и "Семейная жизнь" (1970), "Серебряный Хьюго" на МКФ в Чикаго, 1972), "Иллюминация" и "Квартальный баланс" (1974, пр. МКФ в Западном Берлине, 1975), "Защитные цвета" (1976, "Золотой козерог" МКФ в Тегеране, 1977), "Спираль" (1978, пр. МКФ в Панаме, 1979, диплом экуменического жюри МКФ в Каннах), "Контракт" (1980, диплом МКФ в Венеции) и "Жизнь за жизнь" и многих других, а также в телевизионных лентах, снятых в Польше и за ее пределами. В этих фильмах режиссер концентрирует свое внимание на самом главном: что есть зло и что есть добро, какова зависимость человека от его биологического естества, от общества, от случайности.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Смерть провинциала" (Smierc prowincjaly), "Перемышль" (Przemysl, док., к/м), "Мария Домбровская" (Maria Dabrowska, док.), все — 1966; "Лицом к лицу" (Twarz w twarz, к/м), "Компьютеры" (Komputery, док.), оба — 1967; "Кшиштоф Пендерецкий" (Krzysztof Penderecki, док., тв, "Серебряный Лайконик" Национального фестиваля короткометражных фильмов в Кракове, 1968, "Серебряный глобус" МКФ в Лейпциге, 1969), "Зачет" (Zaliczenie), оба — 1968; "Структура кристалла" (Struktura kryształu), 1969; "Горы в сумерках" (Gory o zmierzchu, тв, пр. "Трофей народов" МКФ в Тренто, 1973), "Семейная жизнь" (Zycie rodzinne), оба — 1970; "За стеной" (Za sciana, тв, пр. МКФ в Сан-Ремо, 1973), "Роль" (Rola, тв, к/м, ФРГ), оба — 1971; "Гипотеза" (Hipoteza, тв, к/м), 1972; "Иллюминация" (Iluminacja), 1973; "Катамунтское убийство" (The Catamount killing, США—ФРГ), "Квартальный баланс" (Bilans kwartalny), оба — 1974; "Ночное дежурство" (Nachtdienst, совм. с Э. Жебровским, тв, ФРГ), 1975; "Защитные цвета" (Barwy ochronne), 1976; "Бригитта Хорхи" (Brigitte Horhey, тв, ФРГ), "Лекция по анатомии" (Anatomische stunde, ср/м, тв, ФРГ), "Дом женщины" (Haus der Frauen, тв, ФРГ), "Любославский, Пендерецкий, Берд" (Lutoslawski, Penderecki, Baird,

ср/м, док., тв), все — 1977; "Спираль" (Spirala), 1978; "Дороги в ночи" (Wege in der Nacht, тв, ФРГ), 1979; "Мой Краков" (Mein Krakau, док., тв, ФРГ), "Константа" (Constans), "Контракт" (Kontrakt), все — 1980; "Из далекой страны: Папа Иоанн Павел II (Da un paesco Lontano: Papa Giovanni Paolo II), "Искушение" (Pokuszenie, тв, ФРГ—Франция—Швейцария), оба — 1981; "Ватикан — столица культуры" (Capitali kulturali — Vaticano, док., Италия), "Недоступная" (Unerreishbar, тв, ФРГ), "Императив" (Imperativ, пр. МКФ в Венеции), все — 1982; "Год спокойного солнца" (Rok spokojnego slonca), 1984; "Парадигма" (Paradygmat), 1985; "Состояние обладания" (Stan posiadania), 1989; "Где бы ни был, если ты есть" (Gdziekolwiek jest, jeslis jest, Польша—ФРГ), 1988; "Наполеон", серия "Мария Валевская" (Napoleon, Maria Walewska), "Жизнь за жизнь" (Zycie za zycie), оба — 1990; "Сегодняшняя Россия" (Rosja dzisiejsza), док., тв, Германия—Франция—Россия—Польша), 1991; "Прикосновение руки" (Dotkniecie reki, Польша—Великобритания), 1992; "Рассказы на выходные" (Opowiesci weekendowe, тв-сериал), 1995/1998; "Галоп" (Cwal), 1996; "Брат нашего бога" (Brat naszego Boga), 1997; "Жаворонок" (Skowronek, тв), 1999; "Скрытые сокровища" (Skarby ukryte), 2000; "Жизнь как смертельная болезнь, передаваемая половым путем" (Zycie jako choroba smiertelna przeposzona droga plciowa, Гран-при МКФ в Москве, Гран-при Национального кинофестиваля в Гдыни), 2000.

## ЗЕМАН КАРЕЛ

\*\*\*\*\*  
(Zeman Karel). Чешский режиссер, сценарист, художник. Преемник и продолжатель линии Мельеса в кинематографе. Зачинатель (вместе с Й. Трнкой и Г. Тырловой) чехословацкой кукольной (объемной) мультипликации. Автор фантастических приключенческих фильмов, использующий различные техники кино, включая комбинирование анимации с игрой живых актеров. Найдя новый выразительный язык, З. уже в самом начале своего творческого пути научился пользоваться им с таким совершенством, что каждый его новый фильм становился событием не только отечественного, но и мирового кинематографа.

Родился 3 ноября 1910 г. в Остромержи у Новой Паки, умер 5 апреля 1989 г. в Злине (Готвальдов). Окончив коммерческое училище и курсы художественной рекламы, работал проектировщиком и рисовальщиком рекламных агентств, оформлял витрины во Франции (1930—1936), затем у обувного магната Бати в Злине. Активный интерес к кукольному

театру, проявившийся уже в годы учебы, приводит З. в трюковый павильон злинской киностудии (1943), где он начинает работать как художник и режиссер кукольных фильмов. В первых кинематографических опытах ему помогала Г. Тырлова, однако учеником Тырловой в общепринятом смысле слова З. никогда не был, изначально избрав собственный путь.

В 1946 г. З. дебютирует как режиссер поэтической лентой "Рождественский сон", первым комбинированным трюковым фильмом, в котором ожившая игрушка двигалась в реальном пространстве. Состоявшая из игровой (ее режиссером был брат Карела Борживой Земан, впоследствии известный комедиограф) и кукольной частей, эта новаторская по технике и безупречная по стилю картина привлекла к себе внимание кинематографистов мира и была отмечена Премией за лучший кукольный фильм на МКФ в Каннах в 1946 г.

В последующие годы З. создает ряд короткометражных кукольных лент на актуальные темы общественной жизни, связанных между собой одним персонажем паном Прокоуком ("Пан Прокоук — бюрократ"; "Пан Прокоук в искушении", пр. чехословацкой кинокритики; "Пан Прокоук — изобретатель", пр. чехословацкой кинокритики, пр. на МКФ в Марианских Лазнях; и др.). После сериала о пане Прокоуке, отдельные фильмы которого появлялись на протяжении многих лет, З. вернулся к миру фантазии в интересном экспериментальном фильме "Вдохновение" (гл. пр. за лучший фильм объемной мультипликации на МКФ в Knocke le Zoute, 1949; Почетный диплом на МКФ в Нью-Дели, 1952; Почетный диплом на МКФ в Монтевидео, 1954; Первая премия на МКФ в Монреале, 1958), используя для анимационной балетной пантомимы стеклянные фигурки известного художника по стеклу Й. Брихты. В 1950 г. в той же технике объемной мультипликации З. создает сатирическую сказку "Король Лавра" (пр. за лучший кукольный фильм на МКФ в Карловых Варах), используя мотив царя Мидаса из сатирической поэмы К. Г. Боровского. В следующем фильме "Клад Птичьего острова" (пр. МКФ в Карловых Варах, 1952; почетный диплом на МФ детских фильмов в Варшаве, 1957), сказке, изображенно стилизованной под персидские миниатюры, режиссер продолжает эксперимент, предпринятый в "Рождественском сне", соединяя

техники рисованного, кукольного и игрового кино. Это новый вид кинематографа, часто называемый трюковым, на долгое время становится ведущим в его творчестве. Первых ярких результатов в этом виде кинематографа режиссер добивается в полнометражной фантастической приключенческой ленте на научно-популярную тему развития жизни на Земле "Необыкновенное путешествие" / "Путешествие в доисторические времена" (1953, Государственная премия К. Готвальда, 1957; Гран при МКФ в Венеции, 1955; Почетный диплом МКФ в Эдинбурге, 1955; премия критики на МКФ в Мангейме, 1956; "Золотая медаль" за лучший детский фильм в Москве, 1957). В этом фильме фигурки доисторических животных создавались по рисункам ученых, а сюжет выстраивался как полное приключений путешествие четверых ребяташек, попадающих в разные фазы развития Земли.

Подлинным шедевром мастера стал созданный по мотивам романов Жюль Верна фильм "Губительное изобретение" (в советском прокате "Тайна острова Бек-Кап", Государственная премия К. Готвальда, 1959; пр. чехословацкой кинокритики; Гран-при на кинофестивале Всемирной выставки в Брюсселе, 1958; пр. французской кинокритики; пр. французской Киноакадемии "Хрустальная звезда", 1959), имевший колоссальный успех у детской и взрослой аудитории всего мира. Фильм рассказывал о фантастических приключениях изобретателя взрывчатого вещества необычайной силы профессора Роха, похищенного криминальным авторитетом Артигасом. Чтобы воссоздать романтическую атмосферу романов знаменитого писателя, З. использовал не только сложные трюки, но и обратился к гравюрам, которыми было иллюстрировано первое издание сочинений писателя, благодаря чему фильм приобрел неуловимый налет давно прошедших времен. Продолжает этот эксперимент "Барон Мюнхгаузен" (Вторая главная премия на МКФ в Локарно, 1962; "Золотая пальма" на МФ комедийных фильмов в Бордигеро, 1963; "Серебряный кубок" на МКФ в Бостоне; Гран-при на Международном смотре фильмов для детей и юношества в Каннах, 1964), поставленный по одноименной книге Готфрида Бюргера и стилизованный под ее иллюстрации. Уделяя главное внимание игре актеров, З. вводит в истории знаменитого выдумщика персонаж современного космонавта Тоника,

благодаря чему в фильме удается противопоставить два мира — мир кавалера времен рококо, фантазия которого не знает границ, и фантастический по своим возможностям мир молодого человека современности. Актерская игра, комбинированные съемки и стилизация служили непосредственному усилению идейного замысла. Здесь же, главным образом в его драматической функции, З. впервые использует цвет. Благодаря трюкам герои не чувствовали себя связанными с реальностью, с Землей, поскольку знаменитый барон в фильме, в отличие от романа, предпочитал Земле Космос. Обращением к истории стал фильм З. "Хроника шута" (1964, Большой приз и приз за лучшую режиссуру на МКФ в Сан-Франциско; первая премия на МКФ в Аддис-Абебе; пр. на международном смотре фильмов для детей и юношества в Каннах, 1965), история двух мушкетеров времен Тридцатилетней войны, обнажающая бессмысленность войн вообще. Как и в предыдущих фильмах, режиссер создавал изображение за счет синтеза техник нескольких видов кинематографа.

К любимому источнику вдохновения, романам Жюль Верна, З. возвращается двумя фильмами. В одном из них, "Украденном дирижабле" (спец. пр. Иранского киноинститута на МФ фильмов для детей и юношества в Тегеране, 1967; II премия на МКФ в Аддис-Абебе; первый пр. детского жюри "Нептун" на МФ для детей и юношества в Римини, 1968; "Серебряная Сирена" на МКФ в Сорренто, 1969), режиссер, изрядно переработав сюжет романа "Два года каникул", рассказывает о захватывающих приключениях пятилетних любопытных чешских мальчишек, которые в 1891 г. попадают на дирижабле из Праги на необитаемый остров посреди океана. В фантастической ленте "На комете" (пр. CIDALC, Медаль МКФ в Венеции, 1970; пр. МКФ в Тегеране, 1972, и Париже, 1973), также использующей в изобразительном решении гравюры XIX века, речь идет уже о невероятных приключениях группы людей, в конце прошлого века отсеченных от Земли пролетающей кометой и унесенных на обломке планеты в космос. В юмористической форме З. рассказывал не только о космических странствиях, но и об извечном стремлении человека к идеалу справедливости.

По существу, режиссер развивал заветы Мельеса в новых технических условиях, добиваясь полного

симбиоза трюковой и игровой частей в своих "трюковых" или "комбинированных" фильмах, что позволило сделать куклу равноценным партнером актера. Происходило это постепенно. Все началось с фавулы "Необыкновенного путешествия", в "Губительном изобретении" живой человек уже боролся с кукольным осьминогом, в некоторых кадрах кукла даже заменяла человека. В "Бароне Мюнхгаузене" куклы (животные, предметы) заполняют весь фантастический мюнхгаузенский мир. В "Хронике шута" трюк и изобразительная стилизация (типичные для кукол) способствуют акцентированию идеи. Так, диалог двух персонажей переходит в рисованные кадры и возвращается к живым актерам. Трюк подчеркивает идею, порой переходя в гротеск. Именно с помощью трюка режиссер отрывает образ от реальности, в которой его могла бы оставить игра живого артиста. "Мой метод, — говорил режиссер, — позволяет мне реализовать вещи, которые при обычной кинематографической технике невозможны. Я экспериментирую в кино для того, чтобы найти путь к зрителю. Фантазия развивается произвольно. Она должна быть подчинена идее. Моя профессия — добиваться кинематографической выразительности. Вот почему я стремлюсь к тому, чтобы дать зрителю зрелище. Мне кажется, неважно, какую технику использует режиссер. Важно, какое впечатление производит картина на зрителя".

В конце 70-х — начале 80-х гг. 3., не видя возможностей для продолжения работы с трюковыми фильмами (из-за их трудоемкости режиссер не обзавелся ни учениками-последователями, ни молодыми помощниками и после ухода старых соратников остался один на один со своими штучными, создаваемыми буквально вручную фильмами), возвращается к традиционной форме классического рисованного фильма, обогатив ее принципами объемной мультипликации, и снимает семь короткометражных лент, стилизованных под персидскую миниатюру ("Приключения мореплавателя Синдбада", "Второе путешествие моряка Синдбада", "В стране великанов", "Магнитная гора", "Ковер-самолет", "Морской султан", "Укрощение демона"), впоследствии объединив их в полнометражную картину "Сказки тысячи и одной ночи" (Спец. диплом на МКФ в Венеции, 1976). Спустя три года появляется еще один полнометражный фильм 3. "Ученик чародея" (пр.

"Золотая статуэтка" за лучший полнометражный фильм на МФ фильмов для детей и юношества в Терране, 1977; почетный диплом на МФ фильмов для детей и юношества в Лозанне, 1979), экранизация сербско-лужицкой сказки "Крабат", отмеченный мрачноватым драматизмом и таинственностью размытого и затуманенного дождем пейзажа. Последняя работа режиссера — снятая в поэтическом ключе "Сказка о Гонзике и Марженке".

Выполненные на высочайшем художественном уровне, несущие на себе печать великого мастера, открывающие чудесный мир фантазии, фильмы 3. о приключениях на суше, воде, под водой и в космосе, о далеком прошлом и столь же далеком будущем, став частью мирового кинематографа, явились в то же время предтечей "фантастического" направления в мировом зрелищном кино, громко заявившего о себе в 70-е гг. и далеко не исчерпанного и сегодня.

В течение своей творческой жизни Карел Земан неоднократно награждался высшими национальными наградами и званиями: заслуженный художник, 1961, народный художник, 1970, кавалер Ордена республики, 1980, и др.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Рождественский сон" (Vánoční sen), "Хомяк" (Křeček), "Подкова на счастье" (Podkova pro štěstí), все — 1946; "Пан Прокоук — бюрократ" (Pan Prokouk úřaduje), "Пан Прокоук на уборке урожая" (Pan Prokouk jede na brigádu), "Пан Прокоук в искушении" (Pan Prokouk v pokušení), все — 1947; "Пан Прокоук — кинематографист" (Pan Prokouk filmuje), 1948; "Пан Прокоук — изобретатель" (Pan Prokouk vynalezcem), "Вдохновение" (Inspirace), оба — 1949; "Король Лавра" (Král Lavra), 1950; "Клад Птичьего острова" (Poklad Ptáčího ostrova), 1952; "Путешествие в первобытные времена" (Cesta do pravěku), 1955; "Губительное изобретение"/"Тайна острова Бек-Кап" (Vynález zkazy), 1957; "Барон Мюнхгаузен" (Baron Prasil), 1961; "Хроника шута" (Blaznova kronika) 1964; "Похищенный дирижабль" (Ukradena vzducholod'), 1966; "На комете" (Na kometě), 1970; "Сказки тысячи и одной ночи" (Pohádky tisíce a jedné noci), 1974; "Ученик чародея" (Sarodějův učeň), 1977; "Сказка о Гонзике и Марженке" (Pohádka o Honzíkovi a Mařence), 1981.

**Библиография:** Асенин С. Фантастический киномир К. Земана. М., 1979; Sárka a Luboš Bartoskovi. Filmové profily. CFU, 1966; Hofejší J. Karel Zeman. Praha, CFU, 1970; Zalman Jan. Umlčený film. Praha, 1993.

## ИРЕШ ЯРОМИЛ

\*\*\*\*\*

(Jires Jaromil). Чешский кинорежиссер, сценарист. Один из представителей чехословацкой "новой волны". Родился 10 декабря 1935 г. в Братиславе. Учился в кинотехническом училище в Чимелицах в Словакии (диплом в 1954 г.). Закончил операторский факультет пражской Киноакадемии (ФАМУ) фильмом "Зал затерянных шагов" (1958, Почетный диплом на встрече киношкол при МКФ в Сан-Себастьяне) и режиссерский — лентой "Следы" (1960) по новелле Я. Дрды. По окончании учебы два года работал у Э. Радока в экспериментальной студии "Полиэкрэн", сотрудничал в создании программы "Скрипичный концерт" для ярмарок в Брно и Турине, позднее перешел в "Латерну Магику", спустя некоторое время был принят на киностудию "Баррандов", где дебютировал в 1963 г. лирико-романтическим фильмом "Крик" по сценарию Л. Ашкенгази о любви двух молодых людей и ощущениях современного человека, живущего в сложное неоднозначное время.

Снятый с использованием метода "синема-верите" и скрытой камеры "Крик" производил необычно сильное впечатление свежести и подлинности. Он имел громкий успех и был награжден Почетным дипломом Чехословацкого кино и Союза работников театра, кино и телевидения за 1963 г., Главной премией в художественном конкурсе к 20-летию ЧССР, Почетным дипломом на МКФ в Каннах.

Уже Форман и Хитилова продемонстрировали, сколь разную форму и содержание могут иметь фильмы, созданные на основе "синема-верите". С появлением И. эта палитра расширилась. Как и лидеры "новой волны", молодой режиссер уже в самом начале творческого пути формулирует свое художественное кредо, выдвигая на первое место "хорошую историю", что, по его мнению, означает сюжет, "не внушающий зрителю заранее представление о действительности", сюжет, открытый в жизнь, "впитывающий в себя реальность". В отличие от своих коллег, чей взгляд критичен и трезв, И., будучи романтиком, воспринимает прекрасную и хаотичную, увлекательную и порождающую неуверенность в завтрашнем дне реальность современного мира как источник радостного удивления, граничащего с потрясением. Эти ощущения, как и концепция "открытого в жизнь сюжета", легли в основу "Крика". В центре филь-

ма ожидающая появления своего первенца молодая супружеская пара - телевизионный мастер (его играл начинающий актер театра и кино Йозеф Абрахам) и лаборантка из больницы (в исполнении непрофессиональной актрисы), — их взаимоотношения, надежды и опасения. Камера следует за телевизионным мастером по квартирам и пражским улицам, редакциям, школам и пивным барам. Подслушивает, записывая обрывки фраз, подглядывает, проникая в мансарду, где молодая пара наслаждается своей любовью...

Полифонически смонтированный коллаж из любовных сцен, тревожных видений и снов, заполненных пугающими призраками насилия и агрессии, внутренних монологов, врезок документальных апокалиптических картин взрыва атомной бомбы, рушащихся зданий, И. превращает в своеобразный оркестр, которому задает темп и ритм, временами предельно замедляя действие, временами заставляя его нестись вскачь.

Фильм привлек внимание, скорее, эффектной формой, нежели содержанием. Сознательная раздробленность сюжета, резкий монтаж, нарушение временной последовательности, соединение пространственно удаленных предметов, хаос, усиленный вмонтированными кадрами представлений и снов, — все это держалось вместе благодаря кружению вокруг одного мотива — появления нового человеческого существа. Как ни называть эту работу молодого режиссера — лирическими импрессионами в духе синема-верите или образцом поэзии обыденности, — она была совершенно новым явлением в отечественном кинематографе. Какое-то время многие воспринимали И. как пророка молодого чехословацкого кино и ставили его даже выше Формана и Хитиловой. Однако в идейном, философском отношении, своим мировоззрением фильм оставался на том же уровне, что и презираемое молодыми "кино отцов". Главная для чешской "новой волны" проблема самосознания и самоидентификации молодого поколения решалась режиссером в конечном счете приятием существующего мира и устоявшегося порядка вещей.

Тем не менее имя Иреша остается неотделимым от "новой волны". В ее своеобразном манифесте, киносборнике "Жемчужинки надне" по произведениям Б. Грабала, появляется новелла И. "Роман" (Большой пр. МКФ в Оберхаузене), ничего общего не имеющая с духом и

стилем грабаловской прозы, но представляющая существенный шаг в творческом развитии самого режиссера. Снятый в традициях лирического направления, фильм как бы переосмысливал некоторую, по словам самого автора, "истеричность" "Крика", рассказывая непритязательную, но психологически убедительную лирическую историю любви молоденького чеха и юной цыганки, сначала готовой на продажную любовь за деньги, а затем проникающейся чувствами своего поклонника и искренне отвечающей ему взаимностью.

После "Романа" И. исчезает из игрового кино. Он снимает документальные фильмы о современности ("Гражданин Карел Гавличек", пр. журналистов на Фестивале документальных фильмов в Карловых Варах, "Дон Жуан" и др.). Пишет сценарии, которые свидетельствуют об отходе от примирительного отношения к жизни ("Крик" был романтическим сном и драмой. Пробуждение было вызвано тем, что я видел вокруг", — говорит в это время режиссер в одном из интервью). Но ни "Белым березам осенью", написанным И. совместно с Арноштом Люстигом, автором "Алмазов ножи", ни "Лазурным порогами" не суждено было увидеть экран. Как и "Помидор Матильда" Веры Хитиловой или "Башня" Ладислава Хельге, эти проекты по идеологическим причинам никогда не были утверждены соответствующими инстанциями. Из всего задуманного И. удастся снять лишь "Шутку", сценарий которой он написал по одноименному роману совместно с его автором Миланом Кундерой в 1966 г. за полгода до выхода в свет книги. Ставшая не только идейным, но и формальным антиподом "Крика", "Шутка" И. (1968, приз Союза чехословацких кинематографистов — ФИТЕСа — за 1968 г.; "Золотое солнце" на Национальном фестивале молодых в Трутнове; 1 пр. CIALC на МКФ в Сан-Себастьяне; "Серебряная сирена" на МКФ в Сорренто; спец. пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Дели — все 1969 г.) вышла много позднее, уже в период "пражской весны", отмеченной либерализмом цензуры или, скорее, ее полным отсутствием. К этому времени эффект, когда-то произведенный первыми фильмами И., был забыт. Его уже не называли ни "пророком", ни "лидером молодых". "Шутка" воспринималась вне громкой репутации автора "Крика" или порождавшего дискуссии "Романа". И это справедливо, потому что ничего общего с

ними она не имела. Оказалось, что И. способен увидеть и неромантическое лицо жизни: непривлекательное, измученное, искалеченное духовно и морально.

В книге Кундеры нет ни единого шанса для лирика. Это, скорее, материал для социопатолога или экзистенциалистских фильмов Эвальда Шорма. Впрочем, как бы подчеркивая именно это качество психологической драмы, разворачивающейся на экране, И. приглашает знаменитого режиссера участвовать в картине. Высокий, совершенно седой, с невыразимо страдальческим взглядом больших светлых глаз, напоминающий бергмановского актера Макса фон Сюдова, Эвальд Шорм часто снимался по просьбе друзей в их картинах. Магия его личности, закалившейся в противостоянии Системе, была столь сильна, что ему ничего не надо было играть. Достаточно было его присутствия, чтобы фильм приобрел еще одно измерение. Именно к нему как к товарищу по несчастью приходит главный герой фильма Людвик Ягн, бывший студент университета. В далекие 50-е он послал своей девушке открытку с легкомысленным ерническим посланием: "Оптимизм — опиум для народа. От здорового духа несет тупостью. Да здравствует Троицкий!". Верная партийной дисциплине и лозунгу "Кто не с нами, тот против нас", законопослушная подружка отнесла открытку в партком, после чего Ягна исключили из партии, изгнали из университета и послали в штрафной "Черный батальон" простым солдатом. Когда наступили новые времена, Ягна реабилитировали. С тех пор он живет как бы в двух временных измерениях, волоча за собой непомерно тяжелый груз собственного прошлого. Потому что, реабилитировав человека, невозможно стереть все, что накопилось в его душе за годы несправедливого наказания. Прошлое навсегда пометило Ягна стигматами мрачного юмора и самоиронии.

Случайно встретив жену своего бывшего товарища, который больше всех стремился уничтожить его политически, он решает свести счеты с прошлым и отомстить палачу, соблазнив его верную в горе и в радости подругу. Совершив задуманное, Ягн узнает, что, на самом деле, не только не отомстил смертельному врагу, но, наоборот, помог, потому что тот давно обзавелся молодой любовницей и подумывает о разводе. А в жене палача его флирт пробуждает искру надежды на любовь или хотя бы ее иллюзию. Раздоса-

дованный Ягн срывает свою злость на ней. Мучительная сцена унижительной для женщины дуэли мщения относится к одной из самых жестоких в этой жесткой, не чурящейся натуралистических деталей ленте. Даже эпизод на дворе казармы, где один из солдат штрафного батальона в каком-то мистическом иступлении позволяет загнать себя до смерти старшине-садисту, чтобы доказать свою верность партии, производит менее тягостное впечатление.

Авторы не создают из истории Ягна жестокую драму. Они смотрят на нее глазами одного из сотен тысяч тех, кто остался на обочине истории и продолжает платить по своим счетам Системе за свои проигрыши, в то время как их наглые, не обремененные моральными устоями друзья-предатели продолжают делать за их счет свои политические карьеры, даже не вспоминая о совершенных преступлениях.

Горько-саркастический тон и жесткий реализм "Шутки" были прямой противоположностью всему, что было сделано И. до сих пор. Пройдет совсем немного времени, и окажется, что режиссер не отказался окончательно от своего лиризма. Больше того, сделал его главной составляющей своего творчества. Сегодня уже вряд ли можно ответить на вопрос, что больше отвечает природе таланта рано облащенного фортуной режиссера: горький сарказм и аскетизм формы или лиризм, смешанный с наивностью, сентиментальностью и некоторой — неосознанной или сознательной — инфантильностью и подкрепленный сильной национальной традицией. Ведь начиная с 1970 г. выбор материала, равно как и формы фильма, опять становится прерогативой цензуры.

Как бы то ни было, но после черно-белой "Шутки" с ее сардонической усмешкой Системы над неудавшейся мстостью вечного неудачника последовали фейерверк фантазии, буйство цвета, поэтическая оргия чувств, воплотившиеся в авангардистском фильме ужасов "Валерия и неделя чудес" (Гран-при на МКФ в Бергамо; "Серебряный Хьюго" оператору Яну Чуржику на МКФ в Чикаго). Произошло это в 1969 г., когда сюрреализм в Чехословакии на короткое время получил право на легальное существование. В сотрудничестве с Эстер Крумбаховой, режиссером и художницей, близкой к сюрреализму и принимавшей активное участие в создании самых знаменитых фильмов чешской "новой

волны" ("Маргаритки", "О празднике и о гостях", "Дело для начинающего палача" и др.), И. переносит на экран "сюрреалистическую безделушку" Витезслава Незвала "Валерия и неделя чудес". Знаменитый чешский поэт и писатель в своем полузабытом потомками, да, пожалуй, и им самим произведении предпринял попытку "привить" готический или "черный" роман, который никак не желал ввести пышным цветом на его родине, к мощной отечественной лирической традиции. Вполне в духе незваловского эксперимента И. создает свою версию фильма ужасов, в поэтическом ключе рассказывая о постпубертальных страхах вступающей во взрослую жизнь и переживающей первые любовные увлечения юной девушки, акцентируя связь реальности и сна, борьбу смеха и ужаса, балансирование на границе сказки, галлюцинации, сомнамбулической лирики и ночных кошмаров, пронизанных глубинными страхами и сексуальными откровениями подсознания в духе Фрейда, представленными эротикой, мазохизмом, садизмом, инцестуальными влечениями и гомосексуальностью в лесбийском варианте.

Едва ли в намерения И. входило желание создать нечто эпохальное. После скупой палитры "Шутки" режиссер, скорее всего, решил волю насладиться необъятным веером возможностей модернистской эстетики, включая и столь близкий его душе лиризм. При этом он — случайно или намеренно — расширил палитру отечественного зрелищного кино, явно отстающего в своем развитии от серьезного социально-политического кинематографа Чехословакии 60-х гг.

Влияние модернистской поэтики ощущается и в антифашистской психологической драме И. "...а ласточкам привет" (1971), снятой на материале тюремных дневников 22-летней подпольщицы-коммунистки Марушки Кудержиковой, написанных в камере смертников перед казнью и изданных посмертно книгой "Фрагменты жизни". Историю трагической судьбы юного человека с поэтической душой, которого насильно заставляют уйти из жизни, И. снимает как столкновение сильной личности с насилием, обнаруживая ее способность оставаться собой даже в самых нечеловеческих условиях и пережить собственную физическую смерть, оставаясь несломленной. Большой удачей фильма стал образ главной героини. Его с поразительной достоверностью и

психологической тонкостью создала одна из самых женственных и глубоких актрис Чехословакии Магда Вашариова ("Маркета Лазарова", "Воспоминания", "Частные судьбы" и др.). Начиная с этого фильма, режиссерский по преимуществу кинематограф И. постепенно сдвигается в сторону актерского.

В последующих работах И. возвращается к лирико-романтическим традициям ("Остров серебряных цапель", "Люди из метро" и др.), снимает социальные и психологические драмы о людях сильной воли, преодолевающих несправедливость судьбы и обстоятельства ("Молодой человек и белый кит", "Неполное затмение" и др.), создает каллиграфическую биографическую ленту о знаменитом чешском композиторе ("Лев с белой гривой"), совершает экскурс в отечественную историю добротной экранизацией романа Гавличека "Гелимадо"...

Помимо работы в большом кинематографе И. снимает фильмы об отечественном искусстве и его деятелях ("Волшебная Прага Рудольфа II", "Леош Яначек", "Богуслав Мартину" и др.). Он автор сценариев большинства своих фильмов. О себе и своем творчестве И. рассказывал в документальных телевизионных фильмах о деятелях чехословацкого кино 60-х "В центре фильма, в тепле дома" (V centra filmu — v teple domova, 1998) и "Я вижу мир как белый автобус" (Vidím svet jako bílý autobus, 1999).

Г. Компаниченко

Фильмография: "Лихорадка" (Horecka, к/м, 1958; "Дядя" (Strejda, к/м, 1959; "Зал затерянных шагов" (Sal ztracených kroků, к/м), "Следы" (Stopy, к/м), оба — 1960; "Дон Шпагат" (Don Spagat, к/м), 1962; "Крик" (Křik, с/м), 1963; "Роман", новелла из киносборника "Жемчужинки на дне" (Romance, Perlicky na dně, к/м), "Сруб" (Srub), оба — 1965; "Гражданин Карел Гавличек" (Občan Karel Havlíček, к/м), 1966; "Игра в короля" (Hra na krále, к/м), 1967; "Дон Жуан" (Don Juan 68, к/м), "Шутка" (Zert), оба — 1968; "Трибунал" (Tribunal, к/м), "Путешествие в Прагу Винченца Мостка и Симона Песла из Вихова" (Cesta do Prahy Vincence Mostka a Simona Pesla z Vichova, к/м), все — 1969; "Валерия и неделя чудес" (Valerie a týden divů), 1970; "...а ласточкам привет" (...a pozdravuji vlaštovky), 1972; "Леош Яначек" (Leos Janacek, тв), "Медвежатник" (Kasar, к/м), оба — 1973; (Divino Voemo, II, к/м), "Люди из метро" (Lide z metra), оба — 1974; "Остров серебряных цапель" (Ostrov stříbrných volavek, совм. с ДЕФА), 1976; "Тарелки над большим Маликовым" (Talíře nad Velkým

Malikovem), 1977; "Молодой человек и белый кит" (Mladý muz a bílá velryba), 1978; "Дело о кролике" (Causa kralík), "Записная книжка исчезнувшего" (Zapísník zmizelého, тв), оба — 1979; "Богуслав Мартину" (Bohuslav Martinu, тв), "Побегидомой" (Utěkydomu), "Мир Альфонса Мухи" (Svet Alfonse Mouchy, к/м), все — 1980; "Опера на винограднике" (Operave viníci), 1981; "Неполное затмение" (Neuplné zatmění), "Волшебная Прага Рудольфа II" (Kouzelná Praha Rudolfa II, тв), оба — 1982; "Катапульта" (Katarpult), 1983; "Продленное время" (Prodložený čas), 1984; "Лев с белой гривой" (Lev s bílou hřívou), 1986; "По заросшему тротуару" (Po zarostlém chodníčku), 1987; "Антонин Дворжак" (Antonín Dvořák, мини-сериал, тв), 1990—1991; "Лабиринт" (Labyrint, к/м), 1992; "Гелимадое" (Helimadoc), 1993; "Учитель танцев" (Učitel tance), 1995; "Двойная роль" (Dvoje role), 1999.

**Библиография:** Janousek J. Jaromil Jires. / Tři a půl. Praha, 1965; Kundera M. Jires J. Zert / Film a doba, 1968/10; Liehm A.J. Jaromil Jires je slavný. / Filmové a televizní noviny, 1968/18; Krumbachová E., Jires J. Valérie a týden divů. Literární scenar. / Film a doba, 1969/8; Nezval V. Valérie a týden divů. / Manifesty, eseje a kritické projevy. Praha, 1974; Hames P. The Czechoslovak New Wave. Berkeley, 1985; Zalman Jan. Poetika Jaromila Jirese. // Umlceny film. Praha, 1993.

## КАВАЛЕРОВИЧ ЕЖИ

(Kawalerowicz Jerzy). Польский режиссер. Родился 19 января 1922 г. в городке Гвиздец (Украина). Во время учебы в Академии художеств в Кракове (диплом в 1948 г.) окончил кинокурсы (1946). Был ассистентом режиссера на съемках фильмов "Запрещенные песенки" (1947, реж. Л. Бучковский), "Последний этап" (1948, реж. Я. Якубовска), "Стальные сердца" (1948, реж. С. Урбанович). В 1956—1968 г. — организатор, а с 1972 г. — художественный руководитель творческого кинообъединения "Кадр". Один из основателей и первый председатель Союза польских кинематографистов (1968—1978), в настоящее время — почетный председатель СПК. В 1998 г. К. присуждено звание Doctor honoris causa парижской Сорбонны.

В художественном кинематографе дебютировал в 1951 г. фильмом "Община" (совм. с К. Сумерским). Уже в следующих картинах К. "Целлюлоза" и "Под Фригийской звездой" (1954, пр. МКФ в Карловых Варах) можно заметить несмелые попытки отступления от схематических канонов социалистичес-

кого реализма, господствовавшего в культуре того времени, которые в следующей ленте "Тень" (1956) приобретают более четкие формы.

Для творчества режиссера характерно жанровое и тематическое разнообразие. Фильмы этого "неповторимого мастера стиля, виртуоза камеры, проникновенного психолога", сохраняя до определенной степени общие формальные черты, не складываются в четкую проблемную линию. К. одинаково интересно снимать и политические фильмы о людях, которые оказались в центре великих исторических событий, и фильмы об интимных переживаниях обычных людей. Однако все проблемы, какими бы они ни были, К. показывает через личную трагедию героев. В лентах "Смерть президента" (1977, пр. МКФ в Западном Берлине, 1978) о событиях, приведших к убийству первого президента возрожденной Польши, и "Пленник Европы" (1989) о последних днях Наполеона на острове Св. Елены режиссер обращается к проблеме борьбы за власть. Картина "Поезд" (1959, пр. МКФ в Венеции; пр. МКФ в Лондоне) — камерный лирический рассказ о людях, пытающихся преодолеть отчуждение от окружающих, обнаруживающих в себе неожиданную готовность прийти на помощь друг другу.

Отличительная черта творчества К. — его одержимость в воссоздании на экране минувших времен. В картине "Фараон" (1965, по роману Б. Пруса, пр. МКФ в Праге, 1966; номинация на премию "Оскар") он создает живую картину Древнего Египта, концентрируя свое внимание на конфликте молодого фараона Рамзеса и жреца Херкора; в фильме "Мать Иоанна от ангелов" (1961, по мотивам рассказа Я. Ивашкевича, "Серебряная пальма" МКФ в Каннах, 1961; пр. МКФ в Оберхаузене, 1963; пр. МКФ в Сан-Паулу, 1963; пр. МКФ в Кордове, 1963; пр. МКФ в Панаме, 1966) показывает трагедию бунта личности против сковывающих человека условностей и религиозных канонов XVII века; лента "Аустерия" (1982) — реконструкция мира давно погибшей еврейской культуры хасидов.

В 2000 г. в возрасте семидесяти девяти лет режиссер приступил к съемкам самой большой польской суперпродукции (бюджет 13 млн. долларов США) — фильма "Камо грядеши" (по Х. Сенкевичу), воссоздающего мир Древнего Рима.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Община" (Gromada), 1951; "Целлюлоза" (Celuloza), "Под Фригийской звездой" (Pod gwiazda Frygyska), оба — 1954; "Тень" (Cien), 1956; "Настоящий конец большой войны" (Prawdziwy koniec wielkiej wojny), 1957; "Поезд" (Pociąg), 1959; "Мать Иоанна от ангелов" (Matka Joanna od aniołów), 1961; "Фараон" (Faraon), 1965; "Игра" (Gra), 1969; "Магдалена" (Maddalena, Италия—СФРЮ), 1970; "Смерть президента" (Smierc prezidenta), 1977; "Встреча в Атлантике" (Spotkanie w Atlantyku), 1979; "Аустерия" (Austeria), 1982; "Пленник Европы" (Jeniec Europy), 1989; "Дети Бронштейна" (Bronsteines kinder, Германия), 1990; "За что?" (Za co?), 1995; "Камо грядеши" (Quo vadis), 2000.

**Библиография:** Jackiewicz Aleksander. Niebezpieczne związki literatury i filmu. Tworczosć Jerzego Kawalerowicza. Warszawa, 1971; Dipont Malgorzata, Zawilinski Stanislaw. Faraon kina. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, 1998.

## КАВАНИ ЛИЛИАНА

\*\*\*\*\*  
(Cavani Liliana). Итальянский режиссер кино и театра. Родилась 12 января 1936 г. в Карпи у Модены. Закончив филологический факультет Болонского университета, К. записалась на курс режиссуры в Экспериментальном киноцентре в Риме. Работу в кино начала в качестве режиссера-документалиста, снимая для телевидения фильмы, исследующие страшные и кровавые периоды человеческой истории: "История третьего рейха", "Женщины в Сопротивлении", "Возраст Сталина", "Процесс в Виши" (пр. МКФ в Венеции, 1966). Свой первый игровой полнометражный фильм "Франциск Ассизский" Кавани сняла также для телевидения, на киноэкранах он появился только спустя 6 лет, в 1972 г. Ее Франциск, родной сын росселлиниевского "Франциска..." и брат пазолиниевского Христа из "Евангелия...", он революционер, близкий к герою Беллоккио из "Кулаков в кармане" — не случайно, наверное, его играет тот же актер, Лу Кастель. Герои фильмов К., как правило, "мутируют" под влиянием политических ветров середины XX века и идеологизированных ревизий канонических трактовок. В кино К. дебютировала историческим фильмом "Галилей" (по Б. Брехту, совм. с НРБ), в котором полемизировала с хрестоматийным образом реального исторического лица. Ее Галилей попадает в зернова амбиций религиозной и политической властей, когда вера приносится в жертву наивысшим требованиям "текуще-



го политического момента". В последующие годы в круг интересов К. попадали разные темы: современность — "Каннибалы", маргиналы — "Гость", мистицизм — "Миларепа".

Широкою и скандальную известность принес Кавани фильм "Ночной портье" о безумной любви гитлеровского офицера и экс-заключенной, встретившихся спустя многие годы после войны. Чувственную, иррациональную страсть "палача и жертвы", многократно описанную в специальной психологической литературе, критики окрестили психопатологической, оскорбительной для людей, прошедших войну и застенки концлагерей. Гипертрофированным кровавым натурализмом, сексуальной патологией, утрированными мерзостями послевоенной жизни перенасыщен фильм "Шкура", рассказывающий о первых днях высадки американских союзнических войск в Сицилии и их продвижении на север страны. Извращенность как форма и суть жизни, исковерканной войной, также вызвала шквал критических отзывов. Несмотря на это, К. в середине 70-х гг. выдвигается в число ведущих итальянских кинорежиссеров, поднимающих сложнейшие темы — исторические, религиозные, литературные, философские, за которые возьмется не каждый режиссер-мужчина. Воспитанный телевидением, режиссер К. в совершенстве владеет репортажной стилистикой, коротким, телевизионным монтажом, пользуется камерой как "киноглазом", мгновенно схватывающим характерные самоигральные "картинки" жизни, в которых отражается суть события, явления или человека.

Интеллектуализм произведений К., исследующих идеологию иррационального, негативного через изображение аномальных отношений, нередко оборачивается против нее: поиск шокирующих, "скандальных" сюжетных и изобразительных решений превалирует над художественными и культурными задачами. Так было и в картине "По ту сторону добра и зла", где речь шла о взаимоотношениях Ницше и Джу Саломе, в "Берлинском интерьере" (по Дз. Танидзаке), где режиссер вновь обратилась к теме нетрадиционных страстей и интимных влечений двух женщин в эпоху тоталитарных режимов и войн, так было в ленте "За дверью". Пожалуй, только в картине "Где вы? Я здесь" сюжет жизненно подобен: мать отказывается обучать глухонемого сына языку жестов и начинает преследовать его, когда узнает, что он поступил наперекор

ее желанию. В последние годы Кавани редко работает в кино, занимаясь в основном театральной режиссурой.

Л. Алова

Фильмография: "Франциск Ассизский" (Francesco d'Assisi, тв), 1966; "Галилей" (Galileo), 1968; "Каннибалы" (I cannibali), 1969; "Гость" (L'ospite), 1971; "Миларепа" (Milarepa), "Ночной портье" (Il portiere di notte), оба — 1974; "По ту сторону добра и зла" (Al di là del bene e del male), 1977; "Шкура" (La pelle), 1981; "За дверью" (Oltre la porta), 1982; "Берлинский интерьер" (Interno berlinese), 1985; "Франциск" (Francesco), 1989; "Где вы? Я здесь" (Dove siete? Io sono qui), 1992.  
Библиография: Юткевич С. Модели политического кино. М., Искусство, 1978; Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. М., Политиздат, 1982; Баскаков В. Кино в идейном противоборстве. // Пути и тупики буржуазной культуры. М., Искусство, 1986; Tiso C. Cavani. La Nuova Italia, Firenze, 1975; Fofi G. Cinema italiano: scrivi e padroni, cit.; Faldini F. Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979.

## КАДАР ЯН

(Kadar Jan). Чехословацкий режиссер и сценарист. Снял фильмы также в Канаде и США.

Родился 1 апреля 1918 г. в Будапеште, умер 1 июня 1979 г. в Лос-Анджелесе. Взрослую жизнь начал с изучения юриспруденции, но в 1938 г., изменив планы, бросил университет и поступил в Братиславскую киношколу профессора Карела Плицки, автора поэтических и этнографических фильмов. После войны, которую пришлось провести в нацистском трудовом лагере, К. работает на братиславской студии короткометражных фильмов ассистентом директора и режиссером, ставит документальный фильм о восстановлении разрушенной войной Словакии "Жизнь растет из развалин", после чего на 3 года уезжает в Прагу на киностудию "Баррандов". Осваивая игровую кинематографию, работает ассистентом режиссера ("Мертвый среди живых"), пишет сценарий комедии "Где сдастся квартира?" (реж. Б. Земан), знакомится со своим будущим многолетним соавтором Эльмаром Клосом. Но прежде чем объединиться в творческий тандем, К. возвращается в Словакию и в 1950 г. дебютирует как режиссер имевшей успех у публики и критики полнометражной озорной комедией "Катка" о молодой деревенской девушке, приехавшей по набору в го-

род на завод, с узнаваемыми мотивами и визуальными цитатами из "Веселых ребят" Г. Александрова.

Длительное и успешное сотрудничество с Эльмаром Клосом начинается в 1952 г. политической приключенческой драмой об угоне чехословацкого самолета "Угон" ("Похищение") и продолжается вплоть до эмиграции последнего в 1969 г.

Вместе они снимают камерную драму из жизни пражской окраины "Там, на конечной остановке" по одноименной книге Л. Ашкенази, отдавая дань итальянскому неореализму, и музыкальную комедию с элементами сатиры "Музыка с "Марса" о судьбе самостоятельной капеллы мебельной фабрики "Марс", где впервые, пока еще в комедийном плане, касаются темы реального морального облика коммуниста. Более остро эта тема прозвучала в сатирических "Трех желаниях", преодолевающих стандартную безличность чехословацкого кино 50-х постановкой острых проблем современности, развенчивающих общественные мифы. Комедия так и не вышла на экраны. На Баньска-Быстрицкой конференции (1957), решения которой на несколько лет затормозили развитие и переставили акценты в дальнейшей жизни чехословацкого кино, комедии К. и Клоса обвинили в ревизионизме, после чего последовал ряд карательных санкций, непосредственно отразившихся на творческой судьбе режиссеров: сатирические фильмы были положены "на полку", любое упоминание о них вычеркивалось цензурой. "Три желания" были изъяты из списка баррандовской продукции как несуществующие, готовый сценарий К. и Клоса "Репетиция продолжается" был отдан для реализации другому режиссеру, а творческий тандем лишили права работать в большом кино.

В период вынужденного простоя К. и Клос снимают полиэкранный фильм "Молодость", а затем на несколько лет становятся сотрудниками экспериментальной студии "Латерна Магика", со временем ставшей привычным местом ссылки провинившихся перед властью кинематографистов. Лишь в 1963 г., когда первые фильмы чехословацкой "новой волны" явочным порядком изменили ситуацию в области культуры и искусства, они возвращаются в кинематограф экспрессивной психологической драмой времен войны "Имя смерти Энгельхен" / "Смерть зовется Энгельхен" (1963, Государственная премия за 1963 г.; "Золотая медаль" на МКФ в Москве; пр. лучшему фильму на МКФ в Лос-Ала-

Мосе; по одноименной повести словацкого писателя Ладислава Мнячко, автора широко известной книги "Вкус власти"), среди прочих поднимая болезненный вопрос о моральной цене победы, оплаченной жизнями других. Главный герой фильма, тяжело раненный партизан Павел (Ян Качер), сразу после войны оказывается в госпитале. Он с трудом поддается лечению. Дело не столько в его физических ранах, сколько в моральных и психологических травмах. Он постоянно возвращается к своему прошлому, которое не желает его отпускать. В лихорадочной смене обрывков галлюцинаций, снов и горячих бреда Павла проступает кровавая реальность войны, где нет правых и виноватых и где каждый неизбежно проходит испытание на человечность. Так разрабатываемая в ранних фильмах К. и Клоса тема морального облика коммуниста приобретает философскую глубину и масштабность, подготавливая почву для рождения доктрины социализма "с человеческим лицом".

Намеченную в фильме проблему компромисса авторы продолжают исследовать и в политической драме "Обвиняемый" (1964, Главный пр. МКФ в Карловых Варах; по одноименной повести Л. Гашковой). История директора-выдвиженца, которого судят за превышение служебных полномочий, предпринятое им по приказу вышестоящих инстанций, превращается в острый диспут, где сталкиваются разные позиции и взгляды на мораль и нравственность современного общества.

В своем самом знаменитом фильме, психологической трагикомедии о фашизме, увиденном изнутри, "Магазин на площади" (1965, "Оскар", 1966) по одноименной повести Л. Гроссмана с блестящими работами польской актрисы еврейского происхождения Иды Каминьской и словацкого актера Йозефа Кронера, отмеченными призами на Каннском кинофестивале, авторы вновь обращаются к военной истории, чтобы за внешними событиями, имевшими место в профашистском словацком государстве, увидеть глубинные процессы, происходящие в личности человека в моменты смертельных кризисов, когда над ним нависает реальная угроза самой его жизни. История Тона Бртко, недалекого, но порядочного человека, ставшего — по недомыслию и глубоко спрятанному желанию стать кем-то большим и значительным — арендатором мелочной лавки старухи-еврейки, плохо понимающей суть происходящих событий, обнажает механизм

распространения фашизма, который мог преодолеть границы государств, лишь пройдя через души людей, начавших свой путь к гибели с нравственного компромисса.

В течение нескольких последующих лет К. и Клос готовят грандиозный проект экранизации "Войны с саламандрами" Карела Чапека. Но в последний момент американские продюсеры, обещавшие финансировать фильм, меняют свои планы, так что последней совместной картиной творческого тандема, работы которого всегда отличались гражданственностью позиции и актуальностью содержания, становится вневременная трагическая история любовного соперничества двух рыбаков, живущих на берегу Дуная "Желание по имени Анада", продемонстрировавшая еще одну грань таланта режиссеров — лирическую.

После оккупации Чехословакии советскими войсками в 1969 г. К. эмигрирует в Америку, где уже в 1970 г. снимает фантастическую трагикомедию "Ангел Левин" (по рассказу Бернарда Маламуда) об отчаянных и тщетных усилиях подавленного несчастными "маленького человека" обрести истинную веру. В картине, как и в рассказе, использованы мотивы гоголевской "Шинели" и "Идиота" Достоевского.

В 1972 г., еще на волне интереса к Чехословакии и ко всему, что там происходит, К. приступает к съемкам камерной лирической трагикомедии "Что мне папа налгал" в Канаде, но завершает ее лишь в 1975 г. в Америке благодаря кинокомпании "Коламбия", купившей права на мировой показ ленты и оплатившей необходимые, по мнению автора, изменения в музыкальном оформлении. Полный тонких нюансов и психологических деталей фильм рассказывал о небольшой еврейской колонии в захолустном канадском городишке 20-х гг., о дедушке, его пятилетнем внуке и старой лошади и о том, как важно иметь рядом человека, способного сделать твоё детство прекрасным. "Ничего сенсационного, — писал о своей картине Ян Кадар бывшему партнеру, — но мне удалось сделать волнующий фильм, на котором роняют слезы даже циничные торгашки от кино, не говоря уже о секретаршах и кинемеханиках".

Как и многие известные режиссеры-иностранцы, Кадар не сумел сделать в Америке убедительной кинематографической карьеры. Он много работал для американского и канадского телевидения, среди прочего поставил моноспектакль по

книге мемуаров Надежды Мандельштам в исполнении все той же Иды Каминьской, читал курсы лекций по кино в Колумбийском университете, но оставался в первую очередь автором своих знаменитых чехословацких фильмов.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Катка" (Katka), 1950; "Похищение" (Unos), 1952; "Музыка с Марса" (Hudba z Marsu), 1954; "Там, на конечной остановке" (Тат па копеспё), 1957; "Три желания" (Tři přání), 1958; "Имя смерти Энгельхен" (Smrt si říká Engelchen), 1963; "Обвиняемый" (Obžalovaný), 1964; "Магазин на площади" (Obchod na korze), 1965; "Желание по имени Анада" (Touha zvaná Anada), 1969; "Ангел Левин" (The Angel Levine, США), 1970; "Что мне папа налгал" (Lies My Father Told Me, Канада), 1975.

**Библиография:** Новый фильм Яна Кадара и Эльмара Клоса "Магазин на корсо".// Ceskoslovensky film. Praha, 1965/4; Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография. Прага, 1966; Zalman J. Umlčeny film. Národní Filmový Archiv, Praha, 1993.

## КАЙАТ АНДРЕ

(Cayatte Andre). Французский кинорежиссер. Родился 3 февраля 1909 г. в Карасоне, умер 6 февраля 1989 г. в Париже.

Профессиональный адвокат, К. заинтересовался литературной деятельностью, попробовал себя на журналистском и писательском поприще, что привело его в кинематограф, где он дебютировал в 1938 г. в качестве сценариста: в соавторстве с А. Жансоном написал сценарий "Вход для артистов". А через четыре года состоялся его режиссерский дебют — фильм "Лжелюбовница" по О. Бальзаку.

С тех пор два направления творчества К. — то скрещиваясь, то развигаясь параллельно — определены: это экранизации ("Пьер и Жан" по Г. Мопассану; "Дамское счастье" по Э. Золя и пр.) или же четко выстроенная жесткая литературная конструкция авторских сюжетов (автором или соавтором многих сценариев фильмов К. был Ш. Спаак), тяготеющих чаще всего к детективному жанру. Для К. возможности игры, уловки, использования случайностей, совпадений и стечений обстоятельств если не основополагающее, то одно из важнейших условий построения художественного произведения. Порой он даже не ограничивается имеющимися в наличии и избобрекает дополнительные. Так, в

картине "Веронские любовники" (1949), поставленной по сценарию Ж. Превера, К. не только переносит действие трагедии "Ромео и Джульетта" в современность, но и привносит в нее актуальную в послевоенные годы антифашистскую направленность.

Став режиссером, К. не отказался от драматургического мировоззрения, приоритеты в его лентах четко определены. Ему чужды режиссерские изыски, его творческая манера достаточно аскетична: и в работе с актерами, и в монтаже он делает упор на развитии фабулы; кинематографические средства становятся как бы второстепенными по отношению к литературным ("Режиссура для меня лишь часть работы кинематографиста. Нет режиссера, есть "автор" фильма, которому приходится пользоваться камерой, как писателю — пером", — заявлял К.).

Подобное отношение не вызывало энтузиазма высококобой критики, зато пользовалось заслуженным успехом у зрителя и принесло К. множество международных наград. Особый успех выпал на долю его исследований несовершенства французского судопроизводства, преподнесенных режиссером в жанре детектива: "Правосудие свершилось" (пр. МКФ в Венеции, 1950; пр. МКФ в Зап. Берлине); "Все мы убийцы" (пр. МКФ в Каннах, 1952); "Перед потоком" (пр. МКФ в Каннах, 1954); "Нет дыма без огня" (пр. МКФ в Зап. Берлине, 1973). А неброской, на первый взгляд спокойной, но именно своей простотой и лаконизмом пробирающей до костей антифашистской ленте К. "Переход через Рейн" удалось в 1960 г. одержать верх на МКФ в Венеции над самим Висконти; его "Рокко и его братья" получили специальный приз жюри, тогда как Кайат удостоился главной награды.

"Если бы я упрекнул Кайата в том, что он не делает никаких "выводов", — писал Ф. Трюффо, — он возразил бы мне, что это и не входило в задачу художника; на это я мог бы ответить, что он не художник. Он легко опровергнет это обвинение, потрясая золотыми статуэтками призов, которыми отмечен его творческий путь. Что ж, Андре Кайат и в самом деле человек в своем роде очень сильный". Столь двойственное восприятие творчества К., выразившееся в неприятии его критикой, с одной стороны, и зрительским успехом — с другой, да и амбивалентность самого высказывания Трюффо подтверждают, что от К. не столь легко отмахнуться, категори-

чески отнеся его к числу коммерческих режиссеров. Его интерес к глобальным общечеловеческим вопросам, обращение к острым моральным, политическим темам не позволяют этого сделать. Тем более что темы эти остаются актуальными и в наши дни. Другое дело, что, будучи — в прошлом — адвокатом, К. использует вместо привычных художественных назидательно-логические методы, а оставаясь писателем, облакает их в замысловатые драматургические формы. Странно только, что выводов из ловушек, построенных режиссером в его лентах, потребовали не зрители, убежденные, что произведение искусства вовсе и не должно решать проблемы — лишь только поднимать их, а критики.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Лжелюбовница" (*Fausse maîtresse*, La), 1942; "Пьер и Жан" (*Pierre et Jean*), "Последнее су" (*Dernier sou*, Le), "Дамское счастье" (*Au bonheur des dames*), все — 1943; "Серенада под облаками" (*Serenade aux nuages*), "Роже-ля-Онт" (*Roger la Honte*), "Белое чудо" (*Merveille blanche*, La), все — 1945; "Реванш Роже-ля-Онта" (*Revanche de Roger la Honte*, La), "Неизвестный певец" (*Chanteur inconnu*, Le), оба — 1946; "Раскрытые карты" (*Dessous des cartes*, Le), 1947; "Возвращение к жизни", эпизод "Тетя Эмма" (*Retour a la vie*, segment *Retour de Tante Emma*, Le), "Веронские любовники" (*Amants de Verone*, Les), оба — 1949; "Правосудие свершилось" (*Justice est faite*), 1950; "Все мы убийцы" (*Nous sommes tous des assassins*), 1952; "Перед потоком" (*Avant le déluge*), 1954; "Черная папка" (*Dossier noir*, Le), 1955; "Око за око" (*Oeil pour oeil*), 1957; "У зеркала две стороны" (*Miroir a deux faces*, Le), 1958; "Переход через Рейн" (*Passage du Rhin*, Le), 1960; "Анатомия брака с точки зрения Жан-Марка" (*Vie conjugale* (Jean Marc), La), "Анатомия брака с точки зрения Франсуаза" (*Vie conjugale* (François), La), "Меч и весы" (*Glaive et la balance*, Le), все — 1963; "Ловушка для Золушки" (*Piege pour Cendrillon*), 1965; "Профессиональный риск" (*Risques du métier*, Les), 1967; "Дорога на Катманду" (*Chemins de Katmandou*, Les), 1969; "Умереть от любви" (*Mourir d'aimer*), 1970; "Нет дыма без огня" (*Il n'y a pas de fumée sans feu*), 1972; "Вердикт" (*Verdict*), 1974; "В интересах государства" (*Raison d'État*, La), "Каждому — свой ад" (*A chacun son enfer*), оба — 1977; "Любовь под вопросом" (*Amour en question*, L'), 1978; "Адвокат дьявола" (*Avocats du diable*, Les), 1980. **Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Braucourt G. Andre Cayatte. P., 1969.

## КАКОЯННИС МИХАЭЛЬ

\*\*\*\*\*  
(*Kakogiánnīs Mihalis*). Греческий режиссер театра и кино. Родился в Лимасоле на Кипре 11 июня 1922 г. Изучал право в Лондоне, где его застала вторая мировая война. Во время пребывания в Великобритании работал в греческой редакции Биби-си, учился актерскому ремеслу и режиссуре в школе при театре Олд Вик. Там же дебютировал как актер в 1946 г. С 1951 г. безуспешно пытался найти продюсера для осуществления своих проектов. Оставшись без средств, вернулся в Грецию, где дебютировал как режиссер "розовой" неореалистической комедией "Воскресное пробуждение" (1953), в которой камера впервые в греческом кино вышла из павильонов на городскую натуру. Следующая картина К. "Стелла" (1955), с Мединой Меркури в главной роли, принесла режиссеру "Золотой глобус" американской кинокритики и привлекла к нему внимание голливудских промышленников. Впрочем, у этого успеха была и оборотная сторона: желая понравиться американским зрителям и продюсерам, режиссер снимает одну за другой ряд банальных мелодрам: "Девушка в черном" (1956, пр. "Золотой глобус" американской кинокритики; "Серебряная медаль" на МКФ в Москве), "Последняя ложь" (1958), "Героика" (1959), "Прожигатель жизни" (1960). Однако К. довольно скоро выходит из творческого кризиса, экранизируя еврипидову трагедию "Электра" (1962, пр. жюри за лучшую экранизацию на МКФ в Каннах; номинация на "Оскара", пр. Д. Селзника на МКФ в Западном Берлине; пр. "Фемина" на МКФ в Брюсселе; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Антверпене), положившую начало "античному" циклу его кинематографических трагедий, среди которых "Троянки" (1971) и "Ифигения в Авлиде" (1977).

В 1964 г. К. снимает самый знаменитый свой фильм "Грек Зорба" ("Оскары" за операторскую работу, за женскую роль второго плана, лучшему художнику плюс еще четыре номинации) по одноименному роману Н. Казандзакиса с Энтони Куинном в главной роли и музыкой М. Теодоракиса, пантеистической гимн простой и радостной жизни, не зависящей от внешних обстоятельств. После "Зорбы" К. снимает антивоенную ленту "День, когда всплыла рыба" (1967), а затем, с большими перерывами, еще три ленты, не имевшие особого успеха: "Сладкая страна" (1986), "Вверх, вниз и вбок" (1993), "Вишневый сад" (1999).

Одновременно К. постоянно работает на драматической и оперной сцене, в Греции и за ее пределами (в Италии, Франции, США, Великобритании). Среди драматических спектаклей: "Ифигении в Авлиде", "Ромео и Джульетта", "Лисистрата", "Царь Эдип", "Вакханки", мюзикл "Зорба". Среди спектаклей оперных — "Богема", "Травиата", "Ифигении в Авлиде", "Ифигения в Тавриде", "Медея".

К. перевел на греческий язык трагедии Шекспира "Антоний и Клеопатра", "Гамлет" и "Кориолан", а также с древнегреческого "Троянки" Еврипида.

М. Черненко

**Фильмография:** "Воскресное пробуждение" (Kykliko xurnima), 1953; "Стелла" (Stella), 1955; "Девушка в черном" (To koritsi me ta ta mavra), 1956; "Последняя ложь" (To telefteo psema), 1958; "Героика" (Eroica), 1959; "Прожигатель жизни" (Hameno Kormi), 1960; "Электра", (Electra), 1962; "Грек Зорба" (Zorbathe Greek), 1964; "День, когда всплыла рыба" (The day the Fish Came Out), 1967; "Троянки" (Troades), 1971; "Аттила-74" (Attila'74, док.), 1975; "Ифигения в Авлиде" (Ifigenia en Avlidhi), 1977; "Сладкая страна" (Sweet Country), 1986; "Вверх, вниз и вбок" (Up, down and sideways), 1993; "Вишневый сад" (The Cherry Orchard), 1999.

**Библиография:** Черненко М. Античная трагедия и греческое кино. / Проблемы гуманизма и антигуманизма в современном зарубежном кино. М.: ВНИИК, 1986; Michael Cacoyannis: the films. Athens, 1999.

## КАМЕРИНИ МАРИО

(Camerini Mario). Итальянский режиссер. Родился 6 февраля 1895 г. в Риме, умер 5 февраля 1981 г. там же. В книге "Итальянское кино" Лидзани написал о нем: "Камерини предоставил Блазетти роль проповедника, а себе выбрал более спокойную, хотя столь же важную роль духовного отца итальянской мелкой буржуазии". В годы первой мировой войны капитан берсальеров, Камерини затем изучал юриспруденцию, но бросил это скучное занятие и стал писать сценарии для фильмов своего кузена Аугусто Дженина. В 1923 г. К. дебютировал в немом кино комедией "Жоли, цирковой клоун". С первого фильма К. нашел свою, коммерческую, стезю, сняв немало развлекательных комедий. Но завершение немого периода оказалось совершенно необычным для творчества К.: он снял ленту "Рельсы", которая считается одним из первых

реалистических фильмов, на примере двух молодых людей показавших жизнь трудовой Италии 20-х гг. и социальные контрасты. С приходом звука К. продолжал специализироваться на народных комедиях, имевших грандиозный успех. В развлекательных фильмах, порой банальных, а порой просто бездумных, каким-то интуитивным образом режиссеру удавалось сбалансировать реализм, мелодраматизм, сентиментальность и комизм. Они выполняли важную миссию формирования национального характера и именно поэтому до сих пор считаются важной составляющей частью национального кинематографа.

Кроме того, почерку К. были присущи изобразительная культура, яркая зрелищная форма и, естественно, юмор. У него всегда играли хорошие комедийные артисты, звезды первой величины (Де Сика, Норрис). Особенной популярностью пользовались фильмы "Что за подлецы эти мужчины!", "Треугольная шляпа", "Дам миллион", "Но это несерьезно", "Господин Макс", "Универсальный магазин" — все они считаются классикой итальянского кино, а сам Марио Камерини — одним из родоначальников жанра "комедии по-итальянски".

К. во всех своих фильмах подтрунивал над человеческими слабостями, высмеивал глупость, иронизировал над социальными противоречиями, но никогда не становился критиком социального устройства. Он был удобным и совершенно безопасным комедиографом для фашистской пропагандистской машины. Когда же к фашистской диктатуре, которую можно было игнорировать, примешалась трагедия мировой войны, К. стало сложнее быть самим собой. Его фильмы "Сердцебиение", "Романтическое приключение" или сугубо формальная экранизация "Обрученных" не соответствовали реальности, переживаемой Италией и миром. Но стиль К., отточенный, совершенный, всегда оставался образцом для подражания.

В послевоенные годы К. работал интенсивно, снимая по картине в год. Среди наиболее значительных картин: "Два анонимных письма", "Капитанская дочка", "Мечты на дорогах".

В 50-е гг., когда в итальянском кино появилось новое поколение режиссеров-неореалистов, К. был оттеснен ими на второй план. Его комедии продолжали собирать полные залы и нравиться зрителю, особенно благодаря участию в них таких замечательных комедийных ак-

теров, как Уго Тоньяцци, Витторио Гасман, Нино Манфреди, Сильвана Мангано, но им никогда уже не удалось "попасть в ногу" со временем, поймать верную интонацию, стать авангардом итальянского кино, как это было с работами К. в предвоенную пору. Марио Камерини ушел из кинематографа в середине 70-х без сожаления и слез, но до последнего дня он был самым доброжелательным учителем дебютантов и маститых режиссеров, живой историей для критиков и историков кино.

Л. Алова

**Фильмография:** "Жоли, цирковой клоун" (Jolli, clown da circo), 1923; "Дом пылять" (La casa dei pulcini), 1924; "Я хочу изменить мужу" (Voglio tradire mio marito), "Мачисте против шейха" (Maciste contro lo sceicco), "Стрела, принц на один день" (Saetta, principe per un giorno), все — 1925; "Кифф-Тевби" (Kiff-Tebbi), 1927; "Рельсы" (Rotaie), 1929; "Берег уродов" (La riva dei brutti), 1930; "Последнее приключение" (L'ultima avventura), "Фигаро и его большой день" (Figaro e la sua gran giornata), оба — 1931; "Что за подлецы мужчины!" (Gli uomini, che mascalzoni!), "Я всегда буду тебя любить" (Ti amero sempre), оба — 1932; "Сто таких дней" (Centodieci giorni), "Преступление" (Giallo), оба — 1933; "Треугольная шляпа" (Il cappello a tre punte), "Как листья" (Come le foglie), оба — 1934; "Дам миллион" (Daro un milione), 1935; "Но это несерьезно" (Manon e una cosa seria), "Великий призыв" (Il grande appello), оба — 1936; "Господин Макс" (Il signor Max), 1937; "Сердцебиение" (Batticuore), 1938; "Универсальный магазин" (Grandimagazzini), "Документ" (Il documento), оба — 1939; "Сто тысяч долларов" (Centomila dollari), "Романтическое приключение" (Una romantica avventura), оба — 1940; "Обрученные" (I Promessi Sposi), 1941; "История одной любви" (Una storia d'amore), 1942; "Я всегда буду тебя любить" (Ti amero sempre), 1943; "Два анонимных письма" (Due lettere anonime), 1945; "Ангел и дьявол" (L'angelo e il diavolo), 1946; "Капитанская дочка" (La figlia del capitano), 1947; "Мечты на дорогах" (Molti sogni per le strade), 1948; "Разбойник Музолино" (Il brigante Musolino), "Две жены — это слишком много" (Due moglie son troppe), оба — 1950; "Жена на одну ночь" (Moglie per una notte), "Герои воскресного дня" (Gli eroi della domenica), оба — 1952; "Улисс" (Ulisse), 1953; "Прекрасная мельничиха" (La bella mugnaia), 1955; "Сестра Петиция" (Suor Letizia), "Отпуск на Искии" (Vacanze a Ischia), оба — 1957; "Первая любовь" (Primo amore), 1959; "Улица Маргутта" (Via Margutta), "Преступление" (Crimen), оба — 1960; "Итальянские разбойники" (I briganti ita-

liani), 1961; "Кали Юг, богиня мести" (Kali Yug, la dea della vendetta), 1963; "Тайна индийского храма" (Il mistero del tempio indiano), 1964; "Почти идеальное убийство" (Delitto quasi perfetto), 1966; "Я не вижу, ты не говоришь, он не слышит" (Io non vedo, tu non parli, lui non sente), 1971; "Дон Камилло и современная молодежь" (Don Camillo e i giovani d'oggi), 1972.

Библиография: Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Lizzani С. Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979.

## КАМУС МАРИО

(Camus Mario). Испанский режиссер. Родился в 1935 г. в Сантандере. Изучал право, затем поступил в Официальную киношколу, закончил ее в 1964 г., сняв дипломный фильм "Пьянчужки", затем преподавал там же режиссуру.

"Случай Камуса" стоит особняком в испанском кино вообще и в "новом испанском кино", направлении молодых мадридских режиссеров, дебютировавших в 60-е гг. достаточно для франкистского режима социально-ориентированными лентами в частности. Во-первых, потому что К. ухитрился в первый же год своей профессиональной кинематографической деятельности снять две ленты. Фильм "Комедианты" рассказывал о труппе бродячих артистов, о днях вынужденной безработицы во время Страстной недели, когда запрещены всякие зрелища, а "Юный Санчес" погружал зрителя в нелицеприятную действительность профессионального бокса. Мир спорта и театра стали распространяемыми сюжетами эзопова языка испанского кинематографа, позволяя режиссерам в инскапительной форме показывать лживую двойственную и продажную природу национальной жизни. Недостаточный интерес к серьезному, хотя и инскапительному анализу испанской действительности побудил К. обратиться к более популярным жанрам. Но и обращение к реалиям жизни страны в полицейском детективе "Умрет женщина" и мелодраме о судьбах несовершеннолетних преступников "Неуместный визит" успехом отмечено не было, что заставило режиссера окончательно окунуться в открыто коммерческое кино и снимать музыкальные мелодрамы в индийском стиле (с участием певца Рафаэля и без него), принесшие ему огромную известность в Испании и за ее пределами, в частности у нас в стране.

Только после смерти Франко К. сумел вернуться к темам и сюжетам, волновавшим его в молодости. Коммерческое кино "отпускало" его не сразу; первая его работа "Дни прошлого", снятая без оглядки на цензуру история сельской учительницы, полюбившей скрывающегося в горах республиканца, еще отмечена романтической мелодраматичностью и перегруженностью метафорами. Но отдав прошлому дань, К. погрузился в современность. Не то, чтобы действие его фильмов перенеслось в наши дни, нет, он продолжал разговор о прошлом, о том, что не смог поведать зрителю в годы своей молодости. Однако язык фильмов, по-бунюэлевски аскетичных и многозначных, не мог не привлечь внимания к кинематографу К. Экранизация романа классика испанской литературы Камило Хосе Селы "Улей" принес режиссеру приз Берлинского фестиваля, "Святые невинные" — Каннского, успехом пользовалось и его нестандартное решение пьесы Лорки "Дом Бернарды Альба". В то же время ткань его фильмов мало-помалу начинает приспосабливаться к коммерческому кинематографу, чье положение все больше и больше упрочивается в Испании. И если в "Тенях одного сражения" тема гражданской войны и ее последствий, столь остро волновавшая некогда К., еще присутствует в качестве некоего контрапункта к основной любовно-детективной коллизии, если мелодрама "Припавшие" еще слегка закамуфлирована под психодраму, то "Возвращение Койота" — откровенный историко-приключенческий боевик на манер "Знака Зорро", например. Парабола судьбы заставила режиссера уже в преклонном возрасте вновь пойти на компромисс, на этот раз под влиянием цензуры уже не политической, но — экономической, зачастую куда более суровой...

О. Рейзен

**Фильмография:** "Комедианты" (Los farantes), 1963; "Юный Санчес" (Young Sanches), "Умрет женщина" (Muere una mujer), оба — 1964; "Неуместный визит" (La visita que no toco el timbre), "С попутным ветром" (Con el viento solano), оба — 1965; "Когда тебя нет" (Cuando tu no estas), 1966; "Под солнцем" (Al ponerse el sol), "Возвращение к жизни" (Volver a vivir), оба — 1967; "Пусть говорят" (Digan lo que digan), 1968; "Эта женщина" (Esa mujer), 1970; "Легенда алькальда из Заламеа" (La leyenda del alcalde de Zalamea), 1972; "Птицы Баден-Бадена" (Los pajaros de Baden Baden), 1974; "Замужняя

девушка" (La joven casada), 1975; "Дни прошлого" (Los dias del pasado), 1977; "Улей" (La colomena), 1982; "Святые невинные" (Los santos inocentes), 1983; "Старая музыка" (La vieja musica), 1985; "Дом Бернарды Альба" (La casa de Bernarda Alba), 1986; "Русская" (La Rusa), 1987; "Проснувшись" (Después del sueco), "Тени одного сражения" (Sombras de una batalla), оба — 1993; "Своя любовь" (Amor propio), 1994; "Припавшие" (Adosados), 1996; "Возвращение Койота" (La vuelta de Coyote), 1998.

## КАРАКС ЛЕОС

(Carax Leos). Настоящее имя Александр Оскар Дюпон. Французский режиссер, сценарист, критик, актер. Родился в 1962 г. в Париже. Получил образование в Парижском университете. С юности окружает свою личность ореолом некоей загадочности. О семье и детстве предпочитает не говорить. Известно лишь, что он полуфранцуз-полуамериканец. Псевдоним Леос Каракс — анаграмма его двух имен Алекс и Оскар.

Горячий поклонник Ж.Л. Годара и Ф. Трюффо, К. в начале творческого пути пошел по следам своих знаменитых кумиров — с 1980 г. работал критиком в леворадикальном журнале "Кайе дю синема". Одновременно пристально изучал историю и практику мирового кино, снял две короткометражки "Кровное родство" и "Без титров". Его дебют "Парень встретил девушку" (1984) был воспринят не более как талантливая заявка на будущее творчество и для широкой публики прошел незаметно. Зато следующая картина "Дурная кровь" (1986) стала кинематографической сенсацией и пользовалась большим успехом как у молодежи, так и в творческих и интеллектуальных кругах.

"Дурная кровь" — фильм-фантазия, где действие происходит в Париже XXI века. События на экране развертываются в атмосфере повышенной эмоциональности и нервозности: к Земле приближается комета, несущая опасность ее обитателям. Но главную тревогу вызывает смертельная болезнь, подобие СПИДа, которая поражает людей, разучившихся искренне любить и заменяющих подлинные чувства холодным сексом.

Герой ленты Алекс (в исполнении циркового акробата Дени Лавена, неразлучного в 80-х гг. друга и единомышленника режиссера) становится игрушкой в руках двух криминальных группировок, пыта-

ющихся завладеть вакциной против смертоносного вируса. В полном одиночестве и отчаянии Алекс балансирует на грани жизни и смерти. Он тщетно пытается найти опору в любви. Таинственная Анна (Жюльетт Бинош) не отвечает на его чувство. Так и не достучавшись до ее сердца, Алекс погибает от пуль преследующих его бандитов.

Художественный язык картины, ее эстетическая форма удачно соответствовали духу динамично развивающегося сюжета. К. использовал импровизированный метод съемок на натуре, синхронный звук, лента была смонтирована в клиповой манере и совмещала в себе элементы разных жанров, от мелодрамы до триллера. Своим стилистическим и идейным звучанием "Дурная кровь" перекликалась и с фильмами Годара, и с "Вальсирующими" Б. Блие, но цитаты из знакомых зрителю старых лент не только не повредили оригинальности режиссуры К., а наоборот, оттенили ее.

После выхода фильма на экраны на страницах "Кайе дю синема" К. был назван "золотым парнем конца 80-х" — критика надеялась увидеть в нем лидера "новой" новой волны. Но режиссер гораздо больше был склонен считать себя вне направлений наряду с двумя другими талантливыми режиссерами-экспериментаторами Бессоном и Бенексом — их вместе часто шутливо называют Би-Би-Си (Besson, Veilleux, Carax).

Следующий фильм, "Любовники Пон-Неф" (1991), Каракс в отличие от компьютерно-клипового стиля "Дурной крови" снял в духе парижского романа. В центре — драматическая история слепнувшей художницы, порвавшей с прошлой жизнью и поселившейся по соседству с клошарами на мосту. Здесь, как и в предыдущем фильме, героев зовут Алекс и Анна, а роли их исполняют Лавен и Бинош. Теперь Алекс уже не действующий в криминальной среде парень, а уличный бродяжка, зарабатывающий себе на жизнь цирковой акробатикой. К. на свой манер возрождает интерес французского кино к людям дна. С жестокой откровенностью, демонстративно эпатажуя зрителя, он показывает увечья и нищету бомжей во всей их натуралистической неприглядности. Да и главных героев К. представляет порой в отгалкивающем свете с их истеричной взвинченностью, грубыми манерами и нецензурными словами. Намеренно изуродовано очаровательное лицо Бинош — ее глаз залеплен пластырем.

Но безобразное соседствует в картине с истинно прекрасным. В ленте талантливо выражено все, что касается переживаний персонажей, — щемящее чувство одиночества и смятения молодых, ранимых и незащищенных людей, столкнувшихся с трагическими сторонами жизни. В картине удачно использованы художественные способности Бинош — на экране полотна, написанные самой актрисой. За исполнение роли Анны она получила приз "Феликс" и была названа лучшей европейской актрисой 1991 г. Выразительно и красиво снята натура: Сена с ее набережными и парходиками, яркие эпизоды салюта в честь празднования двухсотлетия Французской революции. По требованию режиссера специально для съемок этот дорогостоящий салют был организован повторно, а на юге страны была выстроена точная копия парижского Нового моста. Все это разорило продюсера, картина была остановлена и продолжена только в 1991 г.

Выходу картины сопутствовала большая пресса. О чудачествах и непредсказуемых поступках К. создавались легенды, которые он предпочитал не комментировать. Известно лишь, что во время съемок он женился на Бинош, а сразу же после премьеры они расстались.

Фильм вызвал разноречивые отклики — от восторженных, высоко оценивших выразительность картины, до гневных, начисто отрицавших ленту. Но противоположность суждений не помешала "Любовникам Пон-Неф" стать событием в современной кинокультуре.

Объединив три созданные им ленты об Алексее в трилогию, представляющую собой различные вариации на старую тему: парень встречает девушку, Каракс заявил, что потерял интерес к кино и больше снимать не будет. Но не выполнил этого намерения и через восемь лет представил на конкурс Каннского фестиваля свою совершенно не понятую ни критикой, ни зрителем и с треском провалившуюся новую картину "Пола Икс" (1999) — вольный, перенесенный в наши дни пересказ романа Г. Мелвилла "Пьер, или Двусмысленности", сатиру на американские литературные круги середины XIX века. Мотивы и личные ощущения от этого произведения, а также романа Достоевского "Подросток" К. использовал для создания фильма о наивном начинающем литераторе с трагической судьбой, стремящемся написать "Великую книгу правды" о глобальных проблемах жизни, связанных с

понятиями роковой страсти, чувством вины, справедливости, добре и зле. В фильме действуют уже не простоватый Алекс, а интеллеktуал и мечтатель Пьер в исполнении Гийома Депардьё.

Пьер, сын богатых родителей, жил с красавицей-матерью (Катрин Денев) в семейном замке в Нормандии. Собирался жениться. Роковой переворот в его судьбе происходит совершенно неожиданно, когда однажды в лесу из темноты к нему выходит женщина, поразившая его своей печальной красотой, и объявляет, что она его сестра Изабель. У нее восточноевропейский акцент и можно догадаться, что это беженка из одной из горячих точек Европы. Роль Изабель исполняет русская актриса Катерина Голубева, индивидуальность которой, по словам К., полностью соответствовала его режиссерскому замыслу.

Ради страсти к Изабель Пьер прерывает с прошлой беспечной жизнью и поселяется где-то на окраине Парижа в пронизанном холодом помещении, в окружении странных незнакомцев. Натуру нашли в Германии — фильм снимался в заброшенных заводских цехах XIX века.

Этот романтический антураж помог К. создать метафорическое, наполненное двусмысленностями, подчас шокирующее, глубоко личное произведение о сложном состоянии человека в современном мире.

Особое значение приобрела в нем проблема ответственности каждого за несправедливость, которая творится на земле. И в этом отношении тема балканской войны выходит на первый план. Режиссер бывал в Боснии и не мог остаться равнодушным к трагедии беженцев.

В новых творческих планах К. — создание фильма о кавказской войне. Он уже думает над названием в духе Достоевского "Преступление и мир" или "Путешествие и наказание". Впрочем, по его собственным словам, название для фильма значения не имеет: "Я бы хотел, как художники, оставлять свои картины без названия, указывая лишь дату".

Т. Царапкина

**Фильмография:** "Парень встретил девушку" (Boy Meets Girl), 1984; "Дурная кровь" (Mauvais Sang), 1986; "Любовники Пон-Неф" (Les Amants du Pont Neuf), 1991; "Пола Икс" (Pola X), 1999.

**Библиография:** Плахов А. Любовники в суде, на мосту, в автомобиле. // Искусство кино, 1993 №2; Каракс Л. Мне кажется, что я делаю фильмы для исчезнувших людей. Интервью. // Искусство кино, 2000,



№ 2; Трофименко М. Откровенность. // Искусство кино. 1999, № 10; Martin M. Maçvais Sang. // La Revue du Cinéma. 1986 N422; Bassan R. Trois néobaroques. // La revue du cinéma. 1986 N449.

## КАРНЕ МАРСЕЛЬ

(Carne Marcel). Французский кинорежиссер. Родился 18 августа 1909 г. в Париже, умер в 1996 г. там же. Сын столяра, работал подмастерьем у отца, учился в вечерней технической школе, был клерком в страховой компании. Закончил Школу искусств и ремесел, а также Высшую техническую школу фотографии и кино. Как кинокритик сотрудничал с журналами "Синемагазин", "Синемонд", "Эбдо-фильм" и "Фильм сонор". Карьеру в кино начал в 1929 г., сняв на собственные деньги короткометражную документальную картину "Ножан, воскресное Эльдorado" (совм. с М. Санвуасеном), поэтический репортаж об уик-энде на берегах Марны. В 1929-1935 гг. работал ассистентом оператора и режиссера у Р. Освальда, Ж. Фейдера, Р. Клера.

В 1936 г. Жак Фейдер передает ему свой проект фильма "Женни", который становится полнометражным игровым дебютом К. С этой картины начинается сотрудничество К. со сценаристом Жаком Превером, которое продлится все последующее десятилетие и станет одной из вершин французского кинематографа. Их следующей картиной была "Забавная драма", сатирический гротеск, подвергающий безжалостному осмеянию лицемерие церкви, полиции, да и так называемых простых людей тоже. Фильм, снятый в давних либертарианских традициях, имел успех у критики и зрителя, однако подлинным шедевром Карне-Превера стал их следующий фильм "Набережная туманов" (1938), драматическая история беглеца (Жан Габен), переживающего в доках Гавра неожиданную и пылкую любовь и гибнущего в стычке с местным криминальным подпольем. В этом фильме уже полной мерой проявились все основные черты режиссерской манеры, получившей затем название "поэтического реализма", — тотальный пессимизм и фатализм, атмосфера всеобщего зла, таящегося в каждой детали человеческого существования, бегство в никуда как форма этого существования, невозможность укрыться от козней судьбы, любовь, не приносящая спасения... По выражению Андре Базена, "трагедия чистоты и одиночества". Все это характеризовало и дру-

гие фильмы К. конца 30-х — начала 40-х гг. — "Северный отель", единственная картина, снятая без участия Превера, "День начинается", "Вечерние посетители" и, быть может, самый знаменитый фильм режиссера "Дети райка", законченный уже после освобождения Франции от гитлеровской оккупации (1944).

В послевоенные годы К. повторяет судьбу многих своих предвоенных коллег, пытаясь возродить на отечественном экране привычную поэтику славных лет французского кино 30-х годов, однако на смену поэтическому реализму приходят куда более жесткая философия и стилистика неореализма, как нельзя лучше отвечавшие изменившейся социальной и психологической европейской реальности. К тому же К. в это время расходится с Превером — их последняя совместная работа "Врата ночи" не имела успеха — и остается как бы наедине с собой. Неудачей заканчивается и работа над фильмом "Цветущий возраст" (1947), который не был даже выпущен на экраны. Не приносят успеха и другие картины. Только через шесть лет К. обращает на себя внимание критики и зрителя лаконичной и выразительной экранизацией романа Золя "Тереза Ракен" (1953, пр. на МКФ в Венеции), в которой упрямо продолжает служить принципам своего поэтического кино. Несмотря на все эти неудачи и поллуудачи, он снимает один фильм за другим, еще раз вызвав яростные дискуссии на страницах французской печати, особенно в центральном органе "новой волны" журнале "Кайе дю синема" своим фильмом "Обманщики", в котором он обратился к теме потерянной послевоенной молодежи, обнаруживая в поколении внуков своих предвоенных героев те же самые неразрешимые экзистенциальные проблемы. В конце 70-х гг. К. фактически уходит из кино.

С 1982 г. Карне — член Французской академии.

М. Черненко

**Фильмография:** "Ножан, воскресное Эльдorado" (Nogent, Eldorado du dimanche, совм. с М. Санвуасеном), 1929; "Женни" (Jenny), 1936; "Забавная драма" (Drole de drame), 1937; "Набережная туманов" (Quai des Brumes), "Северный отель" (Hotel du Nord), оба — 1938; "День начинается" (Le jour se lève), 1939; "Вечерние посетители" (Les Visiteurs du soir), 1942; "Дети райка" (Les Enfants du paradis), 1944; "Врата ночи" (Les Portes de la nuit), 1946; "Мария из порта" (Marie du port), 1949; "Жюльетта, или Ключ к снам" (Ju-

liette ou la Clé des songes), 1950; "Тереза Ракен" (Térésa Raquin), 1953; "Воздух Парижа" (L'air de Paris), 1954; "Страна, откуда я родом" (Le pays d'où je viens), 1956; "Обманщики" (Les Tricheurs), 1958; "Ничья земля" (Terrain vague), 1960; "Просо для птичек" (Du mouron pour les petits oiseaux), 1962; "Три комнаты в Манхэттене" (Trois chambres a Manhattan), 1965; "Молодые волки" (Les Jeunes loups), 1967; "Убийцы именем порядка" (Les Assassins de l'ordre), 1970; "Чудесное посещение" (La merveilleuse visite), 1973; "Библия" (La Bible, док.), 1977.

**Сочинения:** Carne M. La vie a belles dents. Paris, 1975.

**Библиография:** Сокольская А. Марсель Карне. М., 1970; Viazzi G. "Alba tragica" di Marcel Carne. Milano, 1945; Lapiere M. Aux portes de la nuit. Paris, 1949; Landry B.G. Marcel Carne. Paris, 1952; Queval J. Marcel Carne. Paris, 1954; Chazal R. Marcel Carne. Paris, 1965; Nepoti R. Marcel Carne. Firenze, 1970.

## КАСТЕЛЛАНИ РЕНАТО

(Castellani Renato). Итальянский режиссер. Родился 4 сентября 1913 г. в Finale Legure, умер 28 декабря 1985 г. в Риме. Окончил Миланский политехнический институт, факультет архитектуры. И сразу же начал работать ассистентом режиссера на картине Марио Камерини "Великий призыв". Затем стал писать сценарии для режиссеров А. Дженины, М. Камерини, А. Блазетти, М. Солдаты и печататься в журнале Sinema с теоретическими и критическими статьями. Особенно плодотворным было его сотрудничество с Алессандро Блазетти, для которого он написал сценарии "Железной короны", "Ужина шуток", "Приключения Сальваторе Розы" и позднее "Фабиолы". Режиссерский дебют К. состоялся в 1941 г. Это была экранизация повести А. Пушкина "Выстрел", получившая высокие оценки на МКФ в Венеции. В последующих фильмах "Дзадза" и "Женщина с гор", а также в теоретических статьях К. выступал сторонником так называемого "каллиграфизма", исповедовавшего идеал "культурного", приглашенного, изящного фильма, примат формы над политической ангажированностью. Последнее попросту было невозможно в фашистской Италии: становиться идеологом и пропагандистом фашизма К., как и Блазетти, и Камерини, и Солдаты, и многие др., не хотел, а оппонентом не мог. Отсюда уход в каллиграфизм, рассуждения о необходимости поднять кино до уровня литературы и соответ-

ствующие экзерсисы на пленке. В послевоенном творчестве К. пошел на некоторое сближение с неореализмом, его фильмы "Под солнцем Рима", "Два гроша надежды" были веселыми комедиями, снятыми в стилистике неореалистического документа, но лишеными его социального заряда. Веселые анекдотические сюжеты со счастливым концом, с беззаботными простыми людьми, которые, как и следует каноническому итальянскому характеру, любят посмеяться и поплакать, при этом снятые в изящной манере, политизированной критикой были встречены в штыки и получили уничижительное название "розовый неореализм". Зрителю же эти фильмы нравились, созданная ими разновидность жанра комедии прижилась и получила дальнейшее развитие. В последующие десятилетия К. вел себя в известном смысле последовательно, менял жанры, исторические эпохи и географические места действия. "Джульетта и Ромео" (пр. МКФ в Венеции, 1954), дань довоенному каллиграфизму в шекспировской экранизации; "Ад посреди города" о жестоких нравах и порядках, царящих в римской тюрьме с великой звездной парой — Анной Маньяни и Джульеттой Мазиной; запоздалый неореалистический фильм "Разбойник" с непрофессиональными исполнителями — сицилийскими крестьянами; "Бурное море" о суровой жизни итальянских моряков. В 1971 г. К. уходит из большого кино на телевидение, где ему удается полностью выразить свою концепцию кино в многосерийных постановочных историко-биографических полотнах, таких, как "Жизнь Леонардо да Винчи", "Верди". Здесь поставленная им во главу угла форма художественного произведения, его мастерство стилиста, тонко чувствующего эпоху во всех ее проявлениях и умеющего передавать атмосферу времени через детали, гармонизировалось со значительным содержанием, построенным вокруг могучей незаурядной человеческой личности, обладающей богоданым талантом.

Л. Алова

**Фильмография:** "Выстрел" (Un colpo di pistola), 1941; "Дзадза" (Zaza), 1942; "Женщина с гор" (La donna della montagna), 1943; "Мой сын профессор" (Mio figlio professore), 1946; "Под солнцем Рима" (Sotto il sole di Roma), 1948; "Это весна" (Eprimavera), 1949; "Два гроша надежды" (Due soldidi speranza), 1952; "Джульетта и Ромео" (Giulietta e Romeo), "Двенадцатая

ночь" (La dodicesima notte), оба — 1954; "Мечты в ящике" (I sogni nel cassetto), 1956; "Ад посреди города" (Nella città l'inferno), 1958; "Разбойник" (Il brigante), 1961; "Бурное море" (Mare matto), 1963; "Три ночи любви" (Tre notti d'amore), "Противоположный пол" (Controsesso), оба — 1964; "Эти призраки" (Questi fantasmi), 1967; "Короткий сезон" (Una breve stagione), 1969; "Жизнь Леонардо да Винчи" (La vita di Leonardo da Vinci, тв), 1971; "Похищение Джоконды" (Il furto della Gioconda, тв), 1978; "Верди" (Verdi, тв), 1982.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Ferrara G. Renato Castellani. // Bianco e Nero. a. XVI n. 12, dicembre 1955; Lizzani C. Il cinema italiano 1895—1979. Editori riuniti, Roma, 1979.

## КАУРИСМЯКИ АКИ

(Kaurismaki Aki). Финский кинорежиссер, сценарист, продюсер. Родился в 1957 г. Самоучка. Мечтал стать актером. Дебютировал в кино совместно со своим старшим братом Микой Каурисмьяки документальным фильмом "Саимаа Джестуре" (1981). В 1983 г. дебютирует как художник-постановщик, а в 1987 г. — как художник по свету. В 1985 г. самостоятельно экранизирует "Преступление и наказание" Достоевского, перенеся основные сюжетные линии и персонажей в реалии современного Хельсинки и сразу же обозначив основную составляющую своего дарования — склонность к натуралистическому изображению жителей городского дна в сочетании с черным юмором, временами напоминающим поэтику братьев Маркс. Еще более отчетливо эти свойства манеры режиссера проявились в так называемой "пролетарской" тетралогии К, снятой во второй половине 80-х — начале 90-х гг.: "Тени в раю", "Ариэль", "Девушка со спичечной фабрики", "Вдаль уплывают облака", складывающейся в своеобразный цикл "физиологических очерков" быта и нравов густонаселенных хельсинкских предместий, рабочих кварталов, ночлежек, дешевых кабаков и лавчонок, населенных шоферами и мусорщиками, официантками и продавщицами, безработными и мелкими жуликами, отбросами общества и просто романтическими аутсайдерами, ушедшими на дно по собственному выбору.

Эти фильмы выдвинули К. в лидеры молодого финского кино, став своеобразным трамплином для выхода не только братьев, но и всего

поколения их ровесников на экраны мировых кинофестивалей.

Тем более что практически одновременно с тетралогией К. снимает фильмы в самых разных поэтиках и жанрах, с героями, бесконечно далекими от обитателей городского дна, живущими в совершенно иной социальной, исторической и психологической атмосфере. Среди этих картин: "Гамлет идет в бизнес", "Ленинградские ковбои едут в Америку", "Береги свою косынку, Татьяна", "Ленинградские ковбои встречают Моисея", Total balalaika Show, включая фильмы, снятые и во Финляндии, и за ее пределами (во Франции и Великобритании): "Я нанял убийцу" и "Жизнь богемы". В самом конце 90-х К. обращается к традициям немого кинематографа, экранизируя в черно-белой поэтике классический роман финской литературы "Юха".

В промежутках между полнометражными фильмами режиссер снимает музыкальные пятиминутки, представляющие собой как бы звуковой аккомпанемент к его "большим" картинам. Работает также на телевидении, являясь одним из создателей единственного в мире кинофестиваля за полярным кругом.

М. Черненко

**Фильмография:** "Саимаа Джестуре" (Saima Gesture, док.), 1981; "Преступление и наказание" (Crime and Punishment), "Союз Каламари" (Calamari Union), оба — 1985; "Тени в раю" (Shadows in Paradise), "Рокки VI" (Rocky-VI), оба — 1986; "Гамлет идет в бизнес" (Hamlet Goes Business), 1987; "Ариэль" (Ariel), 1988; "Грязные руки" (Les mains sales, тв, по Ж.-П. Сартру), "Ленинградские ковбои едут в Америку" (Leningrad Cowboys Go America), оба — 1989; "Девушка со спичечной фабрики" (The Match Factory Girl), "Я нанял убийцу" / "То были дни" (Those Were the days), оба — 1990; "Жизнь богемы" (La vie de boheme), 1992; "Береги свою косынку, Татьяна" (Take Care of Your Scarf, Tatiana), "Ленинградские ковбои встречают Моисея" (Leningrad Cowboys Meet Moses), Total balalaika Show, все — 1994; "Вдаль уплывают облака" (Drifting Clouds), 1996; "Юха" (Juha), 1999.

**Библиография:** Плахов А. Всего 33. Винница, 1999; Cowie P. Finnish Cinema. L., 1976; Connah R. K.K. A Couple of Finns. Helsinki, 1991.

## КАХИНЯ КАРЕЛ

(Kachyna Karel). Чешский режиссер и сценарист. Родился 1 мая 1924 г. в Вышкове, Южная Моравия. Один

из первых выпускников Киноакадемии (ФАМУ, 1947-1951). Несколько лет работал на Студии документальных фильмов и в "Чехословацком армейском фильме". Со студенческих лет сотрудничал со своим другом и земляком Войтехом Ясным, с которым снял несколько отмеченных престижными государственными наградами поэтических документальных лент (диплом "Не всегда тучи"; "Люди одного сердца", 1953, Государственная премия первой степени; "За радостную жизнь"; "Необыкновенные годы" о зарождении и развитии сельскохозяйственного кооператива в Южной Чехии и др.). В 1955 г. К. и Ясный дебютируют в игровом кино цветным приключенческим фильмом из жизни военных "Сегодня вечером все будет конечно", после чего каждый идет своим путем. Оставаясь верным военной тематике, К. снимает приключенческую ленту о пограничниках "Потерянный след", военную драму "Тогда на Рождество" и чешскую версию шпионского фильма "Король Шумава" (премия чехословацкой кинокритики).

В 1960 г. К. обращается к недавнему военному прошлому и снимает фильм "Дети фронта", полную трагического лиризма трогательную историю маленького мальчика, освобожденного из концлагеря Красной Армией и ставшего "сыном полка" чешской дивизии. В том же году знакомится с писателем Яном Прохазкой, прошедшим сложный путь развития от восторженного сторонника коммунистического режима, самого молодого кандидата в члены ЦК КПЧ и певца социалистического переустройства до его непримиримого оппозиционера, с которым сотрудничает вплоть до его смерти в 1969 г., снимая свои самые знаменитые фильмы. В начале 60-х гг. появляются поэтические ленты К., психологически тонко передающие зарождение и развитие глубинных переживаний и эмоций впечатлительного, замкнутого на себя подростка ("Томление", 1961, Гран-при на Международном фестивале фильмов для детей и юношества в Каннах; пр. жюри МКФ в Мар дель Плата; "Головокружение"; "Высокая стена", 1964, "Серебряный парус" на МКФ в Локарно). Линию поэтического кино К. продолжает и в 70-80-е гг., зачастую варьируя темы своих ранних работ ("Поезд до станции "Небо", 1972; "В ожидании дождя", 1978; "Смерть прекрасных косуль", 1986; и др.).

Сняв в 1963 г. ленту "Надежда" о сложных взаимоотношениях про-

ститутки и беспутного парня (пр. за режиссуру на МКФ в Буэнос-Айресе), К. приобретает репутацию непревзойденного мастера камерной психологической драмы, продолжающего традиции эротического кинематографа Густава Махатого.

Тема нелегкого человеческого удела, появившаяся в фильмах режиссера в начале десятилетия ("Цепи", "Высокая стена"), с середины 60-х приобретает оттенок трагичности, неизбежно связывается с темами насилия, беспредела власти, катастрофичности мира, в котором восторжествовала нетерпимость. Создавая своеобразную антологию происшедших после 1945 г. событий, Кахиня вместе с Прохазкой снимают фильмы о невосполнимых нравственных потерях на пройденном путем пути и связанном с ними обесценивании человеческой жизни ("Да здравствует республика!" - Гран-при и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Мар-дель-Плата; "Ночь невесты", "Экипаж в Вену" и др.). Последним фильмом Кахини периода "пражской весны" становится черная комедия "Жучок" ("Подслушивающее устройство") об аморальных приемах внутрипартийной и внутриаппаратной борьбы.

Тот же сарказм появляется в картинах Кахини в конце 80-х. Место привычного для поэтического кинематографа режиссера "понимаю, и потому принимаю" занимает безжалостное обнажение человеческих слабостей, социальных и психологических причин власти и неспособности чехословацкого общества ("Куда, мужики, куда идете?", "Осторожно, визит!", "Фанди, о Фанди" и др.).

В последние годы К. много работает на телевидении, преподает режиссуру (ФАМУ), является президентом чешской Академии кино и телевидения.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Не всегда тучи" (Není stále zamračeno, док.), 1950; "За радостную жизнь" (Za život radostny, док.), 1951; "Необыкновенные годы" (Neobyčejná léta, док.), 1952; "Люди одного сердца" (Lidé jednoho srdce, док.), 1953; "Сегодня вечером все будет конечно" (Dnes večer všechno skončí, совм. с Войтехом Ясным), 1955; "Потерянный след" (Ztracená stopa), 1956; "Тогда на Рождество" (Tenkrát o vánocích), 1958; "Король Шумава" (Král Šumavy), 1959; "Дети фронта" (Práče), 1960; "Цели" (Pouta), 1961; "Заботы" (Trápení, в сов. прокате "Черный Прим"), "Головокружение" (Zavrat) оба — 1962; "Надежда" (Naděje), 1963; "Высокая стена" (Vysoká zed'), 1964; "Да здравствует

республика" (Ať žije republika), 1965; "Экипаже Вену" (Kočár do Vídně), 1966; "Ночь невесты" (Noc nevěsty), 1967; "Рождество с Альжбетой" (Vánoce s Alžbetou), 1968; "Смешной господин" (Směšný pan), 1969; "Жучок" (Ucho), 1970; "Я снова прыгаю через лужи" (Už zase skáču přes kaluže), "Тайна великого рассказчика" (Tajemství velkého vypravěče), оба — 1971; "Поезд до станции "Небо" (Vlak do stanice Nebe), 1972; "Жаркая зима" (Horká zima), "Любовь" (Laska), оба — 1973; "Павлинка" (Pavlinka), 1974; Девушка Робинзон" (Robinzonka), "Некрасивая деревня" (Skaredá dedina), оба — 1975; "Русалочка" (Mala mořská víla), 1976; "Смерть мухи" (Smrt mouchy), "Встреча в ниоле" (Setkání v červenci), оба — 1978; "В ожидании дождя" (Čekání na dešť), "Золотые угри" (Zlaté uhoří), оба — 1979; "Любовь среди капель дождя" (Lasky mezi kapkami deště), "Сахарная избушка" (Cukrová bouda), оба — 1980; "Осторожно, визит!" (Pozor, vizita!), 1981; "Подсчет овец" (Sčítání ovceček), 1982; "Фанди, о Фанди" (Fandy, o Fandy), 1983; "Медсестры" (Sestřičky), 1984; "Добрый свет" (Dobré světlo), 1985; "Смерть прекрасных косуль" (Smrt krásných srnců), 1986; "Куда, мужики, куда идете?" (Kam, panové, kam jdete?), 1987; "Сообщается вашим любимым" (Oznamuje se láskám vašim), 1988; "Чокнутые и девушки" (Blázní a děvčátka), 1989; "Последняя бабочка" (Poslední motýl), 1990; "По городу ходит Микулаш" (Městem chodí Mikuláš, tv), 1992; "Корова" (Krava, tv), 1993; "Фани" (Fany), 1995.

**Библиография:** Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография 1945—1965. Прага, 1966; Melounek Pavel. Karel Kachyňa. CFU, Praha, 1984; Bartosek L., Bartoskova S. Filmové profily. CFU, Praha, 1986; Zalman J. Umičeny film. Národní filmový archiv, Praha, 1993.

## КЕЛЕТИ МАРТОН

(Keleti Márton). Венгерский режиссер. Самый известный представитель жанрового, коммерческого венгерского кинематографа.

Родился 26 апреля 1905 г. в Будапеште. Первые шаги в искусстве сделал в 20-е гг. в качестве помощника режиссера в театре. Позже самостоятельно ставил драматические и оперные спектакли. Его приход в кино совпал с началом звукового периода. К. работал на киностудии ассистентом режиссера — сначала у Пала Фейюша, когда тот ставил свою знаменитую ленту "Весенний ливень", затем — у Ласло Вайды и Иштвана Секея, одного из самых крепких мастеров довоенного венгерского кинопроизводства. Дебютировал в 1937 г. адольтерной комедией "Угрюмый муж" и в том же

году выпустил на экран еще две картины ("Невеста из Тороцка" и "Вики"). В следующем году проявил такую же продуктивность, поставив три репертуарные комедии: "Борча в Америке", "Трудно быть отцом", "Кури свою трубку, Ладани". Однако с 1939 г., когда в Венгрии вступил в силу "запрет на профессию" для евреев, Келети уже не мог ставить фильмы под своим именем. Зато опытный кинематографист, он был первым, кто сразу после второй мировой войны вошел в полуразрушенные студийные павильоны и поставил фильм "Учительница" (1945). Сделанная мастерской рукой, хорошо передававшая атмосферу 1900-х гг., использовавшая современный монтаж и демонстрировавшая реалистическую, лишенную шаблонов игру актеров, этаэкранизация пьесы Шандора Броди своей заявкой на критический реализм явилась для Мартона Келети значительным шагом вперед. Кроме того, он станет с этого времени едва ли не самым плодовитым режиссером в венгерском кинопроизводстве, практически каждый год выдавая новый фильм, а то и сразу два, пользующиеся зрительским успехом.

Келети хорошо чувствовал конъюнктуру времени и безошибочно выбирал материал и жанр. В 1948 г., в период т.н. "партийного кинопроизводства" (когда киностудии были распределены между четырьмя партиями, составлявшими правительственную коалицию) на киностудии "Ориент" (приписанной социал-демократической партии) Келети поставил фильм "Осада Бестерце" по роману венгерского классика Калмана Миксата — не лишенную увлекательности "комедию положений", высмеивавшую в духе времени мелкопоместное венгерское дворянство

прошлого века. Разоблачение феодалов Венгрии он позже продолжил (на этот раз в ключе драмы) в фильме "Странный брак" (1951), еще одной экранизации Миксата, получившей признание зрителей и критики. И все-таки самой сильной его стороной было комедийное начало. И опереточное — в первые годы после освобождения он одновременно с работой в кино заведовал литературной частью будапештского Театра оперетты. В ключе опереточного гротеска Келети экранизировал старую музыкальную комедию "Мишка-аристократ" (1948), слегка перелицевав ее на новый лад. Став на долгие годы одной из самых популярных венгерских кинокомедий, она своим успехом немало обязана венгерскому комику Калману

Латабару, известному с довоенных времен. К. затем поставил с ним еще ряд комедий, основанных на характерных трюках артиста и остроумных диалогах ("Яника", 1949; "С песней по жизни", 1950; "Новички на стадионе", 1951; "С юным сердцем", 1953). Лучшая из них — "Выше голову!" (в сов. прокате "Судьба клоуна", 1954), которая достигала звучания подлинной трагикомедии, рассказывая о судьбе клоуна в период фашистской оккупации Венгрии и последующего освобождения. Поставленная им в год венгерского восстания 1956 г. комедия "Чудесный нападающий", действие которой происходит в воображаемой стране Футболии, отражала венгерскую футбольную и одновременно изображала в пародийной форме диктатуру. Но тот же К. спустя три года проиллюстрирует официальную, партийно-государственную версию трагических событий 1956 г. в фильме "Вчера" (1959).

В самом начале 60-х гг., когда венгерское кино с приходом нового поколения режиссеров вступило в пору обновления, Келети, удостоенный всех почетных венгерских званий и наград, с 1950 г. преподававший режиссуру в будапештском Институте театра и кино и возглавлявший кинофакультет, стал терять почву под ногами, но пытался не сбавлять темпа. Хорошие и плохие фильмы — в жанре комедии, мелодрамы, детектива — сменяли друг друга. С 1964 г. он работал также на телевидении, ставил там спектакли и фильмы. Среди удачных его кинолент этого периода — две лирические комедии с Евой Рутткай ("История моей глупости", 1965 и "Этюд о женщинах", 1967). Однако вершиной его творчества явилась гротескная лента "Младший сержант и дру-

гие" (1965), которая впервые после "Выше голову" рассказала средствами сатиры о последних днях второй мировой войны, когда Венгрия переживала пик террора. Вслед за писателем Имре Добози, которому принадлежит сценарий, К. основательно включался здесь в характерный для венгерского кино 60-х гг. спор с собственной национальной мифологией. После этого он поставил еще девять картин и, не завершив десятую — музыкальный, костюмный, приключенческий фильм "Палко Чином" (1973), — умер (1973).

А. Трошин

Фильмография: "Угрюмый муж" (A harapos férj); "Невеста из Тороцка" (Töröckői menyasszony); "Вики" (Viki), все — 1937;

"Борча в Америке" (Borcsa Amerikában), "Трудно быть отцом" (Nehéz apának lenni), "Кури свою трубку, Ладани" (Te csak pipálj, Ladányi!), все — 1938; "Учительница" (A tanítónő), 1945; "Осада Бестерце" (Beszterce ostroma), "Мишка-аристократ" (Mágnás Miska), оба — 1948; "Яника" (Janika), 1949; "С песней по жизни" (Dalolva szép az élet), 1950; "Странный брак" (Különös házasság), "Новички на стадионе" (Civil a pályán), оба — 1951; "Эркель" (Erkel), 1952; "С юным сердцем" (Ifjú szívvel), "Маленький крейсер" (Kiskraçár), оба — 1953; "Выше голову!" (Fel a fejjel, в сов. прокате "Судьба клоуна"), "Чужественное представление" (Diszelőadás), "Мост жизни" (Az élet hidja), оба — 1955; "Два признания" (Két vallomás), 1957; "Последнее приключение Дон-Жуана" (Don Juan legutolsó kalandja), "Ночь черного глаза" (Fekete szem éjszakája, Венгрия—Финляндия), оба — 1958; "Вчера" (Tegnap), "Граница в нескольких шагах" (Pár lépés a határ), оба — 1959; "Пока наступит завтра" (Amíg holnap lesz), "Чур, не я!" (Nem ér a nevem), "Ружья и голуби" (Puskák és galambok), все — 1961; "Дождливое воскресенье" (Esős vasárnap), 1962; "Лебединая песня" (Hattyúdál), 1963; "Однажды, двадцать лет спустя..." (Ha egyszer húsz év múlva), 1964; "Младший сержант и другие" (A tizedes meg többiek), "История моей глупости" (Butaságom története), оба — 1965; "Переменная облачность" (Változó felhőzet), 1966; "Этюд о женщинах" (Tanulmány a nőkről), 1967; "Рыцари "Золотой перчатки" (Az aranypestyű lovagjai, тв), "Опрометчивый брак" (Elsietett házasság), оба — 1968; "Рассвет" (Virrad), "История и частные дела" (Történelmi magánügyek), оба — 1969; "Грезы любви" (Szerelmi álmok, Венгрия — СССР); 1970; "Герцог Боб" (Bob herceg), "Беги, чтоб тебя поймали..." (Fuss, hogy utolérjenek...), "У меня было 32 имени" (Harminc két nevem volt), все — 1972; "Палко Чином" (Csinom Palkó), 1973.

Библиография: Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Венгерское кино: 70—80-е годы. М., 1986.

#### КЕШЛЕВСКИЙ КШИШТОФ

\*\*\*\*\*

(Kieslowski Krzysztof). Польский режиссер и сценарист документального и художественного кино. Родился 27 июня 1941 г. в Варшаве, умер в 1996 г., там же. Окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи (1969). Профессор факультета кино и телевидения Силезского университета (1979—1982), в 1978—1981 гг. — вице-председатель Союза польских кинематографистов. Во время учебы начал снимать документальные фильмы.

К. был уже известным документалистом, когда, используя свой опыт и методы работы в документальном кинематографе, начинает снимать свои первые художественные ленты для телевидения: "Персонал" (1975, Гран-при МКФ в Мангейме, 1975) и пролежавшее на полке до 1981 г. "Спокойствие" (1976), рассказ о трагедии простого человека, меча которого о собственной семье и доме оказалась недостижимой, а сам он стал жертвой системы.

Документальный опыт режиссера сказался и в его полнометражном дебюте — картине "Шрам" (1976), демонстрирующей ситуацию, в которой не может быть правильного выбора, а может быть лишь выбор между большим и меньшим злом; и в следующем фильме — "Кинолюбитель" (1979, Золотая медаль и пр. ФИПРЕССИ МКФ в Москве, 1979, пр. МКФ в Западном Берлине, 1979, Гран-при МКФ в Чикаго, 1980), рассказе о самореализации скромного провинциального чиновника, взявшего в руки кинокамеру и ощутившего великую силу искусства и его воздействие на окружающую жизнь.

О границах компромисса, о цене человеческого достоинства, в сущности, все последующие фильмы К. — "Без конца", "Короткий рабочий день", "Случай", завершившиеся, вероятно, самым сложным предприятием "этического" кинематографа — телевизионным сериалом "Декалог", созданным в рекордно короткий срок как светский вариант евангельских заповедей и принесшим режиссеру мировую славу. Десять сюжетов этого сериала сняты в форме судебных разбирательств, в каждом из которых сталкиваются противоположные нравственные позиции. Два из этих фильмов — "Короткий фильм об убийстве" (1987, спец. пр. жюри и пр. ФИПРЕССИ МКФ в Каннах, 1988; пр. Европейской киноакадемии "Феликс") и "Короткий фильм о любви" (1988) — вышли на экраны кинотеатров.

Принцип столкновения полярных моральных позиций в современной жизни, но в более универсальной форме, лег в основу драматургии и последних работ К., снятых во Франции: "Двойная жизнь Вероники" и трилогии "Три цвета: Синий, Белый, Красный" ("Синий", 1993, "Золотой лев" МКФ в Венеции; "Белый", 1994, "Серебряный медведь" МКФ в Берлине; "Красный", 1994). Эти последние ленты вместе с "Декалогом" принесли режиссеру большой международный успех, привлекая внимание к дос-

тижениям всего польского кинематографа.

Т. Елисеева

Фильмография: "Кадр" (Zdjecie, док.), 1968; "Я был солдатом" (Bylem zolnierzem, док.), "Фабрика" (Fabryka, док.), оба — 1970; "Рабочие-71. Ничего о нас без нас" (Robotnicy 71. Nic o nas bez nas, совместно с Т. Зыгадло), 1972; "Подземный переход" (Przejscie podziemne, тв), "Каменщик" (Murarz, док., премьера в 1981 г.), оба — 1973; "Первая любовь" (Pierwsza milosc, док., Гран-при Национального фестиваля короткометражных фильмов в Кракове; спец. пр. жюри МФ короткометражных фильмов в Кракове), 1974; "Персонал" (Personel), "Биография" (Zyciorys, док.), оба — 1975; "Больница" (Szpital, док., Гран-при Национального фестиваля короткометражных фильмов в Кракове, 1977), "Спокойствие" (Spokoj), "Шрам" (Blizna), все — 1976; "Я не знаю" (Nie wiem, док., премьера в 1981), 1977; "С точки зрения ночного портье" (Z punktu widzenia nocnego portiera, док., Гран-при МФ короткометражных фильмов в Кракове, 1979; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Кракове, 1979; пр. МКФ в Лилле, 1979 и пр. МКФ в Нионе, 1979), "Семь женщин разного возраста" (Siedem kobiet w roznyim wieku, док.), оба — 1978; "Кинолюбитель" (Amator), 1979; "Вокзал" (Dworzec, док.), "Болтающие головы" (Gadajace glowy, док.), все — 1980; "Короткий рабочий день" (Krotki dzien pracy), "Случай" (Przypadek), все — 1981; "Без конца" (Bez konca), 1984; "Короткий фильм об убийстве" (Krotki film o zabijaniu), 1987; "Короткий фильм о любви" (Krotki film o milosci), 1988; "Декалог" (Decalog), 1989; "Двойная жизнь Вероники" (La double vie Veronique), 1991; "Три цвета: Синий, Белый, Красный" (Three colours. Blue, White, Red), 1993—1994.

Сочинения: Kieslowski Krzysztof. O sobie. Krakow, 1998.

Библиография: Murri Serafino. Krzysztof Kieslowski. Editrice Il Castoro Cinema Press, Milano, 1996; Krzysztof Kieslowski. Edition Jean Michele Place, Paris, 1997; Kieslowski znany i nieznan. Warszawa, 1998.

## КЛЕЙТОН ДЖЕК

(Clayton Jack). Английский кинорежиссер. Родился в 1921 г. в Брайтоне, умер в 1995 г. в Лондоне. В кино с четырнадцатилетнего возраста, был монтажником и ассистентом режиссера на киностудии "Лондон-фильм". Во время второй мировой войны в киноотделе военной авиации снимает документальные фильмы, среди которых выделяется "Неаполь — поле боя" (1944-1946). После 1948 г. работает исполнительным

продюсером многих известных картин, в частности "Пиковой дамы" Т. Дикинсона (1948) и "Мулен-Руж" (1952) Д. Хьюстона. К режиссуре игрового кино обращается в 1955 г. среднетражным фильмом "Пальто на заказ" (по мотивам гоголевской "Шинели"), которая удостоивается премии на МКФ в Венеции.

Наибольшего успеха К. добивается картиной "Комната наверху"/"Место наверху"/"Путь в высшее общество" (1958), историей молодого английского растиньяка из низов, делающего карьеру без малейших угрызений совести. Этот фильм обратил на себя внимание не только блистательным исполнением главных ролей Лоренсом Харви и Симоной Синьоре, но и необычайно откровенным изображением классовой проблематики современного английского общества. Однако, став благодаря этому фильму одним из ведущих представителей английского социального реализма 60-х гг., Клейтон неожиданно совершает радикальный тематический поворот, который приводит к неуклонному угасанию его таланта. Благоклонные отзывы критики еще сопровождают его следующую картину "Невинные" (1961), экранизацию "готического" романа Генри Джеймса "Поворот ключа" и безукоризненно разыгранную психоаналитическую драму нервнобольной женщины (Энн Бэнкрофт) "Пожиратель тыкв" (1964). Однако следовавшие за этим неудачный фильм ужасов "Дом нашей матери" (1967) и исполненная ностальгии по славным тридцатым высокобюджетная мелодраматическая экранизация романа Ф.С. Фитцджеральда "Великий Гэтсби" (1974) практически завершили творческий путь Клейтона.

М. Черненко

Фильмография: "Неаполь — поле боя" (Naples Is a Battlefield), 1946; "Пальто на заказ" (The Bespoke Overcoat), 1955; "Трое в одной лодке" (Three Men in a Boat), 1956; "Комната наверху"/"Путь в высшее общество" (Room at the Top), 1958; "Невинные" (The Innocents), 1961; "Пожиратель тыкв" (The Pumpkin Eater), 1964; "Дом нашей матери" (Our Mother's House), 1967; "Великий Гэтсби" (The Great Gatsby), 1974; "Убийство в Фолл-Грик" (The massacre of Fall Greek), 1976; "Чувствую, Зло грядет" (Something Wicked This Way Comes), 1983; "Одинокая страсть Джудит Херти" (The Lonely Passion of Judith Hearthe), 1987; "Помни о смерти" (Memento Mori, тв), 1992.  
Библиография: Кино Великобритании. М., 1970.

году выпустил на экран еще две картины ("Невеста из Тороцка" и "Вики"). В следующем году проявил такую же продуктивность, поставив три репертуарные комедии: "Борча в Америке", "Трудно быть отцом", "Кури свою трубку, Ладани". Однако с 1939 г., когда в Венгрии вступил в силу "запрет на профессию" для евреев, Келети уже не мог ставить фильмы под своим именем. Зато опытный кинематографист, он был первым, кто сразу после второй мировой войны вошел в полуразрушенные студийные павильоны и поставил фильм "Учительница" (1945). Сделанная мастерской рукой, хорошо передававшая атмосферу 1900-х гг., использовавшая современный монтаж и демонстрировавшая реалистическую, лишенную шаблонов игру актеров, эта экранизация пьесы Шандора Броди своей заявкой на критический реализм явилась для Мартона Келети значительным шагом вперед. Кроме того, он станет с этого времени едва ли не самым плодовитым режиссером в венгерском кинопроизводстве, практически каждый год выдавая новый фильм, а то и сразу два, пользующиеся зрительским успехом.

Келети хорошо чувствовал конъюнктуру времени и безошибочно выбирал материал и жанр. В 1948 г., в период г.н. "партийного кинопроизводства" (когда киностудии были распределены между четырьмя партиями, составлявшими правительственную коалицию) на киностудии "Ориент" (приписанной социал-демократической партии) Келети поставил фильм "Осада Бестерце" по роману венгерского классика Калмана Миксата — не лишнюю увлекательности "комедии положений", высмеивавшую в духе времени мелкопоместное венгерское дворянство прошлого века. Разоблачение феодалов Венгрии он позже продолжил (на этот раз в ключе драмы) в фильме "Станный брак" (1951), еще одной экранизации Миксата, получившей признание зрителей и критики. И все-таки самой сильной его стороной было комедийное начало. И опереточное — в первые годы после освобождения он одновременно с работой в кино заведовал литературной частью будапештского Театра оперетты. В ключе опереточного гротеска Келети экранизировал старую музыкальную комедию "Мишка-аристократ" (1948), слегка перелицевав ее на новый лад. Став на долгие годы одной из самых популярных венгерских кинокомедий, она своим успехом немало обязана венгерскому комику Калману

Латабару, известному с довоенных времен. К. затем поставил с ним еще ряд комедий, основанных на характерных трюках артиста и остроумных диалогах ("Яника", 1949; "С песней по жизни", 1950; "Новички на стадионе", 1951; "С юным сердцем", 1953). Лучшая из них — "Выше голову!" (в сов. прокате "Судьба клоуна", 1954), которая достигала звучания подлинной трагикомедии, рассказывая о судьбе клоуна в период фашистской оккупации Венгрии и последующего освобождения. Поставленная им в год венгерского восстания 1956 г. комедия "Чудесный нападающий", действие которой происходит в воображаемой стране Футболии, отражала венгерскую футболоманию и одновременно изображала в пародийной форме диктатуру. Но тот же К. спустя три года проиллюстрирует официальную, партийно-государственную версию трагических событий 1956 г. в фильме "Вчера" (1959).

В самом начале 60-х гг., когда венгерское кино с приходом нового поколения режиссеров вступило в пору обновления, Келети, удостоенный всех почетных венгерских званий и наград, с 1950 г. преподававший режиссуру в будапештском Институте театра и кино и возглавлявший кинофакультет, стал терять почву под ногами, но пытался не сбавлять темпа. Хорошие и плохие фильмы — в жанре комедии, мелодрамы, детектива — сменяли друг друга. С 1964 г. он работал также на телевидении, ставил там спектакли и фильмы. Среди удачных его кинолент этого периода — две лирические комедии с Евой Руткаи ("История моей глупости", 1965 и "Этюд о женщинах", 1967). Однако вершиной его творчества явилась гротескная лента "Младший сержант и другие" (1965), которая впервые после "Выше голову" рассказала средствами сатиры о последних днях второй мировой войны, когда Венгрия переживала пик террора. Вслед за писателем Имре Добози, которому принадлежит сценарий, К. основательно включался здесь в характерный для венгерского кино 60-х гг. спор с собственной национальной мифологией. После этого он поставил еще девять картин и, не завершив десятую — музыкальный, костюмный, приключенческий фильм "Палко Чином" (1973), — умер (1973).

А. Трошин

**Фильмография:** "Угрюмый муж" (A haragos férj); "Невеста из Тороцка" (Töröckóbi menyasszony); "Вики" (Viki), все — 1937;

"Борча в Америке" (Borcsa Amerikában), "Трудно быть отцом" (Nehéz apának lenni), "Кури свою трубку, Ладани" (Te csak pipáld, Ladányi!), все — 1938; "Учительница" (A tanítónő), 1945; "Осада Бестерце" (Beszterce ostroma), "Мишка-аристократ" (Mágnás Miska), оба — 1948; "Яника" (Janika), 1949; "С песней по жизни" (Dalolva szép az élet), 1950; "Станный брак" (Különsházasság), "Новички на стадионе" (Civil a pályán), оба — 1951; "Эркель" (Erkel), 1952; "С юным сердцем" (Ifjú szível), "Маленький крейцер" (Kiskrajcár), оба — 1953; "Выше голову!" (Fel afejjel, в сов. прокате "Судьба клоуна"), 1954; "Торжественное представление" (Diszeloádás), "Мост жизни" (Az élet hidja), оба — 1955; "Два признания" (Két vallomás), 1957; "Последнее приключение Дон-Жуана" (Don Juan legutolsó kalandja), "Ночь черного глаза" (Fekete szem éjszakája, Венгрия—Финляндия), оба — 1958; "Вчера" (Tegnap), "Граница в нескольких шагах" (Par lépés a határ), оба — 1959; "Пока наступит завтра" (Amíg holnap lesz), "Чур, не я!" (Nem ér a nevem), "Ружья и голуби" (Puskák és galambok), все — 1961; "Дождливое воскресенье" (Esős vasárnap), 1962; "Лебединая песня" (Hattyúdal), 1963; "Однажды, двадцать лет спустя..." (Ha egyszer húsz év múlva), 1964; "Младший сержант и другие" (A tizedes meg többiek), "История моей глупости" (Butaságom története), оба — 1965; "Переменная облачность" (Változó felhőzet), 1966; "Этюд о женщинах" (Tanulmány a nőkről), 1967; "Рыцари "Золотой перчатки" (Az aranykestyű lovagjai, тв), "Прометчивый брак" (Elsietett házasság), оба — 1968; "Рассвет" (Virrad), "История и частные дела" (Történelmi magánügyek), оба — 1969; "Грезы любви" (Szerelmi álmok, Венгрия — СССР); 1970; "Герцог Боб" (Bob herceg), "Беги, чтоб тебя поймали..." (Fuss, hogy utolérjenek...), "У меня было 32 имени" (Harminckét nevem volt), все — 1972; "Палко Чином" (Csinom Palkó), 1973.

**Библиография:** Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Венгерское кино: 70-80-е годы. М., 1986.

## КЕШЛЕВСКИЙ КШИШТОФ

(Kieslowski Krzysztof). Польский режиссер и сценарист документального и художественного кино. Родился 27 июня 1941 г. в Варшаве, умер в 1996 г., там же. Окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи (1969). Профессор факультета кино и телевидения Силезского университета (1979-1982), в 1978-1981 гг. — вице-председатель Союза польских кинематографистов. Во время учебы начал снимать документальные фильмы.



## КЛЕМАН РЕНЕ

(Clément René). Французский режиссер. Родился 18 марта 1913 г. в Бордо, умер 17 марта 1996 г. там же. Изучал архитектуру в школе изящных искусств в Париже. В 1931 г. снял серию любительских экспериментальных фильмов. Профессиональную работу в кино начал в качестве мультипликатора, затем работал в рекламе, документальном кинематографе, оператором. В годы войны К. оказался в Сопровителении, что, по всей видимости, определило тему его ранних послевоенных работ: выдержанная в жанре полудокументального очерка "Битва на рельсах" (1946, гл. пр. МКФ в Каннах) повествует о борьбе французов с гитлеровцами; в "Проклятых" (1947) К. скрупулезно воспроизводит распад, физический и нравственный, фашистских моряков-подводников, "Запретные игры" (1952, гл. пр. МКФ в Венеции, пр. "Оскар"), где события второй мировой войны показаны через восприятие детей. И даже, казалось бы, напрямую не связанная с военной тематикой картина "По ту сторону решетки" (1948, в советском прокате "У стен Малапаги", пр. "Оскар" и пр. МКФ в Каннах) демонстрирует связь времен и невозможность для героя освободиться от своего военного прошлого. Равно как и ленты "День и час", "Горит ли Париж?" свидетельствуют о том, что годы, проведенные в Сопровителении, не отпускают Клемана.

Любопытно, что К., обращаясь и к военной теме, и к острым социальным проблемам, как это случилось с фильмом "Жервеза" по роману Золя "Западня" (пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции), неизбежно соблюдает интересы зрителя. Поэтому излюбленными его жанрами остаются мелодрама и детектив, используемые им и в "чистом" виде, без социально-политических обертонов ("Дом под деревьями", "Бег зайца по полям", "Приходящая няня"). Клеман стал одним из создателей "Центра молодых", в 1943 г. преобразованного в ИДЕК. В профессиональной среде — и в Интернете — о нем сложилось мнение как о выдающемся кинематографисте, которому не суждено было оказаться в нужном месте в нужный час.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Битва на рельсах" (La bataille du rail), 1946; "Проклятые" (Les maudits), 1947; "По ту сторону решетки"/"У стен Малапаги", в сов. прокате (Au-

delà des grilles), 1948; "Стеклянный замок" (Le château de verre), 1950; "Запретные игры" (Jeux interdits), 1952; "Господин Рипуа" (Monsieur Ripois), 1954; "Жервеза" (Gervaise), 1956; "Плотина на Тихом океане" (Barrage contre le Pacifique), 1958; "На ярком солнце" (Plein soleil), 1960; "Как хорошо жить!" (Quelle joie de vivre), 1961; "День и час" (Le jour et l'heure), 1963; "Хищники" (Les félins), 1964; "Горит ли Париж?" (Paris brûle-t-il?), 1966; "Пассажир дождя" (Le passager de la pluie), 1969; "Дом под деревьями" (La maison sous les arbres), 1971; "Бег зайца по полям" (Le course du lièvre à travers les champs), 1973; "Приходящая няня" (A Babysitter), 1975.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Турецын В. Рене Клеман. М., 1978.

## КЛЕР РЕНЕ

(Clair René). Настоящее имя Рене Люсьен Шометт (René Chomette).

Французский кинорежиссер. Родился 11 ноября 1898 г. в Париже, умер 15 марта 1981 г. там же. Сын торговца мылом. В молодости писал стихи. Был ранен на фронтах первой мировой войны. В 1919-1921 гг. был журналистом в "Энтрансижан", редактором журнала "Театр э комеди иллюстре" (1922). С 1920 г. играл небольшие роли в кино ("Линия жизни", "Смысл смерти", "За ночь любви", "Паризетта", "Сиротки"), ассистировал Ж. де Баронселли.

Первая самостоятельная работа "Парижуснул" (1923), ироническая история некоего безумного ученого, парализовавшего жизнь Парижа своими "дьявольскими лучами". Внимание общественности привлекла вторая работа К. — короткометражка "Антракт" (1924), поэтический апофеоз "чистого кино", основанного на ритмической оркестровке "чистой", сюрреалистической визуальности, лишённой какой бы то ни было связи с литературой. Фильм К. стал манифестом французского авангарда не только в кинематографе: достаточно сказать, что сценарий его был написан одним из создателей дадаизма Франсисом Пикабиа, а автором музыки был Эрик Сати. Полной противоположностью этим фильмам К., а также четырем последующим — "Призрак Мулен-Ружа" (1924), "Воображаемое путешествие" (1925), "Добыча ветра" (1926), и "Башня" (1928) — стала экранизация бульварной комедии Лябиша и Мишеля "Соломенная шляпка", снятая под несомненным влиянием ранних комических Мак Сеннета, но уже содержавшая в себе

все те принципы лирической, сентиментальной драматургии, слегка окрашенной доброжелательной иронией по отношению к простодушным и простонародным персонажам, которая будет свойственна в дальнейшем всем звуковым картинам режиссера, начиная с фильма "Под крышами Парижа" (1930), тоже ставшего своеобразным манифестом нового кинематографа, протестующего против примитивного использования звука на экране. И здесь, и в последующих своих фильмах К. сводит к минимуму диалоги, подменяя их музыкой, балетом, шумами. То же недоверие к звуку характеризует и следующую картину К., бурлескную комедию "Миллион", в которой диалог большей частью подменяется пением и музыкой. Оперетта и водевиль лежали в основе истории о разбогатевших беглых каторжниках "Свободу нам". Однако попытка соединить принципы немого и звукового кино оказалась достаточно безуспешной. И после провала двух следующих фильмов — "14 июля" (1932) и "Последний миллиардер" (1934) — К. отправляется в Лондон, где снимает фильм "Привидение отправляется на Запад" (1936). В Англии К. снимает еще фильм "Ошеломляйте новостями" и приступает к съемкам картины "Чистый воздух", работу над которой прерывает начало второй мировой войны. С 1940 г. Клер работает в США, где снимает четыре фильма — "Нью-орлеанский огонек", "Я женился на ведьме", "Это случилось завтра", "И от них никого не осталось". В 1946 г., после двенадцатилетнего отсутствия, К. возвращается во Францию и снимает один из самых значительных своих фильмов "Молчание — золото" (1947), лирическую поэму в честь "золотого века" немого кинематографа. Три следующих фильма К. снимает со своим любимым актером зрелой поры Жераром Филиппом — "Красота дьявола", модернизированная версия "Фауста", "Ночные красавицы" и "Большие маневры".

Любопытно, что в этих фильмах К. как бы возвращается к школе "поэтического реализма", к которой он не имел никакого отношения во время ее расцвета, поскольку находился за пределами Франции. Эта ностальгия по несбывшейся странице биографии особенно очевидна в фильме "Порт де Лила", в сущности, последней картине режиссера, поскольку затем он снял по одной из новелл в фильмах-омнибусах "Француженка и любовь" и "Четыре истины" и два фильма,

свидетельствовавших о несомненном угасании таланта, — "Все золото мира" и "Галантные празднества".

В 1962 г. был первым из кинематографистов избран членом Французской академии.

М. Черненко

**Фильмография:** "Париж уснул" (Paris qui dort), 1923; "Антракт" (Entr'acte), "Призрак Мулен-Ружа" (Le Fantôme du Moulin-Rouge), оба — 1924; "Воображаемое путешествие" (Le voyage imaginaire), 1925; "Добыча ветра" (La proie du vent), 1926; "Соломенная шляпка" (Un chapeau de paille d'Italie), 1927; "Башня" (La Tour), "Двое робких" (Les deux timides), оба — 1928; "Под крышами Парижа" (Sous les toits de Paris), 1930; "Миллион" (Le million), "Свободу нам" (A nous la liberté), оба — 1931; "14 июля" (Quatorze juillet), 1932; "Последний миллиардер" (Le dernier milliardier), 1934; "Привидение отправляется на Запад" (The Ghost Goes West), 1936; "Ошеломляйте новостями" (Break the News), 1938; "Чистый воздух" (Air pur), 1939; "Нью-орлеанский огонек" (The Flame of New Orleans), 1941; "Я женился на ведьме" (I Married a Witch), 1942; "Это случилось завтра" (It Happened Tomorrow), "Отныне и вовек" (новелла в фильме Forever and a Day, США), оба — 1943; "И от них никого не осталось" (And Then They Were None), 1945; "Молчание — золото" (Le silence est d'or), 1947; "Красота дьявола" (La beauté du diable), 1949; "Ночные красавицы" (Les belles de nuit), 1952; "Большие маневры" (Les grandes manoeuvres), 1955; "Портде Лиля" (Porte de Lilas), 1957; "Француженка и любовь" (La Française et l'amour), 1960; "Все золото мира" (Tout l'or du monde), 1961; "Четыре истины" (Les quatre vérités), 1962; "Галантные празднества" (Les fêtes galantes), 1965.

**Библиография:** Брагинский А. Рене Клер. М., 1963; Viazzi G. Rene Clair. Milano, 1946; Bourgeois J. Rene Clair. Paris, 1949; Charensol G., Regent R. Rene Clair. Paris, 1952; Jackiewicz A. Rene Clair. 1957, Warszawa, 1958; Mity J. Rene Clair. Paris, 1960; Amengual B. Rene Clair. Paris, 1963.

## КЛОС ЭЛЬМАР

(Klos Elmar). Чехословацкий режиссер и сценарист. Одна из важных фигур чехословацкого кино 60-х гг., призёр Американской киноакадемии ("Оскар", 1965). Родился 26 января 1910 г. в Брно, умер 19 июля 1993 г. в Праге. С 16 лет снимался в кино как статист, писал сценарии. На рубеже немой и звуковой эры участвует со своим дядей, сценаристом Йозефом Окружным, в создании нескольких картин. Затем исполняет одну из ролей в фильме Владислава

Ванчуры "Перед выпускными экзаменами" (1932). Позже создает киноотдел при обувных заводах Бати в Злине, снимает рекламные ролики, обладающие качеством экспериментальных фильмов. Во время войны участвует в работе подпольной организации чешских кинематографистов, разрабатывающей проект национализации и будущего развития чехословацкого кинематографии. После освобождения становится одним из основателей "Чехословацкого кино", государственного учреждения, занимающегося всем комплексом проблем (включая творческие), имеющих отношение к созданию и прокату фильмов, участвует в реорганизации национализированной киностудии "Баррандов" и принимает активное творческое участие в съемках фильма Б. Земана "Мертвый среди живых" (1947), где знакомится с Яном Кадаром.

Пять лет спустя дебютирует как режиссер захватывающей приключенческой драмой, снятой по всем канонам пропагандистского политического фильма, "Угон" ("Похищение", 1952), которая положила начало творческому сотрудничеству с Я. Кадаром, продолжавшимся вплоть до эмиграции последнего в 1969 г. Вместе они снимают камерную драму из жизни пражской окраины "Там, на конечной остановке" (1957) по одноименной книге Л. Ашкенази, отдавая дань итальянскому неореализму, и музыкальную комедию с элементами сатиры "Музыка с Марса" о судьбе самодельной капеллы мебельной фабрики "Марс", где впервые, пока еще в комедийном плане, касаются темы реального морального облика коммуниста. Более остро эта тема прозвучала в сатирических "Трех желаниях", преодолевающих стандартную безличность чехословацкого кино 50-х постановкой острых проблем современности, развенчивающих общественные мифы. Комедия так и не вышла на экраны. На Баньска-Быстрицкой конференции (1957), решения которой на несколько лет затормозили развитие и переставили акценты в дальнейшей жизни чехословацкого кино, комедии К. и Кадара обвинили в ревизионизме, после чего последовал ряд карательных санкций, непосредственно отразившихся на творческой судьбе режиссеров: сатирические фильмы были положены "на полку", любое упоминание о них вычеркивалось цензурой. "Три желания" были изъяты из списка баррандовской продукции как несуществующие, гото-

вый сценарий К. и Кадара "Репетиция продолжается" был отдан для реализации другому режиссеру, а творческий тандем лишили права работать в большом кино.

В период вынужденного простоя Клос и Кадар снимают полиэкранный фильм "Молодость", а затем на несколько лет становятся сотрудниками экспериментальной студии "Латерна Магика", которая со временем стала привычным местом ссылки провинившихся перед властью кинематографистов. Лишь в 1963 г., когда первые фильмы чехословацкой "новой волны" явочным порядком изменили ситуацию в области кино, они возвращаются в кинематограф экспрессивной психологической драмой времен войны "Имя смерти Энгельхен" ("Смерть зовется Энгельхен", 1963; Государственная премия за 1963 г.; "Золотая медаль" на МКФ в Москве; пр. лучшему фильму на МКФ в Лос-Аламосе; по одноименной повести Ладислава Мнячко), поднимая болезненный вопрос о моральной цене победы, оплаченной жизнями других. В лихорадочной смене обрывков галлюцинаций, снов и горячего бреда тяжело раненного партизана проступает кровавая реальность войны, где нет правых и виноватых и где каждый неизбежно проходит испытание на человечность. Так разрабатываемая в ранних фильмах Клоса и Кадара тема морального облика коммуниста приобретает философскую глубину и масштабность, подготавливая почву для рождения доктрины социализма "с человеческим лицом". Яркое воплощение та же тема получила в политической драме "Обвиняемый" (1964, Главный пр. МКФ в Карловых Варах; по одноименной повести Л. Гашковой). Рассказанная в ней история директора-выдвиженца, которого судят за превышение полномочий, предпринятых по настоянию высших инстанций, превращается в острый социально-политический диспут, где сталкиваются разные позиции и взгляды на мораль и нравственность современного общества.

В своем самом знаменитом фильме, психологической трагикомедии о фашизме, увиденном изнутри, "Магазин на площади" (1965, "Оскар", 1966) по одноименной повести Л. Гроссмана с блестящими работами польской актрисы еврейского происхождения Иды Каминьской и словацкого актера Йозефа Кронера, отмеченными призами на Каннском кинофестивале, авторы вновь обращаются к военной истории, что-

бы за внешними событиями, имевшими место в профашистском словацком государстве, увидеть глубинные процессы, происходящие в личности человека в моменты смертельных кризисов, когда над ним нависает реальная угроза самой его жизни. История Тоно Бртко, недалекого, но порядочного человека, ставшего — по недомыслию и глубоко спрятанному желанию стать кем-то большим и значительным — арендатором мелочной лавки старухи-еврейки, плохо понимающей суть происходящих событий, обнажает механизм распространения фашизма, который мог преодолеть границы государств, лишь пройдя через души людей.

В течение нескольких последующих лет Клос и Кадар готовят грандиозный проект экранизации "Войны с саламандрами" Карела Чапека. Но в последний момент обещавшие финансировать фильм американские продюсеры меняют свои планы, так что последней совместной картиной творческого тандема, работы которого всегда отличались гражданственностью позиции и актуальностью содержания, становится вневременная трагическая история любовного соперничества двух рыбаков, живущих на берегу Дуная, "Желание по имени Аанада", продемонстрировавшая еще одну грань таланта режиссеров — лирическую.

После ввода в Чехословакию войск Варшавского Договора в 1968 г. Ян Кадар эмигрировал в США, а Эльмар Клос был вынужден выйти на пенсию. В течение 20 лет он не имел права заниматься педагогической деятельностью. Ему запретили принять предложение преподавать в киношколах Финляндии и Югославии, куда он был приглашен для чтения курса лекций по кино. На общественных началах он стал работать в организации по охране памятников архитектуры. Только после 1989 г. К. смог вернуться на кафедру драматургии ФАМУ, а в 1990 г. — снять фильм с экологической тематикой "Бизон". Одновременно он возобновил свое участие в многосторонней деятельности восстановленного творческого Союза работников кино и телевидения (ФИТЕС).

Клос был одним из основателей пражской Киноакадемии, где до 70 лет читал лекции. Его учениками были известные ныне режиссеры Агнешка Холланд, Йордан Зафранович и др. В последние годы Эльмар Клос ежегодно организовывал ретроспективные показы фильмов своих бывших студентов из-за рубежа. Последняя подобная встреча бы-

ла организована для выпускников пражской Киноакадемии (ФАМУ) из Югославии, для проведения которой он создал фонд, вложив туда свои личные средства.

Автор книги "Драматургия — это...", в которой он делился своим громадным практическим опытом кинематографиста, Эльмар Клос до последних дней жизни работал над созданием "Истории чешской кинематографии".

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Похищение" (Únos), 1952; "Музыка с Марса" (Hudba z Marsu), 1954; "Там, на конечной остановке" (Tam na konečné), 1957; "Три желания" (Tři přání), 1958; "Имя смерти Энгельхен" ("Смерть зовется Энгельхен", Smrt si říká Engelchen), 1963; "Обвиняемый" (Obžalovaný), 1964; "Магазин на площади" (Obchod na korze), 1965; "Желание по имени Аанада" (Touha zvaná Aanaada), 1969; "Бизон" (Bizon), 1990.

**Сочинения:** Klos Elmar. Dramaturgie je kduž... CFU, Praha, 1977.

**Библиография:** Новый фильм Яна Кадара и Эльмара Клоса "Магазин на корсо". // Ceskoslovensky film. Praha, 1965/2; Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография. Прага, 1966; Sárka Bartosková, Lubos Bartošek. Filmové profily. Praha, 1986; Zalman J. Umlčený film. Praha, 1993.

## КЛУЗО АНРИ-ЖОРЖ

(Clouzot Henri-Georges). Французский режиссер. Родился 20 ноября 1907 г. в местечке Niort, умер 12 января 1977 г. в Париже. Сын книго-торговца-католика и протестантки, Клузо с детства мечтал о карьере морского офицера или о дипломатическом поприще. Однако для первой у него оказалось неподходящее зрение, для второй — не достало средств. Вскоре юный Клузо нашел себя в журналистике (не столько по призванию, сколько по необходимости, ради заработка), завел связи в театральном мире, начал пописывать скетчи для актеров. К слову сказать, свою первую пьесу он "написал" в семилетнем возрасте, когда и писать-то не умел, и отец записывал ее с его слов. Пьеса была об убийстве.

От авторской журналистики Клузо переходит к работе "белого негра", сначала в качестве автора шансонов, затем в профессиональном кинематографе, правя и переписывая чужие сценарии. Его посылают в Берлин, на студию Нойбабельсберг, где он сотрудничает в создании французских версий немецких звуковых фильмов и впервые выступа-

ет в качестве ассистента режиссера у А. Литвака. Затем, уже во Франции, куда К. вернулся в 1931 г., он ассистирует Туржанскому и Бронселли. Ав 1933 г., снова в Германии, добывается первой самостоятельной постановки — "Все для любви". Бурная жизнь, злоупотребления как развлечениями, так и работой подорвали здоровье К., и ему пришлось провести четыре года во всевозможных санаториях, ведя практически неподвижный образ жизни. Болезнь, как это ни парадоксально, обогатила его духовно, из легкомысленного юноши К. превращается в зрелого человека, который, выздоровев и вернувшись к трудовой деятельности, последовательно и упорно пробивается в первые ряды и в театре, и в кино. Ему предстоит еще некоторое время побыть в вторых ролях, прежде чем он дебютирует в детективном жанре фильмом "Убийца живет в № 21" (1942), поставленном по собственному сценарию. "Я не верю в постановщика, который не является одновременно и автором. Работая над фильмом, я обращаю внимание не только на каждый кадр, но и на каждую реплику", — говорил режиссер. Успех, сопутствовавший этой работе, казалось, предоставил Клузо возможность самому в дальнейшем диктовать правила игры. Судьба, впрочем, распорядилась иначе. Уже следующий фильм К., "Ворон" (1943), снятый в оккупированной Франции на немецкой студии "Континенталь", стал одним из ярчайших примеров превратно оцененного шедевра. В картине шла речь о маленьком провинциальном городке, воздух которого буквально пропитан шантажом и сплетнями, разбуженными анонимными письмами, рассылаемыми маньяком-доброжелателем. Но ни тонкий психологизм, ни правда характеров, ни даже мастерство саспенса и умение нагнетать напряжение, в котором К. ничуть не уступал Хичкоку, не умалили того факта, что картина создавалась в период оккупации. К. был обвинен соотечественниками в отсутствии патриотизма, коллаборационизме, бог весть еще каких грехах и снова отлучен от киноискусства. Он смог вернуться в кино лишь спустя четыре года, и премьерой новой ленты "Набережная Орфевр", состоявшаяся в 1947 г., почти день в день совпала с новым выходом на экраны "Ворона", получившего индульгенцию и переоцененного французами.

Практически неукоснительно сохраняя верность детективному жанру, Клузо, тем не менее использует

сюжет как интригу. В разработке характеров он ни в чем не уступает мастерам психологического романа, его диалоги остроумны и изысканны, а атмосфера действия заставляет вспоминать о шедеврах времен немецкого экспрессионизма. С течением времени все страшное и ужасное, что заостряло внимание критики и зрителя в момент создания фильмов, отошло на второй план, и оказалось, что К. куда больше интересовали люди и то, "как они дошли до жизни такой", нежели перипетии сюжета. Даже обращаясь к чисто детективной интриге, как это было с экранизацией романа Жап-ризо "Дьяволицы", или продлевая действие романа аббата Прево в современность, как это случилось с "Манон", а также создавая редчайший документ, приоткрывающий завесу тайны живописи и самого творца в "Тайне Пикассо", К. словно делит свои работы на две части: видимую интригу — для широкой публики, и подводные рифы — для тех, кто умеет смотреть и слушать. А иначе разве сохранили бы свою актуальность его ленты спустя столько лет?..

О. Рейзен

**Фильмография:** "Убийца живет в № 21" (*L'assassin habite au 21*), 1942; "Ворон" (*Le corbeau*), 1943; "Набережная Орфевр" (*Quai des orfèvres*), 1947; "Манон" (*Manon*), 1949; "Микетта и ее мать" (*Miquette et sa mère*), 1950; "Плата за страх" (*Le salaire de la peur*), 1953; "Дьяволицы" (*Les diaboliques*), 1955; "Тайна Пикассо" (*Le mystère de Picasso*), 1956; "Шпионы" (*Les espions*), 1957; "Пленница" (*La prisonnière*), 1968.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Pilard Ph. Henri-Georges Clouzot. P., 1969.

## КЛЮГЕ АЛЕКСАНДР

(Kluge Alexander). Немецкий кинорежиссер. Родился 14 февраля 1932 г. в Хальберштадте в семье доктора медицины. Учился в гимназии в Берлине. Затем изучал право, историю и церковную музыку во Фрайбурге, Магдебурге и Франкфурте (среды прочих у Теодора В. Адорно). В 1956 г. защищает диссертацию о "Самоуправлении в университете", затем вместе с Хельмутом Беккером пишет книгу "Культурная политика и контроль над расходами", открывает адвокатскую контору в Западном Берлине, становится членом литературной группы Gruppe 47. До 1968 г. — доцент Института изобразительных искусств в Ульме.

Кинематографическому мастерству учился у Фрица Ланга, работая у него ассистентом в 1958—1959 гг. на съемках "Индийской гробницы". В 1960 г. вместе с Петером Шамони снимает документальный фильм об уродливой нацистской архитектуре "Жестокость в камне" (пр. МКФ в Оберхаузене), в 1962 г. становится одним из инициаторов воззвания молодых кинематографистов Западной Германии т. н. "Оберхаузенского манифеста", в котором 26 молодых немецких режиссеров провозглашают принципы нового немецкого кинематографа 50-х гг. В том же году Кюге, Эдгару Райцу и Деттену Шляйермахеру передается руководство вновь созданным "Институтом кинообразования" в Ульме.

В 1963 г. К. создает собственную производственную фирму "Кайрос-фильм". В последующие годы появляются первые работы "Молодого немецкого кино", в том числе и к/м фильмы К.: "Учитель меняется", "Портрет охранника", "Снимается фрау Блекборн, рожденная 5 января 1872", "Врач из Хальберштадта". В фильмах К., острых по содержанию и необычных по форме, драматургия представляла собой своеобразную мозаику микроисторий, иллюстрирующих те или иные события немецкой истории. Причем события, которые подробнее затрагиваются в более поздних фильмах К., возникают уже здесь как, скажем, воздушный налет на Хальберштадт.

"Нас отделяет от прошлого не пропасть, а изменившееся положение", — утверждает надпись в начале первого художественного фильма Кюге "Прощание с прошлым" (1965-1966, спец. пр. МКФ в Венеции 1966), в котором показана пропасть, возникающая между героиней фильма, приехавшей из ГДР на Запад в поисках новой жизни, и западногерманской действительностью. В этом и следующем, схожем по теме, художественном фильме "Артисты под куполом цирка: беспомощны" (1967, гл. пр. МКФ в Венеции, 1968) режиссер утверждает свою позицию непримиримого аутсайдера.

В конце 60-х — начале 70-х гг. К. снимает три научно-фантастических фильма, в которых, по собственному выражению, совершает "некое бегство от реальности": "Большая кутерьма", действие которого происходит в охваченном войнами космосе 2034 г.; "Вилли Тоблер и гибель шестого флота"; "К жестокой битве ползу я сегодня ночью так боязливо". В своей сатирической

комедии "Сильный Фердинанд" (1976, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, 1976) К. анализирует реальность средствами гротеска.

В трех коллективных проектах — "Германия осенью" (1978), "Кандидат" (1980) и "Война и мир" (1982—1983), снятых совместно с другими режиссерами, Кюге был не только их инициатором, но и внес решающий вклад в правдивое отображение сложной политической обстановки, возникшей в стране в результате эскалации и "левого", и "правого" террора. Заключительная часть этой документальной политической трилогии "Война и мир" звучала как призыв покончить с гонкой вооружений и лживыми утверждениями, что в современной войне можно уцелеть. В "Патриотке" гессенская учительница истории Габи Тайхерт (впервые появившаяся в "Германии осенью") пытается докопаться до исторической правды, упорно роясь в "руинах истории". Во "Власти чувств" (1982—1983, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции, 1983) режиссер призывает зрителя как можно чаще прислушиваться к голосу разума и не давать волю бесконечным страстям и эмоциям.

"Наступление современности на остальное время" (1985) — 28-я картина режиссера — философское размышление о времени и его отображении в кино, многослойный и многозначный калейдоскоп, состоящий из историй, набросков, интермедий, мелких кусочков и комментариев, решенный в жанре ироничной, остроумной кинокомедии. Той же теме посвящен и фильм "Разнообразные новости" (1986) — кинематографический трактат о разрушении действительности при ее передаче средствами массовой информации.

А. Кюге, писатель, юрист и кинорежиссер, неоднократно награждался отечественными и международными призами, в том числе и литературными.

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Жестокость в камне" (*Brutalität in Stein*, к/м, совм. с П. Шамони), 1960; "Скачки" (*Rennen*, к/м), 1961; "Учитель меняется" (*Lehrer im Wandel*), 1963; "Портрет охранника" (*Portrait einer Bewährung*), 1965; "Прощание с прошлым" (*Abschied von gestern*), 1966; "Артисты под куполом цирка: беспомощны" (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*), "Снимается Фрау Блекборн, рожденная 5 января 1872" (*Frau Blackburn, geb. 5 Jan. 1872 wird gefilmt*), оба — 1967; "Огнетушитель Е.А. Винтерштайн" (*Feuerlöscher E.A. Winterstein*, к/м, тв), 1968; "Врач из

Хальберштадта" (Ein Arzt aus Halberstadt), 1969; "Большая кутерьма" (Der grosse Verhau), 1970; "Вилли Тоблер и гибель шестого флота" (Willi Tobler und der Untergang der 6 Flotte), 1971; "Неукротимый Лени Пайкерт" (Die unbezähmbare Leni Peikert), "Собственница, год рождения 1908" (Besitzburgerin, Jahrgang 1908), "Поденная работа рабыни" (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin), все — 1973; "В опасности и большой беде средний путь смертелен" (In Gefahr und grosster Not bringt der Mittelweg den Tod, совм. с Э. Райцем), 1974; "Сильный Фердинанд" (Der starke Ferdinand), 1976; "Люди, которые готовили год Штауфера" (Die Menschen, die das Staufer-Jahr vorbereiten, док.), "К жестокой битве ползу я сегодня ночью так боязливо" (Zu böser Schlacht schleich ich heut nacht so bang), "Послесловие к году Штауфера" (Nachrichten von den Stauern, к/м), все — 1977; "Германия осенью" (Deutschland im Herbst), 1978; "Патриотка" (Die Patriotin), 1979; "Кандидат" (Der Kandidat), 1980; "Война и мир" (Krieg und Frieden), "Власть чувств" (Die Macht der Gefühle), "В поисках практической и реалистической позиции" (Anf der Suche nach einer praktisch-realistischen Haltung, к/м), все — 1983; "Наступление современности на остальное время" (Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit), 1985; "Разнообразные новости" (Vermischte Nachrichten), 1986.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Рачева М. Новое кино ФРГ: поиски и тенденции. // Искусство кино. 1986, №7; Wolfgang Jacobsen, Klaus Notnagel. Alexander Kluge — Regisseur. // CineGraph. Lieferung 1. München, 1984; Ulrike Bosse. Alexander Kluge — Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt, Peter Lang, 1989; New German Critique, No. 49, Winter 1990: Special Issue on Alexander Kluge.

## КОВАЧ АНДРАШ

(Kovacs András). Венгерский режиссер. Родился 20 июня 1925 г. в Трансильвании, входившей в то время в состав Венгрии, в поселке Кид близ Клужа (ныне — Коложвар, Румыния). По окончании школы поступил на историко-филологический факультет будапештского университета, но вынужден был прервать учебу и, чтобы избежать мобилизации (еще шла война), вернулся в Коложвар, где посещал тамошний университет в качестве вольного слушателя. После войны продолжил учебу в будапештском университете, где слушал лекции Дьёрдя Лукача, одновременно занимаясь общественной деятельностью в одном из будапештских колледжумов. Был активистом движения "светлых вет-

ров". Когда Ковач станет кинорежиссером, энергия революционера, разбуженная бурной юностью, перейдет в его фильмы. В них будут нетерпеливо теснить друг друга художник, публицист, социолог, политик, историк.

В 1946 г. поступил в будапештскую Высшую школу театра и кино. Спустя четыре года, получив диплом режиссера, был направлен на работу в сценарно-редакционный отдел киностудии "Гуния", где вскоре стал главным редактором. Одновременно вел педагогическую деятельность.

Ковач дебютировал в режиссуре в 1960 г. фильмом "Ливень", мелодраматической историей, поставленной в традиционном повествовательнопсихологическом стиле, герои которой — жители современного села. Затем он поставил еще два фильма ("Пештские крыши" 1961, "Осенняя божья звезда", 1962), профессионально зрелых, драматургически добротных, но не выделявшихся в репертуаре тех лет. В дальнейшем творчество этого режиссера характеризует иное — социально-проблемное, аналитическое — кино. Начало ему положил вызвавший в Венгрии широкий общественный резонанс документальный фильм-интервью "Трудные люди" (1964), сделанный в манере "синема-верите", героями которого стали инженеры-изобретатели, упорные и принципиальные люди, не идущие на сделки с совестью, предпочитающие называть вещи своими именами и готовые идти по этому пути до конца. Название фильма вошло в обиход венгерской публицистики как устойчивое понятие, характеризующее определенный тип людей. А сам этот фильм-репортаж, фильм-социологическое исследование не только венгерскому документальному кино задал определенную перспективу, но и для многих игровых фильмов послужил мерилем остроты и камертоном стиля. По крайней мере, сам Ковач свою игровую картину "Стены" (1968) с ее изобразительно аскетичным, репортажно-протокольным стилем, — картину, представляющую собой инсценированную дискуссию, которая начинается с производственного конфликта и поднимается до социально-политических обобщений, — создавал в 1967 г., несомненно, с оглядкой на "Трудных людей". К исследованию этого человеческого типа (или его антиподов) Ковач часто возвращался в своем творчестве — как в игровых фильмах, так и в документальных ("Эстафета", 1979; "Лабиринт", 1976 и др.). По-

гружая своих героев в разную среду и обстоятельства, Ковач размышлял о моральном компромиссе и его границах, об эрозии личности, не устоявшей на рискованной грани, об ответственности человека за свои поступки или за бездействие, об активном поведении, в том числе поведении художника. "Активный фильм" — понятие, введенное Андрашем Ковачем в середине 60-х гг.

Сильные стороны лучших фильмов Андраша Ковача: накал мысли, умная убедительность, визуальная сжатость и сила. Событием венгерского кино и общественной жизни явились его "Холодные дни" (1966; Гран-при МКФ в Карловых Варах и пр. ФИПРЕССИ, 1967), реконструировавшие трагические события 1942 г. и поднимавшие вопросы индивидуальной ответственности и национальной исторической вины. Произведением "бескомпромиссного национального самоанализа" назвала венгерская и мировая критика эту жесткую, без иллюзий, картину об исторических и психологических корнях венгерского фашизма.

Противоречивая венгерская история XX века часто становилась для Ковача источником вдохновения ("На венгерской равнине", 1972; "С завязанными глазами", 1974, спец. пр. МКФ в Сан-Себастьяне, 1975; "Октябрьское воскресенье", 1979; "Временный рай", 1981, Серебряный пр. МКФ в Москве, 1981; "Красная графиня", 1984, пр. актрисе Юли Башти на МКФ в Москве, 1985). Этапным в его режиссерской биографии явился увенчанный призами многих международных кинофестивалей "Хозяин конезавода" (1978, по роману Иштвана Галла; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1979; пр. "Донателло" на МКФ в Риме, 1980; пр. зрителей на МКФ в Брюсселе, 1981), воссоздающий душливую атмосферу тоталитарного режима 50-х гг. и напоминающий сильный, мрачный реализм "Холодных дней".

Социолог и аналитик по творческому складу, он в документальных и игровых фильмах 80-х гг. ("Любовники", 1983; "Где-то в Венгрии", 1987) продолжает анализ проблемных сторон современной венгерской действительности.

Наряду с кинопостановками работал также на телевидении, снимая социологические репортажи, фильмы-дискуссии ("Экстаз" с 7-ми до 10-ти", 1969, "Наследники", 1971), документальные фильмы-портреты ("Встреча с Дьёрдем Лукачем", 1972, 1983; "Признания о Дьёрде Лукаче", 1989, "Вместе с Михаем

Каройи", 1973, "Памяти Михая Каройи", 1988).

Ковач удаивался в Венгрии многих почетных званий и наград. В 70-80-е гг. возглавлял Союз венгерских кинематографистов.

А. Трошин

**Фильмография:** "Ливень" (Zápor), 1960; "Пештские крыши" (Pesti háztető), 1961; "Осенняя божья звезда" (Isten őszű csillaga), 1962; "Трудные люди" (Nehéz emberek), 1964; "Два портрета" (Két arckép, док.), 1965; "Холодные дни" (Hideg napok), 1966; "Стены" (всов. прокате "Дело Ласло Амбруша" / Falak), 1968; "Экстаз с 7-мидо 10-ти" (Extázis 7-től 10-ig), 1969; "Наследники" (Örökösök), 1971; "На венгерской равнине" (A magyar ugaron), 1972; "Встреча с Дьёрдем Лукачем" (Tálalkozás Lukács Györggyel), 1972, 1983; "Вместе с Михаем Каройи" (Együtt Károlyi Mihállyal), 1973; "С завязанными глазами" (Bekötött szemmel), 1974; "Кому принадлежит искусство?" (Ké a művészet, науч.-поп.), 1975; "Лабиринт" (Labirintus), 1976; "Хозяин конезавода" (A ménészgazda), 1978; "Октябрьское воскресенье" (Októberi vasárnap), "Эстафета" (Staféta), оба — 1979; "Бегство в Венгрию" (Menekülés Magyarországra, док., тв), 1980; "Временный рай" (Ideiglenes paradocsom), 1981; "Любовники" (Szeretők), 1983; "Красная графиня" (Vörös grófnő), 1984; "Где-то в Венгрии" (Valahol Magyarországon), 1987; "Памяти Михая Каройи" (Károlyi Mihály emlékezete), 1988; "Признания о Дьёрде Лукаче" (Vallomások Lukács Györggyel), 1989; "Менеджер грез" (Az álomnenedzser, тв), 1994; "Мое село: представляет Саму Бенкё" (Szülőföldem. Bemutatja: Benkő Samu, док., тв), 1995; "Жил-был университет" (Volt egyszer egy egyetem, док., тв), 1995; "Послание моей старой школе" (Üzenet egykori iskolámba, док., тв), "Трудный человек" в Калифорнии" (Egy nehéz ember Kaliforniában, док., тв), оба — 1996; "Трудные люди" сегодня" (A nehéz emberek ma, док., тв), 1997.

**Библиография:** Ковач Андраш. "Прямое кино" в Венгрии. // Вопросы киноискусства. Вып. 10, М., 1967; Погожева Л. Будапештские тетради. М., 1972; Трошин А. Кинорежиссер Андраш Ковач. М., 1979; Трошин А. "Трудные люди" Андраша Ковача. // Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Kovács András (Filmek és alkotók). Bd., 1974; Kovács András. Controversis surrounding Hungarian filmmaking. // New Orleans Review. 1984; Veress József. Kovács András. Bd., 1980; Giuricin Giuliano. András Kovács. Firenze, 1981; Jeancolas Jean-Pierre. Miklos, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Kovacs Andras: "Fehér foltok a történelemben". — Kovacs Andras: "Jelentés egy utóvédharcról". // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. Bd., 1994, old. 375-377, 591-596.

## КОИТНЕР ХЕЛЬМУТ

(Kautner Helmut). Немецкий режиссер и сценарист. Родился 25 марта 1908 г. в Дюссельдорфе, умер в 1980 г. Изучал философию и историю искусств в Мюнхене. В студенческие годы издавал сатирическую газету, затем вместе с друзьями организовал кабаре "Четверо палачей". Выступления труппы пользовались большой популярностью. Однако с приходом к власти Гитлера студенческому вольнодумству пришел конец, и кабаре прекратило свое существование. К. вступил в труппу Баварского народного театра, затем переехал в Лейпциг и, наконец, оказался в Берлине, в самом центре кинематографической жизни Германии. В 1939 г. к славящемуся своим остроумием актеру обратились представители УФА с просьбой написать сценарий комедии. Отток из страны ведущих кинематографистов, напуганных расовой политикой нацизма, открыл множество вакансий, требующих немедленного заполнения, и вскоре Коитнер получил предложение попробовать себя в режиссуре.

В период с 1939 по 1945 г. он поставил девять фильмов. Два из них — "Китти и международная конференция" (1939) и "Большая свобода № 7" (1944), были запрещены цензурой, хотя в них не содержалось ничего крамольного. Поскольку в "Китти" речь шла о международной конференции в Лугано, появление ленты сочли несвоевременным. А "Большая свобода" попала под запрет потому, что военные моряки показывались в ней как веселые беззаботные гуляки, а не мужественные защитники родины. Работая под надзором ведомства Геббельса, К. умудрялся оставаться в стороне от пропаганды. Он даже проявил известную смелость, когда выбрал для экранизации произведения французских авторов Мопассана ("Романс в миноре", 1942) и Лафорга ("Под мостами", 1945).

Первым послевоенным фильмом К. стала лента "В те дни" (1947), в качестве героя которой выступил обыкновенный автомобиль, по ходу действия становящийся участником важнейших событий немецкой истории — захвата власти Гитлером, преследований евреев, заговора генералов, падения Берлина. Действие развивается в двух планах — реальном и фантастическом, ибо сам автомобиль — голосом режиссера — комментирует все происходящие события. Получился оригинальный фильм, в весьма необычной форме показавший трагическую судьбу Гер-

мании в тисках гитлеровской диктатуры. Антифашистская тема была затем продолжена режиссером в лентах "Последний мост" (1953) и "Генерал дьявола" (1954).

В "Последнем мосте" рассказы ведется история немецкой медсестры Хельги, силой уведенной в горы югославскими партизанами. Долг врача не разрешает ей бросить в беде раненых людей, однако душой она стремится вернуться домой. В конце концов Хельга погибает, потому что не находит в себе силы принять чью-то сторону. Для партизан она — чужая, для соотечественников — предательница.

Тема двойственности получила развитие в одном из самых известных фильмов Коитнера "Генерал дьявола", посвященном судьбе знаменитого немецкого аса генерала Гарри Харраса. Герой немецкого народа презирал выскочку ефрейтора и созданный им режим. Оказавшись на службе третьего рейха, он не оставил попыток сблизиться с антифашистским сопротивлением, чем спровоцировал слежку гестапо. Загнанный в угол, Харрас пытается спастись бегством, но по роковому стечению обстоятельств именно его самолет испорчен подпольщиками. Герой погибает, отвергнутый обеими противоборствующими сторонами.

В основу сценария была положена пьеса писателя-антифашиста Карла Цукмайера. В последующие годы К. экранизировал еще три его произведения — "Капитан из Кепеника" (1956), "Ангелочек из Левена" (1958), "Ганс-живодер" (1958). Все они имели успех, особенно история "Капитана из Кепеника". При ее создании Цукмайер использовал исторический анекдот, случившийся в начале XX века. Некто Вилли Фойгт украл 500 марок и попал в тюрьму. Выйдя на волю, он тщетно пытался натурализоваться. Каждая новая попытка заполучить паспорт путем махинаций заканчивалась водворением в тюрьму. Проведя за решеткой в общей сложности около 35 лет, Вилли Фойгт досконально изучил устав, тактику и стратегию полевого боя. Выйдя на свободу в очередной раз, он приобрел у старьевщика мундир офицера прусской армии и повел на захват паспортного стола целый взвод. Хотя и на этот раз попытка оказалась неудачной, власти сами предложили Фойгту паспорт в награду за храбрость.

История Вилли Фойгта, уже неоднократно до этого экранизовавшаяся, дала К. прекрасную возможность высмеять воинственный дух прусской военщины, национа-



Хальберштадта" (Ein Arzt aus Halberstadt), 1969; "Большая кутерьма" (Der grosse Verhau), 1970; "Вилли Тоблер и гибель шестого флота" (Willi Tobler und der Untergang der 6 Flotte), 1971; "Неукротимый Лени Пайкерт" (Die unbezähmbare Leni Peikert), "Собственница, год рождения 1908" (Besitzburgerin, Jahrgang 1908), "Поденная работа рабыни" (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin), все — 1973; "В опасности и большой беде средний путь смертелен" (In Gefahr und grosster Not bringt der Mittelweg den Tod, совм. с Э. Райцем), 1974; "Сильный Фердинанд" (Der starke Ferdinand), 1976; "Люди, которые готовили год Штауффера" (Die Menschen, die das Staufer-Jahr vorbereiten, док.), "К жестокой битве ползу я сегодня ночью так боязливо" (Zu böser Schlacht schleich ich heut nacht so bang), "Послесловие к году Штауффера" (Nachrichten von den Staufern, к/м), все — 1977; "Германия осенью" (Deutschland im Herbst), 1978; "Патриотка" (Die Patriotin), 1979; "Кандидат" (Der Kandidat), 1980; "Война и мир" (Krieg und Frieden), "Власть чувств" (Die Macht der Gefühle), "В поисках практической и реалистической позиции" (Anf der Suche nach einer praktisch-realistischen Haltung, к/м), все — 1983; "Наступление современности на остальное время" (Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit), 1985; "Разнообразные новости" (Vermischte Nachrichten), 1986.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Рачева М. Новое кино ФРГ: поиски и тенденции. // Искусство кино. 1986, № 7; Wolfgang Jacobsen, Klaus Nothnagel. Alexander Kluge — Regisseur. // CineGraph. Lieferung 1. München, 1984; Ulrike Bosse. Alexander Kluge — Formen literarischer Darstellung von Geschichte. Frankfurt, Peter Lang, 1989; New German Critique, No. 49, Winter 1990: Special Issue on Alexander Kluge.

## КОВАЧ АНДРАШ

(Kovacs András). Венгерский режиссер. Родился 20 июня 1925 г. в Трансильвании, входившей в то время в состав Венгрии, в поселке Кид близ Клужа (ныне — Коложвар, Румыния). По окончании школы поступил на историко-филологический факультет будапештского университета, но вынужден был прервать учебу и, чтобы избежать мобилизации (еще шла война), вернулся в Коложвар, где посещал тамошний университет в качестве вольного слушателя. После войны продолжил учебу в будапештском университете, где слушал лекции Дьёрдя Лукача, одновременно занимался общественной деятельностью в одном из будапештских колледжумов. Был активистом движения "светлых вет-

ров". Когда Ковач станет кинорежиссером, энергия революционера, разбуженная бурной юностью, перейдет в его фильмы. В них будут нетерпеливо теснить друг друга художник, публицист, социолог, политик, историк.

В 1946 г. поступил в будапештскую Высшую школу театра и кино. Спустя четыре года, получив диплом режиссера, был направлен на работу в сценарно-редакционный отдел киностудии "Гуния", где вскоре стал главным редактором. Одновременно вел педагогическую деятельность.

Ковач дебютировал в режиссуре в 1960 г. фильмом "Ливень", мелодраматической историей, поставленной в традиционном повествовательно-психологическом стиле, герои которой — жители современного села. Затем он поставил еще два фильма ("Пештские крыши" 1961, "Осенняя божья звезда", 1962), профессионально зрелых, драматургически добротных, но не выделявшихся в репертуаре тех лет. В дальнейшем творчество этого режиссера характеризует иное — социально-проблемное, аналитическое — кино. Начало ему положил вызвавший в Венгрии широкий общественный резонанс документальный фильм-интервью "Трудные люди" (1964), сделанный в манере "синема-верите", героями которого стали инженеры-изобретатели, упорные и принципиальные люди, не идущие на сделки с совестью, предпочитающие называть вещи своими именами и готовые идти по этому пути до конца. Название фильма вошло в обиход венгерской публицистики как устойчивое понятие, характеризующее определенный тип людей. А сам этот фильм-репортаж, фильм-социологическое исследование не только венгерскому документальному кино задал определенную перспективу, но и для многих игровых фильмов послужил мерлом остроты и камертоном стиля. По крайней мере, сам Ковач свою игровую картину "Стены" (1968) с ее изобразительно аскетичным, репортажно-протокольным стилем, — картину, представляющую собой инсценированную дискуссию, которая начинается с производственного конфликта и поднимается до социально-политических обобщений, — создавал в 1967 г., несомненно, с оглядкой на "Трудных людей". К исследованию этого человеческого типа (или его антиподов) Ковач часто возвращался в своем творчестве — как в игровых фильмах, так и в документальных ("Эстафета", 1979; "Лабиринт", 1976 и др.). По-

гружая своих героев в разную среду и обстоятельства, Ковач размышлял о моральном компромиссе и его границах, об эрозии личности, устоявшей на рискованной грани об ответственности человека за св поступки или за бездействие, об активном поведении, в том числе в поведении художника. "Активный фильм" — понятие, введенное Андрашем Ковачем в середине 60-х г

Сильные стороны лучших фильмов Андраша Ковача: накал мысли, умная убедительность, визуальная сжатость и сила. Событием венгерского кино и общественной жизни явились его "Холодные дни" (1966 Гран-при МКФ в Карловых Варах и пр. ФИПРЕССИ, 1967), реконструировавшие трагические события 1942 г. и поднимавшие вопросы индивидуальной ответственности национальной исторической вины. Произведением "бескомпромиссного национального самоанализа" назвала венгерская и мировая критика эту жесткую, без иллюзий, картину об исторических и психологических корнях венгерского фашизма. 1

Противоречивая венгерская история XX века часто становилась для Ковача источником вдохновения ("На венгерской равнине", 1972; "С завязанными глазами", 1974, спец пр. МКФ в Сан-Себастьяне, 1975 "Октябрьское воскресенье", 1979; "Временный рай", 1981, Серебряный пр. МКФ в Москве, 1981; "Красная графиня", 1984, пр. актрисе Юли Башти на МКФ в Москве, 1985). Этапным в его режиссерской биографии явился увенчанный призами многих международных кинофестивалей "Хозяин конезавода" (1978, по роману Иштвана Галла; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1979; пр. "Донателло" на МКФ в Риме, 1980; пр. зрителей на МКФ в Брюсселе, 1981), воссоздающий удручающую атмосферу тоталитарного режима 50-х гг. и напоминающий сильный, мрачный реализм "Холодных дней".

Социолог и аналитик по творческому складу, он в документальных и игровых фильмах 80-х гг. ("Любовники", 1983; "Где-то в Венгрии", 1987) продолжает анализ проблемных сторон современной венгерской действительности.

Наряду с кинопостановками работал также на телевидении, снимая социологические репортажи, фильмы-дискуссии ("Экстаз" с 7-ми до 10-ти", 1969, "Наследник", 1971), документальные фильмы-портреты ("Встреча с Дьёрдем Лукачем", 1972, 1983; "Признания о Дьёрде Лукаче", 1989, "Вместе с Михаем

Каройи", 1973, "Памяти Михая Каройи", 1988).

Ковач удостаивался в Венгрии многих почетных званий и наград. В 70-80-е гг. возглавлял Союз венгерских кинематографистов.

А. Трошин

**Фильмография:** "Ливень" (Zápor), 1960; "Пештские крыши" (Pesti háztetők), 1961; "Осенняя божья звезда" (Istenőszű csillaga), 1962; "Трудные люди" (Nehéz emberek), 1964; "Два портрета" (Két arckép, док.), 1965; "Холодные дни" (Hideg napok), 1966; "Стены" (в сов. прокате "Дело Ласло Амбруша" / Falak), 1968; "Экстаз с 7-мидо 10-ти" (Extázis 7-től 10-ig), 1969; "Наследники" (Örökösök), 1971; "На венгерской равнине" (A magyar ugaron), 1972; "Встреча с Дьёрдем Лукачем" (Tálalkozás Lukács Györggyel), 1972, 1983; "Вместе с Михаем Каройи" (Együtt Károlyi Mihállyal), 1973; "С завязанными глазами" (Bekötött szemmel), 1974; "Кому принадлежит искусство?" (Kié a művészet, науч.-поп.), 1975; "Лабиринт" (Labirintus), 1976; "Хозяин конезавода" (A ménészgazda), 1978; "Октябрьское воскресенье" (Októberi vasárnap), "Эстафета" (Staféta), оба — 1979; "Бегство в Венгрию" (Menekülés Magyarországra, док., тв), 1980; "Временный рай" (Ideiglenes paradocsom), 1981; "Любовники" (Szeretők), 1983; "Красная графиня" (Vörös grófnő), 1984; "Где-то в Венгрии" (Valahol Magyarországon), 1987; "Памяти Михая Каройи" (Károlyi Mihály emlékezete), 1988; "Признания о Дьёрде Лукаче" (Vallomások Lukács Györggyel), 1989; "Менеджер грез" (Az álommenedzser, тв), 1994; "Мое село: представляет Саму Бенкё" (Szülőföldem. Bemutatja: Benkő Samu, док., тв), 1995; "Жил-был университет" (Volt egyszer egy egyetem, док., тв), 1995; "Послание моей старой школе" (Üzenet egykori iskolámba, док., тв), "Трудный человек" в Калифорнии" (Egy nehéz ember Kaliforniában, док., тв), оба — 1996; "Трудные люди" сегодня" (A nehéz emberek ma, док., тв), 1997.

**Библиография:** Ковач Андраш. "Прямое кино" в Венгрии. // Вопросы киноискусства. Вып. 10, М., 1967; Погожева Л. Будапештские тетради. М., 1972; Трошин А. Кинорежиссер Андраш Ковач. М., 1979; Трошин А. "Трудные люди" Андраша Ковача. // Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Kovács András (Filmek és alkotók). Bd., 1974; Kovács András. Controversis surrounding Hungarian filmmaking. // New Orleans Review, 1984; Veress József. Kovács András. Bd., 1980; Giuricin Giuliano. András Kovács. Firenze, 1981; Jeancolas Jean-Pierre. Miklos, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Kovacs Andras: "Fehér foltok a történelemben". — Kovacs Andras: "Jelentés egy utovédharcról". // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. d., 1994, old. 375-377, 591-596.

## КОЙТНЕР ХЕЛЬМУТ

(Kautner Helmut). Немецкий режиссер и сценарист. Родился 25 марта 1908 г. в Дюссельдорфе, умер в 1980 г. Изучал философию и историю искусств в Мюнхене. В студенческие годы издавал сатирическую газету, затем вместе с друзьями организовал кабаре "Четверо палачей". Выступления труппы пользовались большой популярностью. Однако с приходом к власти Гитлера студенческому вольнодумству пришел конец, и кабаре прекратило свое существование. К. вступил в труппу Баварского народного театра, затем переехал в Лейпциг и, наконец, оказался в Берлине, в самом центре кинематографической жизни Германии. В 1939 г. к славящемуся своим остроумием актеру обратился представитель УФА с просьбой написать сценарий комедии. Отток из страны ведущих кинематографистов, напуганных расовой политикой нацизма, открыл множество вакансий, требующих немедленного заполнения, и вскоре Койтнер получил предложение попробовать себя в режиссуре.

В период с 1939 по 1945 г. он поставил девять фильмов. Два из них — "Китти и международная конференция" (1939) и "Большая свобода № 7" (1944), были запрещены цензурой, хотя в них не содержалось ничего крамольного. Поскольку в "Китти" речь шла о международной конференции в Лугано, появление ленты сочли несвоевременным. А "Большая свобода" попала под запрет потому, что военные моряки показывались в ней как веселые беззаботные гуляки, а не мужественные защитники родины. Работая под надзором ведомства Геббельса, К. умудрялся оставаться в стороне от пропаганды. Он даже проявил известную смелость, когда выбрал для экранизации произведения французских авторов Мопассана ("Романс в миноре", 1942) и Лафорга ("Под мостами", 1945).

Первым послевоенным фильмом К. стала лента "В те дни" (1947), в качестве героя которой выступил обыкновенный автомобиль, по ходу действия становящийся участником важнейших событий немецкой истории — захвата власти Гитлером, преследований евреев, заговора генералов, падения Берлина. Действие развивается в двух планах — реальном и фантастическом, ибо сам автомобиль — голосом режиссера — комментирует все происходящие события. Получился оригинальный фильм, в весьма необычной форме показавший трагическую судьбу Гер-

мании в тисках гитлеровской диктатуры. Антифашистская тема была затем продолжена режиссером в лентах "Последний мост" (1953) и "Генерал дьявола" (1954).

В "Последнем мосте" рассказы ведется история немецкой медсестры Хельги, силой уведенной в горы югославскими партизанами. Долг врача не разрешает ей бросить в беде раненых людей, однако душой она стремится вернуться домой. В конце концов Хельга погибает, потому что не находит в себе силы принять чью-то сторону. Для партизан она — чужая, для соотечественников — предательница.

Тема двойственности получила развитие в одном из самых известных фильмов Койтнера "Генерал дьявола", посвященном судьбе знаменитого немецкого аса генерала Гарри Харраса. Герой немецкого народа презирал выскочку ефрейтора и созданный им режим. Оказавшись на службе третьего рейха, он не оставил попыток сблизиться с антифашистским сопротивлением, чем спровоцировал слежку гестапо. Загнанный в угол, Харрас пытается спастись бегством, но по роковому стечению обстоятельств именно его самолет испорчен подпольщиками. Герой погибает, отвергнутый обеими противоборствующими сторонами.

В основу сценария была положена пьеса писателя-антифашиста Карла Цукмайера. В последующие годы К. экранизировал еще три его произведения — "Капитан из Кепеника" (1956), "Ангелочек из Левена" (1958), "Ганс-живодер" (1958). Все они имели успех, особенно история "Капитана из Кепеника". При ее создании Цукмайер использовал исторический анекдот, случившийся в начале XX века. Некто Вилли Фойгт украл 500 марок и попал в тюрьму. Выйдя на волю, он тщетно пытался натурализоваться. Каждая новая попытка заполучить паспорт путем махинаций заканчивалась водворением в тюрьму. Проведя за решеткой в общей сложности около 35 лет, Вилли Фойгт досконально изучил устав, тактику и стратегию полевого боя. Выйдя на свободу в очередной раз, он приобрел у старьевщика мундир офицера прусской армии и повел на захват паспортного стола целый взвод. Хотя и на этот раз попытка оказалась неудачной, власти сами предложили Фойгту паспорт в награду за храбрость.

История Вилли Фойгта, уже неоднократно до этого экранизовавшаяся, дала К. прекрасную возможность высмеять воинственный дух прусской военщины, национа-

лизм и агрессивность немецкой буржуазии. Койтнер умел придавать актуальность отнюдь не новым, хорошо известным сюжетам. Наглядным примером может служить его прочтение пьесы Шекспира "Гамлет" ("Дальше — тишина", 1959). В центре фильма — династия промышленных магнатов Клаудисов, сделавших состояние на военных заказах гитлеровской армии. Чтобы завладеть этим состоянием, один брат убивает другого и женится на его жене. Сын убитого начинает мстить всем связанным с гибелью отца. Мрачные тени прошлого, нависая над настоящим, разжигают в живущих ненависть и презрение друг к другу. К. очень удачно соотнес шекспировский сюжет с чувствами и страстями людей, переживших страшную эпоху фашизма. По своему художественному и актерскому решению фильм не уступает знаменитому творению Висконти "Гибель богов", хотя и лишен его постановочной роскоши.

Фильмы 50-х гг. — лучшее, что было создано режиссером за долгие годы работы в кино. В дальнейшем он ставил в основном развлекательные ленты, ничем не выделяющиеся на общем фоне аденауэровского кинематографа. Впрочем, среди них попадались и очень удачные картины, к примеру, снятая в Париже современная сказка с печальным концом "Монпти", в которой снялась юная Роми Шнайдер.

В 1965 г. К. поставил свой первый телефильм "Ромул Великий". Искусство "голубого экрана", позволившее объединить два вида деятельности — кинематографическую и театральную, — пришлось ему по душе. Полностью переключившись на него, в последующие 12 лет К. поставил около двадцати телефильмов. В отличие от режиссеров 20-30-х гг. К. не был энтузиастом кино. Он ставил фильмы, если находил деньги, и спокойно возвращался к театральной деятельности, если таковых не было. Это наложило отпечаток и на эстетику его фильмов, больше похожих на запись театральных спектаклей, нежели на произведения киноискусства. Статичные мизансцены, длинные, лишённые ритма монологи, подчеркнута условная манера актерского исполнения. В основе большинства его картин лежат театральные пьесы, и сам он предпочитал смотреть на мир через жесткий каркас театральной драматургии. Судьба фильмов К. находилась в руках снимавшихся у него актеров. Если это были обворожительная Роми Шнайдер ("Монп-

ти") или вальяжный Курт Юргенс ("Генерал дьявола"), они смотрелись на одном дыхании. Понимая это, К. придавал первостепенное значение подбору актеров.

Позитивную ценность его творчества следует искать не в художественной, а в содержательной стороне. В эпоху Аденауэра, пронизанную ностальгией по прошлому, К. не боялся критиковать реваншизм и милитаризм немецкого общества, вести нелюбимый разговор о негативных тенденциях, захлестнувших Германию в 40-50-е гг. И в этом состоит главная заслуга этого режиссера в процессе становления немецкого кино.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Китти и международная конференция" (Kitty und die Weltkonferenz), 1939; "Жена по индивидуальному заказу" (Frau nach Mass), "Одежда делает людей" (Kleider machen Leute), оба фильма — 1940; "Прощай, Франциска" (Auf Wiedersehen, Franziska), "Анuschka" (Anuschka), оба фильма — 1941; "Мы делаем музыку" (Wir machen Musik), "Романс в миноре" (Romanze in Moll), оба фильма — 1942; "Большая свобода № 7" (Grosse Freiheit № 7), 1944; "Под мостами" (Unter den Bruecken), 1945; "В те дни" (In jenen Tagen), 1947; "Яблоко падает" (Der Apfel ist ab), 1948; "Королевские дети" (Koenigskinder), 1949; "Эпилог" (Epilog), 1950; "Белые тени" (Weisse Schatten), 1951; "Капитан Бай-бай" (Kapitän Bay-Bay), 1952; "Последний мост" (Die letzte Bruecke), 1953; "Портрет неизвестного" (Bildnis einer Unbekannten), "Людвиг II" (Ludwig II), "Генерал дьявола" (Des Teufels General), все — 1954; "Небо без звезд" (Himmel ohne Sterne), "Девушка из Фландрии" (Ein Maedchen aus Flandern), оба — 1955; "Капитан из Кепеника" (Der Hauptman von Koepenick), "Цюрихское обручение" (Die Zuercher Verlobung), оба — 1956; "Монпти" (Monpti), 1957; "Ганс-живодер" (Schinderhannes), "Чужак в моих руках" (A Stranger in My Arms), оба — 1958; "Дальше — тишина" (Der Rest ist Schweigen), 1959; "Стакан воды" (Das Glas Wasser), "Седанский гусь" (Die Gans von Sedan), "Черный гравий" (Schwarzer Kies), все — 1960; "Мечта Лизхен Мюллер" (Der Traum von Lieschen Mueller), "Рыжая" (Die Rote), оба — 1962; "Дом в Монтевидео" (Das Haus in Montevideo), 1963; "Истории из жизни озорников" (Lausbengerschichten), 1964; "Ромул великий" (Romulus der Grosse, тв), "Бутылка" (Die Flasche, тв), "Робин Гуд, благородный разбойник" (Robin Hood, der edle Raüber, тв), все — 1965; "Живи, как король" (Leben wie die Fuersten, ТВ), 1966; "Испанская кукла" (Die spanische Puppe, тв), "Стелла" (Stella, тв), 1967; "Милый друг" (Bel ami,

тв), "Дневник убийцы женщин" (Tagebuch eines Frauenmoerders, тв), оба — 1969; "Приглашение в замок" (Einladung ins Schloss, тв), "Шипцы для выпаскивания углей" (Die Feuerzangenbowle), "Анонимный звонок" (Anonymer Anruf, тв), все — 1970; "Необычайные приключения тайного советника Тусмана" (Die seltsamen Abenteuer des Geheimen Kanzleisekretäers Tusmann, тв), "Орнифль, или Рассерженное небо" (Omiflle oder Der erzuernte Himmel, тв), оба — 1971; "Прусский брак" (Die preussische Heirat, тв), "Празднование юбилея" (Stiftungsfest, тв), оба — 1974; "Маргарет в Аяксе" (Margarethe in Aix, тв), 1975; "Возвращение Муллигана" (Mulligans Rueckkehr), 1977.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Jacobsen W, Prinzler H.H. Kautner. Berlin, 1992; Witte K. Lachende Erben, toller Tag. Berlin, 1995; Koebner T. Schauspielkunst im Film. Berlin, 1998.

## КОКТО ЖАН

(Cocteau Jean). Французский поэт, драматург, художник, режиссер. Родился 5 июля 1889 г. в Maisons-Laffitte у Парижа, умер 11 октября 1963 г. в Milly-la-Foret у Парижа. Учился в лицее Кондорсе. Личность яркая, творческая, увлекающаяся, Кокто увлекся кинематографом с той же истовостью, с какой писал стихи и пьесы, кроил костюмы или танцевал в балете.

Виконт де Ноай, уже финансировавший "Золотой век" Луиса Буньюэля, предложил Кокто поставить мультипликационный фильм, а тот, в свою очередь, предложил поставить фильм "столь же свободный, как и мультипликационный, выбирая лица и места действия с той свободой, с которой рисовальщик выдумывает близкий ему мир". Так в 1930 г. появилось первое произведение К., снятое для кино, "Кровь поэта", фильм, о котором впоследствии будет сказано, что он сыгран одним пальцем на рояле. Одним — потому что К. мало в ту пору еще знал и умел, на рояле — потому, что это произведение наполнено авторским самобытным восприятием, потому, что это произведение поэтичное, потому, что монтаж его свободен и единственным организующим началом его служит личность творца. Одним словом, подыскивая аналогии, "Кровь поэта" трудно не сравнивать с мелодией, музыкой. Кажущийся алогизм происходящего апеллировал к творческому потенциалу зрителя, которому предлагалось выстраивать собственную цепочку символов. Правда, не всегда такая расшифровка устраивала ав-

тора: "Мы — столыры-краснодеревщики, — утверждал К. — Спириты появляются позже, и это уже их дело, если они захотят заставить стол разговаривать".

В духовном становлении Ж. Кокто большую роль сыграло его окружение: М. Пруст, И. Стравинский, А. Жид, Э. Ростан... Но наиболее близким человеком для К. с момента их встречи и до конца дней оставался Ж. Маре, в творческом и человеческом формировании которого сам К. сыграл основополагающую роль. Их союз возник в тот момент, когда в истерзанной войной Франции возникло ощущение необходимости в романтизме, приподнятом пафосе, легенде.

Спустя годы Кокто возвращается в кино, чтобы написать сценарии волшебных сказок, героями которых становятся обыкновенные люди ("Вечное возвращение", "Барон-призрак"), и поставить "Красавицу и чудовище" (1946). Жанр "волшебной сказки без фей" становится излюбленным жанром К., он наиболее точно отвечает его несколько экзальтированной творческой индивидуальности. Он назовет впоследствии свой цикл фильмов "великой французской мифологией" и заявит, что снимает его для тех, "кто еще сохранил детскую непосредственность, и для тех, несомненно более многочисленных зрителей, которые устали от того, что называется реальной жизнью...". Точность деталей, подробности быта, увиденные глазами поэта-рисовальщика, — вот отличительная особенность творческого почерка К., и здесь невозможно не проследить опосредованную связь с направлением поэтического реализма во французском кинематографе. Способность обнаруживать пластические элементы для своих феерий в самой действительности ощущается и в ленте "Трудные родители", и в "Орфее", и в "Завещании Орфея". Две последние работы являют собой не просто оригинальные образцы использования античных мифов и перенесения их в современность. Сами по себе они уже принадлежат мифу кинематографа, о чем свидетельствует неуывающий интерес к этим удивительным стихотворениям, созданным на пленке.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Кровь поэта" (Le sang d'un poète), 1930; "Красавица и чудовище" (La Belle et la bête), 1946; "Двуглавый орел" (L'Aigle à deux têtes), 1947; "Трудные родители" (Les parentes terribles), 1949; "Орфей" (Orphée), 1950; "За-

вешание Орфея" (Le testament d'Orphée), 1960.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Simon K.G. Jean Cocteau oder die Poesie im Film. В., 1958; Gilson R. Jean Cocteau. P., 1964; Fraigneau A. Cocteau par lui-même. P., 1969.

## КОМЕНЧИНИ ЛУИДЖИ

(Comencini Luigi). Итальянский режиссер, кинокритик. Родился 8 июня 1916 г. в Сало. Архитектор по образованию, кинематографист по призванию, Коменчини не только стал одним из ведущих режиссеров, но и основал кинодинастию — обе его дочери, Кристина (1956 г. р.) и Франческа (1961 г. р.), успешно продолжают дело отца и сегодня входят в число ведущих кинематографистов Италии. Луиджи Коменчини вместе с Альберто Латтуада и Марио Феррари был инициатором итальянского фильмофонда (Cineteca italiana), который занимается поиском, реставрацией и хранением старых классических лент, многие из которых казались безвозвратно утраченными. Прежде чем стать режиссером-практиком, К. работал корреспондентом, освещавшим культуру и кино в газете Тетро, затем помощником режиссера, потом придумывал сюжеты фильмов, писал сценарии. Первые режиссерские опыты связаны с коротким метражом: "Дети в городе", "Беспризорники", "Преступный госпиталь" и др. Только в 1948 г. К. снял свой первый игровой фильм "Красть запрещено" о детях, предоставленных самим себе. Далее последовал период обучения ремеслу и поиска собственного пути. Картины ЭТИХ лет прошли незамеченными как критикой, так и зрителями. Но вскоре пришла известность: феноменальный коммерческий успех выпал на долю его фильма "Хлеб, любовь и фантазия" (1953), где в стилистике розового неореализма (уничжительно прозванного "сексуально-фольклорным") была рассказана незамысловатая история о том, как любят и о чем мечтают простые итальянцы со "звездными" лицами Витторио Де Сики и Джини Лоллобриджи. Среди историков кино существует устойчивое мнение, что "оптимистический" неореализм стал могильщиком "пессимистического" неореализма ("Умберто Д." В. Де Сики), потому что ленты именно этого толка получили финансовую поддержку государства, хорошую рекламу и "зеленую улицу" в прокате. Но вместе с тем

бесспорно и то, что они нравились зрителю. Закрепляя первый успех, К. снял картину "Хлеб, любовь и ревность" (1954). "Фольклорно-любовная" диалогия породила немало подражаний. Но сам К. неожиданно снял неореалистическую ленту "Окно в луна-парк", а в 1960 г. — антивоенную картину "Все по домам" (спец. пр. МКФ в Москве, 1961), в 1963 г. экранизировал знаменитый антифашистский роман К. Кассолы "Невеста Бубе" с Клаудией Кардинале в главной роли.

В 60-е гг. К. стал одним из основоположников и самых ярких представителей "комедии по-итальянски". Сюжеты К. — это движение, герои К. — это люди, которые всегда куда-то идут или едут, становясь на этом пути мудрее, добрее и счастливее. В этом смысле К. человеколюбивый режиссер: он любит своих героев и всегда, хоть малой толикой исполняет их мечты. Все это обеспечивает "сказочнику" К., превращающему утопию в реальность (кинематографическую!), зрительскую взаимность.

Фильмография К. выглядит эклектичной даже тогда, когда речь идет об их тематической или жанровой общности: фильмы о детях ("Непонятый", "Детство, призвание и первые опыты Джакомо Казановы, венецианца", "Дети и мы", "Приключения Пинокио"), комедии по-итальянски (народная "Игра в карты по-научному", эротическая "Боже, как низко я пала!", мелодраматическая "Ничего не зная о ней" и "Вернись, Эудженио", полицейская "Преступление во имя любви", назидательная "Пробка"), детективы ("Воскресшая женщина", "Кот"), телевизионные ленты (драмы "Сердце" и "История", опера "Богема"). Такая всеядность могла бы погубить иного режиссера, но не К., который во всем, что он делал, был профессионалом в высоком смысле слова, художником с тонким вкусом и добрым человеком с огромной безраздельной любовью к кинематографу.

Л. Алова

**Фильмография:** "Красть запрещено" (Proibito rubare), 1948; "Император Капри" (L'imperatore di Capri), 1949; "Закрытые ставни" (Persiane chiuse), 1951; "Толпа белых людей" (La tratta delle bianche), 1952; "Я вернулась к тебе"/"Хайди в Швейцарии" (Son tornata per te / Heidi in Svizzera), "Хлеб, любовь и фантазия" (Pane, amore e fantasia), оба — 1953; "Хлеб, любовь и ревность" (Pane, amore e gelosia), "Чемодан снов" (La valigia dei sogni), оба — 1954; "Красавица-римлянка" (Labella

di Roma), 1955; "Окно в луна-парк" (La finestra sul luna Park), "Мужья в городе" (Mariti in città), оба — 1957; "Опасные жены" (Moglie pericolose), 1958; "Сюрпризы любви" (Le sorprese dell'amore), Und Das Am Montagmorgen, оба — 1959; "Все по домам" (Tutti a casa), 1960; "Верхом на тигре" (A cavallo della tigre), 1961; "Комиссар" (Il commissario), 1962; "Невеста Бубе" (La ragazza di Bube), 1963; "Три ночи любви", новелла "Старайтесь, братья" (Tre notti d'amore, l'episodio Fatebenefratelli), "Моя госпожа", новелла "Женщина из Эритреи" (La mia signora, l'episodio Eritrea), оба — 1964; "Куколки", новелла "По законам евгеники" (Le Bambole, l'episodio Il trattato di eugenetica), "Лгунья" (La bugiarda), "Товарищ Дон Камилло" (Il compagno Don Camillo), все — 1965; "Непонятый" / "Жизнь с сыном" (Incompreso / Vita con figlio), 1967; "Тайная полиция Италии" (Italian Secret Service), 1968; "Детство, призвание и первые опыты Джакомо Казановы, венецианца" (Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano), "Ничего не зная о ней" (Senza sapere niente di lei), оба — 1969; "Приключения Пиноккио" (Le avventure di Pinocchio, тв), 1971; "Игра в карты по-научному" (Lo scorpone scientifico), 1972; "Преступление во имя любви" (Delitto d'amore), 1973; "Боже мой, как низко я пала" (Mio Dio, come sono caduta in basso!), 1974; "Воскресная женщина" (La donna della domenica), "Хватит того, что тебя разыгрывают", новелла "Сомнение" (Basta che non si sappia in giro, l'episodio L'equivoco), оба — 1975; "Дамы и господа, спокойной ночи" (Signore e signori, buona notte), "Эти странные обстоятельства", новелла "Лифт" (Quelle strane occasioni, l'episodio L'ascensore), оба — 1976; "Кот" (Il gatto), 1977; "Пробка" (L'ingorgo), 1978; "Вернись, Эудженио" (Voltati Eugenio), 1980; "В поисках Иисуса" (Cercasi Gesu), 1981; "Бракосочетание Катерины" (Il matrimonio di Caterina, тв), 1983; "Сердце" (Cuore, тв), 1984; "История" (La storia, тв), 1986; "Парень из Калабрии" (Un ragazzo di Calabria), 1987; "Богема" (La bohème), 1988; "Нежным был восход" (Tenero e il tramonto), 1990; "Марчеллино, хлеб и вино" (Marcellino pane e vino), 1991.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Lizzani C. Il cinema italiano 1895–1979. Editori riuniti, Roma, 1979; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

## КОНВИЦКИЙ ТАДЕУШ

(Konwicki Tadeusz). Выдающийся польский писатель, кинорежиссер, сценарист. Родился 22 июня 1926 г. в Новой Вилейке (ныне Литва). За-

кончил филологический факультет Варшавского университета (1946). Как писатель дебютировал в 1946 г., автор таких известных книг, как "Дыра в небе" (Dziura w niebie), "Современный сонник" (Sennik wspolczesny), "Малый Апокалипсис" (Mala Apokalipsa), "Хроника любовных приключений" (Kronika wypadkow milosnych).

К. — автор или соавтор сценариев к фильмам "Зимние сумерки" (Zimowy zmierzch, реж. В. Хас), "Мать Иоанна от ангелов" (Matka Joanna od aniolow, реж. Е. Кавалерович), "Фараон" (Faraon, реж. Е. Кавалерович), "Хроника любовных приключений" (Kronika wypadkow milosnych, реж. А. Вайда) и др.

Свой первый фильм "Последний день лета" (1958, Гран-при МКФ в Венеции, 1958; премия за киноэксперимент на ЭКСПО-58 в Брюсселе) К. снял почти в любительских условиях. И международный успех этой скромной картины стал причиной того, что известный писатель стал делить свое время между письменным столом и кинокамерой.

Но К. не экранизирует свои повести и произведения других авторов, а создает их киноэквиваленты. Каждый фильм — сугубо авторская работа, пронизанная темпераментом, идеями, психикой и впечатлительностью К.

Особенность творчества К. заключается в том, что все его фильмы — погружение в прошлое, в воспоминания посредством оживления в памяти обрывков событий, очертаний людей с их жестами и словами, воссоздания собственных впечатлений и чувств. Когда же эти обрывки начинают оживать, приходит очередь размышлений о смысле и значении того, что пришлось пережить. Для К. важно не само прошлое, а отражение этого прошлого в памяти человека, его влияние на настоящее. Все герои режиссера имеют одну и ту же биографию: его собственную.

К. принадлежит к тому поколению, для которого война и перемены, наступившие после нее, стали самым глубоким и драматическим переживанием. Отсюда неустанный возвращение в фильмах к теме войны, конфронтация ее с сегодняшним днем. Фильмы "День поминовения усопших" (1961, спец. пр. жюри МКФ в Мангейме, 1967), "Сальто" (1965, пр. МКФ в Эдинбурге, 1967), "Как далеко отсюда, как близко" (1971, спец. пр. жюри МКФ в Сан-Ремо, 1973) обогатили направление в польской кинематографии, известное под именем "польской школы".

В своих фильмах, отличающихся неповторимой иронической и в то же время лирической интонацией, режиссер предлагает личное восприятие мира. Так, в фильме "Как далеко отсюда, как близко" оживает детский мир героя, затем его военные воспоминания, проникнутые горечью невозвратности; картина "Сальто" является своеобразным психологическим анализом мифов, которыми живут жители маленького провинциального городка, преследуемые кошмарами военных лет; фильм "Долина Иссы" (1982) — по-иски утраченного времени волшебного мира детства главного героя.

Свое личное восприятие мира К., занимающий особое место в польской кинематографии, будучи прежде всего писателем, продемонстрировал и в фильме "Лава. Повесть о "Дзядях" Адама Мицкевича" (1989), в котором, с необычайной точностью сохраняя верность оригиналу, используя даже стихотворный текст Мицкевича, сумел визуально истолковать одно из лучших произведений польского поэта с точки зрения современной действительности.

Т. Елисева

**Фильмография:** "Последний день лета" (Ostatni dzien lata), 1958; "День поминовения усопших" (Zaduski), 1961; "Атлестат", новелла в фильме "Мирное время" (Abitur, Ausblick des Friedens, тв, ФРГ), 1965; "Как далеко отсюда, как близко" (Jak daleko stad, jak blisko), 1971; "Долина Иссы" (Dolina Issy), 1982; "Лава. Повесть о "Дзядях" Адама Мицкевича" (Lawa. Opowiesc o Dziadach Adama Mikiewicza), 1989.

**Библиография:** Fuksiewicz Jacek. Tadeusz Konwicki. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1967; Lubelski Tadeusz. Poetyka powiesci i filmow Tadeusza Konwickiego (na podstawie analizy utworow lat 1947–1965). Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego. Wroclaw, 1984.

## КОРДА АЛЕКСАНДР

(Korda Alexander). Настоящие имя и фамилия — Шандор Ласло Келлнер.

Английский режиссер, продюсер. Родился 16 сентября 1893 г. в Пуштатурпашто (Венгрия), умер 3 января 1956 г. в Лондоне. Выросший в богатом поместье, где его отец был управляющим, он после внезапной смерти отца переезжает в Будапешт, где становится известным левым журналистом, пишущим под псевдонимом Шандор Корда. В 1912 г. начинает работать в киноиндустрии, с 1914 г. — режиссер. В 1917 г. со-

здал собственную производственную компанию. При Венгерской Советской республике (1918) был назначен комиссаром кино, участвовал в его национализации. После падения Советов эмигрировал в Австрию, затем в Германию, а потом в Голливуд. Вернувшись в Европу в 1931 г., он после короткого пребывания во Франции осел в Англии. Созданная им компания "Лондон филмз" стала одним из главных производителей английских фильмов. Восьмой ее фильм "Частная жизнь Генриха VIII" (1933), снятый самим Кордой, благодаря бытовому, снижающему юмору, введенному в сюжет, а также благодаря живому исполнению главной роли Ч. Лаутоном имел большой успех и стал вехой в истории английского кино, предопределив развитие целого направления в "костюмном" историческом фильме. Из последующих режиссерских работ К. в жанре "частной жизни" исторических персонажей критикой был высоко оценен "Рембрандт" (1936), а публикой — снятая в США "Леди Гамильтон" (1941), поскольку переплетение патристических, героических мотивов с темой трагической утраты, к тому же лишающей героиню социального статуса, сделало эту мелодраму особенно соответствующей настроением военных лет.

В историю английского кино К. вошел не столько как режиссер, сколько как организатор кинопроизводства, выведший несколько провинциальный английский кинематограф на мировой уровень и даже решившийся вступить в соперничество с Голливудом (плачевно окончившееся для компании Корды). Считая, что "для того, чтобы стать по-настоящему интернациональным, фильм должен быть глубоко национальным", Корда часто предпринимал пышные исторические постановки, обращался к экранизациям английской и мировой классики.

После войны доминирующее положение компании К. несколько ослабло вследствие расширения тесно связанной с прокатом империи А. Рэнка, однако среди 45 фильмов, созданных при ее участии, немало первоклассных работ, в том числе "Третий человек" К. Рида, считающийся согласно последним опросам лучшим британским фильмом столетия. Среди других фильмов, в создании которых К. принимал участие, следует отметить такие фильмы, как "Багдадский вор", "Книга джунглей", "Быть или не быть", "Анна Каренина".

Тонкий знаток кино, К. умел разглядеть и поощрить талант. Он очень много сделал для большого числа актеров и режиссеров, в частности для Л. Оливье и К. Рида. За свои кинематографические заслуги, а также за роль в привлечении американского общественного мнения на сторону Англии в первые годы мировой войны он в 1942 г. был возведен в рыцарское звание.

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Левый берег" (Rive Gauche, в немецкой версии: Die Manner um Lucie, Франция), "Мариус" (Marius, Франция), оба — 1931;

*В Англии:* "Для дам" (Service for Ladies), 1931; "Репетиция свадьбы" (Wedding Rehearsal), 1932; "Девушка из ресторана "Максим" (The Girl from Maxim's), "Частная жизнь Генриха VIII" (The Private Life of Henry VIII), оба фильма — 1933; "Частная жизнь Дон Жуана" (The Private Life of Don Juan), 1934; "Рембрандт" (Rembrandt), 1936; "Завоевание воздуха" (The Conquest of the Air, док., совм. с 3. Кордой), 1940; "Леди Гамильтон" (Lady Hamilton), 1941; "Совсем чужие" (Perfect Strangers), 1945; "Идеальный муж" (An Ideal Husband), 1948.

**Библиография:** Кино Великобритании. М., 1970; Tabory P. Alexander Korda. L., 1959; Kulik K. Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. L., 1975.

## КОРДА ЗОЛТАН

\*\*\*\*\*  
(Korda Zoltan). Английский и американский кинорежиссер. Родился 3 мая 1895 года в Пуштатурпашто (Венгрия), умер в 1981 г. в Лос-Анджелесе. Брат А. Корды. До первой мировой войны работал клерком, затем воевал, был отравлен газами. С 1918 г. работал на студии у старшего брата монтажником, тогда же снял (в соавторстве) свой первый фильм. Сопровождал Александра во всех его странствиях, в 40-х гг. работал в Голливуде. Действие его фильмов, как правило, разворачивается в экзотических уголках Земли, в них дышит дух английской колониальной империи.

Режиссерскую манеру Золтана Корды отличало внимание к выразительным деталям, создающим историческую атмосферу, и умение создать местный колорит, в чем ему часто помогал брат Винсент. Из его фильмов наиболее известны "Маленький погонщик слонов" (совм. с Р. Флаэрти), "Четыре пера", "Книга джунглей", "Плачь, любимая страна".

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Наличность" (Cash), 1933; "Сэндерс с реки" (Sanders of the River), 1935; "Маленький погонщик слонов" (Elephant Boy), 1936; "Барабан" (The Drum), 1938; "Четыре пера" (The Four Feathers), "Завоевание воздуха" (The Conquest of the Air, док., совм. с А. Кордой), 1940; "Книга джунглей" (The Jungle Book), 1942; "Сахара" (Sahara), 1943; "Контратака" (Counter-Attack), 1945; "Недолгое счастье Фрэнсиса Макomberа" (The Macomber Affair), "Месть женщины" (A Woman's Vengeance), оба — 1947; "Плачь, любимая страна" (Cry, the Beloved Country), 1952; "Буря над Нилом" (Storm over Nile), 1955.

## КРИСТЕНСЕН БЕНЬЯМИН

\*\*\*\*\*  
(Christensen Benjamin). Датский режиссер. Родился 28 сентября 1879 г. в Выборге, умер 2 апреля 1959 г. в Копенгагене. Получил диплом по медицине, в 1902 г. стал оперным певцом, затем театральным актером и режиссером, с 1906 г. снимается в кино. В 1911 г. впервые выступил как сценарист. Организовал собственную фирму "Данск биограф компани", где поставил картины "Таинственный X" и "Ночь мщения", в которых снялся и как актер. По жанру первая из них представляла собой обычную шпионскую историю с запутанным сюжетом, вторая — социальную мелодраму. Но заметным явлением в киноискусстве эти фильмы стали благодаря новаторскому киноязыку. Режиссеру удалось создать произведения, которые в датском кино того периода были наиболее совершенными в стилевом отношении. К. тонко ощущал богатые возможности киноязыка. Повествовательная техника его лент, свободная от литературных клише, строилась на искусном ритмичном монтаже. В целом датское кино "золотого периода" не отличалось оригинальностью в этой области. Поскольку главный акцент делался на актерском исполнении, монтажные куски представляли собой, как правило, длинные законченные сцены. Никто до К. так изобретательно не использовал выразительные возможности чередования крупных и средних планов, акцентировку деталей, неожиданные ракурсы, игру света и тени.

Карл Дрейер в статье "Беньямин Кристенсен и его идеи" писал; "Два ранних фильма Беньямина Кристенсена, конечно, означали гигантский шаг вперед в то время. Удивительной была их техника, потрясающая в деталях, на фоне которой сценарии казались особенно серы-



здал собственную производственную компанию. При Венгерской Советской республике (1918) был назначен комиссаром кино, участвовал в его национализации. После падения Советов эмигрировал в Австрию, затем в Германию, а потом в Голливуд. Вернувшись в Европу в 1931 г., он после короткого пребывания во Франции осел в Англии. Созданная им компания "Лондон филмз" стала одним из главных производителей английских фильмов. Восьмой ее фильм "Частная жизнь Генриха VIII" (1933), снятый самим Кордой, благодаря бытовому, снижающему юмору, введенному в сюжет, а также благодаря живому исполнению главной роли Ч. Лаутоном имел большой успех и стал вехой в истории английского кино, предопределив развитие целого направления в "костюмном" историческом фильме. Из последующих режиссерских работ К. в жанре "частной жизни" исторических персонажей критикой был высоко оценен "Рембрандт" (1936), а публикой — снятая в США "Леди Гамильтон" (1941), поскольку переплетение патристических, героических мотивов с темой трагической утраты, к тому же лишавшей героиню социального статуса, сделало эту мелодраму особенно соответствующей настроением военных лет.

В историю английского кино К. вошел не столько как режиссер, сколько как организатор кинопроизводства, выведший несколько провинциальный английский кинематограф на мировой уровень и даже решившийся вступить в соперничество с Голливудом (плачевно окончившееся для компании Корды). Считая, что "для того, чтобы стать по-настоящему интернациональным, фильм должен быть глубоко национальным", Корда часто предпринимал пышные исторические постановки, обращался к экранизациям английской и мировой классики.

После войны доминирующее положение компании К. несколько ослабло вследствие расширения тесно связанной с прокатом империи А. Рэнка, однако среди 45 фильмов, созданных при ее участии, немало первоклассных работ, в том числе "Третий человек" К. Рида, считающийся согласно последним опросам лучшим британским фильмом столетия. Среди других фильмов, в создании которых К. принимал участие, следует отметить такие фильмы, как "Багдадский вор", "Книга джунглей", "Быть или не быть", "Анна Каренина".

Тонкий знаток кино, К. умел разглядеть и поощрить талант. Он очень много сделал для большого числа актеров и режиссеров, в частности для Л. Оливье и К. Рида. За свои кинематографические заслуги, а также за роль в привлечении американского общественного мнения на сторону Англии в первые годы мировой войны он в 1942 г. был возведен в рыцарское звание.

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Левый берег" (Rive Gauche, в немецкой версии: Die Manner um Lucie, Франция), "Мариус" (Marius, Франция), оба — 1931; *В Англии:* "Для дам" (Service for Ladies), 1931; "Репетиция свадьбы" (Wedding Rehearsal), 1932; "Девушка из ресторана "Максим" (The Girl from Maxim's), "Частная жизнь Генриха VIII" (The Private Life of Henry VIII), оба фильма — 1933; "Частная жизнь Дон Жуана" (The Private Life of Don Juan), 1934; "Рембрандт" (Rembrandt), 1936; "Завоевание воздуха" (The Conquest of the Air, док., совм. с З. Кордой), 1940; "Леди Гамильтон" (Lady Hamilton), 1941; "Совсем чужие" (Perfect Strangers), 1945; "Идеальный муж" (An Ideal Husband), 1948.

**Библиография:** Кино Великобритании. М., 1970; Taboy P. Alexander Korda. L., 1959; Kulik K. Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles. L., 1975.

## КОРДА ЗОЛТАН

\*\*\*\*\*  
(Korda Zoltan). Английский и американский кинорежиссер. Родился 3 мая 1895 года в Пуштатурпашто (Венгрия), умер в 1981 г. в Лос-Анджелесе. Брат А. Корды. До первой мировой войны работал клерком, затем воевал, был отравлен газами. С 1918 г. работал на студии у старшего брата монтажником, тогда же снял (в соавторстве) свой первый фильм. Сопровождал Александра во всех его странствиях, в 40-х гг. работал в Голливуде. Действие его фильмов, как правило, разворачивается в экзотических уголках Земли, в них дышит дух английской колониальной империи.

Режиссерскую манеру Золтана Корды отличало внимание к выразительным деталям, создающим историческую атмосферу, и умение создать местный колорит, в чем ему часто помогал брат Винсент. Из его фильмов наиболее известны "Маленький погонщик слонов" (совм. с Р. Флаэрти), "Четыре пера", "Книга джунглей", "Плачь, любимая страна".

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Наличность" (Cash), 1933; "Сэндере с реки" (Sanders of the River), 1935; "Маленький погонщик слонов" (Elephant Boy), 1936; "Барабан" (The Drum), 1938; "Четыре пера" (The Four Feathers), "Завоевание воздуха" (The Conquest of the Air, док., совм. с А. Кордой), 1940; "Книга джунглей" (The Jungle Book), 1942; "Сахара" (Sahara), 1943; "Контратака" (Counter-Attack), 1945; "Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера" (The Macomber Affair), "Месть женщины" (A Woman's Vengeance), оба — 1947; "Плачь, любимая страна" (Cry, the Beloved Country), 1952; "Буря над Нилом" (Storm over Nile), 1955.

## КРИСТЕНСЕН БЕНЬЯМИН

(Christensen Benjamin). Датский режиссер. Родился 28 сентября 1879 г. в Виборге, умер 2 апреля 1959 г. в Копенгагене. Получил диплом по медицине, в 1902 г. стал оперным певцом, затем театральным актером и режиссером, с 1906 г. снимается в кино. В 1911 г. впервые выступил как сценарист. Организовал собственную фирму "Данск биограф компани", где поставил картины "Таинственный X" и "Ночь мщения", в которых снялся и как актер. По жанру первая из них представляла собой обычную шпионскую историю с запутанным сюжетом, вторая — социальную мелодраму. Но заметным явлением в киноискусстве эти фильмы стали благодаря новаторскому киноязыку. Режиссеру удалось создать произведения, которые в датском кино того периода были наиболее совершенными в стилевом отношении. К. тонко ощущал богатые возможности киноязыка. Повествовательная техника его лент, свободная от литературных клише, строилась на искусном ритмичном монтаже. В целом датское кино "золотого периода" не отличалось оригинальностью в этой области. Поскольку главный акцент делался на актерском исполнении, монтажные куски представляли собой, как правило, длинные законченные сцены. Никто до К. так изобретательно не использовал выразительные возможности чередования крупных и средних планов, акцентировку деталей, неожиданные ракурсы, игру света и тени.

Карл Дрейер в статье "Беньямин Кристенсен и его идеи" писал: "Два ранних фильма Беньямина Кристенсена, конечно, означали гигантский шаг вперед в то время. Удивительной была их техника, потрясающая в деталях, на фоне которой сценарии казались особенно серы-

ми... За этими двумя фильмами просматривалась личность, необычная среди деятелей кино, или, по крайней мере, необычный в то время человек, который точно знал, чего он хочет, и который шел к своей цели с нестигаемым упорством, невзирая ни на какие препятствия. Все были взбудоражены тем, что на создание фильма он тратил полгода (тогда как обычной нормой были 8—10 дней). Его сочли ненормальным. Но последующее развитие показало, что именно он осознал будущее".

Его следующая картина "Ведьмы", поставленная в Швеции, положила начало целой серии картин в мировом кино на тему колдовства. Сценарий был написан самим режиссером, он же исполнил роль дьявола. Фильм построен как научный трактат, составленный на основе культурно-исторических изысканий и рукописей средневековья. Титры, воспроизводящие старинную книгу, перемежаются с иллюстрациями и игровыми кусками, в которых натурализм сочетается с неудержимой фантазией. На экране предстают варварские нравы средневековья, массовая истерия, породившая "охоту на ведьм", суды над ними в подземельях монастырей, пылающие костры, а также неистовые шабашы под предводительством дьявола. Под конец режиссер проводит параллель с современными "ведьмами". Показывая непредсказуемые припадки женщин с неуравновешенной психикой и навязчивыми идеями, он пытается дать психоаналитическую трактовку их поведения. (Надо сказать, что эта аналогия вызвала протест в европейских медицинских кругах.) Несмотря на смешение стилей и жанров, лента отличалась большим драматическим и психологическим напряжением. В "Ведьмах" К. продолжил свои поиски в области киноязыка, начатые в его первых картинах. Декоративная красота кадра, неожиданные монтажные стыки, многофигурные композиции, изобретательное освещение выдвинули этот фильм в число самых оригинальных работ, опередивших свое время.

К. явился основоположником теории, гораздо позже получившей название "авторской". "Кинорежиссеры во всем мире все еще видят свою главную задачу в пересказе старых романов, — утверждал он. — Этому надо положить конец. Режиссеру самому следует писать свои сценарии. Кинорежиссер должен, как и всякий другой художник, показывать нам в своей работе свою собственную личность".

В 1923 г. К. уехал в Германию, где поставил три фильма, а также исполнил главную роль в "Михаэле" (1924) К. Дрейера. С 1926 г. работал в Голливуде, где снял несколько фантастических фильмов и фильмов ужасов.

Вернувшись в Данию в 1939 г., поставил камерные драмы на тему конфликта поколений: "Дети разведенных", "Ребенок", "Пойдем со мной домой". Реалистическое изображение среды и характеров, теплое, сочувственное отношение к персонажам сочеталось с отказом от традиционной идеализации семейной жизни, попыткой вскрыть ее противоречия, показать обратную сторону медали.

Неудача полицейского фильма "Дама в светлых перчатках", снятого в стиле немого кино, отбила у классика охоту к кинорежиссуре, и в возрасте 63 лет он оставил кино.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Таинственный X" (Det hemmelighedsfulde X), 1913; "Ночь мщения" (Hævnens nat), 1915; "Ведьмы" (Häxan, Швеция), 1921; "Среди евреев" (Unter Juden, Германия), 1923; "Его жена, неизвестная" (Seine frau, die Unbekannte, Германия), 1924; "Женщина с плохим голосом" (Die frau mit dem schlechten Ref, Германия), 1925; "Дьявольский цирк" (The Devils Circus, США), 1926; "Издательство" (Mockery, США), 1927; "Дом с привидениями" (The Haunted House, США), "Дом ужасов" (The House of Horror, США), оба — 1928; "Гнездо ястреба" (The Hawk's Nest, США), "Семь следов к Сатане" (Seven Footprints to Satan, США), оба — 1929; "Дети разведенных" (Skilsmisens born), 1939; "Ребенок" (Barnet), 1940; "Пойдем со мной домой" (Gaa med mig hjem), 1941; "Дама в светлых перчатках" (Damen med de lyse handsker), 1942. **Библиография:** Cowie P. Scandinavian Cinema. L., 1992.

## КРИСТИАН-ЖАК

(Christian-Jacque). Настоящее имя Кристиан Моде (Christian Maudet).

Французский кинорежиссер. Родился 4 августа 1904 г. в Париже, умер 8 июля 1994 г. там же. Учился в Школе изящных и Школе декоративных искусств в Париже, затем в Академии художеств. Позднее он скажет: "В академии нас научили строить. Любое строительство, будь то промышленное, художественное или архитектурное, основано на одних и тех же непреложных принципах. Строить можно только по плану, импровизация здесь невозможна...".

В кино К-Ж. пришел уже с этими принципами, сначала в качестве художника-оформителя и декоратора, затем — ассистентом режиссера у Ж. Дювивье. Позже К-Ж. на практике изучает профессию монтажера и приступает к съемкам первых короткометражных фильмов — комедий с участием Фернанделя ("Один из легиона", "Франсуа Первый", "Ловкачи из второго округа" и др.).

Получив образование непосредственно на съемочной площадке, К-Ж. становится настоящим виртуозом режиссуры. Ему одинаково легко удаются самые разные жанры — от детектива, действие которого разворачивается в интернате для мальчиков ("Беглецы из Сент-Ажиля"), или социальной драмы детей в большом городе ("Ад ангелов") до постановочных лент, начало которых положили "Железнодорожные пираты" и которые стали излюбленным направлением в творчестве режиссера. Среди его костюмных картин есть и экранизации ("Кармен", "Пышка", "Пармская обитель"), и биографические фильмы ("Фантастическая симфония" о Берлиозе, "Человек — людям" об основателе Красного Креста Анри Дюнане). И конечно, знаменитый "Фанфан-Тюльпан", "вестерн эпохи Людовика XV", задуманный не без влияния фильмов о Зорро, на деле же восстанавливающий традиции Д'Артаньяна и французского духа.

В годы войны К-Ж. своими картинами, снятыми в содружестве со сценаристами Ш. Спааком и П. Верри, положил начало "чудесной поэтике", которая позволяла французскому кино уйти от действительности и давала возможность обходить предписания немцев и пренебрегать цензурой.

Пышная помпезность многих постановок К-Ж. заставила критиков называть его "французским Сесиль де Миллем". Однако, по крайней мере, одной лентой режиссер сумел доказать, что его дарование значительно шире. Фильм "Если бы парни всего мира" в документальной манере утверждал идею солидарности и человеколюбия. Любопытно, что, несмотря на то, что К-Ж. в большей степени интересовали женские образы и именно их исследованию посвящена львиная часть его наследия ("Нана", "Лукреция Борджиа", "Мадам Дюбарри", серии о Бабетте), в истории кино он прославился лентами о мужчинах, разноплановые "Фанфан-Тюльпан" и "Если парни всего мира" считаются лучшими работами мастера. В 1981 г. К-Ж. снял документальный

фильм о своем любимом режиссере Марселе Карне, а в 1982 г. стал членом Французской академии киноискусства.

О. Рейзен

Фильмография: "Золотой сосуд" (Bidon d'or), 1930; "Вынужденное молчание" (Le Veute sur la langue), "Все идет хорошо" (Ça colle), 1933; "Папаша Лампион; Г-н Никто; Купе для одиноких дам" (Le Père Lampion; M. Personne; "Compartiment de dames seules), 1934; "Ригольбош; Жозетта; Школа для журналистов" (Rigolbosh; Josette; L'École des journalistes), 1936; "Ночь в Венеции; Эрнест-бунтарь" (A Venise une nuit; Ernest-le-rebelle), 1937; "Беллецы из Сент-Ажиля" (Les disparus de Saint-Agil), 1938; "Великий порыв" (Le grand élan), 1939; "Первый бал" (Premier bal), "Убийство папаша Ноэля" (L'assassinat du Père Noël), оба — 1941; "Фантастическая симфония" (La Symphonie fantastique), 1942; "Кармен" (Carmen), "Безнадежное путешествие" (Voyage sans espoir), оба — 1943; "Пышка" (Boule de suif), 1945; "Пармская обитель" (La Chartreuse de Parme), "Человек людям" (D'homme à hommes), оба — 1948; "Синяя борода" (Barbe bleue), 1951; "Фанфан-тюльпан" (Fanfan-la-Tulipe, пр. МКФ в Каннах), 1952; "Лукреция Борджиа" (Lucrèce Borgia), 1953; "Мадам Дюбарри" (Madam Du Barry), "Лисистрата" (Lysistrata), оба — 1954; "Нана" (Nana), "Если парни всего мира" (Si tous les gars du monde, гл. пр. МКФ в Карловых Варах, 1956), оба — 1955; "Натали" (Natalie), 1957; "Закон есть закон" (La loi c'est la loi), 1959; "Бабетта идет на войну" (Babette s'en va-t-en guerre), 1960; "Госпожа Сан-Жен" (Madam Sans Gêne), 1962; "Веские доказательства" (Les bonnes causes), 1963; "Черный тюльпан" (La tulipe noire), 1964; "Двойная правда" (La deuxième Vérité), 1966; "Любовные приключения Леди Гамильтон" (Les amours de Lady Hamilton), 1968; "Доктор Жюстис" (Doctor Justice), 1975; "Парижская жизнь" (La vie parisienne), 1977.

Библиография: Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Кристиан-Жак. М., 1981.

## КРШИЖЕНЕЦКИЙ ЯН

(Kříženecký Jan). Фотограф, оператор, кинорежиссер, архитектор. Заниматель чешской кинематографии. Родился 20 марта 1868 г. в Праге, умер там же 9 февраля 1921 г. Сын почтового служащего. Изучал строительное дело и архитектуру в Высшем техническом училище. Работал в отделах выставок и строительства городского магистрата. В студенческие годы увлекся фотографией, которой занимался и позднее, проявив исключительный интерес

к памятникам архитектуры и художественным объектам. Был членом комитета Клуба фотографов-любителей, участвовал в первой чехословацкой Выставке фотографов-любителей. Позднее занимался фотографированием пражской архитектуры профессионально. В архиве Праги хранится более 4000 фотоснимков К. частично уже исчезнувшей пражской природы. Техническое совершенство и изобразительное своеобразие снимков К. обеспечили ему популярность среди членов Клуба фотографов-любителей, где он впервые познакомился с кинематографом и стал его страстным энтузиастом, забыв об архитектуре.

В мае 1898 г. на деньги отца своего друга и единомышленника Йозефа Покорного К. приобретает киноаппаратуру у братьев Люмьер и начинает снимать первые чешские фильмы, видя смысл кинематографа в верном воспроизведении жизни. Проявленные негативы К. на первых порах посылает для дальнейшей обработки и печати в Лион, позднее сам проявляет пленку и печатает копии. В своих "оживших фотографиях" К. открывал красоту движения, подчеркивал живописность среды. Фотогеничность его фильмов строилась на гармонии и контрасте движения и снимаемой природы, раскрытии внутренней динамики реальности. Все ленты К. имели одну длину — 17 м, снимались статичной камерой, непосредственными их образцами были первые фильмы Люмьера. Как свидетельствует пресса того времени, по техническому уровню работы К. не уступали зарубежным. О том же свидетельствует и тот факт, что один из фильмов К., "Вольтижировка конников пражского Сокола", появился в каталоге Люмьеров под названием "Voltege a cheval a Prague". Впервые свои "ожившие картинки": "Жофинская купальня", "Святоянская ярмарка в чешской деревне", "Полуденный выстрел из пушки на башне святого Фомы", "Площадь Пуркыне на Королевских Виноградах", — К. демонстрировал в июне 1898 г. в специально построенном для этого павильоне с пышным названием "Чешский кинематограф" на Выставке инженерного искусства и архитектуры в Праге, там же в рекламных целях снимал посетителей и их реакцию на увиденное.

Уже фотографические работы К. отличались интересом к жанровым сценам, умением передать атмосферу времени, колорит жизни. Те же качества свойственны и его лентам. Сюжеты, которые первый чеш-

ский кинематографист снимает прямо на улицах, дышат жизнью и похожи на жанровые зарисовки. Вместе с театральным актером Йозефом Швабом-Малостранским, таким же энтузиастом кино, как и он сам, К. снимает игровые комические сценки: "Смех и плач", "Свидание у мукомольни", "Продавец сосисок на выставке", но постоянным делом кинематограф для него не становится из-за отсутствия средств. Он тратит на создание фильмов все свои деньги, которые зарабатывает в муниципалитете, но их хватает лишь на документальные ленты о некоторых общественных событиях метрополии ("Торжественное открытие моста имени Чеха", "Поездка на трамвае по староместской площади" и др.). Время от времени К. демонстрирует свои фильмы в театре-варьете "Орфей", смиховской "Арене" или "Пражской городской беседе", сопровождая их лекциями о кино. Своим мероприятиям он, как правило, дает громкие названия: "Кинематограф Богемии", "Американский биограф", "Французский биограф". В 1901 г. ему предоставляется возможность снять репортаж с IV Всесокольского слета в Праге, и он создает 18 репортажных фильмов о слете этой спортивно-патриотической организации общей протяженностью более 300 м и небольшой эпизод для использования в театральной постановке. В 1907 г. снимает еще один обширный репортаж, на этот раз о Всесокольском слете в Простейове. Из всех материалов К. о сокольских слетах сохранилось 35 роликов общей длиной более тысячи метров.

Спорадические занятия кинематографом не удовлетворяют К., и на юбилейной Выставке торговой и промышленной палат в 1908 г. он пускается в аферу с "Рекламографом", надеясь повторить успех своего первого мероприятия с "Чешским кинематографом" и на этот раз разбогатеть. Прямо на выставке он снимает ленты "Открытие Выставки", "Праздничные и обыденные минуты Выставки" и др. Но доходы от снятых фильмов не покрывают убытков, и вся затея заканчивается сокрушительным фиаско: К. в судебном порядке вынужден выплачивать свои долги вплоть до 1918 г.

В 1910 г. К. снимает фильм "Сон старого холостяка", наивную комедию, где является автором сценария, режиссером, оператором и актером в одном лице. Нехитрый сюжет о любви стареющего холостяка к молодой возлюбленной студента и кознях его пожилой экономки, пы-

ми... За этими двумя фильмами просматривалась личность, необычная среди деятелей кино, или, по крайней мере, необычный в то время человек, который точно знал, чего он хочет, и который шел к своей цели с несгибаемым упорством, невзирая ни на какие препятствия. Все были взбудоражены тем, что на создание фильма он тратил полгода (тогда как обычной нормой были 8—10 дней). Его сочли ненормальным. Но последующее развитие показало, что именно он осознал будущее".

Его следующая картина "Ведьмы", поставленная в Швеции, положила начало целой серии картин в мировом кино на тему колдовства. Сценарий был написан самим режиссером, он же исполнил роль дьявола. Фильм построен как научный трактат, составленный на основе культурно-исторических изысканий и рукописей средневековья. Титры, воспроизводящие старинную книгу, перемежаются с иллюстрациями и игровыми кусками, в которых натурализм сочетается с неудержимой фантазией. На экране предстают варварские нравы средневековья, массовая истерия, породившая "охоту на ведьм", суды над ними в подземельях монастырей, пылающие костры, а также неистовые шабашы под предводительством дьявола. Под конец режиссер проводит параллель с современными "ведьмами". Показывая непредсказуемые припадки женщин с неуравновешенной психикой и навязчивыми идеями, он пытается дать психоаналитическую трактовку их поведения. (Надо сказать, что эта аналогия вызвала протест в европейских медицинских кругах.) Несмотря на смешение стилей и жанров, лента отличалась большим драматическим и психологическим напряжением. В "Ведьмах" К. продолжил свои поиски в области киноязыка, начатые в его первых картинах. Декоративная красота кадра, неожиданные монтажные стыки, многофигурные композиции, изобретательное освещение выдвинули этот фильм в число самых оригинальных работ, опередивших свое время.

К. явился основоположником теории, гораздо позже получившей название "авторской". "Кинорежиссеры во всем мире все еще видят свою главную задачу в пересказе старых романов, — утверждал он. — Этому надо положить конец. Режиссеру самому следует писать свои сценарии. Кинорежиссер должен, как и всякий другой художник, показывать нам в своей работе свою собственную личность".

В 1923 г. К. уехал в Германию, где поставил три фильма, а также исполнил главную роль в "Михаэле" (1924) К. Дрейера. С 1926 г. работал в Голливуде, где снял несколько фантастических фильмов и фильмов ужасов.

Вернувшись в Данию в 1939 г., поставил камерные драмы на тему конфликта поколений: "Дети разведенных", "Ребенок", "Пойдем со мной домой". Реалистическое изображение среды и характеров, теплое, сочувственное отношение к персонажам сочеталось с отказом от традиционной идеализации семейной жизни, попыткой вскрыть ее противоречия, показать оборотную сторону медали.

Неудача полицейского фильма "Дама в светлых перчатках", снятого в стиле немого кино, отбила у классика охоту к кинорежиссуре, и в возрасте 63 лет он оставил кино.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Таинственный X" (Det hemmelighedsfulde X), 1913; "Ночь мщения" (Hævnenes nat), 1915; "Ведьмы" (Häxan, Швеция), 1921; "Среди евреев" (Unter Juden, Германия), 1923; "Его жена, неизвестная" (Seine frau, die Unbekannte, Германия), 1924; "Женщина с плохим голосом" (Die frau mit dem schlechten Ref, Германия), 1925; "Дьявольский цирк" (The Devils Circus, США), 1926; "Издательство" (Mockery, США), 1927; "Дом с привидениями" (The Haunted House, США), "Дом ужасов" (The House of Horror, США), оба — 1928; "Гнездо ястреба" (The Hawk's Nest, США), "Семь следов к Сатане" (Seven Footprints to Satan, США), оба — 1929; "Дети разведенных" (Skilsmisens born), 1939; "Ребенок" (Barnet), 1940; "Пойдем со мной домой" (Gaa med mig hjem), 1941; "Дама в светлых перчатках" (Damen med de lyse handsker), 1942. **Библиография:** Cowie P. Scandinavian Cinema. L., 1992.

## КРИСТИАН-ЖАК

(Christian-Jacque). Настоящее имя Кристиан Моде (Christian Maudet).

Французский кинорежиссер. Родился 4 августа 1904 г. в Париже, умер 8 июля 1994 г. там же. Учился в Школе изящных и Школе декоративных искусств в Париже, затем в Академии художеств. Позднее он скажет: "В академии нас научили строить. Любое строительство, будь то промышленное, художественное или архитектурное, основано на одних и тех же непреложных принципах. Строить можно только по плану, импровизация здесь невозможна...".

В кино К-Ж. пришел уже с этими принципами, сначала в качестве художника-оформителя и декоратора, затем — ассистентом режиссера у Ж. Дювивье. Позже К-Ж. на практике изучает профессию монтажера и приступает к съемкам первых короткометражных фильмов — комедий с участием Фернанделя ("Один из легиона", "Франсуа Первый", "Ловкачи из второго округа" и др.).

Получив образование непосредственно на съемочной площадке, К-Ж. становится настоящим виртуозом режиссуры. Ему одинаково легко удаются самые разные жанры — от детектива, действие которого разворачивается в интернате для мальчиков ("Беглецы из Сент-Ажиля"), или социальной драмы детей в большом городе ("Ад ангелов") до постановочных лент, начало которым положили "Железнодорожные пираты" и которые стали излюбленным направлением в творчестве режиссера. Среди его костюмных картин есть и экранизации ("Кармен", "Пышка", "Пармская обитель"), и биографические фильмы ("Фантастическая симфония" о Берлиозе, "Человек — людям" об основателе Красного Креста Анри Дюнане). И конечно, знаменитый "Фанфан-Тюльпан", "вестерн эпохи Людовика XV", задуманный не без влияния фильмов о Зорро, на деле же воссоздающий традиции Д'Артаньяна и французского духа.

В годы войны К-Ж. своими картинами, снятыми в содружестве со сценаристами Ш. Спааком и П. Верри, положил начало "чудесной поэтике", которая позволила французскому кино уйти от действительности и дала возможность обходить предписания немцев и пренебрегать цензурой.

Пышная помпезность многих постановок К-Ж. заставила критиков называть его "французским Сесиль де Миллем". Однако, по крайней мере, одной лентой режиссер сумел доказать, что его дарование значительно шире. Фильм "Если бы парни всего мира" в документальной манере утверждал идею солидарности и человеколюбия. Любопытно, что, несмотря на то, что К-Ж. в большей степени интересовали женские образы и именно их исследованию посвящена львиная часть его наследия ("Нана", "Лукреция Борджиа", "Мадам Дюбарри", серии о Бабетте), в истории кино он прославился лентами о мужчинах, разноплановые "Фанфан-Тюльпан" и "Если парни всего мира" считаются лучшими работами мастера. В 1981 г. К-Ж. снял документальный

тающей женой на себе своего работодателя, К. разнообразит живописными бытовыми деталями и снами старого холостяка, акцентируя мимическую игру актеров. Но и эта картина приносит К. одни убытки: из-за большой конкуренции (в это время в Чехии фильмы снимали уже около 10 фирм) он так и не смог показать его широкой публике. После 1910 г. К. еще дважды возвращается к кинематографу: в 1912 г. снимает репортаж о строительстве памятника Франтишеку Палацкому, а годом позже — некоторые сцены для игрового фильма кинофирмы "Кинофа" "Пять чувств человека", режиссером которого становится Йозеф Шваб-Малостранский.

Из нескольких десятков лент К. сохранились только кинорепортажи о сокольских слетах 1901 и 1907 гг. Наиболее интересным представляется кинорепортаж с V Всесокольского слета (1907 г., полнометражный), в котором уже можно найти композицию и определенную логику в соединении эпизодов.

После распада монархии К. вплоть до самой смерти работает директором кинотеатра "Светозор", не помышляя о создании фильмов. Однако это обстоятельство уже никак не может повлиять на тот факт, что благодаря его энтузиазму и одержимости кинематографом Чехословакия стала одной из старейших кинематографических стран мира, а Прага — первым городом австро-венгерской монархии, где начали снимать собственные фильмы.

В 1946 г. за заслуги в деле развития и популяризации кино в Чехии архитектор Ян Кршиженецкий был посмертно удостоен Памятного диплома Заслуженного деятеля кино и пионера.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Святоянская ярмарка в чехословацкой деревне" (Svatojanská pouť v československé vesnici), "Полуденный выстрел из пушки на башне святого Фомы" (Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše), "Площадь Пуркыне на Королевских Виноградках" (Purkynovo náměstí na Královských Vinohradech), "Смех и плач" (Smích a pláč), "Свидание у мукомольни" (Dostaveníčko ve mlynici), "Продавец сосисок и расклейщик афиш на выставке" / "Продавец сосисок и расклейщик афиш в Праге" (Výstavní párkář a lepič plakátu / Prazský párkář a lepič plakátů), все — 1898; "Выезд парового насоса к месту пожара" (Výjezd parní stříkačky k ohni), "Пожарная тревога в старом городе" (Alarm staroměstských hasičů), "Атака пражской артиллерии" (Útok pražského dělostřelectva), "Вольтижировка конников пражского Сокола"

(Vltáváním jízdního odboru Sokola pražského / "Vltige a cheval a Prague"), "Жофинская купальня" (Zofinská plošina), 1901—1907; "Торжественное открытие моста имени Чеха" (Slavnostní otevření Cechova mostu); "Поездка на трамвае со староместской площади по новому мосту" (Jízda tramvají ze Staroměstského náměstí po novém mostě), "Открытие Выставки" (Zahájení výstavy), "Праздничные и обыденные минуты Выставки" (Slavnostní a všední vyjevy z výstaviště), все — 1908; "Сон старого холостяка" (Sen starého mládence), 1910.

**Библиография:** Broz Jaroslav, Frida Myrtil. Historie Československého filmu v obrazech. 1898-1930. Orbis, Praha, 1959; Stabla Z. Česky kinematograf Jana Křiženeckého. Praha, 1973; Bartosek L. Naš film. Kapitoly z dějin (1896-1945). Praha, 1985.

## КУНУДУРОС НИКОС

(Koundourous Nikos). Греческий кинорежиссер. Родился в 1929 г. Изучал живопись, скульптуру и архитектуру. В кино пришел без специального образования, хотя в течение многих лет принимал участие в движении кинолюбителей. Его первая картина "Станный город" (1954) обратила на себя внимание печальным лиризмом изображения жителей городского дна — беженцев, мелких проституток, воришек, безработных. Несмотря на сопротивление властей, фильм был показан на МКФ в Венеции, где вызвал большой интерес кинокритики. Последующие ленты К. свистелисьвали о том, что интерес к социальной составляющей общественной жизни, к обездоленным "лишним" людям, остается у К. главным в творчестве. Таковы его ленты "Дракон" (1956), "Нелегалы" (1958), "Река" (1959, пр. за режиссуру на МКФ в Бостоне). Исключением в этом ряду стала снятая не без влияния античных трагедий Какоянниса квази-историческая лента "Юные Афродиты" (1963, "Серебряный медведь" за режиссуру и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Западном Берлине), действие которой происходит за две тысячи лет до нашей эры и рассказывает о трудных конфликтах двух цивилизаций на землях Эллады. После военного переворота К. эмигрирует в Италию, где снимает ряд документальных фильмов, а также политическую аллегорическую "Вортекс — лицо медузы" (1971). Вернувшись на родину из эмиграции, снимает картину "Песни огня" (1977) и острую антимилитаристскую драму "1922" (1979, пр. за лучший фильм и режиссуру на МКФ в Кейптауне), действие которой происходит в годы греко-

турецкой войны и рассказывает об изгнании сотен тысяч греков из Малой Азии. Затем, после длительных перерывов, выходят на экраны картины "Борделло" (1985, с Мариной Влади в роли "бордель-мамы"), действие которой происходит в конце XIX столетия на острове Крит во время восстания против османского владычества, "Байрон, баллада для демона" (1992), посвященная другому восстанию греков против тех же турок в начале того же столетия и участию в нем великого английского поэта, и, наконец, "Фотограф" (1998), свободная экранизация трагедии Софокла "Антигона", перенесенной в наше время в неназванный регион третьего мира, раздираемый войнами, путчами и террором.

М. Черненко

**Фильмография:** "Фессалия" (Thessaly, док.), "Трагедия наших островов" (I tragodia ton nision mas, док.), "Станный город" (Magiki polis), все — 1954; "Дракон" (O Drakos), 1956; "Нелегалы" (I paranoi), 1958; "Река" (To Potami), 1959; "Греческие народные пляски и песни" (Elliniki laiki chori kai tragoudia, док.), "Народные песни" (Dimotika tragoudia, док.), "Аристофан" (Aristophanes, док.), все — 1961; "Юные Афродиты" (Mikres Aphroditas), 1963; "Вортекс — лицо медузы" (Vortex, prosopotis medousas), 1971; "Песни огня" (Ta Tragoudia tis fotias), 1977; "1922", 1979; "Борделло" (Bordello), 1985; "Ифигения в Тавриде" (Ifigeniaen Tavris, док.), 1991; "Байрон, баллада для демона" (Byron, ballada gia ena daemona), 1992; "Антигона" (Entigone, тв), 1994; "Греческий Кипр" (Ellinisti Kypros), 1974—1996; "Фотограф" (Fotograf), 1998.

**Библиография:** Nikos Kounduros. Athens, 1998.

## КУСТУРИЦА ЭМИР

(Kusturica Emir). Югославский кинорежиссер, актер, музыкант, организатор одного из первых рок-ансамблей в Югославии. Родился 24 ноября 1954 г. в Сараеве (Босния и Герцеговина). В 1973-1977 гг. учится на режиссерском факультете пражской Киноакадемии (ФАМУ). Курсовая работа К. "Герника" (1978) удостоивается первой премии на фестивале студенческих фильмов в Карловых Варах. В 1979—1980 гг. снимает телевизионные фильмы: "Невесты приходят", запрещенный цензурой "по моральным соображениям", и отмеченный первой премией на фестивале в Портороже "Буфет "Титаник" по новелле И. Андрича. Первый полнометражный фильм К. "Помнишь

ли Долли Белл", лирическая драма о проблемах боснийской молодежи 60-х гг. (1980, "Золотой лев св. Марка" за дебют и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции, 1981) приносит ему неофициальный титул "режиссера XXI века". К. преподает режиссуру в сараевской киношколе, одновременно работая над фильмом "Отец в командировке", метафизической драмой об эпохе политических репрессий в Югославии, увиденной глазами впечатлительного ребенка (1984, "Золотая пальмовая ветвь" на МКФ в Каннах, 1985; номинация на "Оскара"; "Большая золотая арена" на КФ в Пуле, 1986). В 1985–1987 гг. К. безуспешно пытается реализовать несколько грандиозных проектов, среди которых "На Дрине мост" по роману И. Андрича, "Духоборы" о секантах из Украины, эмигрировавших от преследований царских властей в Канаду, и "Преступление и наказание" по роману Ф. Достоевского. В 1987 г. снимает в Македонии фильм "Дом для повешения" (1988, пр. за режиссуру на МКФ в Каннах, 1989), грандиозную этнографическую фреску о средневековом образе жизни современных цыган на Балканах, о трагическом столкновении двух цивилизаций. В 1990 г. К. преподает кинорежиссуру в Колумбийском университете в США, в Америке же снимает фильм "Аризонская мечта" (1992, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1993). Во время "балканской войны" 1992–1995 гг. эмигрирует из Боснии в Париж и Белград, где создает ленту "Подземелье" (1995), трагикомическую метафору югославской истории последнего полустолетия. Последняя работа К. "Черный кот, белый кот" (1998), представляет собой своеобразное продолжение этнографических штудий цыганского быта в конце XX столетия, предпринятых в "Доме для повешения".

М. Черненко

**Фильмография:** "Герника" (Gernika), 1978; "Невесты приходят" (Nevjeste dolaze, тв), 1979; "Буфет "Титаник" (Bife "Titanic", тв), "Помнишь ли Долли Белл" (Sjecas li Dolli Bell), оба — 1980; "Отец в командировке" (Otac na sluzbenom putu), 1984; "Дом для повешения" (Dom za vesanje), 1988; "Аризонская мечта" (Arizona Dream), 1992; "Подземелье" (Untierground), 1995; "Черный кот, белый кот", 1998.

**Библиография:** Плахов А. Всего 33. Винница, 1999; Черненко М. Это какой Куцурица? С бас-гитарой? // Искусство кино. 1985, №5; Vouineau Jean-Marc. Le petit livre de Emir Kusturica. Paris, 1994.

## КУЦ КАЗИМЕЖ

(Kutz Kazimierz). Польский режиссер и сценарист. Родился 16 февраля 1929 г. в Шопеницах. В 1954 г. окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи. Сначала работал ассистентом, затем вторым режиссером на съемках художественных фильмов "Поколение" (реж. А. Вайда), "Покушение" (реж. Е. Пассендорфер), "Тень" (реж. Е. Кавалерович), "Канал" (реж. А. Вайда). Работает также на телевидении и в театре. С 1972 по 1987 г. — главный режиссер телевидения в Катовицах и Кракове. Организатор и художественный руководитель творческого кинообъединения "Силезия".

Уже первые фильмы К. внесли тон полемики с "польской школой", будучи тем не менее тесно связанными с ней. "Польская школа", полемизируя с традициями национальной культуры, в то же время существовала в ее главном доминирующем направлении шляхетского, дворянского происхождения. Куц же в своих фильмах говорит о простых людях из народа, которым эти традиции были чужды.

Герои фильмов Куца — люди с их обычными, повседневными проблемами. Режиссер находит исключительность в том, что другие считают обыкновенным. Так, в своем дебюте "Крест за доблесть" (1959), снятым через два года после "Канала" Вайды и через год после "Героики" Мунки и "Пепла и алмаза" Вайды, К. продемонстрировал новый взгляд на тему войны: реалистический в отличие от романтического, присущего "польской школе". В этом фильме К. интересуется не баталлистикой или течением исторических событий, но "мелкие" конфликты обыкновенных людей. В следующем фильме "Никто не зовет" (1959) К. снова исследует конфликты молодой пары, пытающейся уйти от истории в личную жизнь, в приватность, построить свою отдельную жизнь в стороне от всех деревенских событий, а в картине "Люди с поезда" (1961, пр. МКФ в Локарно) — от серой повседневности оккупации. Герой фильма "Молчание" (1963) — также обыкновенен: бедный бездомный сирота. В своих работах режиссер старается понять каждого отдельного человека, показать проблемы поляков через судьбы простых людей.

В 1970 г. К. снимает картину "Соль черной земли", положившую начало оригинальной поэтической трилогии о Силезии, ее людях, обы-

чаях. Эта картина, в центре которой собирательный герой: отец и семью его сыновей, рассказывает о восстании коренных жителей Силезии, продолжавшемся всего пять дней. В фильме мало диалогов, а кадры напоминают живописные полотна художников. Режиссер смело вводит в картину народный юмор, соединяет трагизм и жестокость с трогательным лиризмом первых любовных переживаний младшего сына. Следующий фильм "Жемчужина в короне" (1971, Гран-при МКФ в Паране, 1972) также снят в форме народной баллады, но в нем стилизация образов, героев, событий еще более выразительна. Так, поселок шахтеров, выдержанный в теплых, пастельных тонах, выглядит очень условно в отличие от шахты и всего, что в ней происходит. И наконец, лента "Бусы деревянных четок" (1980) — еще один рассказ о шахтерах Силезии, на этот раз конца семидесятых годов. Главный герой фильма — потомственный шахтер, бывший передовик, а теперь пенсионер, отказывается переезжать в современную многоэтажку, где, по мнению шахтеров, они теряют свою индивидуальность, человеческое достоинство. Он считает, что в этом отказе заключается верность своим предкам, традициям, своим корням. Закрывающая цикл лента "Смерть как краюха хлеба" (1994) — глубоко впечатляющий рассказ о самой большой трагедии военного положения восьмидесятых годов: о кровавом усмирении бастовавших шахтеров на шахте "Вуек". Силезский цикл фильмов К., показывающий с большой старательностью подлинные дома, самих силезцев, их быт и язык, несет огромное, неопределимое количество информации о культуре Силезии.

В последнем фильме, комедии "Полковник Квятковский" (1995), режиссер показывает эпоху сталинизма, когда отдельный человек рассматривался только как винтик, едва ли необходимый для общественной машины, построенной правительством. Режиссер не боится о серьезных вещах говорить в шутовском тоне.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Крест за доблесть" (Krzysztof walczy), "Никто не зовет" (Nikt nie wola), оба — 1959; "Люди с поезда" (Ludzie z pociagu), "Тарпаны" (Tarpany), оба — 1961; "Молчание" (Milczenie), 1963; "Жара" (Upal), 1964; "Если кто-нибудь знает" (Ktokolwiek wie), 1966; "Прыжок" (Skok), 1967; "Осенний день" (Jesienny dzien), 1969; "Соль черной земли" (Sol



тающей женой на себе своего работодателя, К. разнообразит живописными бытовыми деталями и снами старого холостяка, акцентируя мимическую игру актеров. Но и эта картина приносит К. одни убытки: из-за большой конкуренции (в это время в Чехии фильмы снимали уже около 10 фирм) он так и не смог показать его широкой публике. После 1910 г. К. еще дважды возвращается к кинематографу: в 1912 г. снимает репортаж о строительстве памятника Франтишеку Палацкому, а годом позже — некоторые сцены для игрового фильма кинофирмы "Кинофа" "Пять чувств человека", режиссером которого становится Йозеф Шваб-Малоостранский.

Из нескольких десятков лент К. сохранились только кинорепортажи о сокольских слетах 1901 и 1907 г. Наиболее интересным представляется кинорепортаж с V Всесокольского слета (1907 г., полнометражный), в котором уже можно найти композицию и определенную логику в соединении эпизодов.

После распада монархии К. вплоть до самой смерти работает директором кинотеатра "Светозор", немышляя о создании фильмов. Однако это обстоятельство уже никак не может повлиять на тот факт, что благодаря его энтузиазму и одержимости кинематографом Чехословакия стала одной из старейших кинематографических стран мира, а Прага — первым городом австро-венгерской монархии, где начали снимать собственные фильмы.

В 1946 г. за заслуги в деле развития и популяризации кино в Чехии архитектор Ян Кршиженецкий был посмертно удостоен Памятного диплома Заслуженного деятеля кино и пионера.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Святоянская ярмарка в чехословацкой деревне" (Svatojanská pouť v československé vesnici), "Полуденный выстрел из пушки на башне святого Фомы" (Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše), "Площадь Пуркыне на Королевских Виноградках" (Purkynovo náměstí na Královských Vinohradech), "Смех и плач" (Smích a pláč), "Свидание у мукомольни" (Dostaveníčko ve mlynici), "Продавец сосисок и расклейщик афиш на выставке" / "Продавец сосисок и расклейщик афиш в Праге" (Výstavní pánkař a lepic plakátů / Pražský pánkař a lepic plakátů), все — 1898; "Выезд парового насоса к месту пожара" (Výjezd parní stříkačky k ohni), "Пожарная тревога в старом городе" (Alarm staroměstských hasičů), "Атака пражской артиллерии" (Útok pražského dělostřelectva), "Вольти-жировка конников пражского Сокола"

(Völtýžování jízdního odboru Sokola pražského / "Völtige a cheval a Prague"), "Жофинская купальня" (Zofinská plovárna), 1901—1907; "Торжественное открытие моста имени Чеха" (Slavnostní otevření Čechova mostu); "Поездка на трамвае со староместской площади по новому мосту" (Jízdatramvají ze Staroměstského náměstí po novém mostě), "Открытие Выставки" (Zahájení výstavy), "Праздничные и обыденные минуты Выставки" (Slavnostní a vsední vyjevy z výstaviště), все — 1908; "Сон старого холостяка" (Sen starého mládence), 1910.

**Библиография:** Brož Jaroslav, Frida Myrtil. Historie Československého filmu v obrazech. 1898-1930. Orbis, Praha, 1959; Stabla Z. Český kinematograf Jana Kfizeňského. Praha, 1973; Bartosek L. Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945). Praha, 1985.

## КУНДУРОС НИКОС

(Koundourous Nikos). Греческий кинорежиссер. Родился в 1929 г. Изучал живопись, скульптуру и архитектуру. В кино пришел без специального образования, хотя в течение многих лет принимал участие в движении кинолюбителей. Его первая картина "Странный город" (1954) обратила на себя внимание печальным лиризмом изображения жителей городского дна — беженцев, мелких проституток, воришек, безработных. Несмотря на сопровствительные властей, фильм был показан на МКФ в Венеции, где вызвал большой интерес кинокритики. Последующие ленты К. свидетельствовали о том, что интерес к социальной составляющей общественной жизни, к обездоленным "лишним" людям, остается у К. главным в творчестве. Таковы его ленты "Дракон" (1956), "Нелегалы" (1958), "Река" (1959, пр. за режиссуру на МКФ в Бостоне). Исключением в этом ряду стала снятая не без влияния античных трагедий Какоянниса квази-историческая лента "Юные Афродиты" (1963, "Серебряный медведь" за режиссуру и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Западном Берлине), действие которой происходит за две тысячи лет до нашей эры и рассказывает о трудных конфликтах двух цивилизаций на землях Эллады. После военного переворота К. эмигрирует в Италию, где снимает ряд документальных фильмов, а также политическую аллегорию "Вортекс — лицо медузы" (1971). Вернувшись на родину из эмиграции, снимает картину "Песни огня" (1977) и острую антиимпериалистскую драму "1922" (1979, пр. за лучший фильм и режиссуру на МКФ в Кейптауне), действие которой происходит в годы греко-

турецкой войны и рассказывает об изгнании сотен тысяч греков из Малой Азии. Затем, после длительных перерывов, выходят на экраны картины "Борделло" (1985, с Мариной Влади в роли "бордель-мамы"), действие которой происходит в конце XIX столетия на острове Крит во время восстания против османского владычества, "Байрон, баллада для демона" (1992), посвященная дружбе восстанию греков против тех же турок в начале того же столетия и участию в нем великого английского поэта, и, наконец, "Фотограф" (1998), свободная экранизация трагедии Софокла "Антигона", перенесенной в наше время в неназванный регион третьего мира, раздираемый войнами, путчами и террором.

М. Черненко

**Фильмография:** "Фессалия" (Thessaly, док.), "Трагедия наших островов" (I tragodia ton nision mas, док.), "Странный город" (Magiki polis), все — 1954; "Дракон" (O Drakos), 1956; "Нелегалы" (I paranomi), 1958; "Река" (To Potami), 1959; "Греческие народные пляски и песни" (Elliniki laiki chori kai tragoudia, док.), "Народные песни" (Dimotika tragoudia, док.), "Аристофан" (Aristophanes, док.), все — 1961; "Юные Афродиты" (Mikres Aphrodites), 1963; "Вортекс — лицо медузы" (Vortex, prosopoti tis medousas), 1971; "Песни огня" (Ta Tragoudia tis fotias), 1977; "1922", 1979; "Борделло" (Bordello), 1985; "Ифигения в Тавриде" (Ifigeniaen Tavris, док.), 1991; "Байрон, баллада для демона" (Vugon, ballada gia ena daemona), 1992; "Антигона" (Entigone, тв), 1994; "Греческий Кипр" (Ellinisti Kypros), 1974-1996; "Фотограф" (Fotograf), 1998.

**Библиография:** Nikos Kounduros. Athens, 1998.

## КУСТУРИЦА ЭМИР

(Kusturica Emir). Югославский кинорежиссер, актер, музыкант, организатор одного из первых рок-ансамблей в Югославии. Родился 24 ноября 1954 г. в Сараеве (Босния и Герцеговина). В 1973-1977 г. учится на режиссерском факультете пражской Киноакадемии (ФАМУ). Курсовая работа К. "Герника" (1978) удостоивается первой премии на фестивале студенческих фильмов в Карловых Варах. В 1979-1980 г. снимает телевизионные фильмы: "Невесты приходят", запрещенный цензурой "по моральным соображениям", и отмеченный первой премией на фестивале в Портороже "Буфет "Титаник" по новелле И. Андрича. Первый полнометражный фильм К. "Помнишь

ли Долли Белл", лирическая драма о проблемах боснийской молодежи 60-х гг. (1980, "Золотой лев св. Марка" за дебют и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции, 1981) приносит ему неофициальный титул "режиссера XXI века". К. преподает режиссуру в сараевской киношколе, одновременно работая над фильмом "Отец в командировке", метафизической драмой об эпохе политическими репрессиями в Югославии, увиденной глазами впечатлительного ребенка (1984, "Золотая пальмовая ветвь" на МКФ в Каннах, 1985; номинация на "Оскара"; "Большая золотая арена" на КФ в Пуле, 1986). В 1985-1987 гг. К. безуспешно пытается реализовать несколько грандиозных проектов, среди которых "На Дрине мост" по роману И. Андрича, "Духоборы" о сектантах из Украины, эмигрировавших от преследований царских властей в Канаду, и "Преступление и наказание" по роману Ф. Достоевского. В 1987 г. снимает в Македонии фильм "Дом для повешения" (1988, пр. за режиссуру на МКФ в Каннах, 1989), грандиозную этнографическую фреску о средневековом образе жизни современных цыган на Балканах, о трагическом столкновении двух цивилизаций. В 1990 г. К. преподает кинорежиссуру в Колумбийском университете в США, в Америке же снимает фильм "Аризонская мечта" (1992, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1993). Во время "балканской войны" 1992-1995 гг. эмигрирует из Боснии в Париж и Белград, где создает ленту "Подземелье", трагикомическую метафору югославской истории последнего полувека. Последняя работа К. "Черный кот, белый кот" (1998), представляет собой своеобразное продолжение этнографических штудий цыганского быта в конце XX столетия, предпринятых в "Доме для повешения".

М. Черненко

Фильмография: "Герника" (Gernika), 1978; "Невесты приходят" (Nevjeste dolaze, тв), 1979; "Буфет "Титаник" (Bife "Titanic", тв), "Помнишь ли Долли Белл" (Sjecas li Dollie Bell), оба — 1980; "Отец в командировке" (Otac na sluzbenom putu), 1984; "Дом для повешения" (Dom za vesanje), 1988; "Аризонская мечта" (Arizona Dream), 1992; "Подземелье" (Underground), 1995; "Черный кот, белый кот", 1998.

Библиография: Плахов А. Всего 33. Винница, 1999; Черненко М. Это какой Кустурица? С бас-гитарой? // Искусство кино. 1985, №5; Bouineau Jean-Marc. Le petit film de Emir Kusturica. Paris, 1994.

## КУЦ КАЗИМЕЖ

\*\*\*\*\*  
(Kutz Kazimierz). Польский режиссер и сценарист. Родился 16 февраля 1929 г. в Шопеницах. В 1954 г. окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи. Сначала работал ассистентом, затем вторым режиссером на съемках художественных фильмов "Поколение" (реж. А. Вайда), "Покушение" (реж. Е. Пассендорфер), "Тень" (реж. Е. Кавалерович), "Канал" (реж. А. Вайда). Работает также на телевидении и в театре. С 1972 по 1987 г. — главный режиссер телевидения в Катовицах и Кракове. Организатор и художественный руководитель творческого кинообъединения "Силезия".

Уже первые фильмы К. внесли тон полемики с "польской школой", будучи тем не менее тесно связанными с ней. "Польская школа", полемизируя с традициями национальной культуры, в то же время существовала в ее главном доминирующем направлении шляхетского, дворянского происхождения. Куц же в своих фильмах говорит о простых людях из народа, которым эти традиции были чужды.

Герои фильмов Куца — люди с их обычными, повседневными проблемами. Режиссер находит исключительность в том, что другие считают обыкновенным. Так, в своем дебюте "Крест за доблесть" (1959), снятым через два года после "Канала" Вайды и через год после "Герои ки" Мункай "Пепла и алмаза" Вайды, К. продемонстрировал новый взгляд на тему войны: реалистический в отличие от романтического, присущего "польской школе". В этом фильме К. интересуется не баталлистика или течение исторических событий, но "мелкие" конфликты обыкновенных людей. В следующем фильме "Никто не зовет" (1959) К. снова исследует конфликты молодой пары, пытающейся уйти от истории в личную жизнь, в приватность, построить свою отдельную жизнь в стороне от всех деревенских событий, а в картине "Люди с поезда" (1961, пр. МКФ в Локарно) — от серой повседневности оккупации. Герой фильма "Молчание" (1963) — также обыкновенен: бедный бездомный сирота. В своих работах режиссер старается понять каждого отдельного человека, показать проблемы поляков через судьбы простых людей.

В 1970 г. К. снимает картину "Соль черной земли", положившую начало оригинальной поэтической трилогии о Силезии, ее людях, обы-

чаях. Эта картина, в центре которой собирательный герой: отец и семью его сыновей, рассказывает о восстании коренных жителей Силезии, продолжавшемся всего пять дней. В фильме мало диалогов, а кадры напоминают живописные полотна художников. Режиссер смело вводит в картину народный юмор, соединяет трагизм и жестокость с трогательным лиризмом первых любовных переживаний младшего сына. Следующий фильм "Жемчужина в короне" (1971, Гран-при МКФ в Паране, 1972) также снят в форме народной баллады, но в нем стилизация образов, героев, событий еще более выразительна. Так, поселок шахтеров, выдержанный в теплых, пастельных тонах, выглядит очень условно в отличие от шахты и всего, что в ней происходит. И наконец, лента "Бусы деревянных четок" (1980) — еще один рассказ о шахтерах Силезии, на этот раз конца семидесятых годов. Главный герой фильма — потомственный шахтер, бывший передовик, а теперь пенсионер, отказывается переезжать в современную многоэтажку, где, по мнению шахтеров, они теряют свою индивидуальность, человеческое достоинство. Он считает, что в этом отказе заключается верность своим предкам, традициям, своим корням. Заключаящая цикл лента "Смерть как краяха хлеба" (1994) — глубоко впечатляющий рассказ о самой большой трагедии военного положения восьмидесятых годов: о кровавом усмирении бастовавших шахтеров на шахте "Вуек". Силезский цикл фильмов К., показывающий с большой старательностью подлинные дома, самих силезцев, их обычаи и язык, несет огромное, неоценимое количество информации о культуре Силезии.

В последнем фильме, комедии "Полковник Квятковский" (1995), режиссер показывает эпоху сталинизма, когда отдельный человек рассматривался только как винтик, едва ли необходимый для общественной машины, построенной правительством. Режиссер не боится о серьезных вещах говорить в шутовском тоне.

Т. Елисева

Фильмография: "Крест за доблесть" (Krzyz walczyznych), "Никто не зовет" (Nikt nie wola), оба — 1959; "Люди с поезда" (Ludzie z pociagu), "Тарпаны" (Tarpany), оба — 1961; "Молчание" (Milczenie), 1963; "Жара" (Upal), 1964; "Если кто-нибудь знает" (Ktokolwiek wie), 1966; "Прыжок" (Skok), 1967; "Осенний день" (Jesienny dzien), 1969; "Соль черной земли" (Sol

тающейся женить на себе своего работодателя, К. разнообразит живописными бытовыми деталями и снами старого холостяка, акцентируя мимическую игру актеров. Но и эта картина приносит К. одни убытки: из-за большой конкуренции (в это время в Чехии фильмы снимали уже около 10 фирм) он так и не смог показать его широкой публике. После 1910 г. К. еще дважды возвращается к кинематографу: в 1912 г. снимает репортаж о строительстве памятника Франтишеку Палацкому, а годом позже — некоторые сцены для игрового фильма кинофирмы "Кинофа" "Пять чувств человека", режиссером которого становится Йозеф Шваб-Малоостранский.

Из нескольких десятков лент К. сохранились только кинорепортажи о сокольских слетах 1901 и 1907 г. Наиболее интересным представляется кинорепортаж с V Всесокольского слета (1907 г., полнометражный), в котором уже можно найти композицию и определенную логику в соединении эпизодов.

После распада монархии К. вплоть до самой смерти работает директором кинотеатра "Светозор", не помышляя о создании фильмов. Однако это обстоятельство уже никак не может повлиять на тот факт, что благодаря его энтузиазму и одержимости кинематографом Чехословакия стала одной из старейших кинематографических стран мира, а Прага — первым городом австро-венгерской монархии, где начали снимать собственные фильмы.

В 1946 г. за заслуги в деле развития и популяризации кино в Чехии архитектор Ян Кршиженецкий был посмертно удостоен Памятного диплома Заслуженного деятеля кино и пионера.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Святоянская ярмарка в чехословацкой деревне" (Svatojanská pouť v československé vesnici), "Полуденный выстрел из пушки на башне святого Фомы" (Polední vystřel z děla na baště sv. Tomase), "Площадь Пуркыне на Королевских Виноградах" (Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech), "Смех и плач" (Smích a pláč), "Свидание у мукомольни" (Dostaveníčko ve mlýnici), "Продавец сосисок и расклейщик афиш на выставке" / "Продавец сосисок и расклейщик афиш в Праге" (Výstavní párkař a lepič plakátů / Prazský párkař a lepič plakátů), все — 1898; "Выезд парового насоса к месту пожара" (Výjezd parní stříkačky k ohni), "Пожарная тревога в старом городе" (Alarm staroměstských hasičů), "Атака пражской артиллерии" (Útok pražského dělostřelectva), "Вольтижировка конников пражского Сокола"

(Völtýžování jízdního odboru Sokola pražského / "Völtige a cheval a Prague"), "Жофинская купальня" (Zofinská plovárna), 1901—1907; "Торжественное открытие моста имени Чеха" (Slavnostní otevření Cechova mostu); "Поездка на трамвае со староместской площади по новому мосту" (Jízda tramvají ze Staroměstského náměstí po novém mostě), "Открытие Выставки" (Zahájení výstavy), "Праздничные и обыденные минуты Выставки" (Slavnostní a všední vyjevy z výstaviště), все — 1908; "Сон старого холостяка" (Sen starého mládence), 1910.  
**Библиография:** Broz Jaroslav, Frida Myrtil. Historie Československého filmu v obrazech. 1898-1930. Orbis, Praha, 1959; Stabla Z. Cesky kinematograf Jana Křiženeckého. Praha, 1973; Bartosek L. Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945). Praha, 1985.

## КУНДУРОС НИКОС

(Koundourous Nikos). Греческий кинорежиссер. Родился в 1929 г. Изучал живопись, скульптуру и архитектуру. В кино пришел без специального образования, хотя в течение многих лет принимал участие в движении кинолюбителей. Его первая картина "Станный город" (1954) обратила на себя внимание печальным лиризмом изображения жителей городского дна — беженцев, мелких проституток, воришек, безработных. Несмотря на сопротивление властей, фильм был показан на МКФ в Венеции, где вызвал большой интерес кинокритики. Последующие ленты К. свидетельствовали о том, что интерес к социальной составляющей общественной жизни, к обездоленным "лишним" людям, остается у К. главным в творчестве. Таковы его ленты "Дракон" (1956), "Нелегалы" (1958), "Река" (1959, пр. за режиссуру на МКФ в Бостоне). Исключением в этом ряду стала снятая не без влияния античных трагедий Какоянниса квази-историческая лента "Юные Афродиты" (1963, "Серебряный медведь" за режиссуру и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Западном Берлине), действие которой происходит за две тысячи лет до нашей эры и рассказывает о трудных конфликтах двух цивилизаций на землях Эллады. После военного переворота К. эмигрирует в Италию, где снимает ряд документальных фильмов, а также политическую аллегорию "Вортекс — лицо медузы" (1971). Вернувшись на родину из эмиграции, снимает картину "Песни огня" (1977) и острую антимилитаристскую драму "1922" (1979, пр. за лучший фильм и режиссуру на МКФ в Кейптауне), действие которой происходит в годы греко-

турецкой войны и рассказывает об изгнании сотен тысяч греков из Малой Азии. Затем, после длительных перерывов, выходят на экраны картины "Борделло" (1985, с Мариной Влади в роли "бордель-мамы"), действие которой происходит в конце XIX столетия на острове Крит во время восстания против османского владычества, "Байрон, баллада для демона" (1992), посвященная другому восстанию греков против тех же турок в начале того же столетия и участию в нем великого английского поэта, и, наконец, "Фотограф" (1998), свободная экранизация трагедии Софокла "Антигона", перенесенной в наше время в неназванный регион третьего мира, раздираемый войнами, путчами и террором.

М. Черненко

**Фильмография:** "Фессалия" (Thessaly, док.), "Трагедия наших островов" (I tragodia ton nision mas, док.), "Станный город" (Magiki polis), все — 1954; "Дракон" (O Drakos), 1956; "Нелегалы" (I paranomoi), 1958; "Река" (To Potami), 1959; "Греческие народные пляски и песни" (Elliniki laiki choi kai tragoudia, док.), "Народные песни" (Dimotika tragoudia, док.), "Аристофан" (Aristophanes, док.), все — 1961; "Юные Афродиты" (Mikres Aphrodites), 1963; "Вортекс — лицо медузы" (Vortex, prosoro tis medousas), 1971; "Песни огня" (Ta Tragoudia tis fotias), 1977; "1922", 1979; "Борделло" (Bordello), 1985; "Ифигения в Тавриде" (Ifigenia en Tavis, док.), 1991; "Байрон, баллада для демона" (Byron, ballada gia ena daemona), 1992; "Антигона" (Entigone, тв), 1994; "Греческий Кипр" (Ellinisti Kypros), 1974-1996; "Фотограф" (Fotograf), 1998.

**Библиография:** Nikos Kounduros. Athens, 1998.

## КУСТУРИЦА ЭМИР

(Kusturica Emir). Югославский кинорежиссер, актер, музыкант, организатор одного из первых рок-ансамблей в Югославии. Родился 24 ноября 1954 г. в Сараеве (Босния и Герцеговина). В 1973-1977 г. учится на режиссерском факультете пражской Киноакадемии (ФАМУ). Курсовая работа К. "Герника" (1978) удостоивается первой премии на фестивале студенческих фильмов в Карловых Варах. В 1979-1980 г. снимает телевизионные фильмы: "Невесты приходят", запрещенный цензурой "по моральным соображениям", и отмеченный первой премией на фестивале в Портороже "Буфет "Титаник" по новелле И. Андрича. Первый полнометражный фильм К. "Помнишь

ли Долли Белл", лирическая драма о проблемах боснийской молодежи 60-х гг. (1980, "Золотой лев св. Марка" за дебют и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции, 1981) приносит ему неофициальный титул "режиссера XXI века". К. преподает режиссуру в сараевской киношколе, одновременно работая над фильмом "Отец в командировке", метафизической драмой об эпохе политических репрессий в Югославии, увиденной глазами впечатлительного ребенка (1984, "Золотая пальмовая ветвь" на МКФ в Каннах, 1985; номинация на "Оскара"; "Большая золотая арена" на КФ в Пуле, 1986). В 1985-1987 гг. К. безуспешно пытается реализовать несколько грандиозных проектов, среди которых "На Дрине мост" по роману И. Андрича, "Духоборы" о сектантах из Украины, эмигрировавших от преследований царских властей в Канаду, и "Преступление и наказание" по роману Ф. Достоевского. В 1987 г. снимает в Македонии фильм "Дом для повешения" (1988, пр. за режиссуру на МКФ в Каннах, 1989), грандиозную этнографическую фреску о средневековом образе жизни современных цыган на Балканах, о трагическом столкновении двух цивилизаций. В 1990 г. К. преподает кинорежиссуру в Колумбийском университете в США, в Америке же снимает фильм "Аризонская мечта" (1992, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1993). Во время "балканской войны" 1992-1995 гг. эмигрирует из Боснии в Париж и Белград, где создает ленту "Подземелье" (1995), трагикомическую метафору югославской истории последнего полувека. Последняя работа К. "Черный кот, белый кот" (1998), представляет собой своеобразное продолжение этнографических штудий цыганского быта в конце XX столетия, предпринятых в "Доме для повешения".

М. Черненко

**Фильмография:** "Герника" (Gernika), 1978; "Невесты приходят" (Nevjeste dolaze, тв), 1979; "Буфет "Титаник" (Bife "Titanic", тв), "Помнишь ли Долли Белл" (Sjecas li Dolli Bell), оба — 1980; "Отец в командировке" (Otac na sluzbenom putu), 1984; "Дом для повешения" (Dom za vesanje), 1988; "Аризонская мечта" (Arizona Dream), 1992; "Подземелье" (Underground), 1995; "Черный кот, белый кот", 1998.

**Библиография:** Плахов А. Всего 33. Винница, 1999; Черненко М. Это какой Кустурица? С бас-гитарой? // Искусство кино. 1985, №5; Bouincau Jean-Marc. Le petit livre de Emir Kusturica. Paris, 1994.

## КУЦ КАЗИМЕЖ

(Kutz Kazimierz). Польский режиссер и сценарист. Родился 16 февраля 1929 г. в Шопеницах. В 1954 г. окончил режиссерское отделение Государственной Высшей киношколы в Лодзи. Сначала работал ассистентом, затем вторым режиссером на съемках художественных фильмов "Поколение" (реж. А. Вайда), "Покушение" (реж. Е. Пассендорфер), "Тень" (реж. Е. Кавалерович), "Канал" (реж. А. Вайда). Работает также на телевидении и в театре. С 1972 по 1987 г. — главный режиссер телевидения в Катовицах и Кракове. Организатор и художественный руководитель творческого кинообъединения "Силезия".

Уже первые фильмы К. внесли тон полемики с "польской школой", будучи тем не менее тесно связанными с ней. "Польская школа", полемизируя с традициями национальной культуры, в то же время существовала в ее главном доминирующем направлении шляхетского, дворянского происхождения. Куц же в своих фильмах говорит о простых людях из народа, которым эти традиции были чужды.

Герои фильмов Куца — люди с их обычными, повседневными проблемами. Режиссер находит исключительность в том, что другие считают обыкновенным. Так, в своем дебюте "Крест за доблесть" (1959), снятым через два года после "Канала" Вайды и через год после "Героишки" Мунки и "Пепла и алмаза" Вайды, К. продемонстрировал новый взгляд на тему войны: реалистический в отличие от романтического, присущего "польской школе". В этом фильме К. интересуется не баталлистикой или течением исторических событий, но "мелкие" конфликты обыкновенных людей. В следующем фильме "Никто не зовет" (1959) К. снова исследует конфликты молодой пары, пытающейся уйти от истории в личную жизнь, в приватность, построить свою отдельную жизнь в стороне от всех деревенских событий, а в картине "Люди с поезда" (1961, пр. МКФ в Локарно) — от серой повседневности оккупации. Герой фильма "Молчание" (1963) — также обыкновенен: бедный бездомный сирота. В своих работах режиссер старается понять каждого отдельного человека, показать проблемы поляков через судьбы простых людей.

В 1970 г. К. снимает картину "Соль черной земли", положившую начало оригинальной поэтической трилогии о Силезии, ее людях, обы-

чаях. Эта картина, в центре которой собирательный герой: отец и семью его сыновей, рассказывает о восстании коренных жителей Силезии, продолжавшемся всего пять дней. В фильме мало диалогов, а кадры напоминают живописные полотна художников. Режиссер смело вводит в картину народный юмор, соединяет трагизм и жестокость с трогательным лиризмом первых любовных переживаний младшего сына. Следующий фильм "Жемчужина в короне" (1971, Гран-при МКФ в Паране, 1972) также снят в форме народной баллады, но в нем стилизация образов, героев, событий еще более выразительна. Так, поселок шахтеров, выдержанный в теплых, пастельных тонах, выглядит очень условно в отличие от шахты и всего, что в ней происходит. И наконец, лента "Бусы деревянных четок" (1980) — еще один рассказ о шахтерах Силезии, на этот раз конца семидесятых годов. Главный герой фильма — потомственный шахтер, бывший передовик, а теперь пенсионер, отказывается переезжать в современную многоэтажку, где, по мнению шахтеров, они теряют свою индивидуальность, человеческое достоинство. Он считает, что в этом отказе заключается верность своим предкам, традициям, своим корням. Закрывающая цикл лента "Смерть как краяха хлеба" (1994) — глубоко впечатляющий рассказ о самой большой трагедии военного положения восьмидесятых годов: о кровавом усмирении бастовавших шахтеров на шахте "Вуек". Силезский цикл фильмов К., показывающий с большой старательностью подлинные дома, самих силезцев, их быт и язык, несет огромное, неопределимое количество информации о культуре Силезии.

В последнем фильме, комедии "Полковник Квятковский" (1995), режиссер показывает эпоху сталинизма, когда отдельный человек рассматривался только как винтик, едва ли необходимый для общественной машины, построенной правительством. Режиссер не боится о серьезных вещах говорить в шутиловом тоне.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Крест за доблесть" (Krzysz walczynych), "Никто не зовет" (Nikt nie wola), оба — 1959; "Люди с поезда" (Ludzie z pociagu), "Тарпаны" (Tarpany), оба — 1961; "Молчание" (Milczenie), 1963; "Жара" (Upal), 1964; "Если кто-нибудь знает" (Ktokolwiek wie), 1966; "Прыжок" (Skok), 1967; "Осенний день" (Jesienny dzien), 1969; "Соль черной земли" (Sol

ziemi czarnej), 1970; "Жемчужина в короне" (Perla w koronie), 1971; "Линия" (Linia), 1974; "Никтокуда никуда" (Znikad donikad), 1975; "Бусы деревянных четок" (Paciorki jednego rozanca), 1980; "На страже своей стоять буду" (Na strazy swej stac bede), 1983; "Скоро придут братья" (Wkrotce nadejda bracia), 1986; "Страшный сон Дзидзюся Гуркевича" (Straszny sen Dzidzusia Gorkiewicza), 1993; "Смерть как краюха хлеба" (Smierc jak kromka chleba), "Обращенный" (Zawrosony), оба — 1994; "Полковник Квятковский" (Pulkownik Kwiatkowski), 1995.

## ЛАНГ ФРИЦ

(Lang Fritz). Настоящее имя — Фридрих Христиан Антон Ланг.

Немецкий и американский режиссер. Родился 5 декабря 1890 г. в Вене в семье известного австрийского архитектора. Умер 2 августа 1976 г. в Беверли-Хиллз (Калифорния). Закончил технический колледж по специальности строительство и архитектура, затем учился в Венской Академии искусств и Мюнхенской школе искусств и ремесел. Решив стать профессиональным художником, в 1914 г. переехал в Париж. Был выслан оттуда вскоре после начала первой мировой войны. Вступил добровольцем в австрийскую армию. Вместе с артиллерийской батареей, к которой был приписан, участвовал в боях в России, Румынии и Италии. Получил несколько тяжелых ранений. Находясь в госпитале, начал писать сценарии, которые затем продал режиссеру Джо Маю. В 1918 г. познакомился с продюсером Эрихом Поммером, предложившим вчерашнему солдату стать редактором и штатным сценаристом студии "Декла". В 1919 г. Л. смог наконец попробовать силы в режиссуре ("Полукровка", "Повелитель любви"). Однако началом его режиссерской карьеры принято считать ленту "Пауки" (1919). Снятая по собственному сценарию Л., она рассказывала о деятельности преступной организации, охотящейся за драгоценными камнями. Таким образом, уже в первой своей картине режиссер ясно обозначил склонность к детективным сюжетам и персонажам, чья несправедная жизнь приходит в явное противоречие с законом.

Как раз в это время Поммер запустил в производство фильм "Кабинет доктора Калигари", полагая, что режиссером будет Ланг. Однако тот все еще снимал "Пауков", так что постановка манифеста немецкого киноэкспрессионизма была до-

верена Роберту Вине. Возможность поработать в русле этой эстетики Л. получил в 1921 г. на съемках картины "Усталая смерть". При загадочных обстоятельствах юная девушка теряет жениха. Вновь и вновь она обращается к ангелу смерти с просьбой вернуть любимого. Тот не возражает, однако требует найти достойную замену. Но ради собственного счастья девушку не в силах пожертвовать чьей-то жизнью, тем более жизнью оказавшегося в ее руках младенца. В финале ангел смерти отводит умирающую девушку к ее мертвому возлюбленному.

Тема рока, беззащитности человека перед судьбой обрела в фильме красочное воплощение. Сказочная стилистика позволила Л. создать ряд захватывающих аттракционов — ковер-самолет, волшебного коня, лилипутскую армию. Эти находки были затем растиражированы в работах других режиссеров.

В 1922 г. Л. приступил к постановке одного из самых известных своих фильмов — "Доктор Мабузе, игрок". На этот раз его героем стал демонический сверхчеловек, главарь банды фальшивомонетчиков. Постоянно меняя свой облик, он предстает на экране то матросом, то банкиром, то психиатром, то графом. Это позволяет ему путать следы и водить за нос полицию. Приемы гипноза, которыми он умело пользуется, помогают ему прибрать к рукам богатство других людей и почувствовать себя истинным властелином мира.

Популярной в немецком киноэкспрессионизме теме тирании Л. придал броскую форму. В яркой экспрессионистской манере были выполнены декорации. В них преобладали сексуальные символы, как бы подчеркивая власть темных сил над рацио, интеллектом. Столь же изобретательно Л. пользовался игрой света и тени. С ее помощью создавалась атмосфера страха, напряжения и угрозы. Особенно сильное впечатление производил снятый с наезда план, в котором лицо Мабузе расширялось до размеров экрана, пугая зрителей.

Фильм "Мабузе, игрок" стоит у истоков триллера, самого популярного жанра современного кино. Не меньшую роль в становлении другого популярного жанра — исторического фильма — сыграла картина "Нибелунги" (1924). Используя главные мотивы, лежащие в основе древнегерманского эпоса "Старшая Эдда" и "Песнь о Нибелунгах", Л. весьма изобретательно уложил древнюю историю в прокрустово ложе

немецкого киноэкспрессионизма. При этом он не отказал себе в удовольствии воссоздать на экране таинственную атмосферу древнего мифа. Особая роль при этом отводилась свету. Его драматургия выстраивалась таким образом, чтобы представить Зигфрида, победившего мерзкого дракона, главным героем повествования, обладающего истинно эпическим размахом.

После завершения съемок "Нибелунгов" Л. с Теа Харбоу, женой и постоянной сценаристкой, отправился в Америку. Нью-Йорк с его фантастическими небоскребами, морем огня и рекламы, современное, организованное по последнему слову техники производство произвели на супружескую пару неизгладимое впечатление. Но обратном пути они набросали в общих чертах сценарий фильма "Метрополис" (1926). В его основу легла идея классового неравенства. Люди-муравьи, ютящиеся среди разрухи и нищеты, создают несметные богатства для обитателей Верхнего города. Но их терпение не безгранично. В Нижнем городе начинается бунт, грозящий гибелью всему мегаполису. "Метрополис" стал первой антиутопией в истории кино, оказавшей колоссальное влияние на формирование жанра фантастики. Изобразительное решение, разработанное Л., поражает до сих пор. Многоступенчатые дома-цилиндры, залитые светом кубы небоскребов, пересекающиеся высоко над землей эстакады, пульсирующий свет рекламы, улицы-ущелья. Эффектно снята фабрика, на которой рабочие-муравьи снуют от машины к машине, опускающая и поднимающая рычаги. Один из них получает задание перевести стрелки огромных часов, но, не удержав равновесия, повисает на них, как распятый Христос. Однако публика осталась равнодушной к футуристическим фантазиям Л., и самому дорогому немецкому фильму (на постановку были затрачены 7 миллионов марок — половина годового бюджета УФА) не удалось вернуть и десятой доли вложенных средств.

Зрительский провал, однако, не смог отвлечь режиссера от кинофантастики. Его следующая картина "Женщина на Луне" (1928) показывала приключения шести космонавтов, отправившихся на Луну в поисках золота. Л. удалось привлечь к работе над фильмом создателя ракет Германа Оберта, который подсказал много интересных идей. Однако картина не вызвала большого интереса зрителей. Это заставило Л. искать темы, более при-

ближенные к реальности. В основу фильма "М" (1931) легла подлинная история убийства школьницы, совершенного душевнобольным пациентом, сбегавшим из клиники. Полиция предпринимает невероятные усилия, чтобы арестовать детоубийцу.

Растревоженный ее активностью, уголовный мир сам решает найти его. И действительно, уголовники первыми находят преступника, и только вмешательство полиции предотвращает расправу над ним. "М" был первым звуковым фильмом Л., и он направил все усилия на создание запоминающегося звукового ряда. Была найдена простая, но прекрасно оправдавшая себя идея — детоубийца насвистывает мелодию Грига. Она становится той ниточкой, используя которую уголовники и помогающие им уличные торговцы и попрошайки выслеживают преступника. Один из них чертит на спине убийцы букву М (начальная буква слова *Moerder* — убийца), открывая сезон охоты на него. Мир в фильме Л. становится по-настоящему звуковым. Когда преступник пытается выбраться с чердака, он долго копается в проржавевшем замке, издающем надсадный звук, и это становится сигналом для преследующих его уголовников.

Что касается изобразительного решения фильма, то Л. продолжал следовать принципам экспрессионистской эстетики. Разнообразный вещный мир служит проекцией на экран внутренних переживаний героя — патологического преступника с инфантильным личиком. Их раскрытию подчинена и прихотливая игра света и тени, позволяющая разглядеть за добродушной внешностью патологические черты маньяка.

"М" был оценен по достоинству и публикой, и критикой, став символом немецкого периода творчества великого режиссера. Вдохновленный успехом, Ланг решил сделать продолжение сериала о докторе Мабузе — "Завещание доктора Мабузе". Демонический сверхчеловек оказывается в клинике для душевнобольных. Лишенный возможности действовать, он исписывает десятки страниц разработками различных криминальных операций и передает их главному врачу клиники доктору Бауму. Днем тот врачует пациентов, а ночью воплощает злодейские планы в реальность. Когда же Мабузе умирает, Баум идентифицирует себя с ним. Полиции удается разгадать эту запутанную историю.

"Завещание" было поставлено в 1933 г., и его первым зрителем ока-

зался Геббельс. Ему фильм не понравился, и Л. почел за лучшее покинуть Германию, тем более что к этому времени многие немецкие художники уже уехали из страны. Сделав остановку во Франции и сняв там фильм "Лилиом" (1933), Л. отправился за океан. Его американская карьера началась фильмом "Ярость" (1936), в котором Спенсер Трэйси сыграл молодого автомеханика, заподозренного в похищении детей и подвергнутого суду Линча. Приехав в Америку, Л. не только должен был выучить чужой язык, но и научиться работать в системе ценностей, отличавшейся от той, что существовала в немецком кино. Л. благополучно вписался в американский контекст, поставив в Голливуде более 20 фильмов (об американском периоде его творчества см. "Режиссерская энциклопедия. Кино США").

Однако славу великого режиссера принесли ему те несколько картин, которые он снял в Германии в 20-е гг.

В конце 50-х гг. Л. вернулся на родину и поставил два фильма, сценарии которых были написаны еще в 30-е гг.: "Индийская гробница" ("Эшнапурский тигр", 1959) и "Тысяча глаз доктора Мабузе" (1961). Возвращение старого мастера не было оценено по достоинству, и он вернулся в Америку. Его короткие наезды в Европу были в основном связаны с проведением ретроспектив, причем во Франции его ценили куда больше, чем на родине. В 1963 г. Ж.-Л. Годар уговорил Л. сыграть самого себя в его фильме "Отвращение". Последние годы жизни Ланг тяжело болел. Он скончался на 86-м году жизни в Беверли-Хиллз.

Г. Краснова

#### Фильмография:

*Германия:* "Полукровка" (*Halbblut*), "Повелитель любви" (*Der Herr der Liebe*), "Пауки" (*Die Spinnen*), "Харакири" (*Hara-Kiri*), все — 1919; "Блуждающий образ" (*Das Wandern Bild*), "Четверо вокруг женщины" (*Vier um die Frau*), оба — 1920; "Усталая смерть" (*Der Muede Tod*), 1921; "Доктор Мабузе, игрок, часть 1 и 2" (*Dr. Mabuse der Spieler, part 1 und 2*), 1922; "Нибелунги" (*Die Nibelungen*), 1924; "Метрополис" (*Metropolis*), 1927; "Шпионы" (*Spione*), 1928; "Женщина на луне" (*Frau im Mond*), 1929; "М" (*M*), 1931; "Завещание доктора Мабузе" (*Das Testament des Dr. Mabuse*), "Лилиом" (*Liliom*), оба — 1933; "Индийская гробница" (*Das Indische Grabmal*), 1959; "Тысяча глаз доктора Мабузе" (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*), 1961.

*США:* "Ярость" (*Fury*), "Вы живете только раз" (*You Only Live Once*), оба — 1936; "Вы и я" (*You and Me*), 1938; "Возвращение Фрэнка Джеймса" (*The Return of Frank James*), 1940; "Вестерн Юнион" (*Western Union*), "Охота на человека" (*Man Hunt*), оба — 1941; "Палачи тоже умирают!" (*Hangman Also Die!*), 1943; "Женщина в окне" (*The Woman in the Window*), "Министерство страха" (*Ministry of Fear*), оба — 1944; "Багровая улица" (*Scarlet Street*), 1945; "Плащ и кинжал" (*Cloak and Dagger*), 1946; "Тайна за дверью" (*Secret Beyond the Door*), "Дом у реки" (*House by the River*), "Американская Гверилья на Филиппинах" (*American Guerrilla in the Philippines*), все — 1950; "Ранчо с дурной репутацией" (*Rancho Notorious*), "Гром среди ночи" (*Clash by Night*), оба — 1952; "Голубая гардения" (*The Blue Gardenia*), "Лихорадка" (*The Big Heat*), оба — 1953; "Человеческое желание" (*Human Desire*), 1954; "Лунный свет" (*Moonfleet*), 1955; "Пока город спит" (*While The City Sleeps*), "По ту сторону разумных желаний" (*Beyond a Reasonable Doubt*), оба — 1956.

**Библиография:** Комаров С. История зарубежного кино. М., 1965; Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. М., 1977; Bogdanovich P. Fritz Lang in America. N.Y., 1969; Eisner L. Fritz Lang. L., 1976; Ott F. The Films of Fritz Lang. L., 1979; Kaplan A. Fritz Lang: A Guide to References and Resources. Boston, 1981; Toteberg M. Fritz Lang. Hamburg, 1985; Schnauber C. Fritz Lang in Hollywood. Wien, 1986; Lang Fritz: Die Stimme von Metropolis. Berlin, 1990; Sturm G. Fritz Lang. Nancy, 1990; McGilligan P. Fritz Lang: the Nature of the Beast. N.Y., 1997; Elsaesser T. Fritz Lang: The Illusion of Mastery. // *Sight @ Sound*. 2000 / jan.

## ЛАТТУАДА АЛЬБЕРТО

(Lattuada Alberto). Итальянский режиссер и сценарист. Родился 13 ноября 1914 г. в Милане. Сын композитора и музыканта Феличе Латтуада (1914-1962), архитектор по образованию, Л. с 1933 г. постепенно приобщался к кинематографу. Он работал художником на ряде картин, параллельно писал статьи о поэзии, искусстве, театре и кино для разных изданий, затем увлекся поиском старых классических лент (вместе с Л. Коменчини и М. Феррери), которые стали основой итальянской фильмотеки. В эти же годы Л. стал сопостановщиком М. Баффико на фильмах "Музей любви" и "Танец стрелок", затем работал с М. Поджоли — "Да, синьора" и с М. Солдати на картине "Маленький античный мирок". Первая самостоятельная постановка относится к



1942 г., когда Л. экранизировал одноименный роман Э. Де Марки "Джакомо-идеалист". Сразу же после войны Л. примкнул к неореализму, сняв фильмы "Бандит" (1946) и "Без жалости" (1948), ставшие его заметной страницей. Но позднее режиссер обратился к экранизациям, найдя в них свой идеал кинематографа. Он перенес на экран "Шинель" (1951) Н. Гоголя, "Волчицу" (1953) Д. Верги, "Капитанскую дочку" (фильм назывался "Буря", 1958) А. Пушкина, "Степь" (1962) А. Чехова, "Мандрагору" (1965) Макиавелли, "Собачье сердце" (1976) М. Булгакова и многие другие произведения итальянских и зарубежных авторов.

В 60–70-е гг. режиссер снимал преимущественно комедии и коммерческие фильмы, переходя от низких жанров к высоким, от маленьких тем к вечным, от давней истории к современности, но неизменно демонстрируя высокий уровень режиссуры, тяготение к кинематографической изобразительности, формальному изяществу и чувству стиля. С годами Л. даже выработал собственную идеологию, по которой естественный человек доминировал над технологической цивилизацией с ее бешеными ритмами, разрушительными для индивида.

В 80-е гг. Л. целиком посвятил себя телевидению, где, в частности, снял многосерийную фреску "Христофор Колумб" (1984), имевшую огромный международный успех.

Л. Алова

**Фильмография:** "Джакомо-идеалист" (Giacomo l'idealista), 1942; "Стрела в бок" (La freccia nel fianco), 1943–1945; "Бандит" (Il bandito), 1946; "Преступление Джованни Епископо" (Il delitto di Giovanni Episcopo), 1947; "Без жалости" (Senza pietà), "Мельница на реке По" (Il mulino del Po), оба — 1948; "Огни варьете" (Luci del variete, совместно с Ф.Феллини), 1950; "Анна" (Anna), "Шинель" (Il cappotto), оба — 1951; "Волчица" (La lupa), "Пляж" (La spiaggia), оба — 1953; "Начальная школа" (Scuola elementare), 1954; "Гвендалина" (Guendalina), 1957; "Буря" (La tempesta), 1958; "Сладкие обманы" (I dolci inganni), "Письма послушницы" (Lettere di una novizia), оба — 1960; "Неожиданность" (L'imprevisto), 1961; "Человек мафии" (Mafioso), "Степь" (La steppa), оба — 1962; "Мандрагора" (La mandragola), 1965; Matchless, "Дон Жуан на Сицилии" (Don Giovanni in Sicilia), оба — 1967; "Фрейлейн Доктор" (Fräulein Doktor), "Подруга" (L'amica), оба — 1969; "Белый, красный и..." (Bianco, rosso e...), 1972; "Это был я" (Sono stato io), 1973;

"Буду ей как отец" (Le faro da padre), 1974; "Собачье сердце" (Cuore di cane), "О, Серафина" (Oh, Serafina), оба — 1976; "Такая, какты есть" (Così come sei), 1978; "Цикада" (La cicala), 1980; "Христофор Колумб" (Cristoforo Colombo, тв), 1984; "Заноза в сердце" (Una spina nel cuore), 1985; "Два брата" (Due fratelli, тв), 1987; "Украденная рука" (Mano rubata, тв), 1988.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Lizzani C. Il cinema italiano 1895-1979 cit.; De Sanctis R.M. Alberto Lattuada. Guanda, Milano, 1961; Zannellato A. L'uomo: il cinema di Lattuada. Liviana, Padova, 1973.

## ЛАУРИТЦЕН ЛАУ

(Lauritzen Lau). Датский режиссер. Родился 13 марта 1878 г., умер 2 июля 1938 г. В 1914–1920 гг. работал на киностудии "Нордиск", где снял около 200 комедий и фарсов.

В 1920–1938 гг. Л. — режиссер и директор киностудии "Палладиум", где организовал комедийный дуэт актеров К. Шенстрёма и Х. Мадсена и поставил 30 фильмов с их участием. Известные в Дании как Маяк и Прицеп, а в других странах — как Пат и Паташон, они образовали первую в истории кино комическую пару. Объединенные по принципу внешнего контраста — долговзый тощий меланхолик с мечтательным взглядом и круглолицый пухлый весельчак с лукавой хитрецой, они воплощали две стороны датского темперамента. Картины — "Фильм, флирт и обручение" (1921), "Он, она и Гамлет" (1922), "Сумасбродство, добродетель и бездельники" (1923), "Бравые путешественники на Ривьере" (1924) и другие отличались жизнерадостностью, человечностью, сочувствием к маленьким людям, ненавистью к несправедливости и пользовались огромной популярностью в Европе. В "Дон Кихоте" (1926) их внешний облик и кинематографические образы идеально "легли" на персонажей Сервантеса — добродушного Санчо Пансу и его витающего в облаках хозяина.

"Стоит только назвать имена Пата и Паташона, как смеется вся Европа, — писал в 1925 г. журнал "Советский экран". — Они оба стали любимцами половины света, и их имена стоят рядом с американцами — Чаплином, Ллойдом, Киттоном. Фильмы с Патом и Паташоном являются образцами настоящего датского юмора — здорового, крепко-

го". В 1930–1931 гг. фильмы Л. были запрещены в СССР, поскольку их сочли мелкобуржуазными. Но уже в 1932 г. они снова были разрешены, о чем сообщил московский корреспондент одной из копенгагенских газет: "Русские приняли двух датских актеров как истинных пролетариев и веселятся от души, глядя, как их братья по классу обводят буржуазию вокруг пальца".

В фильмах Л. царил атмосфера шарма и легкости, и Пат и Паташон существовали в собственном мире, неизменном от фильма к фильму. По словам самого режиссера, его картины "несли на себе отпечаток улыбочивой датской природы, которая, как никакая другая в мире, подходит для веселой солнечной комедии". Тем не менее внешний мир разительно менялся, и к концу своей карьеры персонажи Шенстрёма и Мадсена стали выглядеть несколько старомодно.

В 30-е гг. Л. выпустил звуковые варианты некоторых из своих известных картин, а также поставил несколько так называемых народных комедий: "Копенгагенцы" (1933), "Барка "Маргарита" (1934), "Провинция зовет" (1935), "Жениться? Нет, спасибо!" (1936).

О. Рязанова

**Фильмография:** "Обменялись ролями" (Bytte roller), 1914; "Уставший миллионер" (Den fattige millioner), "Современный Дон Жуан" (Den vorvandlede Don Juan), оба — 1915; "Летнее приключение" (Et Sommereventyr), 1916; "Машинистка" (Mekanik pigen), 1918; "Деревенская идиллия — провал" (Landliggeridyl — vandgang), "Солнце, лето и студентки" (Sol, sommer og studiner), — "Фильм, флирт и обручение" (Film, flirt og forlovelse), все — 1921; "Он, она и Гамлет" (Han, hun og Hamlet), "Среди веселых музыкантов" (Meilem muntre musikanter), "Среди городских детей" (Blandt byens børn), "Можно ли излечиться от любви?" (Kan kaerlighed kureres?), все — 1922; "Сумасбродство, добродетель и бездельники" (Daarskab, dyd og driverter), "Наши друзья зимой" (Vore venners vinter), "Приемные дети профессора Петерсена" (Professor Petersens plejebørn), "Маленькая Лиза на цыпочках" (Lille Lise let-paa-taa), все — 1923; "Бравые путешественники на Ривьере" (Raske Riviera rejsende), "Жертва изобретателя Оле" (Ole opfinders offer), "Такт, тон и глупцы" (Takt, tone og tosser), все — 1924; "Веселые мошенники из Грёнкёбинга" (Grønkøbings gladegavtyve), "Охотники на волков" (Uvejægerne), "Смертельный боксер" (Dødsbokseren), все — 1925; "Дон Кихот" (Don Quixote), 1926; "Гавканье у Северного моря" (Ve-

ster-vov-vov), "Удары молнии" (Fordens-tenene), "Сила и красота" (Kraft og skønhed), все — 1927; "Герой кино" (Filmens helte), "Почелуи, шлепки и коммерция" (Kys, klap og kjømmers), все — 1928; "Ура! Вперед! Африка!" (Hallo! Afrika forude!), "В высокой мансарде" (Højt på en kvist), "Господин Тель и сын" (Hr. Tell og son), все — 1929; "Осторожно, девушки" (Pas raarigeme), 1930; "Порох и взрыв" (Krudt med knald), 1931; "На маневрах" (I kantonnement), "Он, она и Гамлет" (Han, hun og Hamlet), оба — 1932; "Копенгагенцы" (Københavnere), 1933; "Барка "Маргарита" (Barken Margrethe af Danmark), 1934; "Провинция зовет" (Provinsen kalder), 1935; "Жениться? Нет, спасибо!" (Giftes? Nej tak), 1936.

Библиография: Engberg M. Fy & Vi. — Kbh., 1980.

## ЛЕ ШАНУА ЖАН-ПОЛЬ

(Le Chanois Jean-Paul). Настоящая фамилия Дрейфус (Dreyfus).

Французский кинорежиссер. Родился 25 октября 1909 г. в Париже, умер 8 июля 1985 г. там же. Учился медицине, сменил много профессий, снимался в кино, работал журналистом. Вместе с братьями Превер организовал агитгруппу "Октябрь", приехавшую на гастроли в Москву. В кино "перепробовал" практически все профессии: в качестве актера снимался в комедии "Дело в шляпе", был ассистентом режиссера у Ж. Дювивье, Ж. Ренуара, А. Корды; монтажером — у Ренуара на "Марсельезе", поставленной на средства, собранные с помощью профсоюзов. Писал диалоги, работал над музыкальным оформлением фильмов. Был активистом движения Народного фронта, входил в группу киноработников "Сине-Либерте". В 1937 г. дебютировал в игровом кино публицистическим фильмом "Время черешен". В годы оккупации, опасаясь политических и расовых гонений, принял псевдоним Ле Шануа. Писал сценарии, тайно готовил документальный фильм о движении Сопротивления, который вышел на экраны после войны под названием "В сердце бури". Этот фильм был завершён после освобождения и вышел на экраны в 1946 г. Интерес к социальной тематике не оставил Ле Ш. и после окончания войны. Однако все эти ленты: "Школа бездельников" (1948) и "Через стену" (1961), посвященные проблеме воспитания молодежи, "Дело доктора Лорана" (1957), настраивающая зрителей против суеверий, и "Брачное агентство" (1952) о проблемах этики и морали, отли-

чают сухость языка, дидактизм и нравоучительная интонация.

Свой стиль Ле Ш. обретает, когда находит и свою тему в кино. Это произошло в фильме "Адрес неизвестен". Не обремененный жесткой фабулой, фильм позволяет камере свободно перемещаться по Парижу, наблюдать жизнь города, фиксировать те или иные персонажи, обязательные и — не очень, и все это, не теряя пульса времени и ощущения современности. Бытовыми зарисовками можно назвать и последовавшие за ним "Мама, папа, служанка и я" (1954), "Мама, папа, моя жена и я" (1956), когда бы не социально острый глаз режиссера (он же и сценарист практически всех своих работ), доводящий каждый свой персонаж до типа, порою с саркастическим юмором, порою — с легкой иронией. Этот стиль уже не изменял режиссеру, даже когда он вновь вернулся к военной тематике, реконструируя реальное бегство трех заключенных из немецкого плена. В картине "Беглецы" (1955) социально-политические обобщения, к которым тяготел Ле Шануа в начале своего творчества, потеснила тема простой человеческой дружбы, в который раз подтвердив, что гуманизм и обыденность воздействуют на публику куда сильнее иных лозунгов и прокламаций.

О. Рейзен

Фильмография: "Время черешен" (Les Temps des cerises), 1937; "Жизнь человеческая" (Vie d'un homme, La), 1938; "Неотразимый мятежник" (Irrésistible rebelle, L'), 1942; "В сердце бури" (Au coeur de l'orage, док.), 1946; "Школа бездельников" (École buissonnière, L'), 1948; "Вот она, красавица" (Belle que voila, La), 1950; "Адрес неизвестен" (Sans laisser d'adresse), 1951; "Брачное агентство" (Agence matrimoniale), 1952; "Волшебная деревня" (Village magique), 1953; "Папа, мама, служанка и я" (Papa, maman, la bonne et moi), 1954; "Беглецы" (Évadés, Les), 1955; "Папа, мама, моя жена и я" (Papa, maman, ma femme et moi), 1956; "Отверженные" (Misérables, Les), "Дело доктора Лопана" (Cas du docteur Laurent, Le), оба — 1957; "Французенка и любовь", новелла "Покинутая женщина" (Française et l'amour, La. Femme seule, La), 1960; "Через стену" (Par-dessus le mur), 1961; "Мандрин" (Mandrin), 1962; "Месяц" (Monsieur), 1964; "Садовник из Аржантея" (Jardinier d'Argenteuil, Le), 1965; "Мадам, вы свободны?" (Madame êtes-vous libre? тв-сериал), 1971.

Библиография: Ле Шануа. Сборник статей. М., 1971; Лепроон П. Современные французские режиссеры, 1960.

## ЛЕЖЕ ФЕРНАН

(Leger Fernand). Французский художник. Родился 4 февраля 1881 г., умер 17 августа 1955 г. В 1923 г. в свойственном ему стиле кубизма оформил фантастический фильм М. Л' Эрбье "Бесчеловечная". Был связан с экспериментальным течением "Авангард". В 1924 г. с Д. Мёрфи снял ф. "Механический балет" (Ballet mécanique).

В киноведении принято рассматривать эту ленту как пример "смешанной абстракции" (в противовес "абстракции чистой", образом которой называют "Ритмы 21" Ганса Рихтера, где оживленные анимацией предстают простые геометрические фигуры). В "Механическом балете" Леже рассматривает обычные предметы лишь с точки зрения их визуальной и эстетической формы. В полном соответствии со своим названием фильм представляет собой танец предметов и зубчатых колес. Организующим началом здесь служат ритм и монтаж по формальному сходству. Начавшийся оживленной с помощью мультипликации карикатуры Леже на Чарли Чаплина, "Механический балет" переносит на экран сознательно упрощенное видение вещей, характерное для живописи художника.

"Ошибкой в живописи является сюжет. Ошибка кино — сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не виданных, никогда не осязаемых", — писал Леже. Осознанно или нет, Л. формулирует эффект Кулешова: снятые разрозненно предметы, люди или географические объекты, монтажно соединенные, образуют новую реальность. И не только формулирует, но и применяет его на практике. Этот фильм, строго говоря, не слишком соответствует течению сюрреализма, и если при его просмотре возникает "сюрреалистический эффект", то, скорее всего, не в результате замысла, а помимо его. Все эти каждодневные обыденные вещи, ярмарочные стрелковые тир, манекены, рыночные товары, колесо лотереи и стеклянные сосуды, человеческие фигуры и даже газетные заголовки, возникая в экстремальных крупных планах или непривычной подсветке, утрачивают бытовое значение и превращаются в абстракции. Эпизод с женщиной, поднимающейся по лестнице с мешком на плече, от многократного повторения утрачивает и без того невнятный смысл, становясь моделью некоего *perpetum mobile*. Завороженный

1942 г., когда Л. экранизировал одноименный роман Э. Де Марки "Джакомо-идеалист". Сразу же после войны Л. примкнул к неореализму, сняв фильмы "Бандит" (1946) и "Без жалости" (1948), ставшие его заметной страницей. Но позднее режиссер обратился к экранизациям, найдя в них свой идеал кинематографа. Он перенес на экран "Шинель" (1951) Н. Гоголя, "Волчицу" (1953) Д. Верги, "Капитанскую дочку" (фильм назывался "Буря", 1958) А. Пушкина, "Степь" (1962) А. Чехова, "Мандрагору" (1965) Макиавелли, "Собачье сердце" (1976) М. Булгакова и многие другие произведения итальянских и зарубежных авторов.

В 60–70-е гг. режиссер снимал преимущественно комедии и коммерческие фильмы, переходя от низких жанров к высоким, от маленьких тем к вечным, от давней истории к современности, но неизменно демонстрируя высокий уровень режиссуры, тяготение к кинематографической изобразительности, формальному изяществу и чувственному стилю. С годами Л. даже выработал собственную идеологию, по которой естественный человек доминировал над технологической цивилизацией с ее бешеными ритмами, разрушительными для индивида.

В 80-е гг. Л. целиком посвятил себя телевидению, где, в частности, снял многосерийную фреску "Христофор Колумб" (1984), имевшую огромный международный успех.

Л. Алова

**Фильмография:** "Джакомо-идеалист" (Giacomo l'idealista), 1942; "Стрела в боку" (La freccia nel fianco), 1943–1945; "Бандит" (Il bandito), 1946; "Преступление Джованни Эпископо" (Il delitto di Giovanni Episcopo), 1947; "Без жалости" (Senza pietà), "Мельница на реке По" (Il mulino del Po), оба — 1948; "Огни варьете" (Lucidel variete, совместно с Ф. Феллини), 1950; "Анна" (Anna), "Шинель" (Il cappotto), оба — 1951; "Волчица" (La lupa), "Пляж" (La spiaggia), оба — 1953; "Начальная школа" (Scuola elementare), 1954; "Гвендалина" (Gwendalina), 1957; "Буря" (La tempesta), 1958; "Сладкие обманы" (I dolci inganni), "Письма послушницы" (Lettere di una novizia), оба — 1960; "Неожиданность" (L'imprevisto), 1961; "Человек мафии" (Mafioso), "Степь" (La steppa), оба — 1962; "Мандрагора" (La mandragola), 1965; Matchless, "Дон Жуан на Сицилии" (Don Giovanni in Sicilia), оба — 1967; "Фрейлейн Доктор" (Fräulein Doktor), "Подруга" (L'arnica), оба — 1969; "Белый, красный и..." (Bianco, rosso e...), 1972; "Это был я" (Sono stato io), 1973;

"Буду ей как отец" (Le faro da padre), 1974; "Собачье сердце" (Cuore di cane), "О, Серафина" (Oh, Serafina), оба — 1976; "Такая, как ты есть" (Così come sei), 1978; "Цикада" (La cicala), 1980; "Христофор Колумб" (Cristoforo Colombo, тв), 1984; "Заноза в сердце" (Una spina nel cuore), 1985; "Два брата" (Due fratelli, тв), 1987; "Украденная рука" (Mano rubata, тв), 1988.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Феррара Д. Новое итальянское кино. М., Искусство, 1959; Lizzani C. 11 cinema italiano 1895-1979 cit.; De Sanctis FM. Alberto Lattuada. Guanda, Milano, 1961; Zannelato A. L'uomo: il cinema di Lattuada. Liviana, Padova, 1973.

## ЛАУРИТЦЕН ЛАУ

\*\*\*\*\*  
(Lauritzen Lau). Датский режиссер. Родился 13 марта 1878 г., умер 2 июля 1938 г. В 1914–1920 гг. работал на киностудии "Нордиск", где снял около 200 комедий и фарсов.

В 1920–1938 гг. Л. — режиссер и директор киностудии "Палладиум", где организовал комедийный дуэт актеров К. Шенстрёма и Х. Мадсена и поставил 30 фильмов с их участием. Известные в Дании как Маяк и Прицеп, а в других странах — как Пат и Паташон, они образовали первую в истории кино комическую пару. Объединенные по принципу внешнего контраста — долговязый тощий меланхолик с мечтательным взором и круглолицый пухлый весельчак с лукавой хитрецой, они воплощали две стороны датского темперамента. Картины — "Фильм, флирт и обручение" (1921), "Он, она и Гамлет" (1922), "Сумасбродство, добродетель и бездельники" (1923), "Бравые путешественники на Ривьере" (1924) и другие отличались жизнерадостностью, человечностью, сочувствием к маленьким людям, ненавистью к несправедливости и пользовались огромной популярностью в Европе. В "Дон Кихоте" (1926) их внешний облик и кинематографические образы идеально "легли" на персонажей Сервантеса — добродушного Санчо Пансу и его витающего в облаках хозяина.

"Стоит только назвать имена Пата и Паташона, как смеется вся Европа, — писал в 1925 г. журнал "Советский экран". — Они оба стали любимцами половины света, и их имена стоят рядом с американцами — Чаплином, Ллойдом, Киттоном. Фильмы с Патом и Паташоном являются образцами настоящего датского юмора — здорового, крепко-

го". В 1930–1931 гг. фильмы Л. были запрещены в СССР, поскольку их сочли мелкобуржуазными. Но уже в 1932 г. они снова были разрешены, о чем сообщил московский корреспондент одной из копенгагенских газет: "Русские приняли двух датских актеров как истинных пролетариев и веселятся от души, глядя, как их братья по классу обводят буржуазию вокруг пальца".

В фильмах Л. царил атмосфера шарма и легкости, и Пат и Паташон существовали в собственном мире, неизменном от фильма к фильму. По словам самого режиссера, его картины "несли на себе отпечаток улыбочивой датской природы, которая, как никакая другая в мире, подходит для веселой солнечной комедии". Тем не менее внешний мир разительно менялся, и к концу своей карьеры персонажи Шенстрема и Мадсена стали выглядеть несколько старомодно.

В 30-е гг. Л. выпустил звуковые варианты некоторых из своих известных картин, а также поставил несколько так называемых народных комедий: "Копенгагенцы" (1933), "Барка "Маргарита" (1934), "Провинция зовет" (1935), "Жениться? Нет, спасибо!" (1936).

О. Рязанова

**Фильмография:** "Обменялись ролями" (Bytte roller), 1914; "Уставший миллионер" (Den fattige millionær), "Современный Дон Жуан" (Den vorvandlede Don Juan), оба — 1915; "Летнее приключение" (Et Sommereventyr), 1916; "Машинистка" (Mekanik pigen), 1918; "Деревенская идиллия — провал" (Landliggeridyl — vandgang), "Солнце, лето и студентки" (Sol, sommer og studiner), — "Фильм, флирт и обручение" (Film, flirt og forlovelse), все — 1921; "Он, она и Гамлет" (Han, hun og Hamlet), "Среди веселых музыкантов" (Mellern muntre musikanter), "Среди городских детей" (Blandt byens børn), "Можно ли излечиться от любви?" (Kan kærlighed kureres?), все — 1922; "Сумасбродство, добродетель и бездельники" (Daarskab, dyd og driverter), "Наши друзья зимой" (Vore venners vinter), "Примемные дети профессора Петерсена" (Professor Petersens plejebørn), "Маленькая Лиза на цыпочках" (Lille Lise let-paa-taa), все — 1923; "Бравые путешественники на Ривьере" (Raske Riviera rejsende), "Жертва изобретателя Олсе" (Ole opfinders offer), "Такт, тон и глупцы" (Takt, tone og tosser), все — 1924; "Веселые мошенники из Грёнкёбинга" (Grønkøbings glade gavtyve), "Охотники на волков" (Ulvejægere), "Смертельный боксер" (Dødsbokseren), все — 1925; "Дон Кихот" (Don Quixote), 1926; "Гавканье у Северного моря" (Ve-

ster-vov-vov), "Удары молнии" (Fordens-tenene), "Сила и красота" (Kraft og skønhed), все — 1927; "Герой кино" (Filmens helte), "Поцелуи, шлепки и коммерция" (Kys, klar og kjømmers), все — 1928; "Ура! Вперед Африка!" (Hallo! Afrika forude!), "В высокой мансарде" (Højt på en kvist), "Господин Тель и сын" (Hr. Tell og son), все — 1929; "Осторожно, девушки" (Pas paa pigerne), 1930; "Порох и взрыв" (Krudt med knald), 1931; "На маневрах" (I kantonnement), "Он, она и Гамлет" (Han, hun og Hamlet), оба — 1932; "Копенгагенцы" (Københavnere), 1933; "Барка "Маргарита" (Barken Margrethe af Danmark), 1934; "Провинция зовет" (Provinsen kalder), 1935; "Жениться? Нет, спасибо!" (Giftes? Nej tak), 1936.

**Библиография:** Engberg M. Fy & Bi. — Kbh., 1980.

## ЛЕ ШАНУА ЖАН-ПОЛЬ

\*\*\*\*\*  
(Le Chanois Jean-Paul). Настоящая фамилия Дрейфус (Dreyfus).

Французский кинорежиссер. Родился 25 октября 1909 г. в Париже, умер 8 июля 1985 г. там же. Учился медицине, сменил много профессий, снимался в кино, работал журналистом. Вместе с братьями Превер организовал агитгруппу "Октябрь", приезжавшую на гастроли в Москву. В кино "перепробовал" практически все профессии: в качестве актера снимался в комедии "Дело в шляпе", был ассистентом режиссера у Ж. Дювивье, Ж. Ренуара, А. Корды; монтажером — у Ренуара на "Марсельезе", поставленной на средства, собранные с помощью профсоюзов. Писал диалоги, работал над музыкальным оформлением фильмов. Был активистом движения Народного фронта, входил в группу киноработников "Сине-Либерте". В 1937 г. дебютировал в игровом кино публицистическим фильмом "Время черешен". В годы оккупации, опасаясь политических и расовых гонений, принял псевдоним Ле Шануа. Писал сценарии, тайно готовил документальный фильм о движении Сопротивления, который вышел на экраны после войны под названием "В сердце бури". Этот фильм был завершен после освобождения и вышел на экраны в 1946 г. Интерес к социальной тематике не оставил Ле Ш. и после окончания войны. Однако все эти ленты: "Школа бездельников" (1948) и "Через стену" (1961), посвященные проблеме воспитания молодежи, "Дело доктора Лорана" (1957), настраивающая зрителей против суеверий, и "Брачное агентство" (1952) о проблемах этики и морали, отли-

чают сухость языка, дидактизм и нравоучительная интонация.

Свой стиль Ле Ш. обретает, когда находит и свою тему в кино. Это произошло в фильме "Адрес неизвестен". Не обремененный жесткой фабулой, фильм позволяет камере свободно перемещаться по Парижу, наблюдать жизнь города, фиксировать те или иные персонажи, обязательные и — не очень, и все это, не теряя пульса времени и ощущения современности. Бытовыми зарисовками можно назвать и последовавшие за ним "Мама, папа, служанка и я" (1954), "Мама, папа, моя жена и я" (1956), когда бы не социально острый глаз режиссера (он же и сценарист практически всех своих работ), доводящий каждый свой персонаж до типа, порою с саркастическим юмором, порою — с легкой иронией. Этот стиль уже не изменял режиссеру, даже когда он вновь вернулся к военной тематике, реконструируя реальное бегство трех заключенных из немецкого плена. В картине "Беглецы" (1955) социально-политические обобщения, к которым тяготел Ле Шануа в начале своего творчества, потеснила тема простой человеческой дружбы, в который раз подтвердив, что гуманизм и обыденность воздействуют на публику куда сильнее иных лозунгов и прокламаций.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Время черешен" (Les Temps des cerises), 1937; "Жизнь человеческая" (Vie d'un homme, La), 1938; "Неотразимый мятежник" (Irrésistible rebelle, L'), 1942; "В сердце бури" (Au coeur de l'orage, док.), 1946; "Школа бездельников" (École buissonnière, L'), 1948; "Вот она, красавица" (Belle que voila, La), 1950; "Адрес неизвестен" (Sans laisser d'adresse), 1951; "Брачное агентство" (Agence matrimoniale), 1952; "Волшебная деревня" (Village magique), 1953; "Папа, мама, служанка и я" (Papa, maman, la bonne et moi), 1954; "Беглецы" (Évadés, Les), 1955; "Папа, мама, моя жена и я" (Papa, maman, ma femme et moi), 1956; "Отверженные" (Misérables, Les), "Дело доктора Лорана" (Cas du docteur Laurent, Le), оба — 1957; "Французенка и любовь", новелла "Покинутая женщина" (Française et l'amour, La. Femme seule, La), 1960; "Через стену" (Par-dessus le mur), 1961; "Мандрин" (Mandrin), 1962; "Месяц" (Mois-sieur), 1964; "Садовник из Аржантея" (Jardinier d'Argenteuil, Le), 1965; "Мадам, вы свободны?" (Madame êtes-vous libre? тв-сериал), 1971.

**Библиография:** Ле Шануа. Сборник статей. М., 1971; Лепроон П. Современные французские режиссеры, 1960.

## ЛЕЖЕ ФЕРНАН

\*\*\*\*\*  
(Leger Fernand). Французский художник. Родился 4 февраля 1881 г., умер 17 августа 1955 г. В 1923 г. в свойственном ему стиле кубизма оформил фантастический фильм М. Л' Эрбье "Бесчеловечная". Был связан с экспериментальным течением "Авангард". В 1924 г. с Д. Мёрфи снял ф. "Механический балет" (Ballet mécanique).

В киноведении принято рассматривать эту ленту как пример "смешанной абстракции" (в противовес "абстракции чистой", образцом которой называют "Ритмы 21" Ганса Рихтера, где оживленные анимацией предстают простые геометрические фигуры). В "Механическом балете" Леже рассматривает обычные предметы лишь с точки зрения их визуальной и эстетической формы. В полном соответствии со своим названием фильм представляет собой танец предметов и зубчатых колес. Организуя ритм и монтаж по формальному сходству. Начавшийся оживленной с помощью мультипликации карикатуры Леже на Чарли Чаплина, "Механический балет" переносит на экран сознательно упрощенное видение вещей, характерное для живописи художника.

"Ошибка в живописи является сюжет. Ошибка кино — сценарий. Освобожденное от этого груза, кино может стать гигантским микроскопом вещей, никогда не выданном, никогда не ощущаемых", — писал Леже. Осознанно или нет, Л. формулирует эффект Кулешова: снятые разрозненно предметы, люди или географические объекты, монтажно соединенные, образуют новую реальность. И не только формулирует, но и применяет его на практике. Этот фильм, строго говоря, не слишком соответствует течению сюрреализма, и если при его просмотре возникает "сюрреалистический эффект", то, скорее всего, не в результате замысла, а помимо его. Все эти каждодневные обыденные вещи, ярмарочные стрелковые тирсы, маскены, рыночные товары, колесо лотереи и стеклянные сосуды, человеческие фигуры и даже газетные заголовки, возникая в экстремальных крупных планах или непривычной подсветке, утрачивают бытовое значение и превращаются в абстракции. Эпизод с женщиной, поднимающейся по лестнице с мешком на плече, от многократного повторения утрачивает и без того невнятный смысл, становясь моделью некоего perpetum mobile. Завороженный

механикой, Л. с помощью камеры попытался передать этот сумасшедший мир абстрактного движения. Он не стремился скандализировать публику — лишь высвободить предметы из оков сюжета и контекста и рассмотреть их формы в движении; осуществить эту задачу на киноэкране было, естественно, куда проще, чем на холсте. Однако он добился большего, и его фантазмагорическая пляска предметов, возносясь над реальностью, представляет собой образец чистого кино.

О. Рейзен

Библиография: Комаров С. История зарубежного кино. М., 1965,

### ЛЕЛЮШ КЛОД

\*\*\*\*\*  
(Lelouch Claude). Французский режиссер, продюсер. Родился 30 октября 1937 г. в Париже. Начиная как кинолюбитель, работал в документальном кино и рекламе, отсюда острое чутье на конъюнктуру и зрительский спрос в кинематографе. Первые его ленты были посвящены проблемам молодежи; несомненный интерес к ним вызвали отказ от павильонных съемок, работа с ручной камерой, использование новейших в то время возможностей сверхчувствительной пленки, что позволяло экспериментировать с естественным освещением. Одним словом, внешняя непосредственность, создаваемая как техническими возможностями, так и раскованной игрой актеров, которой сумел добиться Л., заставили заговорить о нем как об одном из режиссеров-новаторов, близких по стилистике направлению новой волны. Отличием же от этого направления служило явное тяготение к коммерции, в лентах Л. многое было рассчитано на успех, и в первую очередь их жанровая структура. Огромный успех сопутствовал его, несомненно, лучшему фильму "Мужчина и женщина" (гл. пр. МКФ в Каннах; пр. "Оскар"). В простой по форме мелодраме, ясной и четкой, трогательно-неприятательной, привлекали и игра актеров (А. Эме и Ж.Л. Трентиньяна), и мелодичная музыка, написанная Ф. Леем, органично выглядели и клиповые моменты, в 60-е гг. еще непривычные в игровом кино. В дальнейшем, как ни совершенствовал свое мастерство Л., от фильма к фильму становясь все более профессиональным и добротным ремесленником, успеха "Мужчины и женщины" повторить не удавалось. Но

ленты его неизменно обеспечивают сборы, принося режиссеру (обычно выступающему и сценаристом, и продюсером, а порой и оператором) немалые дивиденды, тем более что Лелюш одновременно является и владельцем крупного зрелищного комплекса. Его излюбленными жанрами остаются мелодрама ("Жить, чтобы жить", "Мужчина, который мне нравится"), детективы ("Мошенник", пр. Давид и Донателло), приключенческие фильмы ("Смик, смак, смок", "Приключение есть приключение"). Иногда он объединяет их в некоем калейдоскопе, не лишенном, впрочем, присущей режиссеру изысканности, как это произошло с фильмом "Операция "С Новым годом!".

М. Черненко

**Фильмография:** "Любовь, как она есть" (Amour avec des si, L'), 1962; "Девушка и ружья" (Une fille et des fusils), 1964; "Жан-Поль Бельмондо" (Jean-Paul Belmondo), "Великие мгновения" (Grands moments, Les), оба — 1965; "Мужчина и женщина" (Un homme et une femme), 1966; "Далеко от Вьетнама" (Loin du Vietnam), "Жить, чтобы жить" (Vivre pour vivre), оба — 1967; "13 дней во Франции" (13 jours en France), 1968; "Мужчина, который мне нравится" (Un homme qui me plaît), "Жизнь, любовь, смерть" (Vie, l'amour, la mort, La), оба — 1969; "Мошенник" (Voyou, Le), 1970; "Смик, Смак, Смук!" (Smic Smac Smoc), 1971; "Приключение есть приключение" (Aventure, c'est l'aventure, L'), 1972; "Операция "С Новым годом!" (Bonne année, La), "Глазами восьми", эпизод "Проигравшие" (Visions of Eight, segment "Losers, The"), оба — 1973; "Вся эта жизнь" (Toute une vie), "Брак" (Mariage), оба — 1974; "Кошки-мышки" (Chat et la souris, Le), 1975; "Свидания" (Rendez-vous), "Новый мужчина — новые возможности" (Un autre homme, une autre chance), оба — 1977; "Робер и Роберт" (Robert et Robert), 1978; "Возможности памяти" (Within Memory), "И те, и другие" (Uns et les autres, Les), оба — 1981; "Эдит и Марсель" (Edith and Marcel), 1983; "Да здравствует жизнь!" (Viva la vie!), 1984; "Уходы, возвращения" (Partir, revenir), 1985; "Мужчина и женщина 20 лет спустя" (Un homme et une femme, 20 ans déjà), "Внимание, бандиты!" (Attention bandits!), оба — 1986; "Il y a des jours... et des lunes", 1990; "Прекрасная история" (Belle histoire, La), 1992; "Люмьер и компания" (Lumière et compagnie), "Отверженные" (Misérables, Les), оба — 1995; "Мужчины, женщины и уроки управления ими" (Hommes, femmes, mode d'emploi), 1996; "Случайности и закономерности" (Hasards ou coïncidences), 1998; "Одна за всех" (Une pour toutes), 1999.

### ЛЕОНЕ СЕРДЖО

\*\*\*\*\*  
(Leone Sergio). Итальянский режиссер, сценарист. Родился 3 января 1929 г. в Риме, умер 30 апреля 1989 г. Сын Винченцо Леоне, режиссера немого кино, у которого предпочитала сниматься Франческа Бертини и который пользовался псевдонимом Роберто Роберти. Именно его много позднее Леоне-мл. американизировал в соответствии со вкусами публики, превратив в собственный псевдоним Боб Робертсон, который и стоял в титрах его раннего фильма "За пригоршню долларов". Впервые Серджо Леоне оказался на съемочной площадке у Витторио Де Сика, снимавшего "Похитителей велосипедов". Он взял 18-летнего юношу ассистентом и даже доверил тому "молчаливую" роль одного из юных священнослужителей. Фактически 10 лет длились "киноуниверситеты" Серджо Леоне на съемочных площадках других режиссеров, особенно много он работал с Марио Боннартом, которого впоследствии называл своим учителем. В 1959 г. Леоне получил предложение завершить фильм заблужденного Боннара "Последние дни Помпеи". Через год поступило еще одно предложение закончить за Р. Олдрича картину на мифологический сюжет "Содом и Гоморра". И только после этого Л. удалось снять собственный исторический фильм "Колосс Родосский", который и стал его дебютом. В 1964 г., когда все попытки создать подобие "вестерна" на европейский лад терпели фиаско, Леоне удалось найти деньги на экранизацию только что завершенного и еще не изданного романа М. Кайано "Пистолеты не спорят". Фильм назывался "За пригоршню долларов" и вышел под американским псевдонимом, потому что продюсеры боялись, что зритель не пойдет на замороженную поделку и их деньги никогда не вернуться. Но чудо случилось, и низкобюджетный фильм, производство которого было чистой авантюрой, прошел по экранам Италии, Европы, Америки с ошеломляющим успехом и фактически положил начало новому жанру "вестерна-спагетти". Л., к тому времени написавший немало сценариев, "просчитал" фильм: он заимствовал сюжет из "самурайского" фильма А. Куросавы "Телохранитель", угадал никому не известного, но загадочного и блистательного Клинта Иствуда (в этой и в последующих двух лентах "За несколько лишних долларов" и "Хороший, плохой, злой" его герой так и будет

## ЛИДЗАНИ (ЛИЦЦАНИ) КАРЛО

называться "Человек без имени"), он выбрал гениального композитора Эннио Морриконе, наконец, он не побоялся иронически переосмыслить стереотипы вестерна как европеец и человек середины XX века. Но самое главное заключалось в высоком уровне режиссуры, который дал классическому жанру вестерна новый жизненный импульс. После этой ленты Леоне продолжил движение в избранном направлении — "За несколько лишних долларов" и "Хороший, плохой, злой" вместе с первым фильмом образовали трилогию, в которой эпос соединился с черным юмором, насилие в сверхдозах с усложнением типологических характеров, высокая изобразительная культура с философичностью. В картине "Однажды на Диком Западе" Леоне предпринял новую попытку раздвинуть горизонты любимого им жанра, используя его как повествовательную форму, создав по сути многофигурную историческую фреску.

Последним фильмом Серджио Леоне стала картина "Однажды в Америке", которая кинематографически была близка к совершенству. Все компоненты фильма, даже, казалось бы, несовместимые, были удивительным образом гармонизированы: зрелищность и многоуровневая глубина прочтения; жестокость и очарование; эпичность и интимность, — все это было пронизано одной щемяще-ностальгической темой утраченных юношеских иллюзий.

Л. Алова

Фильмография: "Последние дни Помпеи" (Gli Ultimi giorni di Pompei, завершал работу), 1959; "Содом и Гоморра" (Sodoma e Gomorra, завершал работу), "Колосс Родосский" (Il colosso di Rodi), оба — 1961; "За пригоршню долларов" (Per un pugno di dollari), 1964; "За несколько лишних долларов" (Per qualche dollaro in più), 1965; "Хороший, плохой, злой" (Il buono, il brutto, il cattivo), 1966; "Однажды на Диком Западе" (C'era una volta il West), 1968; "Опусти голову" (Giulia testa), 1971; "Мое имя никто" (Il mio nome è nessuno, худ. рук. фильма), 1973; "Однажды в Америке" (C'era una volta L'America), 1983; "Слишком сильный" (Troppo forte, худ. рук. на дебютном фильме своего ученика К. Вердоне), 1985. Библиография: Богемский Г. Кино Италии сегодня. ВБПСК, 1977; Баскаков В. Агрессивный экран Запада. ВБПСК, 1986; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

(Lizzani Carlo). Итальянский режиссер, сценарист, кинокритик, историк кино. Родился 3 апреля 1922 г. в Риме. Закончил Экспериментальный киноцентр в Риме, сотрудничал с группой антифашистски настроенной прогрессивной интеллигенции, которая группировалась вокруг журнала "Чинема".

Начинал свой путь в кино как кинокритик, автор теоретических работ, заложивших фундамент будущего прогрессивного итальянского кино, которое сразу же после войны потрясло мир своими фильмами. В 1946 г. участвовал в написании сценария к фильму "Солнце еще всходит" режиссера А. Вергано, где также исполнил одну из эпизодических ролей. Работа ассистентом режиссера на картине Роберто Росселлини "Рим — открытый город" оказала на дальнейшую судьбу Л. огромное влияние. Собственно, именно благодаря этой работе он сделал окончательный выбор и стал режиссером. В том же 1947 г. Л. снимает свой первый документальный фильм "На Юге кое-что переменялось", за которым следуют "Праздник газеты "Унита", "Эмилия, 145 км", "Модена — город Красной Эмилии" и среднетражная документальная лента "Тольятти вернулся" (совм. с Б. Франкина). В эти же годы Л. активно сотрудничает над сценариями классических неореалистических лент "Горький рис" и "Трагическая охота" (оба пост. Д. Де Сантисом). В 1951 г. Л. дебютирует в полнометражном художественном кино лентой "Опасно! Бандиты!" (пр. МКФ в Карловых Варах, 1951) о партизанском движении в Италии в годы войны и Соппротивления. В 1953 г. экранизировал роман В. Пратолини "Повесть о бедных влюбленных" (пр. МКФ в Каннах, 1954).

Творческий почерк Лидзани отличает приверженность к реализму, документальной достоверности сюжетов, персонажей и изобразительного ряда. Его строгая, выверенная режиссура отличается высоким профессионализмом, но универсальная реалистическая доминанта лишает его фильмы элемента неожиданности, удивления, новизны. Лидзани всегда Лидзани, даже когда снимает комедии ("Развинченный") или гангстерские, "полицейские" ленты ("Бандиты в Милане", "Барбаджа"), или когда экранизирует национальную классику ("Любовница Грамины" по Д. Верге). Лучшее всего ему удавались антифашистские

ленты в 60–70-е гг. — "Горбун", "Золото Рима", "Веронский процесс", "Муссолини, последний акт", "Сан-Бабила, 20 часов: бессмысленное убийство", в которых антифашизм, идейный ригоризм (Л. с молодых лет член ИКП) и эстетика реализма вписываются в жесткий сюжет, подсказанный жизнью — самой масштабной трагедией XX века, каковой была вторая мировая война. Вообще Л. чаще выплывает там, где речь идет о серьезных социальных проблемах, таких, как молодежная преступность ("Сан-Бабила, 20 часов: бессмысленное убийство"), отсталость крестьянства ("Фонтанара"), терроризм и бандитизм ("Черный Турин", "Кляйнхофф-отель"), проституция ("Истории из жизни и на задворках жизни. Рэкет в детской проституции"). Когда же Л. отказывается от стилистики документального свидетельства и пытается создать поэтическую фреску "Целлулоид", в которой рассказывается окутанная ностальгическим флером давняя и уже мифологическая история создания фильма "Рим — открытый город", он терпит поражение.

Перу Карло Лидзани принадлежит фундаментальный труд "История итальянского кино", выдержавший, начиная с 1954 г. несколько переизданий.

Л. Алова

Фильмография: "Опасно! Бандиты!" (Achtung! Banditi), 1951; "Любовь в городе", новелла "Любовь за деньги" (L'amore in città, l'episodio L'amore che si paga), 1952; "На задворках большого города" (Ai margini della metropoli), "Хроника бедных влюбленных" (Cronache di poveri amanti), оба — 1953; "Человеческие торпеды" (Siluri umani, завершал работу, в титрах не значится), 1954; "Развинченный" (Lo svitato), 1955; "Великая китайская стена" (La muraglia cinese), 1957; "Эстерина" (Esterina), 1959; "Горбун" (Il gobbo), 1960; "Конный карабинер" (Il carabiniere a cavallo), "Золото Рима" (L'oro di Roma), оба — 1961; "Веронский процесс" (Il processo di Verona), 1962; "Горькая жизнь" (La vita agra), "Опасная любовь", новелла "Патруль" (Amori pericolosi, l'episodio La ronda), оба — 1964; "Селестина П... Р..." (La Celestina P...R...), "Трилинг", новелла "Автострада под солнцем" (Trilling, l'episodio L'autostrada del sole), "Тайная война", итальянская новелла (La guerra segreta, l'episodio italiano), все — 1965; "Проснись и убей" (Svegliati e uccidi), "Поток долларов" (Un fiume di dollari), оба — 1966; "Да почует!" (Requiescant), "Любовь и гнев", новелла "Равнодушные" (Amore e rabbia, l'episodio L'indifferenza), оба — 1967; "Бандиты в Милане" (Banditi a Milano), "Любовница Грамины" (L'amante di Grami-



gna), оба — 1968; "Барбаджа, неблагополучное общество" (Barbagia, la società del malessere), 1969; "Примерный Рим" (Roma bene), 1971; "Лики меняющейся Азии" (Facce dell'Asia che cambia, док., в соавторстве), "Черный Турин" (Torino nero), оба — 1972; "Сумасшедший Джо" (Crazy Joe), 1973; "Муссолини, последний акт" (Mussolini, ultimo atto), 1974; "Истории из жизни и на задворках жизни. Рэкет в детской проституции" (Storie di vita e malavita. Racchet della prostituzione minorile), 1975; "Сан-Бабила, 20 часов: бессмысленное убийство" (San Babila, ore 20: un delitto inutile), "Африка черная, Африка красная" (Africa nera, Africa rossa, док.), оба — 1976; "Кляйнхофф-отель" (Kleinhoff Hotel), 1977; "Жил-был король" (C'era una volta un re, док.), 1978; "Фонтамара" (Fontamara, тв), 1980; "Зима боли" (Inverno di malato, тв), 1982; "Дом с желтым ковром" (La casa del tappeto giallo), 1983; "Прощание с Энрико Берлингуэром" (L'addio da Enrico Berlinguer, док., в соавторстве), "Отряд ноль" (Nucleo zero, тв), оба — 1984; "Остров" (Un'isola, тв), "Мама Эбе" (Mamma Ebe), "Страхование на случай смерти" (Assicurazione sulla morte, тв), все — 1985; "Жена" (Una moglie, тв), 1987; "Дорогой Горбачев" (Caro Gorbaciov), 1988; "Западная" (La trappola, тв), 1990; "Злая" (Cattiva), 1991; "Целлулоид" (Celluloide), 1994.  
**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Богемский Г. Боевые рубежи итальянского кино. // Искусство кино, 1975, № 6—7; Лидзани К. Последняя ночь Николая Бухарина. Интервью. // Искусство кино, 1989, № 12; Кино Италии: Неореализм. // М., Искусство, 1989; Lizzani С. Il cinema italiano 1895—1979 cit.

## ЛИЛИЕНТАЛЬ ПЕТЕР

(Lilienthal Peter). Немецкий кинорежиссер. Родился 27 ноября 1929 г. в Берлине. Отец — художник-декоратор, мать после эмиграции в 1939 г. в Уругвай — владелица отеля в Монтевидео. Начинать как банковский служащий, зарабатывая себе на образование. В университете Монтевидео изучал историю искусств, музыки, право. Здесь же Л. становится членом киноклуба, где снимает свои первые короткометражки о социальных проблемах сельского населения Уругвая. В 1956 г. добивается стипендии для учебы в парижском ИДЕКЕ, но после кратковременного пребывания там переходит в Высшую школу изобразительных искусств в Берлине, где сначала изучает живопись, затем экспериментальную фотографию и кино. Вместе с коллегами в 1958 г. снимает экспериментальный фильм "Этюд 23", а год спустя появляется его собственный докумен-

тальный фильм о шарманщике в Берлине "Заработанный мгновенно". С 1959 г. Л. работает на студии "Зюдвестфунк" в Баден-Бадене, сначала ассистентом режиссера, затем режиссером. С 1964 г. работает на радио "Свободный Берлин" в Западном Берлине. В 1966–1968 гг. — доцент Немецкой академии кино и тв в Берлине.

В игровом кино Л. дебютирует в 1969 г. фильмом "Малатеста", в котором на примере судьбы итальянского анархиста начала века Энрико Малатесты исследует проблему политического насилия. Серьезность и актуальность выдвинутой на первый план темы, несомненный талант режиссера способствовали тому, что о Л. заговорили как о надежде "нового немецкого кино".

Проблеме политического насилия и власти посвящен поставленный в 1975 г. в Португалии фильм "В стране царит покой", анализирующий причины и последствия военного путча в Чили в сентябре 1973 г. Спустя несколько месяцев после победы Сандинистской революции в Никарагуа Л. снимает фильм "Восстание" (1980). Однако здесь в центре внимания оказывается мучительный процесс становления сознания солдата национальной гвардии диктатора Сомосы, который в конце концов присоединяется к сандинистам.

В отличие от предыдущих фильмов о зарубежье, постоянно обращенных к современности, картины Л., действие которых происходит в Германии, анализируют прошлое: "Старший учитель Хофер" (1974) рассказывает о том, как сельский учитель пытается изменить архаичную социальную структуру в эльзасской деревушке начала 20-го столетия. В центре "Давида" (1979; "Золотой медведь" на МКФ в Западном Берлине, 1979) история еврейского мальчика, жившего в Берлине в 1933–1943 гг. и познавшего весь ужас Холокоста.

В фильмах 80-х героям Л. противостоят не исторические события, а повседневное насилие. Но в этих картинах уже нет обреченности. В "Дорогом мистере Вандерфуле" (1982) нью-йоркский предприниматель проигрывает свой кегельбан строительному спекулянту. Снятый в традициях давнего каммершпиля, фильм полностью концентрируется на своем главном герое, который в момент поражения уже снова строит планы на будущее. В "Автографе" (1983), где Л. вновь обращается к латиноамериканской проблематике, надежда как результат круше-

ния иллюзий оказывается определяющим мотивом.

Время от времени Л. снимается у других режиссеров как актер: "Подкидыш" (1967, реж. Георг Моорзе), "Американский друг" (1977, реж. Вим Вендерс), "Я вижу эту страну издали" (1978, реж. Кристиан Цивер), "Мило Мило" (1979, реж. Никос Перакис), "Билетер" (1983, реж. Петер Гериг), "Юлиус едет в Америку" (1983, реж. Ханс Нефер) и др.

С 1985 г. Петер Лилиенталь — первый директор отделения "Кино и медиа" Академии искусств в Берлине.

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Малатеста" (Malatesta), 1969; "Победа" (La Victoria), 1973; "Старший учитель Хофер" (Hauptlehrer Hofer), 1974; "В стране царит покой" (Es herrscht Ruhe im Land, Португалия), 1975; "Давид" (David), 1979; "Восстание" (Der Aufstand), 1980; "Дорогой мистер Вандерфул" (Dear Mr. Wonderful), 1982; "Автограф" (Das Autogramm), 1983; "Молчание поэта" (Das Schweigen des Dichters), 1986; "Велосипедист из Сан-Кристовала" (Der Radfahrer von San Christobal), 1987.

**Библиография:** Рачева М. Новое кино ФРГ: поиски и тенденции. ИК, 1986, № 7; Rainer Wanzelius, Sabine Kunzschmuller (Zusammenst.). Dokumentation uber den Fernsehregisseur Peter Lilienthal.: Studienkreis Film, Bochum, 1968; Ulla Ziemann. 8 Filme von Peter Lilienthal. Internationale Filmfestspiele, Berlin, 1978; Klaus Eder. Peter Lilienthal. Goethe-Institut, Munchen, 1984; Lynne Layton. Peter Lilienthal. Decisions Before Twelve. // Klaus Phillips. New German Filmmakers. New York, 1984.

## ЛИН ДЕЙВИД

\*\*\*\*\*  
 (Lean David). Английский кинорежиссер. Родился 25 марта 1908 г. в Кройдоне, умер 16 апреля 1991 г. В кино начал работать в конце 20-х, сначала в качестве "мальчика с хлопчаткой", постепенно поднимаясь по иерархической кинолестнице к монтажу (в том числе на фильме А. Асквита "Пигмалион") и, наконец, к режиссуре. Л. дебютировал лентой "В котором мы служим" (1942, "Повесть об одном корабле" в сов. прокате). Уже в 1945 г. получил первую номинацию на "Оскара" за внешне непритязательную, но необычайно трогательную и гуманную историю любви "Короткая встреча".

После ряда номинаций он получил эту награду за "Мост через реку Квай", став одним из крупнобюджетных постановщиков, что, в первую очередь, продемонстрировал

"Лоуренсом Аравийским", яркой зрелищной биографией, представившей судьбу загадочного героя первой мировой войны в жанре, тяготеющем к эпосу. Равно как и торжественно-меланхолической экранизацией романа Б. Пастернака "Доктор Живаго", принесшей Л. второго "Оскара" (врученного скорее, впрочем, по политическим, нежели по художественным соображениям).

Ни одна работа Л. не проходила незамеченной ни в среде критиков, ни среди публики. Это относится и к его совершенной экранизации Э.М. Форстера "Поездка в Индию", ни в чем не уступающей литературному первоисточнику. "Поездка в Индию" стала последней работой Л. Он всегда долго и тщательно готовился к каждой новой постановке. К экранизации романа Д. Конрада *Nostromo* — годы, умер за несколько дней до начала съемок.

В работах Л. в равной степени выделяется как мастерское воспроизведение времени и места действия, будь то современность ("Короткая встреча"), среда военных ("В котором мы служим") или реконструкция прошлого, представшая в экранизациях романов Диккенса ("Большие надежды", "Оливер Твист"), так и великолепная работа с актерами. Кажется, Л. в состоянии добиться от актерского ансамбля всего, что ему заблагорассудится.

О. Рейзен

**Фильмография:** "В котором мы служим" (*In Which We Serve*), 1942; "Счастлирое племя" (*This Happy Breed*), 1944; "Веселое привидение" (*Blithe Spirit*), "Короткая встреча" (*Brief Encounter*), оба — 1945; "Большие надежды" (*Great Expectations*), 1946; "Оливер Твист" (*Oliver Twist*), 1948; "Страстные друзья" (*Passionate Friends, The*), 1949; "Мадлен" (*Madeleine*), 1950; "Звуковой барьер" (*Sound Barrier, The*), 1952; "Выбор Хобсона" (*Hobson's Choice*), 1954; "Летнее безумие" (*Summer Madness*), 1955; "Мост через реку Квай" (*Bridge on the River Kwai, The*), 1957; "Лоуренс Аравийский" (*Lawrence of Arabia*), 1962; "Доктор Живаго" (*Doctor Zhivago*), 1965; "Дочь Райана" (*Ryan's Daughter*), 1970; "Поездка в Индию" (*Passage to India, A*), 1984.

**Библиография:** Pratley G. *The Cinema of David Lean*. L., 1973.

## ЛИПСКИЙ ОЛДРЖИХ

(*Lipský Oldřich*). Чешский режиссер и сценарист. Родился 4 июля 1924 г. в Пеллгржимове. Умер 19 октября 1984 г. в Праге. Его родители были

страстными актерами-любителями, и в детстве Л. познакомился со всем, что в зрелом возрасте стало предметом его интересов: кукольным театром, любительским и профессиональным театром, ярмарочными аттракционами, цирком и кинематографом, который был воспринят им как чудо, поскольку знакомство с ним произошло в будке кинемеханика, где пахло горелой целлулоидной лентой и озонот дуговой лампы проектора, отбрасывающего на полотно экрана движущиеся тени. Это ощущение кино как чуда и праздника останется у Л. на всю жизнь, диктуя стиль его картин. Вместе со старшим братом Любомиром, ставшим впоследствии известным актером, Л. с раннего детства участвует в спектаклях на любительской сцене, с 1943 г. посещает драматическую студию "Молодая комедия", в 1944 г. работает на съемках фильмов Вацлава Кршки "Река" и "Ребята на реке" в качестве "мальчика с хлопчаткой" и актера и снимается в трагической роли у Вацлава Кубасека в картине "Гул в горах".

Сразу после войны Липский привозит из родного города в Прагу поставленный им самим любительский спектакль "Разбитая трилогия". Уровень постановки был настолько профессионален, что труппе предложили остаться в Праге. Так родился Театр сатиры, одним из режиссеров, а затем и художественным руководителем которого стал Л. Театр сатиры был, по существу, первым театром малых форм, вокруг которого сформировался кружок энтузиастов, опиравшихся в своем творчестве на традиции "Освобожденного театра" и творчество Иржи Фрейки и Е.Ф. Буриана, изучавших опыт комедии дель арте и народного театра. Но одного театра Л. оказывается мало. Он постоянно расширяет поле своей деятельности, находясь в перманентном поиске, не боясь рисковать. Ставит спектакли в "Театре государственного кино", используя широкий экран с несколькими проекторами. Работает в качестве режиссера в Театре пражской эстрады. Навсегда очаровывается магией цирка, о чем свидетельствуют не только его фильмы на эту тему "Шесть медведей и клоун Цибулька", "Соло для слона с оркестром" и др., но и то место, которое занял в его творчестве цирк со своими традициями, принципами, своеобразием мышления. Кроме того, он активно участвует в создании профессионального ледового ревию и в качестве режиссера готовит его первые программы.

С начала 50-х Л. активно работает в кино, проходя сценарную и режиссерскую подготовку у известного комедиографа Йозефа Маха ("Рацек опаздывает"), Яна Стрейчка ("Курица и пономарь") и Мирослава Губачека ("Комические рассказы" по рассказам Ярослава Гашека), а в 1954 г. дебютирует легкой, сделанной с безупречным вкусом кинокомедией о цирке "Представление состоится" (пр. "За кинокомедию" на МКФ в Карловых Варах), холодно встреченной критикой, но имевшей большой успех у публики, изголодавшейся по этому жанру. В отличие от своих коллег-сверстников, пришедших вместе с ним в кино в начале 50-х, Л. сразу определил жанр, в котором будет работать постоянно. Однако последовавшие за первой комедии "Образцовый кинематограф Ярослава Гашека" и "Звезда едет на юг" оказываются неудачными, и Л. возвращается в цирк, чтобы подготовить большую цирковую программу для гастролей в Японии, объединив традиционное цирковое представление с полиэкранной проекцией, разработанной Латерной Магикой. Чтобы добро не пропадало, он снимает легкий развлекательный репортаж о гастролях чехословацкого цирка в Индии и Бирме "Цирк будет". В том же году реабилитирует себя в кино сатирической утопической комедией "Человек из I века", использующей мотивы пьесы Маяковского "Клоп" (пр. чехословацкой кинокритики за 1961 г.). Остроумно, зло и последовательно развенчивает в ней пресловутого "маленького человека", героя большинства старых чешских комедий, проницательного, себе на уме, которому хорошо при любых обстоятельствах и который в любых условиях ухитряется найти себе теплое местечко. "Человек из I века" — единственная сатирическая комедия Л. Сатира исключает не только сочувствие и симпатию, но и веселье и радость. А последней у Л. были такие неистощимые запасы, что он постоянно хотел ею делиться. Радость открытия, радость творчества, радость от удачной выдумки — этим заполнены все его лучшие фильмы, которые можно сравнить с удавшимся праздником с блистательным клоуном-затейником, неслучайно отечественная пресса отмечала некую "клоунадность" его режиссуры, имея в виду цирковое, балаганное начало в его творчестве.

Знаменитостью Л. сделал "Лимонадный Джо" ("Серебряная раковина") и специальный пр. ФИПРЕССИ

на МКФ в Сан Себастьяне и др.), пародия на американские вестерны, созданная по одноименной книге Иржи Брдечки. Присутствовавший на демонстрации фильма в Карловых Варах Генри Фонда, много раз игравший в вестернах, смеялся до слез, а после фильма признался, что давно так не веселился. Большая заслуга в постановке фильма принадлежала энциклопедически образованному Иржи Брдечке. Он писал сценарий, создавал эскизы костюмов, был автором большинства гэгов и незаменимым консультантом во всем, что касалось Дикого Запада. Будучи поклонником совершенства, он не признавал импровизационности в таком сложном деле, как кинопародия, и потому часто сдерживал пыл Липского, временами готового забыть о чувстве меры и пойти на поводу спонтанной идеи в ущерб всему произведению. Вместе с Брдечкой Л. снимает в том же жанре ленту "Адель еще не ужинала", пародию на дешевые детективы начала века о подвигах великого Ника Картера и кроважидные фильмы ужасов, объединив оба жанра в сумасбродной истории о цветке-каннибале и пропаже пирамиды Хеопса. В 1981 г. к предыдущим картинам присоединяется пародия на роман Жюль Верна "Таинственный замок в Карпатах", обогащенная вызывающими судорожный смех макабрическими дизайнерскими и живописными идеями сюрреалиста Яна Шванкмайера. Все три фильма Липского, созданные с Брдечкой, роднит тонкий интеллектуальный юмор, артистизм, симпатии авторов к своим незадачливым героям, над которыми они скорее подтрунивают, чем смеются, не лишая их приключения наивной поэзии. И хотя последние два фильма не достигли популярности "Лимонадного Джо", они остаются лучшим, что было сделано Олдржихом Липским.

После смерти Брдечки в 1981 г. Л. начинает сотрудничать с известным писателем и автором сценариев мультипликационных фильмов Вацлавом Мацоуреком, продолжая серию пародий на криминальные романы ("Четырех убийств достаточно, дорогой") и фантастическую литературу ("Я убил Эйнштейна, господина"). Снимает "Соломенную шляпку" Лабиша, сместив время действия и "нашпиговав" драматический фарс ситуационными этюдами. На протяжении всего творческого пути Л. неоднократно обращался к фильмам для детей. Многие из них стали классикой детского кино и в течение десятилетий не сходят с

экранов ("Шесть медведей и клоун Цибулька" и др.). Одним из последних фильмов Л. была волшебная сказка для детей "Три ветерана", разыгранная, как всегда у Л., с участием лучших чешских актеров.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Курица и пономарь" (Slepice a kostelník), 1950; "Цирк будет" (Cirkus bude), 1954; "Образцовый кинематограф Ярослава Гашека" (Vzorný kinematograf Naška Jaroslava), 1955; "Звезда едет на юг" (Hvězda jede na jih), 1958; "Цирк едет" (Cirkus jede), 1960; "Человек из I века" (Muž z prvního století), 1961; "Лимонадный Джо" (Limonádový Joe), 1964; "Хэппи энд" (Happy end), 1967; "Я убил Эйнштейна, господина" (Zabil jsem Einstejna, pánové), 1969; "Четырех убийств достаточно, дорогой" (Styři vraždy stačí, drahoušku), 1970; "Соломенная шляпка" (Slaměny klobouk), 1971; "Шесть медведей и клоун Цибулька" (Šest medvědů s Cibulkou), 1972; "Трое мужиков в пути" (Tří chlapi na cestách), 1973; "Яхим, брось его в машину!" (Jáchyme, hoď ho do stroje!), 1974; "Соло для слона с оркестром" (Cirkus v cirkuse, совм. с СССР), 1975; "Маречек, подайте мне ручку!" (Marečku, podejte mi ruku!), 1976; "Адель еще не ужинала" (Adéla ještě nevečeřela), 1977; "Да здравствуют духи!" (Ať žijí duchové!); "Таинственный замок в Карпатах" (Tajemství hradu v Karpátech), оба — 1981; "Сердечный привет с земного шара" (Srdečný pozdrav ze zeměkoule), 1982; "Три ветерана" (Tři veteráni), 1983; "Большое кинематографическое ограбление" (Velká filmová loupež), 1986.

**Библиография:** Липский Олдржих. Современная чехословацкая кинематография. Артия, Прага, 1965; Компаниченко Г. Олдржих Липский. // Кино Чехословакии. М., 1986; "Соломенная шляпка" в третий раз. // Чехословацкое кино. Прага, 1971/3; Секрет карпатского замка. // Чехословацкое кино. Прага, 1981/3; Oldřich Lipský. // The Czechoslovak film. 1966—1967. Prague, 1967; Bartoskova Sarka, Bartošek Lubos. Filmové profily. CFU. Praha, 1986.

## ЛОУЧ КЕН

(Loach Ken). Английский режиссер кино и телевидения. Родился 17 июня 1935 г. в Нанитоне (Англия), в семье электрика. Изучал право в Оксфорде, однако все свободное время посвящал театру, будучи президентом театрального клуба. В 1960 г. стал работать на телевидении. Вместе с продюсером Т. Гарнеттом создал жанр документального по стилю игрового телефильма, построенного на приемах телерепортажа и прово-

дирующего зрителя на его обсуждение как реального события ("Кэти, вернись домой", 1965).

На большом экране Лоуч дебютировал фильмом "Бедная корова" (1967), выдержанным в реалистическом стиле "школы кухонной раковины" и раскрывающим проблемы молодой обитательницы лондонского Ист-Энда, жены попавшего в тюрьму мелкого вора. Кинематографическую известность приобрел с выходом фильма "Кес" (1969), более близким к традициям "Свободного кино", т.к. стиль документа дополнялся в нем поэтическим образом вольного сокола, которого подобрал и тренировал мальчик из рабочего пригорода одного из индустриальных городов севера Англии.

В психологической драме "Семейная жизнь" (1971, Главный приз фестиваля в Карловых Варах), снятой по телефильму Д. Мерсера, нервное заболевание молодой женщины трактуется в духе модной в те годы теории Р. Д. Лэнга, объясняющей шизофрению как реакцию на подавляющее личностью окружение.

В годы упадка английского кино в 70-е гг. Л. работал главным образом на телевидении, посвящая свои фильмы истории рабочего движения в Англии.

Л. остался верен своей теме и стилю по сегодняшний день, снимая драмы о социальных проблемах нынешних рабочих кварталов, безработице и бедности ("Взгляды и улыбки", 1981; "Гольфьба", 1991; "Льет как из ведра", 1993; "Божья коровка, улетай на небо", 1994). О его стремлении как можно точнее воспроизводить среду, в которой происходит действие его фильмов, говорит хотя бы тот факт, что при американском прокате их диалоги приходилось субтитровать, поскольку Л. соблюдал все местные диалектные особенности языка своих героев. В 1995 г. значительный отклик на Каннском фестивале получил его фильм "Земля и свобода" — об английском интербригадце, ставшем свидетелем конфликта сталинистов и троцкистов в ходе испанской гражданской войны.

Последние фильмы Кена Лоуча "Песня Карлы" (1997) и "Хлеб и розы" (2000) по своей проблематике выходят за пределы Англии; первый из них — портрет молодой сандвинистки-никарагуанки, второй — официантки-мексиканки из Лос-Анджелеса. Л. — один из немногих современных режиссеров, работающих в коммерческом кинематографе и последовательно проводящих свою ортодоксально марксистскую

тому, за что и пользуется постоянным вниманием критики, особенно французской (о чем свидетельствуют специальные призы жюри Каннских фестивалей 1990 и 1993 гг.).

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Бедная корова" (Poor Cow), 1967; "Кес" (Kes), 1969; "Семейная жизнь" (Family Life), 1971; "Егер" (The Gamekeeper), 1978; "Черный Джек" (Black Jack), 1979; "Взгляды и улыбки" (Looks and Smiles), "Вопрос лидерства" (Question of Leadership), оба — 1981; "Фатерлянд" (Fatherland), 1986; "Скрытая повестка дня" (Hidden Agenda), 1990; "Гольфьба" (Riff-Raff), 1991; "Льет как из ведра" (Raining Stones), 1993; "Божья коровка, улетай на небо" (Ladybird, Ladybird), 1994; "Земля и свобода" (Land and Freedom), 1995; "Песня Карлы" (Carla's Song), 1997; "Хлеб и розы" (Bread and Roses), 2000.

**Библиография:** Hacker J. and Price D. Take 10: Contemporary British Film Directors. 1991.

## Л'ЭРБЬЕ МАРСЕЛЬ

(L'Herbier Marcel). Французский кинорежиссер. Родился 23 апреля 1890 г. в Париже, умер 28 ноября 1979 г. там же. Получил юридическое образование. Отличался всесторонней широкой образованностью, писал стихи и пьесы, играл на рояле, увлекался живописью. Будучи призванным в армию, оказался прикомандированным к отделу кинослужбы, что и послужило основным толчком обращения этого утонченного эстета и поклонника Оскара Уайльда к "приземленному" искусству кинематографа. Начав в качестве сценариста ("Поток", "Колечко"), Л'Эрбье вскоре осваивает и режиссуру ("Карнавал истин", "Роза Франции") и уже в 1920 г. обретает известность своей экранизацией Бальзака "Человек открытого моря". Уже в этой ленте очевидно стремление Л'Эрбье к субъективно-поэтическому кинематографу. Превратив водную стихию в основного персонажа фильма, режиссер, с одной стороны, стремится передать с помощью окружающей среды и атмосферы действия настроения и переживания своих героев, с другой — использует в кинокомпозиции чисто музыкальные приемы, уподобляя фильм сонате и выделяя такие части, как аллегро, анданте, скерцо, ларго. Таким образом, уже в начале своей карьеры Л'Эрбье оказался среди представителей направления киноимпрессионизма, теоретиком

и основателем которого по праву считается Л. Деллюк.

Шедевром же Л'Эрбье стал фильм "Эльдорадо". Несмотря на то что в основу картины лег мелодраматический сюжет, несмотря на участие в ленте таких знаменитостей немого кино, как Жак Катлен, Евы Франсис, жены Деллюка, и Марсель Прадо, супруги самого Л'Эрбье, успех сопутствовал фильму не столько среди зрителей, сколько в кругах знатоков, посетителей "Клуба друзей седьмого искусства" и "Синеклуба". Этот холодный эстетский эскерсис отличала чуткая точность изложения, когда оптические деформации передавали настроение и даже течение мыслей героев, когда пейзаж и экстерьеры гармонировали с декорациями кабачка, когда игра теней оказывалась не менее значимой, чем исполнители из плоти и крови. Открытия Л'Эрбье перекликались с находками немецких экспрессионистов, тогда еще во Франции не известных. Однако последовавшие неудачи с такими лентами, как "Дон Жуан и Фауст", не спасенный даже великолепными декорациями и костюмами по эскизам Клода Отан-Лара, и "Бесчеловечная", вынудили честолюбивого Л'Эрбье ("Его душа во власти двух демонов, — писал о Л'Эрбье сценарист Шарль Спаак, — тщеславия и жадности") обратиться к кинематографу, близкому более широкой публике. Этому способствовала и зависимость режиссера от продюсеров (Гомона и Пате), зависимость, от которой Л'Эрбье безуспешно пытался избавиться, то создавая собственную студию, "Синеграфия", потерпевшую крах с появлением звука, то пускаясь во всевозможные авантюры. Впрочем, уступки, на которые он соглашается, не приносят долгожданного успеха, ни когда он экранизирует литературу посредственную, ни когда обращается к произведениям больших мастеров ("Покойный Матиас Паскаль" по Л. Пиранделло, "Портрет Дориана Грея" по О. Уайльду).

Приход звука сослужил Л'Эрбье неважную службу. Для него, режиссера-философа, режиссера-поэта, режиссера-импрессиониста, наконец, важным было открытие возможностей пейзажа, природы, декораций как характеризующих эмоциональное состояние персонажей. Атмосфера действия в его фильмах всегда была действенной, изобразительный ряд значим, и Л'Эрбье так и не сумел найти места в построенной им иерархии киноизображения для того, что изначально было столь важно ему, — для слова. Его

метания от экранизации пьес к документальному кино (общество "Синелефония"), от исторических хроник ("Адриена Лекуверр", "Антанта") к морским зарисовкам, столь дорогим его сердцу, не удовлетворяли его самого. Среди всех этих непродуманных и во многом несовершенных работ затерялась и трогательно-ирреальная "Фантастическая ночь", с легкой руки критики прозванная "надгробием Мельесу", ибо возвращала к приемам пионеров кинематографа, а на самом деле, в какой-то мере ставшая надгробием самому Л'Эрбье-режиссеру. В то же время его прочая деятельность оказалась плодотворной. Он писал статьи, выступал на всевозможных конференциях и форумах, стал основателем первой Высшей школы кинематографии ИДЕК в 1926 г., в течение ряда лет возглавлял Центр связи между кинематографическими учебными заведениями, последние же годы жизни посвятил развитию и совершенствованию своего последнего увлечения — телевидения.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Призраки" (Phantasmes), 1917; "Роза Франции" (Rose France), 1919; "Отчий дом" (L'homme du large), 1920; "Эльдорадо" (Eldorado), 1921; "Дон Жуан и Фауст" (Don Juan et Faust), 1922; "Покойный Матиас Паскаль" (Feu Mathias Pascal), 1925; "Дитя любви" (L'enfant d'amour), 1930; "Вооруженная стража" (Veille d'armes), 1935; "Тайная обитель" (La citadelle du silence), 1937; "Фантастическая ночь" (La nuit fantastique), 1942; "Последние дни Помпеи" (Ultimi giorni di Pompeii), 1951.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Cateilain J. Marcel L'Herbier. P., 1951.

## ЛЮБИЧ ЭРНСТ

(Lubitsch Ernst). Немецкий и американский режиссер. Родился 28 января 1892 г. в Берлине в семье состоятельного фабриканта одежды. Умер 30 ноября 1947 г. в Беверли-Хиллз (Калифорния). Впервые попал в театр благодаря тому, что на фабрике его отца шили театральные костюмы. Увлечшись сценой, начал выступать сначала в качестве статиста, а потом характерного актера. Ему, как правило, поручали роли шутов и слуг в пьесах Шекспира, Ведекинда, Гауптмана, Мольера. Учился в мастерской М. Рейнхардта, чьи основные творческие принципы использовал позднее в своей режиссерской деятельности.

В 1913 г. Л. получил роль в кино. Вскоре ему предоставилась возможность попробовать силы в режиссуре. Он работал быстро и успешно, снимая в среднем 5–6 фильмов в год. Из этого периода творчества Л. почти ничего не сохранилось, кроме названий — "Фрейлейн — Мыльная пена", "Сахар и корица", "Его единственный пациент", "Последний костюм" и др. Историк кино Лотта Эйслер отмечает, что в большинстве своем это были "комедии пощечин" с ярко выраженным еврейским акцентом.

Комедии Л. пользовались успехом у зрителей, это и побудило руководство УФА пригласить режиссера для работы с новой звездой Полой Негри. Сначала Л. отказывался, но со временем дал себя уговорить. Их сотрудничество, продолжавшееся долгие годы, началось фильмом "Глаза мумии Ма" (1918), действие которого происходило в Древнем Египте. Немецкий художник влюбляется в храмовую танцовщицу. Она отвечает взаимностью. Влюбленную пару преследует местный жрец. Спасая художника, танцовщица погибает от его руки. В "Кармен" (1918) Пола Негри предстала в облике красавицы-цыганки, беспечно играющей влюбленными в нее мужчинами. В "Жене фараона" (1921) Л. вновь обратился к любимой теме Египта. Коренное отличие этой ленты от "Глаз мумии Ма" состояло в том, что в ней были задействованы огромные толпы статистов, что придало повествованию воистину эпический размах. В картине "Сумурун" камера Л. пробралась в святая святых арабского Востока — гарем. Молодая наложница влюблена в сына своего хозяина. Когда тот узнает об измене наложницы, он приказывает уничтожить влюбленную пару. Сам Л., памятуя о своем прошлом характерного актера, сыграл злого горбуна, из-за которого начинаются все беды влюбленных.

Найдя на арабском Востоке воистину неисчерпаемый кладезь тем и сюжетов, Л., однако, не стал им ограничиваться. Самый громкий успех — прежде всего за пределами Германии — принесла ему историческая мелодрама из французской жизни "Мадам Дюбарри" (1919). Красота помогает парижской модистке Жени завоевать положение при французском дворе и получить титул графини Дюбарри. Став фавориткой Людовика XV, она добивается освобождения из тюрьмы своего любовника Армана. Тот, тяготясь своим зависимым положением при дворе, поднимает народ на штурм Бас-

тилии. Когда король умирает, фаворитка оказывается в руках восстановщика, а сопровождает ее на казнь Арман, заваривший всю эту кашу. Весьма похожий сюжет с гильотинной рассказывался и в фильме "Анна Болейн" (1920). Правда, вместо Лувра здесь был лондонский Тауэр. И на смерть возлюбленная короля Генриха VIII обрекалась потому, что не могла подарить ему наследника.

Серьезные историки не раз уличали режиссера в злостном искажении исторической правды. Однако он вовсе не стремился к тому, чтобы по его картинам изучали быт и нравы ушедших эпох. Его творческий принцип гласил: "Фильм должен давать радость не только уму и сердцу, но и глазу". Постановки Л. поражали воображение роскошью костюмов и декораций. Хотя его отец сокрушался, что сын не захотел наследовать семейный бизнес, тот подчинил пропаганде хорошего вкуса такое важное и современное искусство, как кинематограф. Его стиль отличался изысканностью, и при выработке режиссерской стратегии Л. предпочитал не ломиться в открытую дверь. Ироничность и изящество являлись неотъемлемым свойством режиссерского почерка Л. Природная жизнелюбивость не позволяла ему принять глубоко пессимистический тон немецкого кино. В 20-е гг. оно испытало нашествие искусственных существ, созданных безумцами для покорения мира ("Чужой", 1913; "Голем", 1915; "Гомункулус", 1916, "Метрополис", 1926, и др.). И этой теме Л. сумел придать свое, сугубо ироническое звучание в фильме "Кукла" (1919). Молодой человек укрывается в монастыре, чтобы избежать женитьбы. Местные монахи решают разнообразить его жизнь с помощью заводной куклы. Поскольку та ломается, в келью попадает живая девушка, и очень скоро молодой человек понимает, как хорошо быть женатым мужчиной.

Любич умел весело и беззаботно высмеять то, что для других мастеров немецкого кино служило поводом для страданий и пессимизма. В силу этих причин он ощущал себя изгоем в немецком кино и в 1923 г. с радостью принял предложение американцев поработать в Голливуде. Там его талант расцвел, особенно с приходом в кино звука. Самые капитальные голливудские звезды стремились работать с ним. "Ниночка" с Г. Гарбо, "Ангел" с М. Дитрих, "Быть или не быть" по праву считаются классикой комедийного жанра. Когда осенью 1947 г. Л. скоропостижно

скончался от сердечного приступа, о нем скорбел весь Голливуд. У этого режиссера не было врагов, зато было много поклонников его веселого, жизнелюбивого искусства. Об этом свидетельствует и Специальная премия "Оскар", врученная режиссеру за вклад в развитие киноискусства в 1946 г. (Более подробно об американском периоде творчества Любича см. в кн. "Кино США. Режиссерская энциклопедия".)

Г. Краснова

#### Фильмография:

*Германия:* "Сахар и корица" (Zucker und Zimt), "Фрейлейн — Мыльная пена" (Fraulein Seifenschaum), "Его единственный пациент" (Sein einziger Patient), "Крафтмайер" (Kraftmeyer), "Последний костюм" (Der letzte Anzug), "Слепая королева" (Blindekuh), все — 1915; "Когда я был мертвым" (Als ich tot war), "Обувной салон "Пинкус" (Schuhpalas Pinkus), "Смешанный женский хор" (Der gemischte Frauenchor), "Прекрасный подарок" (Das schoenste Geschenk), "Общество с ограниченной ответственностью — тенор" (Der G.m.b.H — Tenor), "Новый нос" (Die neue Nase), все — 1916; "Король сыров Холлендер" (Kaesekoening Hollaender), "Король блузок" (Der Blusenkoenig), "Дневник Осси" (Ossi's Tagebuch), "Если четверо делают одно и то же" (Wenn vier dasselbe tun), "Веселая тюрьма" (Das fidele Gefaengnis), "Принц Сами" (Prinz Sami), все — 1917; "Девушка из балета" (Das Maedel vom Ballet), "Не хочу быть мужчиной" (Ich moechte kein Mann sein), "История с горшком роз" (Der Fall Rosentopf), "Глаза мумии Ма" (Die Augen der Mumie Ma), "Кармен" (Carmen), "Мейер из Берлина" (Meyer aus Berlin), все — 1918; "Моя жена, киноактриса" (Meine Frau, die Filmschauspielerin), "Принцесса устриц" (Die Austernprinzessin), "Опьянение" (Rausch), "Мадам Дюбарри" (Madame Dubarry), "Кукла" (Puppe), все — 1919; "Дочери Колхизела" (Kohlhiesels Toechter), "Ромео и Джулия в снегах" (Romeo und Julia im Schnee), "Сумурун" (Sumurun), "Анна Болейн" (Anna Boeleyn), все — 1920; "Горная кошка" (Die Bergkatze), "Жена фараона" (Das Weib des Pharaos), оба — 1921; "Пламя" (Die Flamme), 1922.

*США:* "Розита" (Rosita), 1923; "Брачный круг" (The Marriage Circle), "Три женщины" (Three Women), "Запретный рай" (Forbidden Paradise), все — 1924; "Поцелуй меня снова" (Kiss Me Again), "Беер леди Уиндермер" (Lady Windermere's Fan), оба — 1925; "Это Париж" (So This Is Paris), 1926; "Студент-принц в старом Гейдельберге" (The Student-Prince in Old Heidelberg), 1927; "Патриот" (The Patriot), 1928; "Вечная любовь" (Eternal Love), "Любовный парад" (The Love Parade), оба — 1929; "Монте-Карло" (Monte Carlo),

"Парамаунт на параде" (Paramount on Parade), оба — 1930; "Улыбающийся лейтенант" (The Smiling Lieutenant), "Человек, прогнавший свою совесть" (Der Mann, der sein Gewissen trieb), оба — 1931; "Неприятности в раю" (Trouble in Paradise), 1932; "Если бы у меня был миллион" (If I Had Million), "Один час с тобой" (One Hour with You), оба — 1932; "Веселая вдова" (The Merry Widow), 1934; "Ангел" (Angel), 1937; "Восьмая жена Синей Бороды" (Bluebeard's Eighth Wife), 1938; "Ниночка" (Ninotchka), 1939; "Магазин за углом" (The Shop around the Corner), 1940; "Это неопределенное чувство" (That Uncertain Feeling), 1941; "Быть или не быть" (To Be or Not to Be), 1942; "Небеса могут подождать" (Heaven Can Wait), 1942; "Клуни Браун" (Cluny Brown), 1946; "Эта дама в горностае" (That Lady in Ermine), 1948 — закончена Отто Преминджером.

**Библиография:** Horak J. Ernst Lubitsch and the Rise of UFA 1917-1922. Boston, 1975; Weinberg H. The Lubitsch Touch. N.Y., 1977; Carringer R., Sabath B. Ernst Lubitsch. A Guide to References and Resources. Boston, 1978; Pogue L. The Cinema Of Ernst Lubitsch. London, 1978; Paul W. Ernst Lubitsch's American Comedy. N.Y., 1983; Eizenschitz B., Narbony J. Ernst Lubitsch. Paris, 1987; Hake S. Passions and Deceptions. The Early Films Of Ernst Lubitsch. Princeton, 1992; Spaich H. Ernst Lubitsch und Seine Filme. Munchen, 1992; Eymann S. Ernst Lubitsch: Laughter In Paradise. N.Y., 1993.

## ЛЮМЬЕРЫ ЛУИ И ОГУСТ

(Lumière Louis et Auguste). Французские изобретатели, пионеры операторского мастерства и режиссуры. Огуст родился 19 октября 1862 г., умер 1954 г., Луи — 5 октября 1864 г., умер 6 июня 1948 г.

Луи Люмьер, руководивший вместе со своим отцом и братом крупной фабрикой фотоматериалов в Лионе, начал свои изыскания в области кино вскоре после появления во Франции первых кинескопов (1894). Он сконструировал хронофотограф, используя целлулоидную пленку по размерам, установленным Эдисоном (35 мм, пары перфораций на каждый кадр и 50 футов длиной). Люмьерам посчастливилось войти в историю в качестве первых кинодеятелей не потому, что они в действительности были первыми — параллельно с ними осуществлялись аналогичные опыты повсеместно, — а потому, что на тот момент они оказались лучшими. И если премьеры Диксона и Латама в Нью-Йорке, Арманта и Дженкинса в Атланте, Макса Складановского в Германии про-

шли почти незамеченными, то сеанс, состоявшийся 28 декабря 1895 г. в "Большом кафе" на бульваре Капуцинов в Париже, произвел настоящий фурор.

Будучи профессиональным фотографом, Л. легко приспособился к новой форме выражения. Он находил естественные ракурсы, его техника была совершеннее, он первым освоил моментальную съемку, а сюжеты его крошечных фильмов оказались на удивление жизненными. В легенду вошла реакция зрителей на "Прибытие поезда" — в ужасе они выбегали из зала, страшась быть раздавленными. "Политого поливальщика" (сюжет был подсказан младшим братом, Огюстом, ставшим, таким образом, первым сценаристом в кино) по праву считают первой кинокомедией, а "Завтрак младенца" трудно не расценивать как первую жанровую зарисовку семейного быта, причем лента позволяет судить об обычаях и нравах того времени, подробно демонстрируя аксессуары, моду, запечатлевая манеру поведения людей.

Со временем Люмьеры стали первопроходцами и в жанре кинохроники: разосланные ими по всему миру кинооператоры запечатлевали новости по всему свету. Фирмой Л. было выпущено около 1,5 тыс. фильмов. Однако конкуренции с более ловкими в бизнесе, хоть и не столь талантливыми кинематографистами, Л. не выдержали. Сначала они прикрыли свою фирму, сохранив за собой лишь промышленное производство киноаппаратуры, кино- и фотопленки, а затем и вовсе продали все патенты. Л. продолжал интересоваться кино, экспериментировал в области объемного кинематографа и цвета. Во Франции учреждена премия имени Люмьеров, присуждаемая ежегодно за лучший документальный фильм.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Вертящиеся тарелки" (Assiettes tournantes); "Аквариум" (Aquarium); "Индейка" (Autruches); "Прибытие поезда" (Arrivée en voiture); "Дети с игрушками" (Enfants aux jouets); "Кузнецы" (Forgerons); "Пожарные" (Pompier); "Детская ссора" (Querelle enfantine); "Завтрак младенца" (Repas de bébé); "Политый поливальщик" (Arroseur arrosé); "Беговые состязания в мешках" (Le faux cul-de-jatte) и др.

**Библиография:** Садуль Ж. Всеобщая история кино. т. 1. М., 1958; Голдовский Е. М. Луи Люмьер. (К сорокалетию изобретения кинематографа). М., 1935; Kubnick H. Les frères Lumière. P., 1938; Sadoul G. Louis Lumière. P., 1964.

## МАЕВСКИЙ ЯНУШ

(Majewski Janusz). Польский режиссер, сценарист, художник. Родился 5 августа 1931 г. во Львове. В 1955 г. окончил архитектурный факультет Краковского политехнического института. Учился на операторском отделении Государственной Высшей киношколы в Лодзи, на третьем курсе перешел на режиссерское отделение, которое окончил в 1960 г. Курсовые работы М. "Рондо" (1958) и "Мост" (1959) получили премий на фестивалях студенческих кинофильмов. С 1961 г. начал работать на студии документальных фильмов в Варшаве и киностудии киноминиатюр "Се-ма-фор". Режиссер-постановщик множества телепостановок. Общественный деятель — председатель Союза польских кинематографистов (1983-1990).

В художественном кино дебютировал в 1966 г. комедией "Жилец" (пр. МКФ в Мангейме, 1967; пр. МКФ в Панаме, 1968).

Оригинальный художник, идущий собственным путем вне течений, направлений, мод, М. в своих лентах умеет быть и серьезным мыслителем, и забавным насмешником. "Виртуоз стилизации и формы", как называет его польская кинокритика, режиссер настолько свободно чувствует себя в различных жанрах, что в начале 60-х гг. после успехов первых короткометражных фильмов ("Рондо", "Роза", "Больница") кинокритика назвала его "мастером авангарда", а после серии телефильмов-"ужасов" ("Я горю", 1967, и др.) — "отечественным специалистом по триллерам", а затем и "специалистом по фильмам-ретро".

Оригинальность стиля Маевского — в его особом видении мира. Мир его кинематографа существует не объективно, а как бы параллельно повседневной действительности. Для каждого нового фильма режиссер устанавливает новые правила, действующие только в этом, данном фильме. Во многих своих картинах М. воссоздает те миры, которые уже не существуют, не мифологизируя прошлое, как недалекое, так и давно прошедшее. Так, 20—30 гг. XX века воссозданы в мелодраме "Ревность и медицина" (1973), детективе "Дело Горгоновой" (1977), бытовой ленте о психическом и физическом взрослении юноши "Заколдованные участки" (1975, пр. МКФ в Лондоне, 1976; пр. МКФ в Мельбурне, 1977); более далекое время — начало XX века — в картине "Урок мертвого языка" (1979), а совсем далекие во времени события — в фильмах "Локист"



В 1913 г. Л. получил роль в кино. Вскоре ему предоставилась возможность попробовать силы в режиссуре. Он работал быстро и успешно, снимая в среднем 5–6 фильмов в год. Из этого периода творчества Л. почти ничего не сохранилось, кроме названий — "Фрейлейн — Мыльная пена", "Сахар и корица", "Его единственный пациент", "Последний костюм" и др. Историк кино Лотта Эйснер отмечает, что в большинстве своем это были "комедии Пошечин" с ярко выраженным еврейским акцентом.

Комедии Л. пользовались успехом у зрителей, это и побудило руководство УФА пригласить режиссера для работы с новой звездой Полой Негри. Сначала Л. отказывался, но со временем дал себя уговорить. Их сотрудничество, продолжавшееся долгие годы, началось фильмом "Глаза мумии Ма" (1918), действие которого происходило в Древнем Египте. Немецкий художник влюбляется в храмовую танцовщицу. Она отвечает взаимностью. Влюбленную пару преследует местный жрец. Спасая художника, танцовщица погибает от его руки. В "Кармен" (1918) Пола Негри предстала в облике красавицы-цыганки, беспечно играющей влюбленными в нее мужчинами. В "Жене фараона" (1921) Л. вновь обратил к любимой теме Египта. Коренное отличие этой ленты от "Глаз мумии Ма" состояло в том, что в ней были задействованы огромные толпы статистов, что придало повествованию воистину эпический размах. В картине "Сумурун" камера Л. пробралась в святая святых арабского Востока — гарем. Молодая наложница влюблена в сына своего хозяина. Когда тот узнает об измене наложницы, он приказывает уничтожить влюбленную пару. Сам Л., памятуя о своем прошлом характерного актера, сыграл злого горбуна, из-за которого начинаются все беды влюбленных.

Найдя на арабском Востоке воистину неисчерпаемый кладезь тем и сюжетов, Л., однако, не стал им ограничиваться. Самый громкий успех — прежде всего за пределами Германии — принесла ему историческая мелодрама из французской жизни "Мадам Дюбарри" (1919). Красота помогает парижской модистке Жени завоевать положение при французском дворе и получить титул графини Дюбарри. Став фавориткой Людовика XV, она добивается освобождения из тюрьмы своего любовника Армана. Тот, тяготясь своим зависимым положением при дворе, поднимает народ на штурм Бас-

тилии. Когда король умирает, фаворитка оказывается в руках восставших, а сопровождает ее на казнь Арман, заваривший всю эту кашу. Весьма похожий сюжет с гильотиной рассказывался и в фильме "Анна Болейн" (1920). Правда, вместо Лувра здесь был лондонский Тауэр. И на смерть возлюбленная короля Генриха VIII обрекалась потому, что не могла подарить ему наследника.

Серьезные истории не раз уличали режиссера в злостном искажении исторической правды. Однако он вовсе не стремился к тому, чтобы по его картинам изучали быт и нравы ушедших эпох. Его творческий принцип гласил: "Фильм должен давать радость не только уму и сердцу, но и глазу". Постановки Л. поражали воображение роскошью костюмов и декораций. Хотя его отец сокрушался, что сын не захотел наследовать семейный бизнес, тот подчинил пропаганде хорошего вкуса такое важное и современное искусство, как кинематограф. Его стиль отличался изысканностью, и при выработке режиссерской стратегии Л. предпочитал не ломиться в открытую дверь. Ироничность и изящество являлись неотъемлемым свойством режиссерского почерка Л. Природная жизнелюбивость не позволяла ему принять глубоко пессимистический тон немецкого кино. В 20-е гг. оно испытало нашествие искусственных существ, созданных безумцами для покорения мира ("Чужой", 1913; "Голем", 1915; "Гомункулус", 1916, "Метрополис", 1926, и др.). И этой теме Л. сумел придать свое, сугубо ироническое звучание в фильме "Кукла" (1919). Молодой человек укрывается в монастыре, чтобы избежать женитьбы. Местные монахи решают разнообразить его жизнь с помощью заводной куклы. Поскольку та ломается, в келью попадает живая девушка, и очень скоро молодой человек понимает, как хорошо быть женатым мужчиной.

Любич умел весело и беззаботно высмеять то, что для других мастеров немецкого кино служило поводом для страданий и пессимизма. В силу этих причин он ощущал себя изгоем в немецком кино и в 1923 г. с радостью принял предложение американцев поработать в Голливуде. Там его талант расцвел, особенно с приходом в кино звука. Самые капризные голливудские звезды стремились работать с ним. "Ниночка" с Г. Гарбо, "Ангел" с М. Дитрих, "Быть или не быть" по праву считаются классикой комедийного жанра. Когда осенью 1947 г. Л. скоропостижно

скончался от сердечного приступа, о нем скорбел весь Голливуд. У этого режиссера не было врагов, зато было много поклонников его веселого, жизнелюбивого искусства. Об этом свидетельствует и Специальная премия "Оскар", врученная режиссеру за вклад в развитие киноискусства в 1946 г. (Более подробно об американском периоде творчества Любича см. в кн. "Кино США. Режиссерская энциклопедия".)

Г. Краснова

Фильмография:

*Германия:* "Сахар и корица" (Zucker und Zimt), "Фрейлейн — Мыльная пена" (Fraeulein Seifenschäum), "Его единственный пациент" (Sein einziger Patient), "Крафтмайер" (Kraftmeyer), "Последний костюм" (Der letzte Anzug), "Слепая корова" (Blinddekuh), все — 1915; "Когда я был мертвым" (Als ich tot war), "Обувной салон "Пинкус" (Schuhpalas Pinkus), "Смешанный женский хор" (Der gemischte Frauenchor), "Прекрасный подарок" (Das schoenste Geschenk), "Общество с ограниченной ответственностью — тенор" (Der G.m.b.H — Tenor), "Новый нос" (Die neue Nase), все — 1916; "Король сыров Холлендер" (Kaesekoenig Hollaender), "Король блузок" (Der Blusenkoenig), "Дневник Осси" (Ossi's Tagebuch), "Если четверо сделают одно и то же" (Wenn vier dasselbe tun), "Веселая тюрма" (Das fidele Gefaengnis), "Принц Сами" (Prinz Sami), все — 1917; "Девушка из балета" (Das Maedel vom Ballet), "Не хочу быть мужчиной" (Ich moechte kein Mann sein), "История с горшком роз" (Der Fall Rosentopf), "Глаза мумии Ма" (Die Augen der Mumie Ma), "Кармен" (Carmen), "Мейер из Берлина" (Meyer aus Berlin), все — 1918; "Моя жена, киноактриса" (Meine Frau, die Filmschauspielerin), "Принцесса устриц" (Die Austernprinzessin), "Опьянение" (Rausch), "Мадам Дюбарри" (Madame Dubarry), "Кукла" (Puppe), все — 1919; "Дочери Колхизела" (Kohlhiesels Toechter), "Ромео и Джулия в снегах" (Romeo und Julia im Schnee), "Сумурун" (Sumurun), "Анна Болейн" (Anna Boelyn), все — 1920; "Горная кошка" (Die Bergkatze), "Жена фараона" (Das Weib des Pharao), оба — 1921; "Пламя" (Die Flamme), 1922.

*США:* "Розита" (Rosita), 1923; "Брачный круг" (The Marriage Circle), "Три женщины" (Three Women), "Запретный рай" (Forbidden Paradise), все — 1924; "Попелуй меня снова" (Kiss Me Again), "Веер леди Уиндермер" (Lady Windermere's Fan), оба — 1925; "Это Париж" (So This Is Paris), 1926; "Студент-принц в старом Гейдельберге" (The Student-Prince in Old Heidelberg), 1927; "Патриот" (The Patriot), 1928; "Вечная любовь" (Eternal Love), "Любовный парад" (The Love Parade), оба — 1929; "Монте-Карло" (Monte Carlo),

(1970; пр. МКФ в Ситжесе, 1971; пр. МКФ в Венеции), "Аватар, или Обмен душами" (1965, пр. МКФ в Монте-Карло, пр. МКФ в Триесте, 1967), "Венера из Иллы" (1968).

Каждый из фильмов М. является попыткой реализовать конкретную стилистическую задачу, сохраняя главное: архитектурную конструкцию фильма, тщательную разработку композиции кадра, стилистику эпохи, антураж, атмосферу.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Рондо" (Rondo), 1958; "Мост" (Most), 1959; "Забава" (Zabawa, док.), 1961; "Шляпа" (Kapelusz, к/м), 1963; "Альбом Флейшера" (Album Fleischera, пр. МКФ в Сан-Франциско; пр. МКФ в Кракове), "Поединок" (Poedynek, док.; пр. МКФ в Эдинбурге-1965, пр. МКФ в Ванкувере, 1965; пр. МКФ в Буффало, 1965; пр. МКФ в Корке, 1965), "Доцент Хамлер" (Docent Hamler, тв), "Джаз в Польше" (Jazz w Polsce, док.), "Первый павильон" (Pierwszy pawilon, к/м, тв, пр. МФ телевизионных фильмов в Триесте), все — 1964; "Голубая комната" (Blekitny pokoj, тв), "Аватар, или Обмен душами" (Awatar czyli zamiana dusz), оба — 1965; "Жилец" (Sublokator), 1966; "Черное платье" (Czarna suknia, тв., пр. МФ телевизионных фильмов в Праге, 1968), "Я горю" (Ja gore), оба — 1967; "Венера из Иллы" (Wenus z Ille), 1968; "Преступник, который украл преступление" (Zbrodniarz ktory ukradl zbrodnie), "Учреждение" (Uzrad, тв), оба — 1969; "Локис" (Lokis), 1970; "Окно, забитое досками" (Okno zabite deskami, тв), "Система" (System, тв., пр. МКФ в Ситжесе, 1972), оба — 1971; "Ревность и медицина" (Zazdrosc i medycyna), 1973; "Потерянная ночь" (Strasna noc, тв.), 1974; "Закладываемые участки" (Zaklete rewiry), 1975; "Дело Горгоновой" (Sprawa Gorgonowej), 1977; "Урок мертвого языка" (Lekcja martwego jezyka), 1979; "Королева Бона" (Krolowa Bona, тв., сериал), 1980; "Эпитафия для Барбары Радзивилловны" (Epitafium dla Barbary Radziwillowny), 1982; "Соленая роза" (Slona roza, Польша—ЧССР), 1983; "Фантазия" (Mrzonka, тв); "Дезертиры" (Dezerterzy, Польша—Венгрия), 1985; "Черный овраг" (Czarny wawoz), 1989; "До свидания вчера" (Do widzenia wczoraj), 1993; "Воспитание дьявола" (Edukacja diabla), 1994; "Золото дезертиров" (Zloto dezerterow), 1999.

## МАКАВЕЕВ ДУШАН

(Makavejev Dusan). Югославский кинорежиссер. Родился 13 октября 1932 г. в Белграде. Закончил философский факультет Белградского университета (отделение психологии, 1955) и Театральную академию

в Белграде. С 1953 г. снимает любительские игровые фильмы в "Киноклубе Београд": "Ятаган Мала" (1953), "Печать" (1956), "Разбитое зеркало Антони" (1958) "Не надо верить памятникам" (1958). Занимается журналистикой, работает на ТВ-Белград. В 1960 г. издает сборник статей и эссе "Поцелуй для товарища Лозунга" и книгу о кино для детей "24 картинки в секунду". Автор комедии, совместно с Раше Поповым, "Новый человек на Цветочной площади" (1960). С 1958 г. снимает короткометражные игровые и документальные фильмы на профессиональных студиях Загреба и Белграда. Среди них: "Раз картошка, два картошка" (1961), "Педагогическая сказка" (1961), "Улыбка-61" (1961), "Парад" (1962), "Долой заборы", (1962), "Красавица-62" (1962), "Новое домашнее животное" (1964), в которых полной мерой проявилась стилистика будущих полнометражных картин М., позволившая югославской и зарубежной критике увидеть в творчестве режиссера отчетливые элементы сюрреалистической поэтики: парадоксальную драматургию, поэтику коллажа, агрессивную социальную публицистику, подчеркнута возбужденный эротизм, черный юмор, вызывающую оппозиционность по отношению к существующему режиму, склонность к анархо-синдикалистской политической риторике. Этим же художественным и идейным принципам (абсурдность реальных жизненных ситуаций, выстраивающихся в некую метафорическую реальность, парадоксальность сюжетов, гротеск как основной сюжетообразующий принцип, ирония на грани цинизма) М. остается верен и в своих полнометражных игровых фильмах, начиная со своего дебюта — "Человек не птица" (1965). Затем последовали: "Любовный случай, или Трагедия почтово-телеграфной служащей" (1967), "Невинность без защиты" (1968, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1968) и последняя лента М., снятая в СФРЮ, "ВР: Мистерия организма" (1971; пр. Луиса Буньюэля на МКФ в Каннах, 1971; "Серебряный Хьюго" за режиссуру на МКФ в Чикаго, 1968; пр. "Золотой век" Бельгийской королевской синематеки, 1973). Выход этой картины совпал с периодом идеологической борьбы с "анархо-либерализмом" и "черной волной" в югославском кино. М. оказался одной из жертв этой кампании и вынужден был эмигрировать, скрываясь от судебного преследования по обвинению в оскорблении власти и ветеранов народно-освободительной войны. С 1974 г. М. работал за рубежом. Здесь он снимал "Сладкий фильм" (1974), "Мистер Монтенегро" (1981, пр. на МКФ в Сан-Паулу), "Кока-Кола Кид" (1985), "Манифест" (1990) и "Горилла купается в полдень" (1993). В годы эмиграции преподавал кинорежиссуру и сценарное мастерство в Гарвардском и Колумбийском университетах, а также киношколах Европы и Австралии. В постсоциалистической Югославии основал киноклупу "Экстаз". С середины 90-х гг. снова преподает режиссуру в американских и французских университетах и киношколах.

М. Черненко

**Фильмография:** "Ятаган Мала" (Jatagan Mala), 1953; "Печать" (Pecat), 1956; "Разбитое зеркало Антони" (Antonijevo razbijeno ogledalo), "Не надо верить памятникам" (Spomenicima ne treba verovati), оба — 1958; "Раз картошка, два картошка" (Eci pec pec), "Педагогическая сказка" (Pedagoska bajka), "Улыбка-61" (Osmjeh-61), все — 1961; "Парад" (Parada), "Долой заборы" (Dole plotovi), "Красавица-62" (Ljepotica-62), все — 1962; "Новое домашнее животное" (Nova domaca zivotinja), 1964; "Человек не птица" (Covek nije tica), 1965; "Любовный случай, или Трагедия почтово-телеграфной служащей" (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice PTT), 1967; "Невинность без защиты" (Nevinost bezzastite), 1968; "ВР: Мистерия организма" (VR: Misterija organizma), 1971; "Мне не хватает Сони Хени" (I miss Sonja Henie, к/м), 1972; "Сны тринадцати" (Dreams of Thirteen, к/м), "Сладкий фильм" (Sweet Movie), оба — 1974; "Мистер Монтенегро" (Mister Montenegro), 1981; "Кока-Кола Кид" (Coca Cola Kid), 1985; "Манифест" (Manifesto), 1990; "Горилла купается в полдень" (Gorila kupa se u rodne), 1993.

**Библиография:** Черненко М. "ВР: Мистерия организма". // Фаворит. 1993, № 6; Черненко М. "Биг Мак" или трагедия марксиста с человеческим лицом. // Искусство кино. 1994, № 1; "Dusan Makavejev. 300 cuda". Beograd, 1988; Munitic R. Jugoslavenski filmski slucaj. Split, 1980; Novakovic S. Vreme otvaranja. Novi Sad, 1970; Volk P. Savremeni jugoslavenski film. Beograd, 1983; Волк П. Српски филм. Београд, 1997.

## МАКК КАРОЙ

(Makk Károly). Венгерский режиссер. Родился 23 декабря 1925 г. в поселке Береттёйфалу. Сын кинемеханика, он раньше других своих

сверстников познакомился с кинопроизводством. Уже с 1944 г. работал в киностудии "Гуния" — вначале техническим помощником, затем монтажником, оператором кинохроники, ассистентом режиссера. Одновременно Макк учился в университете (сначала в Будапеште, затем в Дебрецене) на факультете истории искусств, философии и эстетики. В 1946–1950 гг. учился в будапештском Институте театра и кино, совмещая учебу с работой в кинопредприятии "Шарло". В институте состоялось его знакомство, переросшее в многолетнюю дружбу, с режиссером Гезой Радвани, у которого он работал ассистентом на ленте "Где-то в Европе" (1947). После он сотрудничал в той же роли с другими венгерскими режиссерами, снимавшими первые послевоенные фильмы. Его первая самостоятельная режиссерская работа "Пионеры", которую он начал в 1949 г. вместе с товарищами по киношколе, была не завершена, признанная руководством студии "политически сомнительной", в связи с чем Макк уволили из киностудии и он некоторое время в порядке дисциплинарного наказания работал трактористом. Однако в 1950 г. вернулся в кинопроизводство, уже в качестве дипломированного ассистента режиссера.

В 1954 г. М. дебютировал как режиссер-постановщик искрометной, водевильной, костюмной комедией "Лилиомфи" из эпохи бидермайера, доказав отличное владение жанром и умение работать с актерами. Позже он не раз это подтверждал, обращаясь к лирике и гротеску, органично сплавляя их ("Кошки-мышки", 1974; номинация на премию "Оскар"; "Высоконравственная ночь", 1977, и др.). Другую сильную сторону его режиссерского дарования — точность в обрисовке социальной среды и характеров, проникновение в человеческую психологию, умение быть сдержанным и экономным в выразительных средствах — обнаружила уже "Палата № 9" (1955), остропроблемная лента, в которой наряду с рудиментами схематизма очевидно влияние итальянского неореализма. Глубокий психологизм и пластическая выразительность отличают мрачную мелодраму "Дом под скалами" (1958; пр. МКФ в Сан-Франциско, 1958), в которой одержимая ревностью, замешанная на болезненных комплексах, приводит к трагическому исходу. Последовавшие затем фильмы "39-я бригада" (1959), "Одержимые" (1961), "Потерянный рай" (1962), "Предпоследний человек" (1963) были достиже-

ниями для своего времени, в которых обрел личные интонации голос режиссера, спорящий и обсуждающий острые вопросы 60-х, вглядывающийся в лица своих героев, фиксирующий их социальное самочувствие. Будучи неустанным искателем, М. одним из первых принялся за обновление языка и расширение кругозора венгерского кино, за пересаживание на его почву достижений современного кинематографа. Его умение создавать атмосферу и среду, а также особое чувство так называемого лирического трагизма объединились в шедевре кинематографического искусства — фильме "Любовь" (1970, Спец. пр. и пр. международной католической организации на МКФ в Каннах, 1971; пр. актрисе Мари Тёрёчик на МКФ в Чикаго, 1971; "Золотая медаль" МКФ в Варне, 1973, и др.), явившем выразительное изображение мрачной эпохи 50-х и торжества человеческих ценностей. Его герои в обстоятельствах свинцового времени проходят испытание на человечность, терпение, веру и верность любви. К творчеству своего современника, классика XX века, писателя Тибора Дери, чьи новеллы легли в основу этого фильма, М. еще не раз потом обращался ("Две истории из недавнего прошлого": "За кирпичной стеной" и "Филемон и Бавкида", 1979; "Последняя рукопись", 1987). Другим крупным достижением мастера стала картина "Глядя друг на друга" (1982, по повести Эржебет Галгоци; пр. актрисе Ядвиге Чеслак-Янковской и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, 1982; Гран-при МКФ в Фигейра-да-Фош, 1982) — трагическая история однополюсной любви, вступающей в конфликт с общественной нетерпимостью 50-х. Суровую эпоху, последовавшую за поражением Венгерского восстания 1956-го, М. еще раз попытался воссоздать в фильме "Венгерский реквием" (1990), однако выше общих мест в ее художественном осмыслении не поднялся.

В "Венгерской пицце" из коллективного триптиха "Давайте любить друг друга, ребята" (1995) М. в форме печального гротеска сказал свое слово о новых общественных отношениях. Собранием блестящих актерских работ и демонстрацией высокой постановочной культуры явился "Игрок" (1997; пр. актрисе Джуди Мэй на МКФ в Трое и др.) — полный страсти и напряжения фильм, в котором объединены оживающие страницы романа Достоевского и эпизоды из жизни самого писателя.

С 1951 г. Макк преподает в будапештском Институте театра и кино. В 1993 г. избран членом-корреспондентом Венгерской академии литературы и искусств имени Сечени. Удостоен многих почетных венгерских званий и наград. В 1986 г. на МКФ в Фигейра-да-Фош был удостоен специального приза за творчество.

А. Трошин

**Фильмография:** "Пионеры" (Úttörők, не завершен), 1949; "Мнимый больной" (Képzelt beteg, к/м), "Коварство и любовь" (Ármány és szerelem, к/м), оба — 1952; "Лилиомфи" (Liliomfi), 1954; "Палата № 9" (A 9-es kórtér), 1955 "Сказка о 12 очках" (Mese a 12 találtól), "Опоздавший жених" (Az elkéssett vőlegény, док.), оба — 1956; "Дом под скалами" (Chaz a sziklak alatt), 1958; "39-я бригада" (A harminckilences dander), 1959; "По газонам ходить разрешается" (Füre lépni szabad), 1960; "Одержимые" (Megszállottak), 1961; "Потерянный рай" (Elveszett paradicsom), 1962; "Предпоследний человек" (Utolsó előtti ember), "Собственная квартира" (Öröklakás, тв), "Болезненная критика" (Fájó kritika, тв), все — 1963; "Что делало Ваше величество с 3-х до 5-ти?" (Mit csinált felséged 3-tól 5-ig), 1964; "Телеграмма" (Távira, тв), "Кольцо" (A gyűrű), тв, оба — 1965; "Отпуск в Германии" (German vakáció, тв), 1967; "Сумасшедшие каникулы" (Bolondos vakáció), "Перед богом и людьми" (Isten és ember előtt), "Убийство в студии" (Gyilkosság amúteremben, тв), все — 1968; "Признание" (Beismerő vallomás, тв), 1969; "Дверь" (Az ajtó, тв), 1970; "Любовь" (Szerelem), 1970; "Сто песо" (Száz peso, тв), "Любовь в шкафу" (Szerelem a ládában, к/м, тв), оба — 1971; "Кошки-мышки" (Macskajáték), 1974; "Высоконравственная ночь" (Egy erkölcsös éjszaka), 1977; "Дорогой сын!" (Drága kisfiam!, тв), 1978; "Две истории из недавнего прошлого": "За кирпичной стеной" и "Филемон и Бавкида" (Két történet a félmúltból: Téglafal mögött, Philemon és Baucis), 1979; "Сумасбродная девушка" (A bolond lány, тв), 1980; "Посещение" (Vendéglátás, тв), 1981; "Глядя друг на друга" (Egymásra nézve), 1982; "Надо играть" (Játszani kell, Венгрия—США), 1984; "Последняя рукопись" (Az utolsó kézirat), 1987; "Венгерский реквием" (Magyar rekviem), 1990; "Венгерские новеллы: тубероза" (Magyar novellák. Egy tubarózsa, тв), 1993; "Венгерская пицца" из коллективного триптиха "Давайте любить друг друга, ребята" (A magyar pizza. Szeressük egymást, gyerekek), 1995; "Игрок" (A játékos), 1997.

**Библиография:** Трошин А.С. Венгерское кино: 70—80-е годы. М., 1986; Makk Károly (Filmek és alkotók). Bd., 1977; Zoltán Vince. Makk Károly. Bd., 1978; Jeancolas Jean-Pierre. Miklos, István, Zoltán et les autres.

Bd., 1989; Zsugán István. A negyven-ötven kilős csomag. Makk Karoly // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. Bd., 1994.

## МАЛЬ ЛУИ

(Malle Louis). Французский режиссер. Родился 30 октября 1932 г. в местечке Thumeries, умер 24 октября 1995 г. в Париже. Выходец из аристократической семьи. Родители М. не одобряли его увлечения кинематографом, однако позволили ему поступить в ИДЕК (1950) после того, как он завершил образование в Сорбонне. М. приобщался к кино и на практике, работая ассистентом у Р. Брессона, а по окончании ИДЕКа был приглашен Ж.И. Кусто в качестве оператора для подводных съемок, затем стал сорежиссером его ленты "В мире безмолвия" (гл. пр. МКФ в Каннах). Спустя годы Кусто объявил М. лучшим подводным оператором в мире.

М. принадлежит к числу режиссеров французской "новой волны". Как и большинству режиссеров этого направления, М. свойственно стремление адаптировать собственный опыт и ощущения в своей работе. ("Лишь пропуская воспоминания сквозь призму своего воображения, можно достичь подлинной глубины в киноискусстве", — говорил он.) Быть может, наиболее откровенным произведением в этом плане для него стала картина "До свидания, дети", где М. в близкой к автобиографической форме воспроизводит события, свидетелем и участником которых он стал во время войны. 12-летним подростком М. воспитывался в католическом коллеже, где скрывались и несколько учеников еврейского происхождения. Об этом стало известно оккупационным властям, священник-настоятель был арестован, а мальчики отправлены в концентрационный лагерь. С другой стороны, — и в этом М. от прочих представителей "новой волны" отличен — он стремится к разнообразию тем и жанров. Так, дебютировав в жанре психологического детектива ("Лифт на эшафот"), в своем следующем фильме "Любовники" (спец. пр. МКФ в Венеции), М. целенаправленно критикует буржуазное общество. А в экранизации нашумевшей повести Р. Кено "Зази в метро", представляющей собой пародийную комедию, при всей ее кажущейся хаотичности кроит на удивление целостную картину современной французской жизни.

"Мне все кажется, что я повторяюсь, поэтому я старательно противостою соблазну возвращаться к уже освоенным темам", — говорил Маль. Тяга к разнообразию привела к тому, что М. с одинаковой неприужденностью чувствовал себя как во Франции, так и в США, где снял ряд своих значительных произведений, открывших американской публике будущих звезд — Брук Шилдс ("Милашка") и Сьюзен Сарандон ("Милашка", "Атлантик-Сити"). Однако приверженность М. к раздумчивым длинным съемочным периодам, отнюдь не в стиле американской кинопромышленности, препятствовала его продвижению в Голливуде. Но к каким бы жанрам ни обращался режиссер, какие бы темы ни затрагивал в своем творчестве, неизменным для него оставались принцип психологизма, корнями уходящего в классику французского романа XIX века и наиболее полно проявившегося в двух его необычных и нашумевших произведениях: фильме "Лакомб Люсьен", в центре которого образ простого крестьянского парня, отнюдь не простыми психологическими путями пришедшего к сотрудничеству с фашистскими оккупантами, и "Победу с Андре" (по нашумевшей пьесе У. Шоуна), где психологический портрет двух центральных персонажей складывается за простыми действиями — едой и разговором. Нередко фильмы М. провоцировали скандалы. После "Лакомба Люсьена" его обвиняли в искажении роли народа в движении Сопротивления. Картина "Любовники", одна из первых поднявшая завесу над темой эротики в кино, эпатировала публику и была запрещена в Америке, а в штате Огайо против кинотеатра, осмелившегося продемонстрировать фильм, было даже возбуждено уголовное дело.

В ряде фильмов, как собственных, так и поставленных другими режиссерами, как на телевидении, так и в кино, М. выступил в качестве диктора: "До появления никель-одеона: кинематограф Эдвина Портера" (1982), "Земля Божья" (1986), "Калькутта" (1968), "Призрак Индии" (1969). В иных лентах он даже появился в кадре: "Жан Ренуар" (1993), "Жизнь богемы" (1992), "Частная жизнь". Он также работал оператором и выступил продюсером нескольких собственных картин ("Зази в метро", "Милашка", "Лакомб Люсьен" и пр.). Его третьей и последней женой была актриса Кендис Берген.

О. Рейзен.

**Фильмография:** "Безмолвный мир" (Monte desilence, Le), 1956; "Лифт на эшафот" (Ascenseur pour l'échafaud, 1958; "Любовники" (Amants, Les), 1959; "Зази в метро" (Zazie dans le métro), 1960; "Частная жизнь" (Vie privée), 1961; Vive le tour (док.), 1962; "Блуждающий огонек" (Feu follet, Le), 1963; Bons baisers de Bangkok, тв, 1964; "Вива, Мария!" (Viva Marèa!), 1965; "Вор" (Voleur, Le), 1967; "Три шага в бреду", фрагмент "Уильям Уильсон" (Tre passi nel delirio, segment William Wilson), 1968; "Калькутта" (Calcutta, док.), 1968; "Призрак Индии". (Inde fantôme, L, тв-сериал), 1969; "Сердцебиение" (Souffle au coeur, Le), 1971; "Площадь Республики" (Place de la République), "Человечно, слишком человечно" (Humain, trop humain), "Лакомб Люсьен" (Lacombe Lucien), все — 1974; "Черная луна" (Black Moon), 1975; "Крупный план" (Close Up), 1976; "Прелестный ребенок" (Pretty Baby), 1978; "Атлантик-Сити" (Atlantic City), 1980; "Мой обед с Андре"/"Победу с Андре" (My Dinner with André), 1981; "Пираты" (Crackers), 1984; "Залив Аламо" (Alamo Bay), 1985; "Земля Божья" (God's Country, тв), 1986; "В поисках радости" (And the Pursuit of Happiness, тв), 1987; "До свидания, дети" (Au revoir les enfants), 1987; "Майские дураки" (Milou en mai), 1989; "Крах" (Fatale), 1992; "Ваня с 42-й улицы" (Vanya on 42nd Street), 1994.

**Библиография:** Божович В. О новой волне во французском кино. // Вопросы киноискусства. Выпуск 8. М, 1964; Chapier. H. Louis Malle. P., 1966.

## МАРИАШШИ ФЕЛИКС

\*\*\*\*\*  
(Máriássy Félix). Венгерский режиссер и сценарист. Один из лидеров первого послевоенного поколения венгерских кинематографистов. Родился 3 июня 1919 г. в селе Маркушфалва. Умер в 1975 г. По образованию художник-график. В кино М. работал с 1939 г. — сначала монтажником, помощником режиссера, позже пробовал писать сценарии. После войны снимал короткие документальные фильмы, писал сценарии для игровых картин. В качестве соавтора сценария и монтажера участвовал (вместе с женой, журналисткой и сценаристом Юдит Мариашши, которая в дальнейшем будет соавтором почти всех его картин) в создании фильма "Где-то в Европе" (1947), поставленного Гезой Радвани. Работал монтажником на "Пяди земли" (1948, реж. Фридьеш Бан), также являющейся классикой.

М. дебютировал как режиссер в 1949 г. полнометражным игровым фильмом "Сабоне" (в сов. прокате — "Анна Сабо", пр. за лучший сце-

нарий на МКФ в Карловых Варах, 1950) — первым в венгерском кино, целиком посвященным жизни рабочих. В нем, как и в следующем фильме — "Замужество Каталины Киш" (1950), — режиссер пытался сочетать общественные проблемы с личными, с исследованием изменения психологии людей. Однако на этих фильмах с их типично производственными сюжетами "периода схематизма" (соревнование, трудовые подвиги, официальный пафос) лежит печать нормативной эстетики, и насаждавшиеся идеологические шаблоны, казалось, вытесняли из кадра реальную фактуру жизни. Но при этом в фильмах много точно подмеченных деталей. Впоследствии это станет отличительным свойством киностила Мариашши.

Первым фильмом, в котором раскрылся его самостоятельный режиссерский мир, с собственной атмосферой, настроением и стилем, стали "Родственники" (1954) — экранизация романа венгерского классика Жигмонда Морица, в которой режиссер создал в русле проблематики критического реализма, выразительный портрет среднего сословия венгерской провинции 20-х гг.

Новую страницу в венгерском кино и в режиссерской биографии М. открыла "Будапештская весна" (1955). Поставленная десятилетием со дня освобождения Венгрии от фашизма, она не только реконструировала события и переживания конца войны — начала мира, но аккумулировала в себе настроения и ожидания середины 50-х, ознаменовав возвращение венгерского кинематографа к трезвому реализму, к суровым истинам и трагическому ощущению истории, к пониманию неразрывной связанности с ней отдельной человеческой судьбы.

В тот же год М. закрепил этот успех фильмом "Кружка пива" (1955; первый пр. на МКФ в Карловых Варах, 1956), который был погружен в действительность 50-х гг. и раскрывал сложный процесс душевного взросления девушки из рабочей среды. Полный тонких нюансов и психологических деталей, зафиксировавший формы жизни, обычаи и настроения эпохи, фильм вызвал большой резонанс, потому что впервые в венгерском кино, усваивавшем в ту пору уроки итальянского неореализма, были показаны с такой жизненной достоверностью реальный быт и будничные проблемы обыкновенных людей.

Мир фильмов Феликса Мариашши — это мир простых людей, чьи судьбы тесно переплетены между

собой и с событиями социальной истории. Режиссер мастерски воссоздавал в них атмосферу, тонко выстраивал психологические характеристики действующих лиц. Эти качества в полной мере продемонстрировала "Легенда городской окраины" (1957), которая стала своего рода продолжением темы, показывала жизнь рабочих городской окраины, правда, не послевоенных 50-х (как было в авторском замысле), а 30-х гг. В этой картине, имевшей трудную судьбу, еще больше, чем в "Кружке пива", чувствовалось влияние итальянского неореализма, который для М., как и для других венгерских режиссеров, был в то время школой художественной правды и образцом стиля.

Самый плодотворный период в биографии М. завершают две картины: "Контрабандисты" (1958), драматургически добротная, с глубоким проникновением в психологию героев экранизация романа Пала Сабо, повествующая о трагических судьбах людей, пытающихся выжить в мире, разделенном границами, каждодневно ведущих смертельную игру с его бесчеловечными законами; и "Бессонные годы" (1959) — пять эпизодов, относящихся к разным периодам рабочего движения (от событий 1916 г. и падения Венгерской коммуны в 1919 г. до антифашистского Сопротивления 1944-го), однако рассматривающих общественную историю с позиций обыкновенной человечности. Здесь и в других картинах Феликс Мариашши восставал против угнетения и унижения человека, против несправедливости, о чем бы ни шла речь: о преступности и насилии или о мелких подлостях.

Фильмы, поставленные М. в первой половине 60-х гг., во многом повторяли найденное им прежде. Он пробует сменить жанр, однако настоящего успеха на этом пути добивается лишь в сатирической ленте "Фиговый листок" (1966), показывающей на примере скандала, который разыгрывается в провинциальном городке вокруг установленной на площади "чересчур смелой" скульптуры, конформизм и двуличие в действительности. И еще в историческом гротеске "Озорники" (1969), где объектом сатиры становятся те, кто в 1919 г., с приходом Хорти, толкал мир в пропасть, а те, кто по молодости, глупости, наивности, воспитанию стал в их руках слепым орудием, оказываются фигурами трагическими. В "Озорниках", таким образом, сливаются два стиля, две интонации: гротеска и драмы.

Кроме полнометражных фильмов, М. сделал ряд короткометражных лент, монтировал документальные фильмы других режиссеров, а с 1969 г., оставив большое кино, стал работать на телевидении.

Наряду с режиссерским творчеством много сил отдавал воспитанию новых кинематографических кадров. Его режиссерская мастерская в будапештском Институте театра и кино, где он преподавал с 1948 г. до конца своей жизни, вошла в легенду, ибо за годы своей педагогической деятельности Мариашши подготовил целую плеяду режиссеров (Сабо, Хусарик, Габор, Рожа, Коша, Кезди-Ковач, Дярматти и др.), определявшую в течение нескольких десятилетий лицо венгерского кино.

Был секретарем Союза венгерских кинематографистов. Удостоен многих венгерских наград и званий.

А. Трошин

Фильмография: "Сабоне" (Szaboné), 1949; "Замужество Каталины Киш" (Kis Katalin házasság), 1950; "На всех парах" (Teljes gözzel), 1951; "Веселое соревнование" (Vidám verseny, док.), 1953; "Родственники" (Rokonok), "Цветные ткани" (Szines szöttes, док.), оба — 1954; "Будапештская весна", "Кружка пива" (Egy pikoló világos), оба — 1955; "Легенда городской окраины" (Kulvarosi legenda), 1957; "Контрабандисты" (Csempészek), 1958; "Любовь на скамейке" (Fapados szerelem), "Бессонные годы" (Álmatlan évek), 1959; "Долгий путь домой" (Hosszú az út hazâig), "Пробный рейс" (Probaut), 1960; "Красные будни" (Pirosbetűs hétköznapok, Венгрия—Чехословакия), 1962; "Карамболь" (Karambol), "Баболна, 1964" (Babolna 1964, док.), "Немое дело" (Nem az én ügyem, док.), "Мерзух и осел" (Mersuch es szamárg, док.), все — 1964; "Фиговый листок" (Fugefalevél), 1966; "Если зовут..." (Ha hívják..., док.), 1967; "Узы" (Kötélék), "Озорники" (Impostorok), оба — 1969.

Библиография: Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Будапештская весна и Весенние заморозки (венгерское кино, 1945—1956). // От Ялты до Мальты. (Очерки истории кино Восточной и Центральной Европы.) М., 1993; Máriássy Félix. Filmek és alkotók. Bd., 1975.

## МАХАТЫ ГУСТАВ

(Machaty Gustav) Чешский режиссер, сценарист, актер. Родился 9 мая 1901 г. в Праге, умер 14 декабря 1963 г. в Мюнхене. Сын состоятельного торговца недвижимостью. С 12 лет увлекся кинематографом. В

Bd., 1989; Zsugán István. A negyven-ötven kilós csomag. Makk Karoly // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964–1994. Bd., 1994.

## МАЛЬ ЛУИ

(Malle Louis). Французский режиссер. Родился 30 октября 1932 г. в местечке Thumeries, умер 24 октября 1995 г. в Париже. Выходец из аристократической семьи. Родители М. не одобряли его увлечения кинематографом, однако позволили ему поступить в ИДЕК (1950) после того, как он завершил образование в Сорбонне. М. приобщался к кино и на практике, работая ассистентом у Р. Брессона, а по окончании ИДЕКа был приглашен Ж.И. Кусто в качестве оператора для подводных съемок, затем стал сорежиссером его ленты "В мире безмолвия" (гл. пр. МКФ в Каннах). Спустя годы Кусто объявил М. лучшим подводным оператором в мире.

М. принадлежит к числу режиссеров французской "новой волны". Как и большинству режиссеров этого направления, М. свойственно стремление адаптировать собственный опыт и ощущения в своей работе. ("Лишь пропуская воспоминания сквозь призму своего воображения, можно достичь подлинной глубины в киноискусстве", — говорил он.) Быть может, наиболее откровенным произведением в этом плане для него стала картина "До свидания, дети", где М. в близкой к автобиографической форме воспроизводит события, свидетелем и участником которых он стал во время войны. 12-летним подростком М. воспитывался в католическом колледже, где скрывались и несколько учеников еврейского происхождения. Об этом стало известно оккупационным властям, священник-настоятель был арестован, а мальчики отправлены в концентрационный лагерь. С другой стороны, — и в этом М. от прочих представителей "новой волны" отличен — он стремится к разнообразию тем и жанров. Так, дебютировал в жанре психологического детектива ("Лифт на эшафот"), в своем следующем фильме "Любовники" (спец. пр. МКФ в Венеции), М. целенаправленно критикует буржуазное общество. А в экранизации нашумевшей повести Р. Кено "Зази в метро", представляющей собой пародийную комедию, при всей ее кажущейся хаотичности кроит на удивление целостную картину современной французской жизни.

"Мне все кажется, что я повторяюсь, поэтому я старательно противостою соблазну возвращаться к уже освоенным темам", — говорил Маль. Тяга к разнообразию привела к тому, что М. с одинаковой неприужденностью чувствовал себя как во Франции, так и в США, где снял ряд своих значительных произведений, открывших американской публике будущих звезд — Брук Шилдс ("Милашка") и Сюзен Сарандон ("Милашка", "Атлантик-Сити"). Однако приверженность М. к раздумчивым длинным съемочным периодам, отнюдь не в стиле американской кинопромышленности, препятствовала его продвижению в Голливуде. Но к каким бы жанрам ни обращался режиссер, какие бы темы ни затрагивал в своем творчестве, неизменным для него оставался принцип психологизма, корнями уходящего в классику французского романа XIX века и наиболее полно проявившегося в двух его необычных и нашумевших произведениях: фильме "Лакомб Люсьен", в центре которого образ простого крестьянского парня, отнюдь не простыми психологическими путями пришедшего к сотрудничеству с фашистскими оккупантами, и "Победу с Андре" (по нашумевшей пьесе У. Шоуна), где психологический портрет двух центральных персонажей складывается за простыми действиями — едой и разговором. Нередко фильмы М. провоцировали скандалы. После "Лакомба Люсьена" его обвиняли в искажении роли народа в движении Сопротивления. Картина "Любовники", одна из первых поднимавшая завесу над темой эротики в кино, эпатировала публику и была запрещена в Америке, а в штате Огайо против кинотеатра, осмелившегося продемонстрировать фильм, было даже возбуждено уголовное дело.

В ряде фильмов, как собственных, так и поставленных другими режиссерами, как на телевидении, так и в кино, М. выступил в качестве диктора: "До появления никель-одеона: кинематограф Эдвина Портера" (1982), "Земля Божья" (1986), "Калькутта" (1968), "Призрак Индии" (1969). В иных лентах он даже появился в кадре: "Жан Ренуар" (1993), "Жизнь богемы" (1992), "Частная жизнь". Он также работал оператором и выступил продюсером нескольких собственных картин ("Зази в метро", "Милашка", "Лакомб Люсьен" и пр.). Его третьей и последней женой была актриса Кендис Берген.

О. Рейзен.

**Фильмография:** "Безмолвный мир" (Monde du silence, Le), 1956; "Лифт на эшафот" (Ascenseur pour l'échafaud), 1958; "Любовники" (Amants, Les), 1959; "Зази в метро" (Zazie dans le métro), 1960; "Частная жизнь" (Vie privée), 1961; Vive le tour (док.), 1962; "Блуждающий огонек" (Feu follet, Le), 1963; Bons baisers de Bangkok, тв, 1964; "Вива, Мария!" (Viva Marè!), 1965; "Вор" (Voleur, Le), 1967; "Три шага в бреду", фрагмент "Уильям Уильсон" (Tre passi nel delirio, segment William Wilson), 1968; "Калькутта" (Calcutta, док.), 1968; "Призрак Индии". (Inde fantôme, L, тв-сериал), 1969; "Сердцебиение" (Souffle au coeur, Le), 1971; "Площадь Республики" (Place de la République), "Человечно, слишком человечно" (Humain, trop humain), "Лакомб Люсьен" (Lacombe Lucien), все — 1974; "Черная луна" (Black Moon), 1975; "Крупный план" (Close Up), 1976; "Прелестный ребенок" (Pretty Baby), 1978; "Атлантик-Сити" (Atlantic City), 1980; "Мой обед с Андре"/"Победу с Андре" (My Dinner with André), 1981; "Пираты" (Crackers), 1984; "Залив Аламо" (Alamo Bay), 1985; "Земля Божья" (God's Country, тв), 1986; "В поисках радости" (And the Pursuit of Happiness, тв), 1987; "До свидания, дети" (Au revoir les enfants), 1987; "Майские дураки" (Milou en mai), 1989; "Крах" (Fatale), 1992; "Ваня с 42-й улицы" (Vanya on 42nd Street), 1994.

**Библиография:** Божович В. О новой волне во французском кино. // Вопросы киноискусства. Выпуск 8. М, 1964; Chapier. H. Louis Malle. P., 1966.

## МАРИАШШИ ФЕЛИКС

(Máriássy Félix). Венгерский режиссер и сценарист. Один из лидеров первого послевоенного поколения венгерских кинематографистов. Родился 3 июня 1919 г. в селе Маркушфалва. Умер в 1975 г. По образованию художник-график. В кино М. работал с 1939 г. — сначала монтажером, помощником режиссера, позже пробовал писать сценарии. После войны снимал короткие документальные фильмы, писал сценарии для игровых картин. В качестве соавтора сценария и монтажера участвовал (вместе с женой, журналисткой и сценаристом Юдит Мариашши, которая в дальнейшем будет соавтором почти всех его картин) в создании фильма "Где-то в Европе" (1947), поставленного Гезой Радвани. Работал монтажером на "Пяди земли" (1948, реж. Фридьеш Бан), также являющейся классикой.

М. дебютировал как режиссер в 1949 г. полнометражным игровым фильмом "Сабоне" (в сов. прокате — "Анна Сабо", пр. за лучший сце-



17 лет бросил реальное училище и начал работать помощником кино-механика и тапером. Был ассистентом режиссера в кинофирме "ТТрагафилм", снимался в эпизодических ролях, работал продюсером, принимал участие в создании сценариев известных в то время режиссеров ("Вспыльчивый жених" / *Vzteky ženich*, реж. К. Ламач; "Дама с маленькой ножкой" / *Dáma malou nožkou*, реж. Й.С. Колар, П. Пражский и др.). В 1919 г. основал собственную фирму-однодневку Ge-Me, чтобы снять комедию положений в духе американской комической "Тедди бы покурил" (*Teddy by kouřil*), но, не завершив ее, отправился в Америку, где безуспешно пытался сделать карьеру в Голливуде. Вернувшись на родину в 1924 г., снимался в небольших ролях. Лишь в 1926 г. М. получает возможность снять фильм по одноименному рассказу Л. Толстого "Крейцера соната". Прекрасное знание мирового кинематографа позволило честолюбивому режиссеру использовать формальные достижения и находки известных зарубежных мастеров (повествование от первого лица, внутренние монологи и др.) и превратить "Крейцерову сонату" в экспрессивный чувственный рассказ о страсти, измене, кровавом убийстве и непреходящем чувстве вины. Фильм вызвал интерес как дома, так и за границей.

После неудачи комедии "Швейк на гражданке", которая в версии М. не имела ничего общего с духом знаменитого романа Гашека, режиссер снимает поразивший не один скандал фильм "Эротикон", впервые отваживаясь смело коснуться табуированных тем - секса и вождельничия, и показать на экране, нигде не переходя границ хорошего вкуса и не превращая эротику в порнографию, постельные сцены, обнаженную натуру, мир альковного порока. Сценарий, в разработке которого анонимно принимал участие Витезслав Незвал, использовал некоторые мотивы "Станционного зрителя" Пушкина. По мнению М., космополитический сюжет мог привлечь зарубежную публику. По той же причине в фильм были приглашены зарубежные актеры: немец Олаф Фьорд и югославская актриса Ита Рина. Свою роль в успехе фильма сыграла и мастерская работа оператора Вацлава Виха. Все это было отмечено на Венецианском кинофестивале, где "Эротикон" стал сенсацией. На родине же у фильма были большие проблемы. Продюсеры, опасаясь скандала, не отважились вовремя выпустить фильм на отече-

ственный экран. Снятый в 1929 г. и выпущенный на экраны в 1930-м немой "Эротикон", обласканный вниманием критиков на Венецианском кинофестивале, не был замечен отечественной публикой, которая уже была увлечена звуковым кино.

После длительного простоя, во время которого М. тщетно искал деньги для многочисленных кинопроектов, на экраны вышел его первый звуковой фильм "С субботы на воскресенье" (1931). В его основу была положена обычная история двух девушек-стенографисток, которые после недели утомительной и скучной работы пытаются найти сомнительное счастье в ночных барах и дансингах. Автором сюжета опять был Витезслав Незвал, поэт и писатель, в то время проявлявший большой интерес к сюрреализму. Он работал с М. над сценарием и написал тексты песен в ритме модных в то время фокстрота и танго на музыку популярного отечественного композитора Ярослава Ежекка. Как и предыдущие фильмы М., картина "С субботы на воскресенье" отличалась близким к веристскому рисунком среды, тонким психологизмом, чувственностью и совершенством изобразительного ряда, обязанным, помимо прочего, работе выдающегося оператора Виха и монтажера и художника А. Хакеншмида. Свою роль в успехе фильма сыграл пристальный интерес режиссера к глубинам человеческой души, зачастую темным... Удача изменила М., когда он вновь обратился к комедии. На этот раз это была экранизация новеллы одного из лучших чешских писателей-юмористов Карела Полачека "Начерадец — король картежных фанатов". Ни прекрасный литературный источник, ни первоклассные актеры, ни опытный оператор не спасли фильм от провала.

По природе своего таланта Махаты никогда не был комедиографом. Его стихией был мир чувств, эротика, секса, таинственных движений человеческой души, атакуемой инстинктами и подсознательными желаниями. В ней он чувствовал себя совершенно раскованно и дерзко нарушал многие табу. Именно этот мир он воспроизвел в своем лучшим фильме "Экстаз", добившись громкого международного успеха. Каки "Эротикон", его отличали интернациональная трактовка сюжета, современная режиссура, использовавшая достижения известных мастеров мирового кино, и участие зарубежных актеров (австрийка Гед-

вига Кислер, впоследствии одна из ярких звезд Голливуда, известная под именем Геды Ламар, немец Ариберт Мог и югослав Звонимир Рогоз, игравший в Национальном театре в Праге). Снимал фильм один из выдающихся чешских операторов Ян Сталлих. "Экстаз" снимался в трех языковых версиях — чешской, немецкой и французской, и еще до конца съемок был продан в 10 стран. Фильм усилил характерную для лучших работ М. сексуальную направленность, столь явно проявившуюся в "Эротиконе", чем вызвал бурную дискуссию, а во многих странах и гнев цензуры, смелой постановкой проблем секса. Актриса, исполнявшая главную роль, рискнула появиться обнаженной на экране и стала знаменитой.

"Экстаз" с большим успехом демонстрировался на МКФ в Венеции в 1934 г., что давало надежды режиссеру найти работу за границей. М. уезжает из Чехословакии и начинает снимать фильмы исключительно за рубежом. В Австрии создает социальную драму, действие которой происходит в театральной среде ("Ноктюрн"), в Италии - "Балерину", повествующую о любовном приключении в среде художественной богемы. Ни одна из этих картин не достигла ни коммерческого успеха, ни художественного уровня предыдущих фильмов. По приглашению шефа МГМ Мейера М. снова едет в Голливуд, но и на этот раз не находит себе достойного применения. Время от времени он сотрудничает на фильмах других режиссеров (постановка некоторых сцен в фильме Сиднея Франклина "Хорошая страна" по одноименному роману Перл Бак и др.), но лишь в 1938 г. получает возможность (хотя и не отвечающую его амбициям) самостоятельно снимать короткометражные фильмы для сериала "Преступление не окупается" ("Неверный выход" и др.), после чего создает полнометражную мелодраму "В границах закона". Во время войны ему приходится переключиться на документальные и инструктажные фильмы. В 1945 г. М. удается вернуться к эмоционально близкой ему теме и снять свой самый удачный зарубежный фильм "Ревность" по идее известного американского писателя и сценариста Далтона Трумбо с известным чешским актером и режиссером Хуго Хаасом в главной роли. Фильм был награжден в специальном Конкурсе американских армейских фильмов.

В начале 50-х М. обосновывается в ФРГ, где среди прочего прини-

мает участие в создании сценария фильма Георга Вильгельма Пабста "Это случилось 20 июля" (*Es geschah am 20. Juli*), экранизирует одноименный роман Ганса Ульриха Хорстера "Поиски ребенка 312", в конце пятидесятых становится доцентом мюнхенского Института кино и телевидения. Несколько раз он приезжает на родину в Чехословакию, главным образом, на Международные кинофестивали в Карловых Варах. В 1964 г. в годовщину смерти М. по чехословацкому радио транслировалась постановка его пьесы с оккупационной тематикой "Тупик" (*Slepiá ulička*).

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Крейцерова соната" (*Kreutzerova sonata*, немой), 1926; "Швейк на гражданке" (*Svejkcivilu*, немой), 1927; "Эротикон" (*Erotikon*, немой), 1929; "С субботы на воскресенье" (*Ze soboty na neděli*), 1931; "Начерадец, король картежных фанатов" (*Načeraдец, král kibiců*), 1932; "Экстаз" (*Extáze*), 1933; "Ноктюрн" (*Nokturno*, Австрия), 1934; "Балерина" (*Ballerine*, Италия), "Хорошая страна" (*Good Earth*, реж. некоторых сцен, США), оба — 1936; "Преступление не окупается": "Неверный выход" и др. серии (*Crime Doesn't Pay, The Wrong Way Out*, США), 1938; "В границах закона" (*Within the Law*), 1940; "Ревность" (*Jealousy*, США), 1945; "Поиски ребенка 312" (*Suchkind 312*, ФРГ), 1956.

**Библиография:** Jaroslav Broz, Myrtil Frida. *Historie ceskoslovenského filmu v obrazech. 1898-1930*. Orbis. Praha, 1959; Jaroslav Brož, Myrtil Frida. *Historie ceskoslovenského filmu v obrazech. 1930-1945*. Orbis. Praha, 1966; Vaňá Otakar. *Gustav Machatý*. Praha, 1971; Bartosek Lubos. *Dějiny ceskoslovenské kinematografie I*. Praha, 1979; Bartosková S., Bartosek L. *Gustav Machatý*. // *Filmové profily*. Praha, 1986.

## МЕЛЬЕС ЖОРЖ

(*Méliès Georges*). Французский кинорежиссер. Родился 8 декабря 1861 г., умер 21 января 1938 г. Один из пионеров кинематографа. Сын фабриканта обуви, Жорж Мельес на приданое своей жены, составившее полмиллиона франков, приобрел театр "Робер Уде", основанный иллюзионистом и фокусником, в котором отточил собственное мастерство мистификатора и режиссера, примененное впоследствии в киноискусстве. М. стал не только пионером кинорежиссуры, он направил кино по пути театрализованного зрелища.

Приобретя за 28 тыс. франков киноаппарат Уильяма Пола, М. на-

чинает экспериментировать как с реалистическими, так и с трюковыми сценами, не привнося сначала первыми восьмьюдесятью своими лентами, снятыми в 80-е гг. прошлого века, ничего нового по сравнению с прочими энтузиастами нового вида искусства. Он смог совершить революцию в киноиндустрии, построив в своем поместье в Монтре, в пригороде Парижа, первую киностудию за 80 тыс. франков. Благодаря случаю (в аппарате во время съемок заело камеру и омнибус превратился в катафалк) обнаружив возможность воспроизведения на экране превращений и исчезновений людей и предметов, М. делает этот прием одним из основополагающих в своих экспериментах. Трюк превращения (дамы в черта, китайскую вазу или в букет цветов) или замены, используемый им, начиная с фильма "Фауст и Маргарита", буквально ошеломляет зрителя.

Со временем арсенал художественных средств Мельеса обогащается двойной экспозицией, комбинированной фотографией, двойной и многократной экспозицией, съемкой в каше. Именно М. кинематограф обязан всеми этими открытиями. И хотя камера в его лентах умеренно театрально неподвижна, хотя он отвергает значение крупного плана, уже тогда применяемого прочими режиссерами, и в случае необходимости укрупнения предмета вместо приближения его к камере изготавливает его в огромном размере (как это произошло с ключом в "Синей Бороде"), хотя его манера кажется архаичней по сравнению с опытами Люмьера (отказ от монтажа, смены планов, съемка не эпизодами, а целыми сценами), М. является основоположником зрелищного постановочного кинематографа. М. обращался к постановкам в разных жанрах — от фантастики ("Путешествие на Луну") и поэтических феерий, разыгранных с помощью пантомимы ("Золушка", "Красная Шапочка", "Гулливер", "Робинзон Крузо"), до художественной реконструкции реальных событий ("Морской бой за Грецию", "Дело Дрейфуса").

Однако талант кинематографиста-волшебника в Мельесе вовсе не сочетался с дарованиями бизнесмена. Его дорогостоящие постановки, сначала приносявшие прибыль, очень скоро начали беззастенчиво копироваться торговцами как в Европе, так и в Америке, и начавший деятельность в кино богатым человеком, М. вскоре разорился, студия в Монтре, да и само поместье были

проданы за долги, а самого автора более 4000 лент, одного из создателей французского и мирового киноискусства спустя годы обнаружили торгующим газетами на том самом вокзале, что запечатлел Люмьер в "Прибытии поезда"...

О. Рейзен

**Фильмография:** "Игра в карты" (*La partie de cartes*), "Страшная ночь" (*Une nuit terrible*), "Замок дьявола" (*Le manoir du diable*), все — 1896; "Морской бой за Грецию" (*Combat naval à Grèce*), "Фауст и Маргарита" (*Faust et Marguerite*), оба — 1897; "Дьявольская магия" (*Magie diabolique*), "Человек со складными головами" (*L'homme de tête*), оба — 1898; "Христос, идущий по воде" (*Le Christ marchant sur les eaux*), "Дело Дрейфуса" (*L'affaire Dreyfus*), "Золушка" (*Cendrillon*), все — 1899; "Жанна Д'Арк" (*Jeanne d'Arc*), 1900; "Красная Шапочка" (*Le petit Chaperon rouge*), 1901; "Путешествие на Луну" (*Le voyage dans la Lune*), 1902; "Фауст" (*Faust*), 1904; "Рип-Ван-Винкль" (*Rip Van Winkle*), 1905; "200 000 лье под водой" (*200 000 lieues sous les mers*), 1907; "Столкновение" (*L'éclipse*), "Гамлет" (*Hamlet*), "Пошардиана" (*Pochardiana*), 1908; "На завоевание полюса" (*A la conquête du Pôle*), 1913; и др.

**Библиография:** Садуль Ж. *Всеобщая история кино*. М., 1958; Sadoul G. *Georges Méliès*. P., 1961; Sadoul G. *An Index to the Creative Work of Georges Méliès (1896—1912)*. L., 1947; Bessy M. *Georges Méliès mage*. P., 1961; Fernandes Cuenca C. *Georges Méliès (1861-1938)*. Madrid, 1963; Hammond P. *Marvellous Méliès*. L., 1974.

## МЕНЦЕЛЬ ИРЖИ

(*Menzel Jiří*). Чешский режиссер и актер театра и кино, сценарист. Родился 23 февраля 1938 г. в Праге в семье писателя, журналиста и сценариста Йозефа Менцеля. Один из самых ярких, наряду с Форманом и Хитиловой, представителей "новой волны" чехословацкого кино, М. с детства мечтал о карьере театрального режиссера и актера, но не был принят в театральный вуз "из-за полного отсутствия необходимых данных". Так он оказался на режиссерском отделении Киноакадемии (ФАМУ, 1957-1962) в мастерской О. Вавры вместе с Хитиловой, Шормом, Немцем, Юрачком, Ирешем.

Книжный мальчик, тихий и застенчивый, он какое-то время находится в тени своих более взрослых и уверенных в себе коллег, большинство которых приобрели известность уже своими учебными работами. Впрочем, дипломный фильм М. о выдающемся чешском композиторе,

большую часть жизни проведем в Австрии и Германии, синтезировавшем в своей музыке влияние Сметаны, Дворжака и Малера, "Умер наш пан Фёрстер" (1962) все расставляет на свои места, свидетельствуя не только о высокой степени владения профессией, но и о широкой образованности и несомненном оригинальном таланте автора, сумевшего в коротком фильме передать всю сложность отношения этого музыканта к Чехии и народному творчеству.

По окончании Киноакадемии М. проходит службу в армии на киностудии Армейский фильм. Это не мешает ему участвовать в съемках фильма Хитиловой "О чем-то ином" в качестве помощника режиссера, начать актерскую карьеру в театре Иржи Крейчика (исполняя одну из главных ролей в комедии "Пансион для холостяков"), а потом и в кино, снимаясь в роли молодого адвоката (и играя, по существу, самого себя - робкого и тихого) в фильме Кадара и Клоса "Обвиняемый" (1964). В кино М. дебютирует в 1965 г. новеллой "Смерть пана Бальтазара" в киноальбоме по произведениям Богумила Грабала "Жемчужинки на дне", который принято считать свидетельством фронтального наступления "новой волны" чешского кино. Б. Грабал, которого называют Кафкой и Гашеком в одном лице, прошедший, на самом деле, намного более сложный путь развития как художник, привлекал молодых (как и М. Кундера и Й. Шкворецкий) неакадемичностью своего искусства. Искусства, которое отказывалось от "больших тем", было способно увидеть гротескно-трагическое лицо эпохи в "жемчужинках на дне" — простых "маленьких" людях, в любой ситуации сохраняющих свое "я", абсолютно независимых в своем человеческом существовании, которое хотя и "представляется временами абсурдным, но никогда не перестает быть реальным" (Грабал). Киноновелла М. поразила глубоким проникновением в поэтику автора и завораживающими поэтическими сценами балета мотоциклов. Она принесла молодому режиссеру известность среди кинематографистов и знатоков кино. В том же году, подтверждая свой несомненный кинематографический дар, М. снимает еще одну новеллу на этот раз по рассказу Йозефа Шкворецкого "Преступление в женской школе", давшей название всему киноальбому. Со швейковской непринужденностью объединив школьных учителей с сексом, а сюрреалисти-

ческую метафору с бытописанием, М. создает эротическую пародию на криминальные фильмы о преступлении и краже, которых не было, с гашековским наивом разыгрывая при этом простачка, который вроде бы и сам не понимает, как это у него выходит...

Но лишь после выхода на экраны полнометражного дебюта "Поезда под особым наблюдением" М. становится мировой знаменитостью. Помимо многочисленных отечественных и международных призов, включая Большой приз МКФ в Мангейме, первую премию МКФ в Аддис-Абебе и т.д., он получает "Оскара" в категории "лучший зарубежный фильм", а Жан-Люк Годар, посмотрев "Поезда...", называет М. "гениальным кинематографистом". Нескончаемые очереди у касс свидетельствовали о появлении художника, равно интересного как интеллектуалам и знатокам, так и простому зрителю. Неподражаемое чувство юмора, ирония, смешанная с меланхолией, неукротимым оптимизмом, органичностью немыслимого, на первый взгляд, соединения возвышенного и низменного, великого и ничтожного, отчаяния и беспечности покорили и самую широкую публику, и наивзыскательнейшую критику.

Постановку "Поездов..." М. удалось получить не сразу. Сначала экранизировать книгу предложили Эвальду Шорму, затем - Вере Хитиловой. После некоторых раздумий оба отказались, признавшись, что не представляют, как подступиться к грабаловской новелле с ее захлестывающей стихией разговорной речи, хаотичной композицией, дробленным сюжетом. Только М. заявил, что знает, как со всем этим справиться, хотя позднее признался, что сначала не имел об этом ни малейшего понятия.

Исключительно кинематографическими средствами в поэтике "взаимной конфронтации пошлости и трагизма" Иржи Менцель создает художественный эквивалент многоликого грабаловского стиля, балансирующего между поэзией и фривольностью, юмором и грустью, жизненной мудростью и безжалостным сарказмом. Насмешничая, иронизируя, удивляя беспечностью композиции и "размагничностью" сюжета, странным беспорядком предельно знакомого быта и непреодолимым сочувствием к весьма грешным героям, фильм рассказывал случившуюся на захолустной железнодорожной станции во времена немецко-фашистской оккупации

трагикомическую историю юного стажера, который пытался справиться не только с морем новых впечатлений, но и мощной волной сексуальности, захватывающей юношей в его возрасте (отсюда атмосфера эротизма, пронизывающая весь фильм, присутствующая даже в самых, казалось бы, нейтральных сценах), и погибал в тот момент, когда, вдохновленный первой победой на поле секса, помог подпольщикам подорвать военный эшелон оккупантов.

Пристальный взгляд Грабала, постоянно вознаграждаемый открытием все новых и новых сторон жизни, М. отдал главному герою, стажеру Милошу Грме. Сохранил режиссер и то, без чего Грабал бы не был Грабалом: неукротимый оптимизм его мироощущения, мировосприятия, мировоззрения. Герои Грабала по существу — эманация одного и того же человеческого типа, жизнелюбивого и жизнерадостного, одаренного ничем не истребимым вкусом к жизни, восторженно принимающего любые ее проявления, вдохновляющегося ее изменениями, но в то же время творящего жизнь собственными руками, не позволяющего ей подчинить себя. Сплошь и рядом они совершают поступки, противостоят неизбежности, разрешают неразрешимые ситуации сообразно своим малым возможностям в этом великом и яростном мире. Их усилия (как и результаты этих усилий), непомерно ничтожные на фоне глобальных катастроф, представляются трагикомическими, но одновременно вызывают и восхищение естественностью своего проявления.

Дед-гипнотизер, пытавшийся силой взгляда остановить моторизованную гитлеровскую армию... Внук (яблоко от яблони недалеко падает), смешно и нелепо взрывающийся фашистский поезд, но и сам умирающий от пули врага, поразившей его в тот миг, когда он, по-мальчишески возбужденный, высовывает голову из укрытия, пытаясь удостовериться, удалась ли его затея, — явно не герои. Но не их ли подвиги, заземленные бытовыми деталями и житейской прозой биографий, не дают миру окончательно погрузиться в пучину зла? Эти мысли авторов не были поняты коммунистической прессой, которая увидела в фильме злой пасквиль на героические подвиги советских солдат во время второй мировой войны. И именно после этого фильма итальянский критик Лино Миччике назвал чешскую "новую волну" "поколением без памятных" и был ближе к истине.

М., продолжая традиции "Освобожденного театра" с его ироническим пониманием ситуации "маленького человека" среди великих исторических событий, предпочитает панегирику иронию, а за чрезвычайными событиями обнажает случайность, азарт, страх, фанфаронство, виртуозно используя один из методов, позволяющий не поддаться мифомании и вернуть происходящему его человеческое измерение.

Прославление жизни во всех ее проявлениях, характерное для мировосприятия как Грабала, так и Менделя, становится отличительной чертой всех работ режиссера. Но, пожалуй, наиболее выразительно эта черта проявилась в фильме "Капризное лето" (1967, Лучший фильм Чехословакии 1968 г.; главный пр. жюри на МКФ в Карловых Варах, Большой пр. технического жюри, там же), снятом по одноименному роману классика чешской литературы Владислава Ванчуры. "В нашей литературе, — писал известный чешский писатель Иван Ольбрахт, — только две юмористические книги: "Бравый солдат Швейк" Гашека и "Капризное лето" Ванчуры, которое я считаю одной из самых прелестных книг". Ради этой экранизации режиссер отказывается от положенной ему в виде дополнения к "Оскару" двухгодичной стажировки в Голливуде и создает пленительную экзистенциальную трагикомедию, в которой сам исполняет одну из главных ролей — странствующего канатоходца, — для чего профессионально овладевает этим видом циркового искусства.

Стремясь сохранить ощущение от "Капризного лета", его колорит, неповторимость и колдовскую силу, М. создает картину поразительной живописности, передающей в первую очередь безграничное восхищение жизнью, поэтичность и необычайность самой что ни на есть банальной обыденности. На фоне этой картины разворачиваются главные события. В заштатный курортный городишко, где томятся от скуки трое стареющих друзей — владелец купальни, священник и отставной майор, — приезжают с аттракционом бродячий канатоходец и его прелестная юная ассистентка. Друзья мгновенно влюбляются в очаровательную циркачку, а жена владельца купальни — в канатоходца. Истории этих двух странных любовных треугольников, в которых участвуют четверо мужчин и две женщины, постоянно переплетаются, но, в конечном счете, заканчиваются ничем. Если не считать, что канатохо-

дец и его спутница, приехавшие ниоткуда и уехавшие в никуда, успели всколыхнуть сонный покой провинции романтической грезой о мире необыкновенных приключений, заставили вдруг задуматься о жизни, которая почти прошла, взгрустнуть над собственным уделом неподвижности, над тщетным стремлением изменить ход вещей...

В 1968 г. Менцель снимает по книге Йозефа Шкворецкого музыкальную комедию с криминальным сюжетом "Преступление в кафешантане" об украденном жемчужном ожерелье и убийстве артиста варьете, разыгрывая вокруг этих преступлений ситуационный фарс с гэгами, погонями, удивительными превращениями, романсами и черным юмором. Заключительные кадры были скорректированы политической ситуацией Чехословакии 1968 г., в результате чего задуманный как комедия фильм сменил жанр и превратился в трагикомедию. В финале героев картины — тупого швейцара и его еще более тупого адвоката — приговаривали к повешению за убийство. После оккупации Праги советскими танками М. меняет тональность финала: герои фильма раскачиваются на виселице, распевая песню о стране по другую сторону колючей проволоки, где луга ароматны, а трава зелена...

Август 1968-го потряс режиссера. В отличие от многих коллег, спешно покидавших родину, М. отказался от работы в Швейцарии, где должен был ставить на театральной сцене "Мандрагору" Макиавелли, и обратился к кинематографистам всего мира с призывом запретить пяти странам, армии которых оккупировали Чехословакию, участвовать в международных кинофестивалях.

В это время он уже снимал саркастическую параболу о концлагерях 50-х гг. для перевоспитания незрелых граждан "Жаворонки на нитке" по сборнику рассказов Б. Грабала "Объявление о продаже дома, в котором я не хочу больше жить". В фильме М. обвинил социализм в самом главном — истреблении того самого маленького человека, которого он (социализм) лицемерно защищал в своих лозунгах. Но и в этой полной горечи и едва сдерживаемых слез трагикомедии, при всем нагнетании гротескных, абсурдных, зачастую окрашенных черным юмором и трагически разрешающихся ситуаций, пробивается стихия упоения и опьянения неудержимым и непрерывным потоком жизненных сил, радостью бытия, постоянного ожидания чуда.

Прямо из монтажной "Жаворонки на нитке" были отправлены "на полку", где пролежали 20 лет, чтобы в 1990 г. разделить "Золотого медведя" с американской лентой "Музыкальная шкатулка" на одном из самых престижных кинофорумов — МКФ в Западном Берлине и получить приз чехословацкой кинокритики.

"Новые времена" начались для М. с требования властей отказаться от награды Американской киноакадемии "Оскара". Режиссер предпочел уйти из кино в театр, где к этому времени уже успел проявить себя яркими актерскими и режиссерскими работами. Он ставит спектакли на сценах отечественных театров "Семафор", "Диск", "Назабрадли", "Чиногорни клуб" и зарубежных — в Стокгольме, Базеле, Бохуме. В 1969 г. Менцель создает на чехословацком телевидении музыкальную программу "Плакала дева, плакала", на шведском — телеспектакль "Мандрагора", снимается в кино у Марты Месарош, Ливии Дярмати, Дьюлы Маара и других венгерских режиссеров. Свою актерскую деятельность продолжает и в дальнейшем и в 1977 г. даже получает приз за лучшую мужскую роль ("Ставка - яблоко", реж. Вера Хитилова) на МКФ в Чикаго и на Виргинских островах.

Как режиссер М. возвращается в кино в 1974 г., сняв после 11 отказов от крайне слабых сценариев картину о строителях Далешовицкой плотины "Кто ищет золотое дно" (пр. за камеру Я. Шофру на национальном кинофестивале, пр. актеру Ю. Пантику на национальном кинофестивале молодых) по не менее слабому сценарию. Но такова была цена разрешению на профессию. Смазав по возможности четкое разделение на хороших и плохих, включив в сюжет трагикомическую историю одного из персонажей, М. вместо истории о героическом труде строителей плотины создал фильм о простых людях, их заботах и труде как творчестве и созидании. Хотя и после этого компромиссного фильма режиссера не вернули в штат киностудии "Баррандов" (возвращение произошло лишь после "бархатной революции"), у него все же появился шанс вернуться к собственным темам.

По сценарию Зденека Сверака и Ладислава Смоляка М. снимает трагикомедию о горожанах в деревне "На хуторе у леса" (пр. ОСИС на МКФ в Сан-Себастьяне; почетный диплом ФИПРЕССИ на МКФ в Мангейме; "Серебряный Хьюго" на

МКФ в Чикаго), один из мотивов которого впоследствии разовьет в своем наиболее успешном фильме периода "нормализации" "Дере-венька моя, райцентровая" (номинация на "Оскара", спец. пр. жюри МКФ в Монреале, главный пр. МФ земледельческих фильмов в Aurillac, пр. за лучшую мужскую роль Я. Бану на МФ фильмов для молодежи в Париже, пр. Мартина Фрича на национальном кинофестивале в Праге; "Новомнестский горшочек смеха" на национальном фестивале кинокомедии и др.).

В период самых громких успехов его фильмов дома и за границей молодая рассерженная кинокритика обвиняет М. чуть ли не в конформизме, упрекнув за якобы идиличность его картин и своеобразную внутреннюю эмиграцию, проявляющуюся в выборе тем, далеких от современности.

Упрек несправедливый, но сделанный не на пустом месте. В творчестве режиссера конца 70-х — начала 80-х гг. в самом деле преобладают фильмы, обращенные в прошлое, окрашенные ностальгией и больше лиризмом, чем трагизмом. В год 80-летия чешской кинематографии М. отдает дань своей второй любви (первой был театр) — кинематографу и снимает лирическую трагикомедию о первых чешских кинематографистах "Великолепные мужчины с кинокамерой" ("Сказочно удачливые мужчины" в советском прокате, пр. за режиссуру на МКФ в Хьюстоне), в которой сам исполняет одну из главных ролей, архитектора и энтузиаста кино Яна Кршиженецкого. Для этого фильма он создает несколько стилизованных под раннее немое кино гротесков, которые многие восприняли как неизвестные ленты из сокровищ богатейшего пражского киноархива. В роли знаменитого Йозефа Шваба-Малоостранского, звезды кабаре, первого киносценариста и первого в Чехии киногогеря-любownika, снялся один из постоянных актеров М. Рудольф Грушинский-старший, которого по праву называют чешским Жаном Габеном. Вслед за "Великолепными мужчинами с кинокамерой" М., вернувшись к Грабалу, ставит один из самых прелестных своих фильмов, своего рода поиски утраченного времени, "Воспоминания"/"Пострижение"/"Постриг" (почетный диплом на МКФ в Венеции, 1981, пр. чехословацкой кинокритики, пр. молодых и пр. за лучшую женскую роль на Фестивале чехословацкой кинокомедии в г. Нове Место над Метуи) опять с

Рудольфом Грушинским и с необычайно пластичной, тонкой и женственной словацкой актрисой Магдой Вашариовой, сыгравшей здесь свою лучшую роль. Темой здесь, как и в следующей, менее удачной, экранизации Грабала "Праздник под снежников", становится неудержимая смена времен. Метафорика, истоком которой в более ранних экранизациях была телесная предметная деталь (к примеру, фуражка, упавшая с мостков и откатившаяся от колес в момент смерти героя "Поездов..."), трансформируется в символ судьбы, века, жизни. Телесность же становится напоминанием об опыте и в этом смысле имеет возрождающее значение, препятствуя тому, чтобы мир человека стал миром мертвых знаков и шифров.

Под самый занавес коммунистического режима М. вновь обращается к Владиславу Ванчуре и экранизирует его роман "Конец старых времен" (пр. за режиссуру на МКФ в Монреале; пр. за лучшую режиссуру и лучшую камеру на МКФ в Лас-Вегасе; пр. за камеру на МКФ в Вальядолиде), название которого оказывается пророческим для политического режима страны.

В конце 80-х гг. М. уже по собственной воле отходит от кинематографа. Он много работает в театре, заведует кафедрой режиссуры в Киноакадемии, много времени уделяет общественным проблемам. Эту ситуацию нарушает неожиданное предложение английского продюсера Эрика Абрахама экранизировать роман советского диссидента Владимира Войновича, живущего в Мюнхене, "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина". В 1994 г. выходит самый дорогой (3 млн долларов) в истории чешского кино фильм, финансированный многочисленными, в том числе и иностранными, партнерами. По настоянию М. картина снималась на русском языке и с русскими актерами. В отличие от предыдущих работ режиссера она получилась не по-менцелевски жесткой и жестокой. Почти буквально следуя тексту Войновича, М., тем не менее, передает свое видение и свое ощущение происходящих событий. Если для Войновича главное, что мир перевернут и смешон и выжить можно, лишь воспринимая его именно таким образом, то для Менцеля существенно, что в этом мире нет жизни как таковой. Режиссер уже обращался к этому миру и даже создал нечто вроде его кинематографической родословной. Этот мир грозил своим появлением жесткими пред-

писаниями и запретами в "Поездах под особым наблюдением". О том, как он строился и что из этого вышло, рассказывали трагикомические "Жаворонки на нитке". Запущенный в производство в период "пражской весны", фильм задумывался как некий примирительный жест. Чехословацкое общество еще лелеяло надежду на "исправление строителями нового мира допущенных ошибок". Советские танки и следовавшая вслед за ними реставрация режима 50-х, названная "нормализацией", позволили художнику трезво оценить ситуацию. В "Чонкине..." М. доводит до логического конца начатую ранее родословную и демонстрирует уже заверченный "новый мир", оказавшийся миром некрофилов. Заключительный кадр ленты, в котором неуклюжий "кукурузник" решительно устремляется прочь от дома с серпом и молотом на фасаде, — прощание с иллюзиями о нормальной жизни в абсурдном мире.

В том же году для цикла "Ген" режиссер снимает короткометражный документальный фильм "Богумил Грабал глазами Иржи Менцеля". Встречи двух художников во время съемок в пражском ресторане "У Гынков" и на даче писателя стали логическим продолжением их многолетнего творческого сотрудничества и, к сожалению, последними, поскольку вскоре после съемок Богумил Грабал умер.

В последнее время И. Менцель работает преимущественно в театре. С кинематографом его связывает только актерская деятельность. На его счету более 40 ролей в кино, включая такие известные фильмы, как "Сжигатель трупов", "Возвращение блудного сына", "Поезда под особым наблюдением"... В 90-х гг. он, как и раньше, снимается в характерных ролях у отечественных и зарубежных режиссеров ("Начальная школа"/Obecná škola, 1991, "Все, что люблю"/Vsetko co mám rád, 1992, "Месть за мной"/Má je pomsta, 1995, и др). В документальном фильме "Бархатное похмелье" (Sametová kocovina) М. сыграл самого себя.

С 1987 г. Иржи Менцель — член Киноакадемии в Лос-Анджелесе. В 1990 г. ему был присужден приз Акиры Куросавы за творчество в целом. В 1991 г. правительство Франции наградило его Орденом искусства и литературы. Менцель является также одним из членов-основателей (1988) Европейского кинематографического общества (European Cinema Society), ежегодно присуждаю-

шего кинематографическую премию Европы "Феликс". С 1990 г. заведует кафедрой режиссуры пражской Киноакадемии (ФАМУ).

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Дома из панелей" (Domy z panelů), 1959; "Умер наш пан Ферстер" (Umřel nám pan Foerster), 1962; "Смерть пана Балтазара", новелла в киносборнике "Жемчужинки на дне" (Smrt pana Baltazara, Perlicky na dně), "Преступление в женской школе", новелла в одноименном киносборнике (Zločin v dívčí škole), оба — 1965; "Поезда под особым наблюдением" (Ostre sledované vlaky), 1966; "Капризное лето" (Rozmarné léto), 1967; "Преступление в кафешантане" (Zločin v šantánu), 1968; "Жаворонки на нитке" (Skřivánci na niti), 1969; "Кто ищет золотое дно" (Kdo hledá zlaté dno), 1974; "На хуторе у леса" (Na samotě u lesa), 1976; "Великолепные мужчины с кинокамерой" (Báječní muži s klikou), 1978; "Воспоминания" (Postřiziny), 1980; "Праздник подснежников" (Slavnosti sněženek), 1983; "Деревенька моя, райцентровая" (Vesničko má středisková), "Шоколадные ишейки" (Die Schokoladenschneckerl), оба — 1985; "Конец старых времен" (Kopce starých časů), 1989; "Аудиенция" (Audience, по Гавелу, телевизионная запись спектакля И. Менделя в пражском театре "Чиногерни клуб), 1990; "Трехгрошовая опера" (Zebračská opera, по пьесе Вацлава Гавела), 1991; "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" (Život a neobyčejný dobrodružství vojáka Ivana Čonkina, по одноименному роману В. Войновича), "Богумил Грабал глазами Иржи Менцеля" (Bohumil Hrabal pohledem Jiřího Menzla, док.), оба — 1994.

**Библиография:** Компаниченко Г. "Тихий" Иржи Менцель. // Кино. Рига, 1981/4; Компаниченко Г. Владислав Ванчур: пути экранизации. // Экран стран социализма. Взаимоотношения кино и литературы. ВНИИК, М., 1987; Компаниченко Г. Иржи Менцель. // Объектив. Москва, 1989/4; Компаниченко Г. Поезда под особым наблюдением. Жаворонки на нитке. // Объектив. Москва, 1990/4; Pořová Kateřina, Jiří Menzel. CSFU, Praha, 1992; Bartošková Sarka, Bartošek Lubos. Filmové profily. CSFU, Praha, 1986; Zalman Jan. Umlčený film. NFA, Praha, 1993.

## МЕСАРОШ МАРТА

(Mészáros Márta). Венгерский режиссер. Родилась 19 сентября 1931 г. в Кишпеште. Отец — скульптор Ласло Месарош в 1935 г. со всей семьей эмигрировал в СССР и пал жертвой сталинского террора. Рано потерявшая родителей, Марта Месарош, вернувшись после войны на роди-

ну, окончила в Будапеште среднюю школу и вновь приехала в Москву — учиться во ВГИКе. Окончив в 1956 г. институт кинематографии, работала некоторое время в Бухаресте на студии хроникально-документальных фильмов. В 1959 г., возвратившись в Будапешт, продолжила работу над документальными и научно-популярными лентами. Несколько ее фильмов об изобразительном искусстве (в частности, фильм об отце) получили общественное признание и были показаны за рубежом. С успехом демонстрировался ее научно-популярный фильм "Сердцебиение" (1961), в котором была показана операция ребенка.

Первый полнометражный игровой фильм — "Ушедший день" — поставила в 1968 г. (спец. пр. на МКФ в Вальядолиде, 1968). Начиная с этой, отчасти автобиографической, картины осиротевшие по тем или иным причинам героини, тоскующие по семье, проходят через многие фильмы М. "Лунный венец" (1968), "Не плачьте, красавицы" (1970), "Свободное дыхание" (1973). Чуткие к нравственным конфликтам и авторски активные в постановке проблем независимости, личностной свободы женщины, подготовили ее самую большую творческую удачу, признанную на родине и за рубежом, — фильм "Удочерение" (1975), удостоенный "Золотого медведя" на МКФ в Западном Берлине, а вслед за тем "Золотой медали" на МКФ в Чикаго. В этой истории двух женщин (немолодой работницы фабрики, живущей на окраине города, и юной детдомовки), в истории их движения навстречу друг другу исследуется проблема человеческих связей, а также проблема одиночества людей, отчаянно борющихся за свое счастье, жаждущих его, однако не такого, за которое надо платить душевными компромиссами. Сила этого фильма, как писали потом в один голос критики разных стран, в крупных и сверхкрупных психологических портретах, которые режиссер создает лаконичными набросками и штрихами.

"Удочерение" положило начало циклу "женских" фильмов Месарош, тонких, умных и лиричных, в которых она настойчиво и последовательно изображала заурядные судьбы заурядных людей, живущих и действующих согласно общепринятым нормам, и показывала тех, кто "выламывается" из обыденности существования. Ее героини, наши современницы, как могут отстаивают свое право на личностную идентификацию и автономию в ус-

ловиях стремительно наступившей урбанизации, изменившей жизнь людей ("Девять месяцев", 1976; пр. актрисе Лили Монори на МКФ в Тегеране, 1977; пр. ФИПРЕССИ в Каннах, 1977; "Их двое", 1977; "В пути", 1979, и др.). В центре этих фильмов 70-х гг., в которых режиссер отдавала дань так называемому "микрореализму" и невольно подключалась к моде на "феминистские" умонастроения, охватившие Запад, — женщины с уставшими, не особенно счастливыми лицами, в которых посреди житейской и душевной неустроенности восстают личности.

Фильм "Наследство" (1980) явился для Марты Месарош своего рода упражнением в жанре исторической мелодрамы, разыгранной на фоне разгула фашизма, вписавшего в классический треугольник трагическую развязку. Еще одним жанровым опытом, не нашедшим, однако, продолжения в ее режиссерской биографии, станет изобретательная современная версия старой сказки ("Красная Шапочка и Серый Волк",

В 80-е гг. Месарош обращается уже непосредственно к своей памяти в автобиографической трилогии "Дневник для моих детей" (1982; спец. пр. жюри МКФ в Каннах, 1984; пр. протестантского жюри на МКФ в Мюнхене, 1984; "Бронзовый Хьюго" МКФ в Чикаго, 1985), "Дневник для моих любимых" (1987; "Серебряный медведь" МКФ в Берлине, 1987 и др.), "Дневник для моих родителей" (1990), связав здесь лично пережитое с историческим опытом ее поколения. События первой части, перебиваемые ретроспекциями (вспышками памяти), разыгрываются сразу после второй мировой войны, когда юная героиня, alter ego автора, возвращается из советской эмиграции на родину. Действие двух других частей, явно уступающих первой в художественной выразительности и полнокровности образов, развертываются в 50-е гг. в Москве и Будапеште, завершаясь венгерскими событиями 56-го года. Спустя 10 лет М. дополнила автобиографическую трилогию развернутым прологом к ней — фильмом "Маленькая Вилма — последний дневник" (1999), в котором оживают 30-е гг., проведенные венгерской девочкой с семьей в Киргизии.

Новые социально-психологические аспекты "женской темы" Марта Месарош попыталась рассмотреть (впрочем, сбиваясь на схематизм и компенсируя это прямолинейной эротикой) в фильмах 90-х гг., отра-



живших изменившуюся общественно-политическую и экономическую восточно-европейскую реальность ("Эмбрион", 1993; "Дочери счастья", 1998).

Наряду с игровыми фильмами Марта Месарош эпизодически снимает и документальные ленты.

А. Трошин

**Фильмография:** "Повседневная история" (Mindennapi történet, док.), 1955; "За площадью Кальвина" (Túla Calvin téren, док.), 1956; "Искусство торговли" (Az eladás művészete, науч.-поп., совм. с М. Янчо), 1960; "Сердцебиение" (Szívdobogás), 1961; "Город-подросток" (Kamaszváros, док.), 1962; "Любовь" (Szeretet, док.), 1963; "Город художников" (Festők városa, док.), "Кричащий" (Kiallító, док.), оба — 1964; "Город колоколов" (Harangok városadok.), 1966; "Ушедший день" (Eltávozott nap), "Лунный венец" (Holdudvar), оба — 1968; "Памяти Ласло Месароша" (Mészáros László emlékére, науч.-поп.), 1969; "Не плачьте, красавицы" (Szép leányok, ne sírjatok), 1970; "На прядильной фабрике в Лёринце" (A lőrinci fonóban, док.), 1971; "В конце сентября" (Szeptember végen, к/м, тв), "Свободное дыхание" (Szabad lélegzet), 1973; "Удочерение" (Örökbefogadás), 1975; "Десять месяцев" (Kilenc hónap), 1976; "Их двое" (Ök ketten), 1977; "Почти как дома" (Olyan, mint otthon), 1978; "В пути" (Útközben), 1979; "Наследство" (Orokseg), 1980; "Анна" / "Немой крик" (Anna / Nema kiáltás), 1981; "Дневник для моих детей" (Napló gyermekeimnek), 1982; "Страна миражей" (Déliárbok országá, по пьесе Н. Гоголя "Ревизор"), 1983; "Дневник для моих любимых" (Napló szerelmeimnek), 1987; "Красная Шапочка и Серый Волк" (Piroska és Farkas), 1988; "Дневник для моих родителей" (Napló arámnak, anyámnak), 1990; "Эмбрион" (A magzat), 1993; "Эдит и Марлен" (Edit és Marien, тв), "Седьмая комната" (A hetedik szoba), 1995; "Дочери счастья" (A szerencse lányai), 1998; "Маленькая Вилма — последний дневник" (Kisvilma — az utolsó napló), 1999; "Чудесный мандарин" (Csodalátos mandarin), 2001.

**Библиография:** Трошин А.С. Венгерское кино: 70—80-е годы. М., 1986; Месарош Марта. Каждый делает фильм о самом себе. // Искусство кино. 1989/11; Jeancolas Jean-Pierre. Miklós, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Portuges Catherine. Screen Megmoires. The Hungarian Cinema of Márta Mészáros. Indiana Unuversity Press, 1993; Mészáros Márta. A nő ma es holnap. Feminizmus — vagy az emberi kiteljesedés. Mondom a magamét. // Szugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964-1994. Bd., 1994; Mészáros Márta. Napló magamról. Bd., 1993.

## МЕТЦИГ КУРТ

\*\*\*\*\*  
(Maetzig Kurt). Немецкий кинорежиссер. Родился 25 января 1911 г. в Берлине. Его отец Роберт Метциг, владелец издательства технических журналов, приобретает в 20-х гг. кинокопировальную фабрику ФЕКА. Во время первой мировой войны М. воспитывается у бабушки в Гамбурге, где учится в школе, затем посещает реальную гимназию в Берлине. После экзамена на аттестат зрелости в 1930 г. изучает химию, инженерное дело, экономику и организацию производства в Высшей технической школе в Мюнхене, слушает лекции по конституционному, гражданскому и международному праву в Сорбонне в Париже, а во время школьных каникул изучает на отцовском предприятии кинотехнику. С 1932 г. принимает участие в съемках. С 1935 г. у М. студия трюковых фильмов "Радиус", где он делает "шапки" фильмов и рекламные ролики. В 1937 г. из-за европейского происхождения его матери (нацистские расистские законы довели ее до самоубийства) Имперская Кинопалата запретила М. работать в кино.

В 1935 г. М. защищает в Мюнхене диссертацию "Учет на кинокопировальной фабрике" и становится дипломированным коммерсантом. Это позволяет ему работать в различных берлинских фирмах в области кинотехники и фототехники, а также открыть собственную фототехническую лабораторию. "Эта лаборатория... спасла мне жизнь. Влиятельные политические друзья постоянно подчеркивали невероятную важность моих исследований... и отодвигали тем самым мою депортацию". М. работает по договорам по копированию, звуковой технике и технике цветного кино, в 1944 г. вступает в КПГ, работавшую в подполье. В 1945 г. переходит в советский сектор. "Желание политически сотрудничать я хотел бы поставить на первое место. Я чувствовал себя в стране неограниченных возможностей". Он становится одним из учредителей "Киноактива", который ведет работу по возобновлению кинопроизводства в Восточной Германии и основанию киностудии ДЕФА, занимается дублированием советских фильмов на немецкий язык, в частности "Клятвы" Михаила Чиаурели.

В январе 1946 г. М. становится главным руководителем киножурнала "Очевидец", премьера которого состоялась 19 февраля 1946 г. Девизом киножурнала было "Вы видите сами — Вы слышите сами —

судите сами!". Одновременно он снимает документальные фильмы: "Берлин строится", "Всегда готов", "Единство СПГ - КПГ".

Зимой 1946-1947 г. Метциг пишет сценарий своего первого художественного фильма "Брак в тени" (1947) о судьбе актера Иоахима Готшалка и его жены-еврейки во времена нацизма. Фильм был показан в октябре 1947 г. одновременно во всех четырех секторах Берлина, его посмотрели более 10 миллионов зрителей, и он стал самым успешным немецким фильмом тех лет.

В картине "Пестроклечатые" (1949) Метциг реконструирует панораму протестарской жизни в Берлине в период между кайзеровским рейхом и окончанием второй мировой войны. "Совет богов" (1949, пр. МКФ в Карловых Варах, 1949), по сценарию Фридриха Вольфа, популярности остро разоблачает на примере немецкого химического концерна "ИГ Фарбен" связи промышленников с национал-социалистической политической верхушкой и не прекращавшиеся в годы войны связи международных монополий. В 1951 г. Метциг инсценирует комедию "Роман молодоженов", а затем снимает в 1953-1955 гг. документальную двухсерийную картину "Эрнст Тельман — сын своего класса" (1954, пр. МКФ в Карловых Варах 1954) и "Эрнст Тельман — вождь своего класса" (1955), в котором надолго был канонизирован образ вождя КПГ и политических событий во времена Веймарской республики.

В масштабном эпическом полотне "Дворцы и хижины" (1957) М. на примере мекленбургской деревни между 1945 и 1956 гг. обращается к проблемам построения новой жизни в послевоенном немецком селе. "Не покидайте мою Траудель" (1957) — первая удачная комедия о современности на ДЕФА, вклад М. в специфический жанр "берлинских" фильмов. Историко-революционный фильм-баллада "Песня матросов", который Метциг снимает в 1958 г. вместе со своим многолетним ассистентом Гюнтером Райшем, пытается разоблачить в характере "коллективного героя", группы матросов-подпольщиков, и показать причины поражения немецкой революции 1918 г.

Метциг, часто меняющий жанры, предпринял в фильме "Безмолвная звезда" (1959), по роману Станислава Лема, первую попытку ДЕФА снять научно-фантастическую ленту. "Любовь в сентябре" (1960) — драматичная современная история любви

завербованного западной разведкой молодого инженера и медсестры. "Сон капитана Лоя" (1961) — политический триллер, "У французских каминов" (1962) — полемика против фашистских традиций в Бундесвере, "Прелюдия II" (1963) — политический приключенческий фильм о борьбе кубинских патриотов против контрреволюции.

"Я — кролик" (1965), по роману Манфреда Билера, — попытка М. открыто разобраться во внутренних проблемах развития ГДР. Готовый фильм стал центральным спорным пунктом XI Пленума СЕПГ и не был выпущен на экраны. Серьезная полемика вокруг фильма привела к слову в творчестве Курта Метцига. Четыре фильма, которые он снимет после этого, уже ничем не связаны друг с другом: "Девушка на трамплине" (1967) рассказывает о рекордсменке, которая не справляется с решающим прыжком; "Знамя Кривоного Рога" (1967) описывает борьбу горняков Мансфельда, спасших подаренное им советскими коммунистами красное знамя в годы фашистского террора; "Мужчина против мужчины" (1975) показывает двух солдат (один из них был объявлен погибшим), женатых на одной и той же женщине, в экстремальной ситуации.

Курт Метциг — один из основателей и первый ректор (1954-1964) Немецкой высшей школы киноискусства в Потсдам-Бабельсбурге, активист клубного движения, в 1974 г. — вице-президент международного союза FICSS, в 1979 г. — почетный президент пожизненно. В 1967—1988 гг. был членом правления Союза работников кино и ТВ, в 1980—1986 — четырежды президентом Национального фестиваля художественных фильмов ГДР.

И. Кузьмина

Фильмография: "Брак в тени" (Ehe im Schatten), 1947; "Пестроклечатые" (Die Buntkarierten), "Совет богов" (Der Rat der Gotter), оба — 1949; "Семья Бентин" (Familie Benthin), 1950; "Роман молодоженов" (Roman einer jungen Ehe), 1951; "Эрнст Тельман — сын своего класса" (Ernst Thalmann — Sohn seiner Klasse), 1954; "Эрнст Тельман — вождь своего Класса" (Ernst Thalmann — Fuhrer seiner Klasse), 1955; "Дворцы и хижины" (Schlosser und Katen), "Не покидайте мою Траудель" (Vergesst meine Traudel nicht), 1957; "Песня матросов" (Das Lied der Matrosen), 1958; "Безмолвная звезда" (Der Schweigende Stern), 1959; "Любовь в сентябре" (Septemberliebe), 1960; "Сон Капитана Лоя" (Der Traum des Hauptmann

Loy), 1961; "У французских каминов" (An franzosischen Kaminen), 1962; "Прелюдия II" (Preludio II), 1963; "Я — кролик" (Das Kaninchen bin ich), 1965; "Девушка на трамплине" (Das Madchen auf dem Brett), "Знамя Кривоного Рога" (Die Fahne von Kriwoi Rog), 1967; "Голова Януса" (Januskopf), 1972; "Мужчина против мужчины" (Mann gegen Mann), 1975.

Библиография: Касьянов Л., Каравашкин А. Дорога к мастерству. М., 1973/6; Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. М., 1997; Сулькин М.С. Кино ГДР. М., 1985; Horst Pehnert. Ein Meister des sozialistischen Films. Maetzig Kurt. Tugend und Laster unstillbarer Neugier. // Horst Knietzsch. Prisma 13. Berlin, 1983; Gunter Agde. Maetzig Kurt. Eingreifen, aufklaren, verandern. // Rolf Richter. DEFA — Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Berlin, 1983; Maetzig Kurt. zum 75 Geburtstag. // Film und Fernsehen. Berlin, 1986; Gunter Agde. Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Maetzig Kurt. К.М.: Filmarbeit. Berlin, 1987.

## МОНИЧЕЛЛИ МАРИО

(Monicelli Mario). Итальянский режиссер, сценарист. Родился 15 мая 1915 г. в местечке Виареджо. Сын известного театрального критика и журналиста Томмазо Моничелли. Учился в Римском университете, получил диплом по философии и истории. С 1932 г. начал заниматься кинематографической критикой, через два года вместе со своим другом Альберто Мондадори снял к/м фильм "Разоблачающее сердце", а еще через год уже самостоятельно — среднетражный документальный фильм на 16-мм пленке "Мальчишки с улицы Паал", который был представлен на МКФ в Венеции и получил премию, открывшую М. дорогу в большое кино. Сначала он набирался опыта в качестве ассистента режиссера на фильмах чеха Г. Махатого ("Балерина", 1936) и итальянцев А. Дженини, П. Джерми, Д. Де Сантиса. В 1937 г. под псевдонимом Микеле Бадиек снял свой первый полнометражный игровой фильм "Летний дождь".

Десятилетие 1939-1949 г. было чрезвычайно деятельным в жизни М.: как ассистент режиссера и кинодраматург он принял участие более чем в 40 картинах, многие из которых стали заметным явлением в национальном кино. С 1949 г. начинается период плодотворного сотрудничества со Стено, с которым за 4 года было снято 8 фильмов и среди них "Полицейские и воры", одна из первых и лучших неореалистических комедий с Тото и А. Фабрици.

С 1953 г. М. работал самостоятельно, продолжая совмещать работу режиссера с работой сценариста, пишущего для себя и для других. Его фильмография — это собрание премий и фантастических успехов как у широкого зрителя, так и у коллег-кинематографистов, это классика итальянского кино, это этапные для национальной кинематографии фильмы: "Обычные незнакомцы" и открытие подлинного В. Гассмана-комика; "Большая война" — "Золотой лев" в Венеции и номинация на премию "Оскар"; "Товарищи" — вторая номинация; "Армия Бранкалеоне" — оригинальнейшее, новаторское произведение, удостоенное более десятка больших и маленьких премий; "Девушка с пистолетом" — третья номинация на "Оскара"; "Мои друзья" по идее П. Джерми, побившая все коммерческие рекорды в Италии; "Маленький мелкий буржуа" и "Надеюсь, что будет девочка", увенчанные многими национальными и мировыми премиями.

Актуальные социальные комедии были настоящим призванием Моничелли. При этом ему удавалось не быть ни назидательным, ни нравоучительным. Он просто видел социальное зло или обычную человеческую глупость и показывал, как и то и другое смехотворно, абсурдно, нелепо, как отравляет жизнь. Его фильмы были кривыми зеркалами с искаженно-гротесковыми отражениями. Он воистину лечил смехом. "Диагнозы и выводы делайте сами, если хотите. Только не повторяйте этих глупостей, не потворствуйте злу, не допускайте уродства", — простая творческая концепция, породившая многообразное, неистощимое на выдумку, на юмор и гэгги искусство Моничелли. Антивоенные комедии "Большая война" и "Хотим полковников" — подлинное открытие в национальной комедиографии, когда на языке гротеска и черного юмора художник говорит о самой трагической странице мировой истории.

Народные комедии: "Товарищи", в которой Моничелли посмеялся над псевдополитической сознательностью рабочего класса; "Девушка с пистолетом", где персонаж Моничелли Витти мстит за поруганную честь отнюдь не револьвером, а подлинно женским оружием и становится настоящей героиней; "Народный роман", в котором брак немолодого рабочего и 15-летней девушки превращается в фарс из-за того, что муж боится стать рогоносцем; "Мои друзья" — дружеская насмешка над итальянскими мужчинами, не же-

лающими взрослеть. Моничелли создал новый тип исторической фольклорной комедии-гротеска в "Армии Бранкалеоне" и "Бранкалеоне в крестовых походах", по сути дела пацифистской.

В 70-е гг. Моничелли снял несколько картин трагикомического звучания, заполнив нишу политической комедии внутри политического кинематографа, начавшегося на волне Конгестации и рабочего движения рубежа десятилетий: "Дорогой Микеле" (пр. МКФ в Зап. Берлине), "Маленький мелкий буржуа", "Новые чудовища", "Грозавая Роза". В 1981 г. поставил фильм "Маркиз дель Грилло" (пр. МКФ в Зап. Берлине), экранизировал роман Л. Пиранделло "Двойная жизнь Маттиа Паскаля", заставил говорить о себе после картины "Надеюсь, что будет девочка", в которой с грустью посмеялся над подлинными истоками феминизма, возникающего из-за неустроенной женской судьбы.

В 80-е гг. Моничелли занимается также театральной режиссурой, работает на телевидении ("Интервью с Пожирателем огня") и даже играет небольшие роли в фильмах своих друзей ("Я фотогеничен").

Первую половину 90-х перешагнувший 75-летний рубеж режиссер прожил творчески активной жизнью на зависть иным молодым. Он снимал регулярно, практически ежегодно, и успех его картин был не данью вежливости публики патриарху кино, а искренней реакцией на его живую и остроумную "человеческую комедию".

Л. Алова

**Фильмография:** "Летний дождь" (Pioggia d'estate), 1937; "Кчерту славу" (Al diavolo la celebrita), "Тото ищет дом" (Toto cerca casa), 1949; "Собачья жизнь" (Vita da cani), "Прибыл всадник" (E arrivato il cavaliere), 1950; "Полицейские и воры" (Guardie e ladri), "Тото и король Рима" (Toto e il re di Roma), 1951; "Тото и женщины" (Toto e le donne), "Неверные" (Le infedeli, первая новелла авторская, остальные две в соавторстве со Стено), оба — 1952; "Тото и Каролина" (Toto e Carolina), 1953; "Запрещается" (Proibito), 1954; "Герой нашего времени" (Un eroe dei nostri tempi), "Донателла" (Donatella), 1955; "Отцы и дети" (Padri e figli), 1956; "Врач и колдун" (Il medico e lo stregone), 1957; "Обычные незнакомцы" (I soliti ignoti), 1958; "Большая война" (La grande guerra), 1959; "Смех радости" (Risate di gioia), 1960; "Бокаччо-70", новелла "Ренцо и Лучана" (Bocaccio 70, l'episodio Renzo e Luciana), 1961; "Товарищи" (Compagni), 1963; "Высшая неверность", новелла

"Современные люди" (Alta infedelta, l'episodio Gente moderna), 1964; "Казанова-70" (Casanova-70), "Армия Бранкалеоне" (L'armata Brancaleone), оба — 1965; "Судьбы", новелла "Судьба Армении" (Le Fate, l'episodio Fata Armenia), 1966; "Итальянский каприз", новелла "Девчушка" (Capriccio all'italiana, l'episodio La bambinaia), 1967; "Девчушка с пистолетом" (La ragazza con la pistola), 1968; "То, бабушка умерла" (Toh, e morta la nonna), "Бранкалеоне в крестовых походах" (Brancaleone alle Crociate), 1969; "Пары", новелла "Холодильник" (Le coppie, l'episodio Il frigorifero), 1970; "Мортаделла" (La mortadella), "12 декабря — Свидетельство о смерти Джузеппе Пьянелли" (12 dicembre — Documenta sulla morte di Giuseppe Pianelli), оба — 1971; "Хотим полковников" (Vogliamo i colonelli), 1973; "Народный роман" (Romanzo popolare), 1974; "Мои друзья" (Amici miei), 1975; "Молчание и комплексы" (Il silenzio e complicita), "Дорогой Микеле" (Caro Michele), "Дамы и господа, спокойной ночи" (Signore e signori, buona notte, в соавторстве), 1976; "Маленький мелкий буржуа" (Il borgesio piccolo piccolo), "Новые чудовища" (I nuovi mostri, в соавторстве), 1977; "Путешествие с Анитой" (Viaggio con Anita), 1978; "Грозавая Роза" (Temporale Rosa), 1980; "Номер в гостинице" (Camera d'albergo), "Маркиз дель Грилло" (Il marchese del Grillo), 1981; "Мои друзья, акт 2" (Amici miei, atto 2), 1982; "Бертольдо, Бертольдино и Какасено" (Bertoldo, Bertoldino e Casaceno), 1984; "Двойная жизнь Маттиа Паскаля" (Le due vite di Mattia Pascal), 1985; "Надеюсь, что будет девочка" (Speriamo che sia femmina), 1986; "Цыганская семья" (I picari), 1987; "Невинная жена и большой муж" (La moglie ingenua e il marito malato, тв), 1988; "Скрытое зло" (Il male oscuro), 1990; "Россини! Россини!" (Rossini! Rossini!), 1991; "Змеиные родители" (Parenti serpenti), 1992; "Дорогие придурочные друзья" (Carifottutissimi amici), 1993; "Стилистические упражнения" (Esercizi di stile), 1994; "Устроим рай" (Facciamo paradiso), 1995; "Грязные одежды" (I panni sporchi), 1997. Библиография: Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Богемский Г. Кино Италии сегодня. ВБПСК, 1977; Faldini F., Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano, Milano, Feltrinelli, 1979.

#### МОНТАЛЬДО ДЖУЛИАНО

\*\*\*\*\*  
(Montaldo Giuliano). Итальянский актер, режиссер. Родился 22 февраля 1930 г. в местечке Janov. В молодые годы начинал как театральный актер на подмостках генуэзского "Il Tetro di Massa", а с 1951 г. начал сниматься в КИНО в ролях второго плана: "Опасно! Бандиты!", "Повесть о бедных влюбленных", "Разгром-

ленные", "Женщина на день" и др.

В эти же годы работал ассистентом режиссера у Д. Понтекорво ("Долгая голубая дорога", "Капо"), К. Лидзани ("Эстерина"), Э. Петри ("Убийца"), снял документальные картины "Вдоль порта" и "Люди с озера". Монтальдо был идейным вдохновителем и организатором первых производственных кинокооперативов. Как режиссер дебютировал в 1961 г. антифашистским фильмом "Стрельба по блюдечкам", который не имел успеха. В 1965 г. поставил остросоциальный фильм "Цепкая хватка", в котором вывел тип человека, сломленного экономическим бумом, не сумевшего приспособиться к "обществу потребления" и спившегося. Неудачи преследовали М. до 1969 г., когда он снял картину "Снами Бог" (спец. приз МКФ в Карловых Варах, 1970), антифашистскую ленту, осуждавшую милитаризм и правительства тех стран, которые приняли у себя генералов Вермахта.

В 70-е гг. Монтальдо становится заметной фигурой так называемого "политического кино" и именно на этом направлении создает наиболее удачные свои ленты: "Сакко и Ванцетти" (документальная реконструкция событий, связанных с судилищем над двумя итальянскими рабочими-эмигрантами в Америке), "Джордано Бруно" (историческое полотно о великом ученом, ставшем жертвой непримиримого столкновения реакционных сил и прогресса), "Аньезе идет на смерть" (экранизация романа писателя-неореалиста Р. Вигано о женщине, ушедшей в партизаны в годы Соппротивления). На рубеже 70-80-х гг. Монтальдо поставил несколько телесериалов: детектив "Замкнутый круг" и ленту о знаменитом путешественнике "Марко Поло".

Л.Алова

**Фильмография:** "Стрельба по блюдечкам" (Tiro al piccione), 1961; "Вселенная ночью" (Universo di notte, в соавторстве), 1962; "Толые, чтобы выжить" (Nudi per vivere, в соавторстве), 1963; "Экстрасупружеский", новелла "Шведская жена" (Extraconjugale, l'episodio La moglie svedese), "Остров ангела", телефильм из цикла "Итальянские истории" (L'isola del angelo, TV film delle serie Racconti italiani), оба — 1964; "Цепкая хватка" (Una bella grinta), 1965; "Любой ценой" (Ad ogni costo), 1967; "Неприкасаемые" (Gli intoccabile), 1968; "С нами Бог" (Gott Mit Uns), 1969; "Сакко и Ванцетти" (Sacco e Vanzetti), 1970; "Джордано Бруно" (Giordano Bruno), 1972; "Аньезе идет на смерть" (Agnesevaamorige), 1976; "23 августа 1977: день памяти Сакко и Ванцетти" (23 agosto 1977

Sacco e Vanzetti Day, док., в соавторстве), 1977; "Замкнутый круг" (Circuito chiuso, тв), 1978; "Игрушка" (Il giocattolo), 1979; "Марко Поло" (Marco Polo, тв), 1982; "Арлекино в Венеции" (Arlecchino a Venezia, к/м, экспериментальный, снят на цифровую камеру), 1983; "Прощание с Энрике Берлингуэром" (Addio a Enrico Berlinguer, в соавторстве), 1984; "Накануне" (Il giorno prima), 1986; "Золотые очки" (Gli occhiali d'oro), 1987; "Время убивать" (Tempo di uccidere), 1989.

Библиография: Джузеппе Монтальдо против нетерпимости. // Экран 1971 — 1972. М., 1973; Алова Л. Итальянский политический фильм: традиции и новаторство. // Традиции и новые тенденции в зарубежном кинематографе. ВНИИК, М., 1984; Богемский Г. Джан Мария Волонте. ВПСПК, М., 1984; Викторова Е. Джан Мария Волонте. М.: Искусство, 1990; Brunetta G. P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

## МОРЕТТИ НАННИ

(Moretti Nanni). Итальянский актер и кинорежиссер. Родился 19 сентября 1953 г. Посещал классический лицей, увлекся кино, снимал любительские короткометражки на 8-мм пленке. В 1976 г. одна из этих лент "Я авторитарен" попала на телевидение, а затем уже в формате 16 мм представляла молодое итальянское кино на МКФ в Венеции, где имела огромный успех в зрительской и профессиональной аудиториях. Двери большого кинематографа открылись перед Нанни Моретти, он снял первый полнометражный игровой фильм "Эчче Бомбо" (искаженно-диалектное "И пришел человек"), который произвел настоящий фурор на МКФ в Каннах. С тех пор М. в фаворе у зрителей и критиков. Его авторские фильмы имеют коммерческий успех и получают призы на престижных мировых киносмотрях. Моретти — признанный лидер молодого итальянского кино 80-х гг. Автобиографизм картин М. усиливается тем, что он сам пишет к ним сценарии, сам исполняет главную роль. Его герой Микеле, эксцентричный и инфантильный юноша, страдает от несовершенства окружающего мира, от невозможности найти общий язык даже с близкими людьми. Он невротичен, подвержен разного рода маниям и фобиям, утрированным, но характерным для его поколения, сформировавшегося в период Контестации. Аполитичный, безвольный, инертный, он пытается стать полноценным гражданином общества, отцом семейства, но это у него плохо получается. Он

обитает в своем идеальном мире, и все его попытки приспособить его к окружающей жизни терпят фиаско. Таков персонаж Моретти. Сам же он — режиссер со счастливо сложившейся судьбой.

На рубеже 90-х М. создает собственную кинокомпанию Sacker-film, благодаря которой состоялись открытия двух молодых талантливых кинематографистов — Д. Лукетти и К. Маццакурати.

Л. Алова

**Фильмография:** "Я авторитарен" (Io sono un'autarchico, 16мм), 1976; "Эчче Бомбо" (Esce Bombo), 1978; "Золотые сны" (Sogni d'oro), 1981; "Бьянка" (Bianca), 1984; "Месса окончена" (La messa è finita), 1985; "Красный гол" (Palombella rossa), 1989; "Дорогой дневник" (Caro diario), 1993; "Апрель" (Aprile), 1998.

**Библиография:** Алова Л., Боброва О. Молодые кинорежиссеры Италии. 1980—1995. НИИ Киноискусства, 1997; Плахов А. Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Аквилон, Винница, 1999.

## МУЛАНДЕР ГУСТАВ

(Molander Gustav). Шведский режиссер. Родился 18 декабря 1888 г. в Хельсинки, умер 19 июня 1973 г. в Стокгольме. Учился в школе при Королевском драматическом театре в Стокгольме, играл в театрах Хельсинки (1909—1911) и Стокгольма (1913—1926). Начал свою работу в кино в качестве сценариста фильмов В. Шёстрёма и М. Стиллера. Карин Муландер, его первая жена, была знаменитой звездой шведского немого кино. Его брат Улоф Муландер руководил с 1934 по 1938 г. Королевским драматическим театром. Дебютировал как режиссер в 1919 г. фильмом "Король лавочников". Ленты "Наследство Ингмара" (1925) и "На Восток" (1926) завершили начатую В. Шёстрёмом кинотетралогию "Иерусалим" по роману С. Лагерлёф. Картина "Одна ночь" (1931), в которой ощущается влияние Эйзенштейна, рассказывает о двух братьях, во время революционных событий в Финляндии оказавшихся по разные стороны баррикад.

Благодаря Муландеру проявился талант актрисы Ингрид Бергман, снявшейся в его мелодрамах "Сведенхельмы" (1935), "На солнечной стороне" (1936), "Доллар", "Лицо женщины" (оба — 1938), "Единственная ночь" (1939), в которых она сыграла тонко чувствующих, интеллектуальных девушек, остро переживающих пустоту и бездуховность окружающего мира. Их самый зна-

менитый фильм — "Интермеццо" (1936) — романтическая история любви молодой пианистки и известного скрипача, имеющего семью. Бергман также снялась в последней работе М. — новелле "Ожерелье" по Мопассану в фильме "Стимуляторы" (1967).

В годы второй мировой войны М. ставил ленты антифашистской, антитоталитаристской направленности: "Скачи сегодня ночью" (1942) по историческому роману В. Муберга, запрещенному в Германии, "Возгорится пламя" (1943) об оккупации Норвегии, "Невидимая стена" (1944). М. экранизировал пьесу К. Мунка "Слово" (1943), снятую впоследствии К. Дрейером. В отличие от Дрейера, концентрирующегося на религиозных мотивах пьесы, М. находит в материале определенную политическую аллеорию.

Творческий путь М. своеобразно символизирует преемственность и непрерывность традиции в шведском кино. Он начинал как автор сценариев знаменитых немых фильмов "Терье Виген" (1916) Шёстрёма и "Деньги господина Арне" (1919) Стиллера и других. А в конце 40-х ставит по сценариям Ингмара Бергмана психологические драмы "Женщина без лица" (1947), "Ева" (1948), "Разведенная" (1951). Лента "Упорство" (1952) поставлена по сценарию Вильгота Шёмана.

Муландер также снял новые звуковые цветные варианты классических шведских фильмов немого периода — "Деньги господина Арне" (1954) и "Песнь о багрово-красном цветке" (1956) Стиллера.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Король лавочников" (Bodakungen), 1919; "Питомец Томаса Гроля" (Thomas Graals myndling), 1922; "Бусы" (Pärlorna), 1923; "Пираты озера Малар" (Målarpirater), 1924; "33.333", "Пасхальная бомба полицейского Паулюса" (Polis Paulus' påsksmål), "Наследство Ингмара" (Ingmarsarvet), все — 1925; "На Восток" (Till Österland), "Она, единственная" (Hon, den enda), "Его английская жена" (Hans engelska fru), все — 1926; "Запечатанные губы" (Förseglade läppar), 1927; "Парижанки" (Parisiskor), "Грех" (Synd), оба — 1928; "Триумф сердца" (Hjärtats triumf), 1929; "Песни Фриды" (Fridas visor), "Шарлотта Ловенскольд" (Charlotte Löwensköld), оба — 1930; "Одна ночь" (En natt), 1931; "Черные розы" (Svarta rosor), "Любовь и дефицит" (Kärllek och kassabrist), "Мы идем через кухню" (Vi som går köksvägen), все — 1932; "Дорогая родня" (Kära släkten), 1933; "Спокойный флирт" (En stillaflirt), "Тетушки"

лающими взрослеть. Моничелли создал новый тип исторической фольклорной комедии-гротеска в "Армии Бранкалеоне" и "Бранкалеоне в крестовых походах", по сути дела пацифистской.

В 70-е гг. Моничелли снял несколько картин трагикомического звучания, заполнив нишу политической комедии внутри политического кинематографа, начавшегося на волне Контестации и рабочего движения рубежа десятилетий: "Дорогой Микеле" (пр. МКФ в Зап. Берлине), "Маленький мелкий буржуа", "Новые чудовища", "Грозовая Роза". В 1981 г. поставил фильм "Маркиз дель Грилло" (пр. МКФ в Зап. Берлине), экранизировал роман Л. Пиранделло "Двойная жизнь Маттиа Паскаля", заставил говорить о себе после картины "Надеюсь, что будет девочка", в которой с грустью посмеялся над подлинными истоками феминизма, возникающего из-за неустроенной женской судьбы.

В 80-е гг. Моничелли занимается также театральной режиссурой, работает на телевидении ("Интервью с Пожирателем огня") и даже играет небольшие роли в фильмах своих друзей ("Я фотогеничен").

Первую половину 90-х перешагнувший 75-летний рубеж режиссер прожил творчески активной жизнью на зависть иным молодым. Он снимал регулярно, практически ежегодно, и успех его картин был не данью вежливости публики патриарху кино, а искренней реакцией на его живую и остроумную "человеческую комедию".

Л. Алова

**Фильмография:** "Летний дождь" (*Pioggia d'estate*), 1937; "К черту славу" (*Al diavolo la celebrita*), "Тото ищет дом" (*Toto cerca casa*), 1949; "Собачья жизнь" (*Vita da cani*), "Прибыл всадник" (*E arrivato il cavaliere*), 1950; "Полицейские и воры" (*Guardie e ladri*), "Тото и король Рима" (*Toto e il re di Roma*), 1951; "Тото и женщины" (*Toto e le donne*), "Неверные" (*Le infedeli*, первая новелла авторская, остальные две в соавторстве со Стено), оба — 1952; "Тото и Каролина" (*Toto e Carolina*), 1953; "Запрещается" (*Proibito*), 1954; "Герой нашего времени" (*Un eroe dei nostri tempi*), "Донателла" (*Donatella*), 1955; "Отцы и дети" (*Padri e figli*), 1956; "Врач и колдун" (*Il medico e lo stregone*), 1957; "Обычные незнакомцы" (*I soliti ignoti*), 1958; "Большая война" (*La grande guerra*), 1959; "Смех радости" (*Risate di gioia*), 1960; "Бокаччо-70", новелла "Ренцо и Лучана" (*Vocaccio 70, l'episodio Renzo e Luciana*), 1961; "Товарищи" (*I compagni*), 1963; "Высшая неверность", новелла

"Современные люди" (*Alta infedelta, l'episodio Gente moderna*), 1964; "Казанова-70" (*Casanova-70*), "Армия Бранкалеоне" (*L'armata Brancaleone*), оба — 1965; "Судьбы", новелла "Судьба Армении" (*Le Fate, l'episodio Fata Armenia*), 1966; "Итальянский каприз", новелла "Девчушка" (*Capriccio all'italiana, l'episodio La bambinaia*), 1967; "Девушка с пистолетом" (*La ragazza con la pistola*), 1968; "То, бабушка умерла" (*Toh, e morta la nonna*), "Бранкалеоне в крестовых походах" (*Brancaleone alle Crociate*), 1969; "Пары", новелла "Холодильник" (*Le coppie, l'episodio Il frigorifero*), 1970; "Мортаделла" (*La mortadella*), "12 декабря — Свидетельство о смерти Джузеппе Пьянелли" (*12 dicembre — Documento sulla morte di Giuseppe Pianelli*), оба — 1971; "Хотим полковников" (*Vogliamo i colonelli*), 1973; "Народный роман" (*Romanzo popolare*), 1974; "Мои друзья" (*Amici miei*), 1975; "Молчание и комплексы" (*Il silenzio e complicita*), "Дорогой Микеле" (*Caro Michele*), "Дамы и господа, спокойной ночи" (*Signore e signori, buona notte*, в соавторстве), 1976; "Маленький мелкий буржуа" (*Il borghese piccolo piccolo*), "Новые чудовища" (*I nuovi mostri*, в соавторстве), 1977; "Путешествие с Анитой" (*Viaggio con Anita*), 1978; "Грозовая Роза" (*Temporale Rosa*), 1980; "Номер в гостинице" (*Camera d'albergo*), "Маркиз дель Грилло" (*Il marchese del Grillo*), 1981; "Мои друзья, акт 2" (*Amici miei, atto 2*), 1982; "Бертольдо, Бертольдино и Какасено" (*Bertoldo, Bertoldino e Casaceno*), 1984; "Двойная жизнь Маттиа Паскаля" (*Le due vite di Mattia Pascal*), 1985; "Надеюсь, что будет девочка" (*Speriamo che sia femmina*), 1986; "Цыганская семья" (*I picari*), 1987; "Невинная жена и большой муж" (*La moglie ingenua e il marito malato*, тв), 1988; "Скрытое зло" (*Il male oscuro*), 1990; "Россини! Россини!" (*Rossini! Rossini!*), 1991; "Змеиные родители" (*Parenti serpenti*), 1992; "Дорогие придурочные друзья" (*Cari fotutissimi amici*), 1993; "Стилистические упражнения" (*Esercizi di stile*), 1994; "Устроим рай" (*Facciamo paradiso*), 1995; "Грязные одежды" (*I panni sporchi*), 1997.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Богемский Г. Кино Италии сегодня. ВБПСК, 1977; Faldini F., Fofi G. *Aventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 1979.

## МОНТАЛЬДО ДЖУЛИАНО

(Montaldo Giuliano). Итальянский актер, режиссер. Родился 22 февраля 1930 г. в местечке Janov. В молодые годы начинал как театральный актер на подмостках генуэзского "И Тетто ди Масса", а с 1951 г. начал сниматься в кино в ролях второго плана: "Опасно! Бандиты!", "Повесть о бедных влюбленных", "Разгром-

ленные", "Женщина на день" и др. В эти же годы работал ассистентом режиссера у Д. Понтекорво ("Долгая голубая дорога", "Капо"), К. Лидзани ("Эстерина"), Э. Петри ("Убийца"), снял документальные картины "Вдоль порта" и "Люди с озера". Монтальдо был идейным вдохновителем и организатором первых производственных кинокооперативов. Как режиссер дебютировал в 1961 г. антифашистским фильмом "Стрельба по блюдечкам", который не имел успеха. В 1965 г. поставил остросоциальный фильм "Цепкая хватка", в котором вывел тип человека, сломенного экономическим бумом, не сумевшего приспособиться к "обществу потребления" и спившегося. Неудачи преследовали М. до 1969 г., когда он снял картину "С нами Бог" (спец. приз МКФ в Карловых Варах, 1970), антифашистскую ленту, осуждавшую милитаризм и правительства тех стран, которые приняли у себя генералов Вермахта.

В 70-е гг. Монтальдо становится заметной фигурой так называемого "политического кино" и именно на этом направлении создает наиболее удачные свои ленты: "Сакко и Ванцетти" (документальная реконструкция событий, связанных с судилищем над двумя итальянскими рабочими-эмигрантами в Америке), "Джордано Бруно" (историческое полотно о великом ученом, ставшем жертвой непримиримого столкновения реакционных сил и прогресса), "Аньезе идет на смерть" (экранизация романа писателя-неореалиста Р. Вигано о женщине, ушедшей в партизаны в годы Сопrotивления). На рубеже 70-80-х гг. Монтальдо поставил несколько телесериалов: детектив "Замкнутый круг" и ленту о знаменитом путешественнике "Марко Поло".

Л. Алова

**Фильмография:** "Стрельба по блюдечкам" (*Tiro al piccione*), 1961; "Вселенная ночью" (*Universo di notte*, в соавторстве), 1962; "Голые, чтобы выжить" (*Nudi per vivere*, в соавторстве), 1963; "Экстрасупружеский", новелла "Шведская жена" (*Extraconiugale, l'episodio La moglie svedese*), "Остров ангела", телефильм из цикла "Итальянские истории" (*L'isola dell'angelo, TV film delle serie Racconti italiani*), оба — 1964; "Цепкая хватка" (*Una bella grinta*), 1965; "Любой ценой" (*Ad ogni costo*), 1967; "Неприкасаемые" (*Gli intoccabile*), 1968; "С нами Бог" (*Gott Mit Uns*), 1969; "Сакко и Ванцетти" (*Sacco e Vanzetti*), 1970; "Джордано Бруно" (*Giordano Bruno*), 1972; "Аньезе идет на смерть" (*Agnese va a morire*), 1976; "23 августа 1977: день памяти Сакко и Ванцетти" (*23 agosto 1977*

ны миллионы" (Fasters millioner), оба — 1934; "Папа-холостяк" (Ungkarlsappan), "Сведенхельмы" (Swedenhielms), "Под фальшивым флагом" (Under falsk flagg), все — 1935; "На солнечной стороне" (På solsiden), "Свадебное путешествие" (Brollopsresan), "Интермеццо" (Intermezzo), "Семейная тайна" (Familjens hemlighet), все — 1936; "Сара учится вести себя" (Sara lär sig folkvett), 1937; "Лицо женщины" (En kvinnas ansikte), "Доллар" (Dollar), оба — 1938; "Единственная ночь" (En enda natt), "Забавный обмен" (Ombyte fömöjer), "Эмили Хоквист" (Emilie Höggqvist), все — 1939; "Один, нолев" (En, men ett lejon), 1940; "Блестящее будущее" (Den ljusnande framtid), "Сегодня вечером или никогда" (I natt eller aldrig), "Борьба продолжается" (Striden går vidare), все — 1941; "Лестница Якоба" (Jakobs steg), "Скачи сегодня ночью!" (Rid i natt!), все — 1942; "Возгорится пламя" (Det brinner en eld), "Любимая, я сдаюсь" (Älskling, jag get mig), "Слово" (Ordet), все — 1943; "Невидимая стена" (Den osynliga muren), "Император Португалии" (Kejsaren av Portugallien), оба — 1944; "Палач" (Galgmannen), 1945; "Это моя модель" (Det är min modell), 1946; "Женщина без лица" (Kvinna utan ansikte), 1947; "Теперь начинается жизнь" (Nu börjar livet), "Ева" (Eva), оба — 1948; "Любовь побеждает" (Kärleken segrar), 1949; "Квартет, который распался" (Kvartetten som sprängdes), 1950; "Жених в наем" (Fastmothyres), "Разведенная" (Frånskild), оба — 1951; "Упорство" (Trots), "Любовь" (Kärlek), оба — 1952; "Степанная гора" (Glasberget), 1953; "Деньги господина Арне" (Herr Arnes penningar), 1954; "Единорог" (Enhörningen), 1955; "Песнь о багрово-красном цветке" (Sången om den eldröda blomman), 1956; "Ожерелье", новелла в фильме "Стимуляторы" (The Necklace, Stimulantia, совместно с Эрландом Юсефсоном), 1967.  
**Библиография:** Cowie P. Sweden. L., 1970.

## МУНК АНДЖЕЙ

\*\*\*\*\*  
 (Munk Andrzej). Польский режиссер. Родился 16 октября 1921 г. в Кракове, умер 20 сентября 1961 г. под Ловичем. Учился на отделении архитектуры в Политехническом институте в Варшаве и юридическом факультете Варшавского университета. Затем в 1950 г. окончил операторское и режиссерское отделения Государственной высшей киношколы в Лодзи. В 1950–1955 гг. работал на студии документальных фильмов в Варшаве оператором, а затем режиссером-постановщиком. В художественном кино дебютировал в 1955 г. фильмом "Голубой крест" (с/м, Бронзовая медаль МКФ в Венеции, 1956; пр. МКФ в Тренто, 1955). С самого начала участвовал в

создании "польской школы", был одним из ее выдающихся представителей. Все три полнометражных художественных фильма Мунка: "Человек на рельсах" (1956; пр. за режиссуру МКФ в Карловых Варах, 1957), "Героика" (1957; Гран-при и пр. ФИПРЕССИ МКФ в Мар-дель-Плата, 1959) и "Косоглазое счастье" (1959, в советском прокате "Шесть превращений Яна Пищика") — стилистически отличаются друг от друга и сняты в разных жанрах. Однако во всех трех картинах режиссер с высоким мастерством соединил документализм с художественно преобразенным образом. В политическом фильме "Человек на рельсах", первом польском фильме об эпохе сталинизма, М. показал трагический финал ситуации, когда превыше всего ставится поиск "врагов народа". Картину "Героика" (1957) режиссер снимал как героическую симфонию в двух частях. 1-я часть рассказывала о Варшавском восстании, 2-я — о пребывании участников Варшавского восстания в лагере для военнопленных, — скептический анализ сложных причин героизма отдельных людей. Сатирическая комедия "Косоглазое счастье", как бы закрывающая "польскую школу", еще более, чем предыдущая, вступала в дискуссию о героизме, геройской смерти, поражении, так акцентируемых в произведениях "польской школы". Фильмы Мунка были обращены прежде всего к разуму, вызывали на размышления, что было не в традициях "польской школы", чьи лучшие произведения были обращены прежде всего к чувствам людей.

20 сентября 1961 г. по дороге на съемки фильма "Пассажирка" Анджей Мунк погиб в автомобильной катастрофе. Фильм должен был рассказать о тщетной попытке уйти от себя, от ответственности за военные преступления. Картина была смонтирована и подготовлена к прокату группой кинематографистов под руководством В. Лещевича.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Искусство молодых" (Sztuka mlodych, док.), 1949; "Это началось в Испании" (Zaczelo sie w Hiszpanii, док.), 1950; "Направление Новая Гута" (Kierunek Nowa Huta, док.), 1951; "Дневники крестьян" (Pamietniki chlowow, док.), 1952; "Слово железнодорожника" (Kolejarskie slowo, док.), 1953; "Звездыдолжны гореть" (Gwiazdy musza plonac, док. совм. с Витольдом Лещевичем), 1954; "Воскресное утро" (Niedzielny poranek, док., пр. кинокритики МКФ в Мангейме, 1956),

"Голубой крест" (Blekitny krzyz), оба — 1955; "Человек на рельсах" (Czlowiek na torze), 1956; "Героика" (Eroica), 1957; "Прогулка в старом городе" (Spacer staromiejski, док.; Гран-при МКФ в Венеции, 1959; пр. МКФ в Оберхаузене, 1960), 1958; "Косоглазое счастье" (Zezowate szczescie), 1959; "Пассажирка" (Paszerka, съемки фильма были прерваны в связи со смертью А. Мунка, картина была смонтирована и подготовлена к прокату группой кинематографистов под руководством Витольда Лещевича; пр. ФИПРЕССИ и пр. жюри МКФ в Каннах, 1964; пр. Союза итальянских журналистов МКФ в Венеции, 1964), 1961.

**Библиография:** Janicki Stanislaw. Andrzej Munk. Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa, 1964; Nurczynska-Fidelska Ewelina. Andrzej Munk. Wydawnictwo literackie, Krakow, 1982.

## МУРНАУ ФРИДРИХ ВИЛЬГЕЛЬМ

\*\*\*\*\*

(Murnau Friedrich Wilhelm). Настоящая фамилия Плумпе.

Немецкий режиссер. Родился 28 декабря 1888 г. в городке Билефельд в семье текстильного фабриканта. Погиб в автомобильной катастрофе 11 марта 1931 г. в Санта-Монике (США). Похоронен в Берлине. Изучал историю искусств и филологию в университетах Берлина и Гейдельберга. В составе авиационных сил участвовал в первой мировой войне. В 1919 г. вместе с актером Конрадом Фейдтом Мурнау организовал небольшую студию и снял на ней свой первый фильм "Мальчик в голубом", романтическую, в духе Эдгара По, историю о старинном замке и его обитателях. Томас фон Веерг, последний представитель обедневшего аристократического рода, живет вместе со старым слугой в полуразрушенном замке. Часами он простаивает перед портретом мальчика в голубом, ощущая некую связь между ним и собой. Когда находится изображенная на картине брошь, на Томаса обрушивается лавина несчастий — сгорает замок, погибает слуга и сам он чудом избегает смерти. Близкая Мурнау тема гибели аристократии была затем продолжена им в фильмах "Замок Фогельод" (1921) и "Горящий акр" (1921).

В 1920 г. М. снял уголовно-психологическую драму "Голова Януса". Это была одна из первых экранизаций знаменитого рассказа Стивенсона "Доктор Джекилл и мистер Хайд", ставшего со временем одним из самых популярных сюжетов в кино. С его помощью М. чрезвычайно искусно воплотил тему рока,



трагической раздвоенности, популярную в немецком кино 20-х гг.

В 1921 г. режиссер приступил к экранизации книги Брема Стокера "Дракула", повествующей о пришествии в мир мерзкого вампира, являющегося разносчиком моровой язвы, т.е. чумы. Сегодня этот сюжет известен в мельчайших подробностях, но в 20-е гг. сама история, а главное, ее воплощение на экране производили необыкновенное впечатление. М. мастерски готовил зрителей к встрече с ужасным. Вот его герой клерк въезжает в лес-призрак, окружающий замок. Белые деревья загадочно мерцают на фоне темного неба, рождая в душе клерка мрачные предчувствия. М. нашел простой, но чрезвычайно эффектный прием. Он не стал делать позитивов, а использовал негативы отснятой сцены, наложив на них кадры скачущего всадника. Были там и другие поразительные находки. Когда корабль-призрак плыл по морю, вода под его кормой начинала фосфоресцировать, а кровать клерка неожиданно превращалась в ладью, плывущую по небу. Апофеозом этой мастерски нагнетаемой атмосферы страха становилась встреча клерка с хозяином замка. Тот медленно поднимался из своей постели — гроба с земель. Треугольный лысый череп, согбенная высохшая фигура, скрюченные пальцы. Образ вурдалака из "Носферату" на долгие годы вперед определил типаж персонажа, ставшего одним из главных героев фильмов ужасов.

В те годы немецкие кинематографисты использовали в своих фильмах условные, утрированные декорации, призванные подчеркнуть состояние неуверенности, внутренней раздвоенности героев. Мурнау, даже снимая этот сказочный сюжет, предпочитал работать на природе и добивался поразительных результатов. Так, одна из самых впечатляющих сцен фильма, когда вампир растаскивал по городу гробы с землей, была снята на старинной, уже покинутой жителями улице города Любек. В баварских Альпах снимались трансильванские сцены. Здесь все подлинное: и леса, и избы крестьян, и сами крестьяне. Это сочетание реалистической среды обитания и фантастической фигуры вампира производило и продолжает производить необыкновенное впечатление.

В 1924 г. М. снял фильм "Последний человек". Его действие происходит в большом respectable отеле, у входа которого красуется могучая фигура усатого швейцара, похожего на бравого генерала. Но

вот хозяин замечает, с каким трудом уже немолодой швейцар отрывает от пола тяжелый чемодан. И тому приходится сменить роскошную униформу на скромный белый костюм служителя туалета. Немного погоревав, швейцар смиряется с новой должностью. Тем более что очень скоро судьба вознаграждает его приличным наследством. М. интересуют не только чувства его героя, но и тех, кто живет рядом с ним. Преклонение перед могущественным соседом, вернее, перед его великолепной ливреей, быстро сменяется презрением к нему.

Как всегда, первостепенное значение М. придавал изобразительному решению фильма. В первой части, когда герой еще носит ливрею, камера смотрит на него снизу вверх, подчеркивая монументальность и значительность его фигуры. И наоборот, когда он ползает на коленках по полу туалета, М. выбирает верхнюю точку. Каждый ракурс становится психологически оправданным. Роль швейцара с большой психологической достоверностью исполнил ведущий актер тех лет Эмиль Янингс. И хотя в системе творческих предпочтений М. работе с актером отводилось далеко не главное место, на этот раз он изменил своим установкам. Содружество М. и Янингса было затем продолжено по инициативе последнего в фильме "Тартюф". Однако он получился слишком театральным, что объяснялось равнодушием режиссера к избранному материалу.

В 1926 г. руководство УФА поручило Мурнау экранизацию сокровища немецкой литературы — "Фауста" Гёте. По своему собственному опыту М. знал, что шедевры, как правило, создаются на основе произведений массовой литературы (наглядный пример — новелла Стивенсона или роман Брема Стокера), а экранизация такого великого философского творения, как "Фауст", возможна лишь ценой его вульгаризации. Схема действия, которую сценарист Ганс Кейзер создал на основе великой поэмы, вкратце сводилась к следующему: чтобы победить чуму, доктор Фауст заключает договор с дьяволом. В вихре приключений он забывает о Гретхен. Когда ту приговаривают к смерти за убийство ребенка, в Фаусте просыпается совесть. Похоронив мечты о вечной юности, которую посулил ему дьявол, он бросается на призыв любимой. Вместе они отправляются на небо.

Благодаря специальным лесам камера могла двигаться в самых раз-

ных направлениях, и это позволило включить в действие несколько впечатляющих киноаттракционов. К ним относится, к примеру, процедура омоложения Фауста, превращающегося из старика в прекрасного юношу. Но самое большое впечатление производил полет Фауста на плаще Мефистофеля. Вместе с ним зритель наблюдал за горами, лесами, городками, проплывающими внизу. М. часто использовал съемки с высоты птичьего полета. Завораживающую сущность этого ракурса он почувствовал еще на войне, когда был пилотом.

После завершения "Фауста" М. отправился в Америку. Успех за океаном "Последнего человека" вызвал к нему интерес со стороны студии "XXвек — Фокс". Ему предложили экранизировать рассказ Г. Зудермана "Восход солнца", историю сельского адвоката, происходящего на фоне живописного озера.

Хотя всемирную славу М. принесли фильмы "Носферату" и "Последний человек", на протяжении всей жизни он испытывал неподдельный интерес к деревенской теме. В Германии ей были посвящены фильмы "Пылающий акр" и "Изгнание". В Америке после "Восхода солнца" М. снял ленту "Городская девушка", рассказывающую о попытках официантки из "Макдоналдса" начать новую жизнь на ферме своего мужа. М. любил природу, умел рассказывать о жизни связанных с ней людей. И как зритель он отдавал предпочтение такого рода фильмам. В 1926 г. он посмотрел картину американского режиссера Р. Флаэрти "Моана", которая произвела на него глубокое впечатление. Он попросил Флаэрти написать сценарий о жизни наивных народов и в 1929 г. отправился на Таити, где и снял фильм "Табу", исполненный восторга перед южной природой и взращенными ею людьми. Премьера фильма состоялась 18 марта 1931 г. в Нью-Йорке. Она прошла без его создателя. За неделю до этого М. погиб в автомобильной катастрофе.

Мурнау проработал в кино 11 лет. Многие из созданных им фильмов утрачены, многие варварски переработаны прокатчиками, стремившимися повысить их коммерческую ценность. Однако и оставшихся фильмов достаточно, чтобы приписать Мурнау к выдающимся мастерам кино, чьи поиски и находки в области изображения сыграли решающую роль в становлении киноязыка и формировании ведущих жанров.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Мальчик в голубом" (Der Knabe in Blau), "Сатана" (Satanas), 1919; "Горбун и танцовщица" (Der Bucklige und die Tanzerin), "Голова Януса" (Der Januskopf), "Вечер-ночь-утро" (Abend-Nacht-Morgen), "Тоска" (Sehnsucht), "Вхождение в ночь" (Der Gang in die Nacht), все — 1920; "Замок Фогельод" (Schloss Vogelod), "Марицца, названная Мадонной контрабандистов" (Marizza, Genannt die Schmutzmadonna), "Носферату" (Nosferatu), "Горящий акр" (Der Brennende Acker), все — 1921; "Фантом" (Phantom), 1922; "Изгнание" (Die Austreibung), "Финансы великого герцога" (Die Finanzen des Grossherzogs), оба — 1923; "Последний человек" (Der Letzte Mann), 1924; "Тартюф" (Tartueff), "Фауст" (Faust), 1926; "Восход солнца" (Sunrise), 1927; "Четыре дьявола" (Four Devils), 1928; "Городская девушка" (City Girl), 1929; "Табу" (Tabu), 1931.

**Библиография:** Комаров С. История зарубежного кино. М., 1965; Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. М., 1978; Eisner L. Friedrich Wilhelm Murnau. Frankfurt am M., 1979; Rohmer E. Murnaus Faustfilm. Munchen/Wien, 1980; Kreimer K. F.W. Murnau. Bielefeld, 1988; Gehler F. Friedrich Wilhelm Murnau. Berlin, 1990.

## НЕМЕЦ ЯН

(Němes Jan). Чешский кинорежиссер, сценарист, актер. Один из ярких представителей чехословацкой "новой волны". Родился 12 июля 1936 г. в Праге. Закончив режиссерский факультет пражской Киноакадемии (ФАМУ, 1957-1962), прошел службу в армии на студии армейских фильмов, где снял несколько документальных лент, включая поэтическую ленту "Память нашего дня", работал на киностудии "Баррандов" ассистентом и помощником режиссера на фильмах В. Кршки "Там, где реки сверкают на солнце" и А. Кахлика "Июньские дни".

Художественный мир Н. изначально был отмечен синтезом трех влияний — Достоевского, Кафки и сюрреализма, что всегда накладывало особый отпечаток на каждый его фильм. Уже в студенческой работе "Кусок" (1959, главный пр. МКФ в Оберхаузене; "Серебряная роза" на фестивале студенческих фильмов в Амстердаме, 1960; почетный диплом на Международном смотре молодого кино в Каннах, 1961) по новелле Арношта Люстига (история времен второй мировой войны о двух голодных подростках, укравших ломоть хлеба из немецкого поезда) впервые появляется проходящая через все творчество Н. тема "униженных и оскорбленных", мотив деления человечества на "преследу-

емых и преследующих", характерная для многих фильмов чешской "новой волны" кафкианская атмосфера ситуации без выхода, экзистенциальной трагической тщеты. Основные мотивы этой картины Н. развивает в своем дебюте в большом кино "Алмазы ночи" (1964, Большой пр. на МКФ в Мангейме, 1964; пр. международной кинокритики в Пезаро, 1965), экранизации новеллы все того же А. Люстига "У тьмы нет тени" (Tma nemá stín), обращаясь к традиционной для чехословацкого кинематографа оккупационной теме, но рассматривая ее с позиций своего поколения, решающего собственные проблемы. Историю двух подростков, сбежавших из концлагеря и пробирающихся домой, Н. превращает в многоплановое исследование внутреннего мира человека в экзистенциальной ситуации одиночества, страха, физического истощения, унижения достоинства, тоски по дому. Реальные события (побег, преследование, плен) переплетаются в фильме с лихорадочными галлюцинациями героев (один из беглецов постоянно "убивает" женщину, у которой они просили хлеб) и мгновенными "озарениями" сновидений (хаотические обрывки картин дома). Благодаря алогичным монтажным скачкам, навязчивым повторениям некоторых изобразительных мотивов, крупным планам и монтажным перебивкам некоторые объекты приобретают второй план, вследствие чего самые обычные явления начинают восприниматься как фантомы. Падающее дерево, внезапно разверзшаяся тьма открывшихся дверей и гнетущая тишина превращаются в угрожающие предзнаменования. Подобно тому как это бывает во сне, камера и монтаж гиперболизируют определенные аффективные переживания (головокружение при взгляде на падающее дерево, брезгливость, которую вызывают муравьи, ползающие по лицу спящего и напоминающие картины Дали и знаменитые кадры из "Андалузского пса" Бунюэля), вызывая у зрителя, как бы заглядывающего в темную бездну подавленных инстинктов и желаний, двойственное ощущение ирреальности и пугающей яви происходящего. Фильм имел колоссальный успех. Зарубежная западная пресса отмечала, что "этот рассказ о побеге" выдерживает сравнение с "гигантами" современности — фильмами Рене, Антониони и Бергмана. Продолжением этой линии в творчестве режиссера должна была стать экранизация "Превращения" Каф-

ки, сценарий которого был написан Немцем и его братом, известным поэтом Иржи Немцем, еще в 1962-1963 гг. и напечатан в журнале "Фильм а доба" за 1965 г. Рассказ предполагалось вести от лица главного героя и с его точки зрения, которую представляла камера. Главный конфликт завязывался между отцом (палачом, злой стихией) и сыном (жертвой, пленником внешней силы). Но эта идея не нашла понимания у руководства чехословацкой кинематографии и сценарий не был допущен к реализации.

Последовавшую за "Алмазами ночи" новеллу "Обманщики" (пр. молодой кинокритики на МКФ в Локарно, 1965) из киносборника "Жемчужинки на дне" (1965, по Богумилу Грабалу), "визитной карточки" "новой чехословацкой волны", снятую, как и предыдущие работы режиссера, в эстетике черно-белого кино, но лишенную их изобразительной изысканности, Н. воспринимает, скорее, как чисто кинематографическую задачу, которую решает блестяще, продемонстрировав высочайший профессионализм, но, что называется, "без нерва".

А в 1966 г., убедившись, что ему не дадут снять "Превращение", Н. вместе с своей женой Эстер Крумбаховой, режиссером и художницей, знаковой фигурой чешского сюрреализма 60-х, принимавшей участие в подготовке самых престижных фильмов чехословацкой "новой волны" ("Маргаритки" и др.), в рекордные сроки и с минимальным бюджетом снимает один из самых острых и дискутируемых фильмов 60-х гг. "О празднике и о гостях". В качестве исполнителей этого насыщенного кафкианскими мотивами памфлета о механизмах тоталитарной власти он приглашает режиссера Э. Шорма, композитора Я. Клусака и других известных деятелей современной чешской культуры, что придает картине провоцирующую политическую значимость. Новый фильм Н. не имел ничего общего с его знаменитым "галлюцинаторным" кинематографом дебюта. Он был снят в скрупулезно педантичной манере, имитирующей документальность происходящего. Эффект документальности постоянно поддерживался за счет стилизации мимики, жестов, костюмов, декораций, мизансцен и т.п. под документальные снимки фашистских боссов, сцен насилия во время войны во Вьетнаме, собраний, демонстрирующих иерархический порядок (прием по случаю вручения Нобелевской премии и др.).

История, рассказанная в фильме, начинается совсем обычно. Веселая компания погожим летним днем направляется в гости к приглашенному их владельцу виллы. Дорогой приглашенных останавливают странные люди и вынуждают принять участие в импровизированном суде. Компания раскалывается. Кто, ощущая угрозу, соглашается, кто слабо протестует. И только один человек отказывается подчиниться произволу. Атмосфера накаляется, но положение спасает появившийся Хозяин, любезный и вежливый, который ведет компанию к уже накрытому столу, где оказывается, что именно он был инициатором нападения и что все только начинается. Каждое новое условие Хозяина последовательно разрушает дружеские и семейные связи, унижает достоинство присутствующих. И все тот же один-единственный человек из всей компании в знак протеста покидает компанию и рассерженного Хозяина, который предлагает присутствующим догнать и вернуть ушедшего, инициируя травлю на человека. Жестокая игра, правила которой диктует Хозяин дома, становится узнаваемой и приобретает вселенские масштабы.

Принимая или не принимая правила игры, человек обрекает себя на роль либо палача, наслаждающегося властью, либо жертвы, униженной и оскорбленной, воплощающей в себе бессилие, страх, робость, трусость. Других ролей, по убеждению Н., в игровом обществе XX века не предусмотрено. В условиях, когда одним дано все, а другим ничего, робким героям — жертвам остается лишь одна свобода — мечтать. Подобным ощущением жизни и мира пронизана художественная ткань большинства фильмов Н. Сборник "меланхолических бурлесков", стилизованных под немые фильмы начала века, "Мученики любви" — о мечтах как убежище, где можно спрятаться от грусти, отчаяния и невыносимой серости жизни. Короткие видения-представления, обрывки снов и галлюцинаций, часто лишь мгновенных, где недосказанного, как во сне, всегда больше, чем высказанного, воспроизводят придуманный мир сентиментальных мелодрам и трагикомедий начала века, где герои — неудачники, подавленные ощущением собственного бессилия, находят то, чего их лишила реальная жизнь. Они переживают невероятные романтические и эротические приключения, но, вернувшись в реальность, тщетно пытаются найти место, где были

так счастливы, и испытывают ощущение потерянности в хорошо знакомом, но чуждом и враждебном мире.

Картина "Мученики любви" была награждена Призом сюрреалистического фильма в Париже, хотя в поэтике сюрреализма была сделана лишь одна новелла — экранизация рассказа Достоевского "Настенькины сны". Две другие — "Манипулянт" и "Приключения сироты Рудольфа", — как и лента "О празднике и о гостях", совершенно явно вдохновлялись творчеством Кафки и прежде всего "Превращением", которое объективно реализовалось на экране картиной "О празднике и о гостях" и двумя новеллами "Мучеников любви".

В 1967 г. Я. Немец снимает в Голландии короткометражный фильм "Мать и сын", отмеченный главным призом МКФ в Оберхаузене, и создает на чехословацком телевидении фильм о знаменитой отечественной исполнительнице шансонов "Ожерелье меланхолии, или Семь песен Марты Кубишовой".

После событий августа 1968 г., когда сюрреализм, по выражению известного режиссера Ю. Якубиско, "стал нормой жизни" в Чехословакии, режиссер, возвращаясь к поэтике "Праздника и гостей", добивается эмоциональных шоков сухой регистрацией фактов грубого насилия и сопутствующей им тягостной гнетущей атмосферы абсурда в документальной реконструкции жестокого подавления милицией студенческой забастовки "Страговские события". В момент вступления советских войск в Прагу Н. сам берет камеру в руки и снимает уникальные кадры оккупации Чехословакии, сразу же показанные западным телевидением и позднее использованные в документальном фильме Н. о гибели режима Дубчека "Оратория для Праги" (1968) и игровой ленте американца Ф. Кауфмана по роману Милана Кундеры "Невыносимая легкость бытия" (1987, *Unbearable Light of Being*). Лишенный новым режимом возможности заниматься творческим трудом, в 1974 г. режиссер (все фильмы которого были положены "на самую секретную полку") нелегально эмигрирует из Чехословакии, работает на телевидении ФРГ, Швеции, США, читает лекции о кино в западных университетах. Среди прочих создает насыщенный тревожными мотивами дисгармонии, отчаяния и безысходности экспериментальный фильм-автопортрет "Чешский связной" и, наконец, реализует на телевидении

созданный в 60-х сценарий "Превращения" Й. Кафки.

По возвращении на родину, в конце 1989 г., Н. обращается к прозе Ладислава Климы, чешского писателя-философа первой трети века, и экранизирует его авангардный роман "Страдания князя Стернгофа" (1910), создав в духе авторского эгодеизма эстетскую ленту с элементами поэтики сюрреализма "В огне королевской любви" (1990). Но ни этот фильм, ни сюрреалистическая сказка на тему любви и власти "Имя кода — Рубин" (1996), посвященная бывшей жене Эстер Крумбаховой, ни последний фильм Н. "Ночные разговоры с матерью" не вызывают особого интереса ни у критики, ни у публики.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Кусок" (Sousto, к/м), 1959; "Память нашего дня" (Paměť našeho dne, к/м), "Алмазы ночи" (Démanty noci), оба — 1964; "Обманщики", новелла в киносборнике "Жемчужинки на дне" (Podvodníci / Perličky na dně), 1965; "Опразднике и о гостях" (O slavnosti a hostech), 1966; "Мученики любви" (Mucedníci lásky), "Мать и сын" (Matka a syn, к/м, Голландия), оба — 1967; "Страговские события" (Strahovské události, док.), "Оратория для Праги" (Oratorium pro Prahu, док.), "Я скажу это песней" (Reknu to písní, тв, о Кареле Готте), все — 1968; "Чешский связной" (Česká spojka, ФРГ), 1975; "Превращение" (Proměna, тв, ФРГ), 1976; "Мир в наше время?" (Peace for Our Time? тв, совм с Отто Оларом, Великобритания), 1988; "Поэт помнит" (The Poet Remembers, тв, США), 1989; "В огне королевской любви" (V žáru královské lásky), 1990; "Имя кода — Рубин" (Jméno kódu — Rubín), 1996; "Ночные разговоры с матерью" (Noční hovory s matkou), 2000.

**Библиография:** Алмазы ночи. Чехословацкое кино. 1964/2; Report on the Party and the Guests. Press Department of Czechoslovak Filmexport, Prague, 1966; JiriJanousek. Jan Němec. // 3 1/2. Praha, 1967; Zalman J. Satirická podobenství Jana Němce. // Umlčený film. Praha, 1967; Přádná S. Průzy Bohumila Hrabala ve filmu. // Film a literatura. CFU, Praha, 1988; Hames P. The Czechoslovak New Wave. Berkeley, 1985.

## ОЛЬМИ ЭРМАННО

(Olmi Ermanno). Итальянский режиссер. Родился 22 июля 1931 г. в Бергамо. Профессионального образования не получил. Работал в электрической компании "Эдисон Вольта", по заказу которой снял около 40 документальных фильмов. Несмотря на то что это были в ос-

новном научно-популярные фильмы, они не прошли незамеченными итальянской кинокритикой. Именно из этого опыта родилась идея первого художественного фильма "Время остановилось" (пр. МКФ в Венеции), в котором с неореалистической страстью к документированному бытописательству была рассказана история о дружбе между студентом и сторожем дамбы, во всем непохожих, кроме одного — одиночества. Тема человеческого одиночества, очень личная и драматическая, надолго стала лейтмотивом творчества О. Повседневная реальность в его авторском видении обретает всю гамму скорбных оттенков этой человеческой бесприютности. Мир внешний становится своеобразной проекцией внутреннего мира персонажей О., которые таким образом оказываются частью естественной, природной жизни, являющейся, по мысли режиссера, противвесом социальным страстям и катаклизмам. "Вакантное место", "Жених и невеста", "Вернувшиеся" — характерные примеры подобного поворота темы.

Только в 1978 г. О. решил сделать отступление и снять картину "Дерево для деревянных башмаков" о жизни простых крестьян на рубеже веков. Фильм получил Гран-при МКФ в Каннах и стал подлинной кинопоэмой, гимном людям — детям природы. Крестьяне О. (в фильме снимались настоящие крестьяне провинции Бергамо) бедны, но благородны, потому что живут в гармонии с естественным миром, в соответствии с истинными, а не выдуманными ценностями. Картина была снята как историческое полотно, неторопливое, дающее время и возможность рассмотреть подробности нехитрого быта и почувствовать его удивительную поэзию. О. в "Дереве для деревянных башмаков" сумел поразить не только критиков и маститых коллег, но и зрителей своим возвышенно-поэтическим стилем, красотой изобразительного ряда, построением каждого кадра, как живописного полотна.

Ровно через 10 лет Ольми вновь восхитил кинематографический цех фильмом "Легенда о святом пьянице", удостоенном "Золотого льва" на МКФ в Венеции. В 1982 г. О. основал (вместе с П. Вальмарана) кинолабораторию Ipotesi Cinema, где преподает свой кинематографический метод.

Л. Алова

**Фильмография:** "Время остановилось" (Il Tempo si è fermato), 1959; "Вакантное мес-

то" (Il posto), 1961; "Жених невеста" (I fidanzati), 1963; "И пришел человек..." (E venne un uomo...), 1965; "Рассказы о юных влюбленных" (Racconti di giovani amori), 1967; "Однажды" (Un certo giorno), 1968; "Вернувшиеся" (I recuperanti), 1969; "Летом" (Durante l'estate), 1971; "Обстоятельство" (La circostanza), 1974; "Дерево для деревянных башмаков" (L'albero degli zoccoli), 1978; "Шли они, шли" (Cammina, cammina), 1983; "Милан, 83" (Milano 83, док.), 1984; "Рискованные ребята" (Ragazzi a rischio, док.), 1986; "Долгой жизни, госпожа" (Lunga vita alla signora), 1987; "Легенда о святом пьянице" (La leggenda del santo bevitore), 1988; "Пореке" (Lungo il fiume, док.), 1992; "Тайна старого леса" (Il segreto del bosco vecchio), 1992; "Бытие" (Genesi), 1993.

**Библиография:** Алова Л., Боброва О. Итальянское кино на пороге 80-х. // Борьба идей на мировом экране. М., Знание, 1985; Apra A. Il cinema di Ermanno Olmi. Monticelli, Parma, 1979; Kezick T. 11 film sessanta. Il Formicchiere, Milano, 1979; Dall'Aqua G.P. L'albero degli zoccoli. Mozzizi, Milano, 1979.

## ОТАН-ЛАРА КЛОД

(Autant-Lara Claude). Французский режиссер, художник. Родился 5 августа 1903 г. в Люзарше, умер 5 февраля 2000 г. в Париже. Сын архитектора Эдуарда Отана и Луизы Лара, актрисы Комеди Франсез, в годы первой мировой войны объявившей себя пацифисткой и отказавшейся развлекать оккупантов. Она нашла убежище в Англии, где ее сын и получил образование в Милл-Хилл-скул в Лондоне. По окончании О.-Л. поступает одновременно в Школу декоративных и Школу изящных искусств, выразив неперемное желание стать театральным художником. Его первые театральные опыты для труппы "Искусстводействие", которой руководили его родители, свидетельствуют о неубожданности фантазии молодого художника, нашедшей применение и в кинематографе. О.-Л. делает декорации для фильмов французских авангардистов, М. Л'Эрбье, Ренуара, Р. Клера, у которого он начинает работать в качестве ассистента режиссера.

О.-Л. был причислен к представителям ультраправого крыла Национального фронта, заявив, что разговоры о нацистских газовых камерах — "ядовитая ложь".

О.-Л. принадлежит к числу наиболее "конфликтных" режиссеров французского кино. Его стычки с цензурой и общественным мнением стали легендарными, причем носили они не только творческий, но

и профессиональный характер. Он был председателем "Союза кинотехников", "паритетного совета кино", не раз выступал на профсоюзных демонстрациях в защиту работников кинопромышленности. Говорят, продюсеры с удовольствием лишили бы его возможности снимать, если бы его ленты, в которых игра ума, облеченная в изящную эстетическую форму, с неизбежной последовательностью приводит к обвинительному акту обществу, не приносили хорошие дивиденды.

О.-Л. идеально чувствовал вкусы и чаяния публики. А вместе с ним и сценаристы, Ж. Оранш и П. Бост, с которыми, начиная с ленты "Замужество Шифон", он работает почти над всеми картинами. Так, в годы войны и оккупации, режиссер давал зрителю забвение, уводя его в мир исторического прошлого или поэтической сказки, окрашивая их в романтические тона ("Любовные письма", 1942; "Кроткая" / "Дус", 1943; "Сильви и привидение", 1945). А после войны, напротив, обратился к острым социальным и политическим проблемам бытия. "Красная гостиница" (1951) являет собой антибуржуазный, антиклерикальный фарс, экранизируя роман Стендала "Красное и черное" (1954), О.-Л. акцентирует в нем тему бунта, "Не убий" (1961) — антимилитаристское произведение.

Пожалуй, самым противоречивым и сложным фильмом режиссера осталась версия Фауста в "Ночной Маргарите" (1955), ленте, где, уходя от привычной фабулы легенды, О.-Л. вслед за Мак-Орланом, чей сюжет он использовал, заставляет Мефистофеля полюбить Маргариту, она же своей верностью Фаусту искупает его грех. Этот, быть может, наиболее яркий и интересный фильм режиссера был недоброжелательно встречен критикой и — чуть ли не единственный в "послужном списке" О.-Л. — не понравился зрителям.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Виттель" (Vittel), 1926; "Разложить костер" (Construire un feu), 1928; (Pursang), (Pente, La), "Сын раджи" (Fils du rajah, Le), (Buster se marie), все — 1931; "Серьезный клиент" (Un client sérieux), "Влюбленный сантехник" (Plombier amoureux, Le), (Peur des coups, La), "Господин герцог" (Monsieur le duc), "Пригласите меня на обед" (Inviter monsieur à diner), "Безжалостный жандарм" (Gendarme est sans pitié, Le), "Неполноценный атлет" (Athlète incomplet, L'), все — 1932; "Сибуллетт" (Ciboulette), 1933; "Ручеек" (Ruisseau, Le), "Приключения

лионского курьера" (Affaire du courrier de Lyon, L'), оба — 1938; "Таинственный мистер Дэвис" (Mysterious Mr. Davis, The), "Фрик-Фрак" (Fric-Frac), оба — 1939; "Любовные письма" (Lettres d'amour), "Брак по любви" (Mariage de chiffon, Le), оба — 1942; "Кроткая" / "Дус" (Douce), 1943; "Дьявол во плоти" (Diable au corps, Le), 1946; "Не спускай глаз с Амелии!" (Occupe-toi d'Amélie), 1949; "Семь смертных грехов", новелла "Гордыня" (Sept péchés capitaux, Les, segment "Pride"), 1952; "Без отпущения грехов" (Bon Dieu sans confession, Le), 1953; "Молодо-зелено" (Blé en herbe, Le), 1954; "Через Париж" (Traversée de Paris, La), 1956; "В случае несчастья" (En cas de malheur), "Игрок" (Joueur, Le), оба — 1958; "Зеленая кобыла" (Jument verte, La), 1959; "Лес влюбленных" (Bois des amants, Le), "Регаты в Сан-Франциско" (Régates de San Francisco, Les), оба — 1960; "Да здравствует Генрих IV, да здравствует любовь!" (Vive Henri IV... vive l'amour!), "Граф Монте-Кристо" (Comte de Monte Cristo, Le), оба — 1961; "Убийца" (Meurtrier, Le), 1963; "Черный юмор" (Umorismo nero), "Уродина Жозефа" (Magot de Josefa, Le), оба — 1964; "Дневник женщины в белом" (Journal d'une femme en blanc, Le), 1965; "Новый дневник женщины в белом" (Nouveau journal d'une femme en blanc), 1966; "Древнейшая профессия" (Plus vieux métier du monde, Le), 1967; "Францисканец из Бурже" (Franciscain de Bourges, Le), 1968; "Картошка" (Patates, Les), 1969; "Красное и белое" (Rouge et le blanc, Le), 1972; "Люсьен Левен" (Lucien Leuwen, TV), 1973; "Глория" (Gloria), 1977.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Buache F. Claude Autant-Lara. Lausanne, 1982.

## ОФЮЛЬС МАКС

(Ophuls Max). Настоящее имя и фамилия Максимилиан Оппенхаймер (Oppenheimer).

Немецкий и французский кинорежиссер. Родился 6 мая 1902 г. в Саарбрюккене, Германия, умер 26 марта 1957 г. в Гамбурге. Учился в университете Франкфурта и театральной школе в Штутгарте. В двенадцать лет начинает играть на сцене провинциального театра, а еще через два года дебютирует как театральный режиссер в Дортмунде и Эльберфельде. В течение нескольких лет ставит более ста пятидесяти драматических и оперных спектаклей в театрах Германии, Австрии и Швейцарии. Одновременно пишет и режиссирует радиопьесы. В 1930 г. приходит в кино в качестве ассистента Анатолия Литвака. И наконец, в 1930 г. дебютирует как кинорежиссер фильмом для детей

"Тогда уж лучше рыбий жир", за которым следуют комедии "Влюбленная фирма" (1931) и "Смеющиеся наследники" (1931), экранизация оперы Б. Сметаны "Проданная невеста" (1932) и "Флирт" (1932) по пьесе Артура Шницлера, "поэта умиравшей Австро-Венгерской империи". Эта встреча со Шницлером на многие годы определила художественные пристрастия, драматургию и поэтику О., обаятельную смесью ностальгии, меланхолии и легкого салонного эротизма, любви к столице венского вальса.

В 1933 г. Офюльс, еврей по происхождению, был вынужден покинуть гитлеровскую Германию. Он снимает в Италии проходную картину "Синьора для всех" (1934), а затем переезжает во Францию, где живет и работает до начала второй мировой войны. В качестве своеобразной "визитной карточки" О. снимает здесь французскую версию "Флирта" (1933), а затем практически без перерывов целую серию экранизаций классической и современной литературы, которые объединяет лишь общий романтический настрой и вальсирующая камера. Среди этих фильмов "Божественная" (1935), "Нежный враг" (1936), "Роман Вертера" (1938, по Гёте). И уже перед самым началом второй мировой войны — один из лучших своих фильмов, проникнутый предчувствием грядущего катаклизма "От Майерлинга к Сараеву" (1940). В октябре 1940 г. О. был мобилизован в армию, но, не снимая военной формы, продолжал работать в кино, заканчивая начатые фильмы и готовясь к следующим постановкам. Однако в конце 1940 г. ему пришлось бежать в США, где он работал на радио и получил первую постановку лишь спустя шесть лет. Среди фильмов, снятых в Америке, следует отметить лишь экранизацию новеллы Стефана Цвейга "Письмо незнакомки" (1948) в котором на экране снова возникает подернутая дымкой романтических воспоминаний красавица Вена. В 1950 г. после десятилетнего отсутствия на французский экран триумфально выходит одна из самых значительных картин О., "Карусель" снова по пьесе Шницлера, снова в легком "венском" стиле, снова в ритме вальса. Эта верность собственному стилю, несмотря на годы и обстоятельства, несомненна и в последующих работах режиссера — очаровательной экранизации трех новелл Ги де Мопассана "Удовольствие" (1951), "Мадам де..." (1953) и лучшей его картины "Лола Монтеc" (1956), безбожно

сокращенной по требованию прокатчиков, но затем все же, уже без купюр, выпущенной вторично на экраны под давлением кинокритики после смерти режиссера. В 1957 г., незадолго до кончины, О. начинает работу над фильмом об Амедео Модильяни (фильм был закончен в том же году Жаком Беккером под названием "Монпарнас, 19").

Сын Макса Офюльса, Марсель Офюльс (родился 1 ноября 1927 г.), французский кинорежиссер.

М. Черненко

**Фильмография:** "Тогда уж лучше рыбий жир" (Dann schon Lieber Leber tran), 1930; "Влюбленная фирма" (Die Verliebte Firma), "Смеющиеся наследники" (Die Lachende Erben), оба — 1931; "Проданная невеста" (Der Verkaufte Braut), "Флирт" (Liebelej), оба — 1932; "Синьора для всех" (La Signora di Tutti), "Крадут человека" (On a volé un homme), "Денежный переполох" (The Trouble with Money), все — 1934; "Божественная" (Divine), 1935; "Нежный враг" (La Tendre Ennemie), 1936; "Иосивара" (Yoshivara), 1937; "Роман Вертера" (Le Roman de Werther), 1938; "От Майерлинга к Сараеву" (De Mayerling à Sarajevo), "Без завтрашнего дня" (Sans lendemain), оба — 1940; "Кровная месть" (Vendetta), 1946; "Изгнанник" (The Exile), "Письмо незнакомки" (Letter from an Unknown Woman), оба — 1948; "Карусель" (La Ronde), "Добыча" (Caught), "Безрассудный миг" (The Reckless moment), оба — 1949; "Удовольствие" (Le Plaisir), 1951; "Мадам де..." (Madame de...), 1953; "Лола Монтеc" (Lola Montes), 1956.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Beylie C. Max Ophuls. P., 1963.

## ПАБСТ ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ

(Pabst Georg Wilhelm). Немецкий режиссер. Родился 27 августа 1885 г. в богемском городке Раудниц в семье влиятельного чиновника железнодорожного ведомства. Вырос в Вене. Скончался там же 29 мая 1967 г. Вопреки воле родителей, намеревавшихся дать сыну солидное инженерное образование, поступил на актерский факультет Венской консерватории. В 1904 г. получил первый ангажемент в Цюрихе, затем работал во многих городах Австрии и Германии. В 1910 году отправился в Мексику, намереваясь организовать там театр. Затем переехал в Нью-Йорк и стал там членом немецкой труппы. В 1914 г. голландский корабль "Нью-Амстердам", на котором Пабст возвращался домой, был атакован французским эсмин-

цем. Вместе с другими пассажирами Пабст оказался в плену, где провел четыре года. Вернувшись после войны в Австрию, ставил спектакли в Вене и Праге. В 1922 г. друг Пабста Карл Фрелих пригласил его на работу в Берлин в качестве сценариста и ассистента режиссера.

В те годы в немецком кино четко обозначились два направления. Одно, представленное творчеством Ф.Ланга и Ф. Мурнау, тяготело к глобальному осмыслению реальности. Другое, напротив, проявляло интерес к повседневной жизни. Его обозначили термином "Новая вещьность", идентичным понятию "реализм". Пабсту было суждено стать самым ярким представителем этого направления, а его фильм "Безрадостный переулоч" (1925) прозвучал как творческий манифест. Послевоенная Вена. Австрийское общество в стадии разложения. Нувориши, проститутки, разорившиеся дворяне, наглые лавочники, беззащитно играющие на человеческих слабостях. Пабст рисует мир, который вызывает в нем брезгливость и отвращение. Вот почему в его палитре преобладают мрачные краски. В середине 20-х гг. немецкая киноиндустрия производила в год более 100 фильмов, но именно картине П. было суждено стать документальным свидетельством того тупого беспросветного времени. Впрочем, реализм П. не имел ничего общего с простым бытописанием. Явления, показанные в его фильмах, он рассматривал через призму психологии, к которой питал почти профессиональный интерес. В 20-е гг. П. испытал влияние психоаналитической теории Фрейда, что не замедлил отразить в фильме "Тайны одной души". Знаменитый профессор мучается от необоримого желания убить жену. Боясь стать преступником, он обращается к врачу. В результате долгих бесед тот находит причину: подсознательно профессор ревнует жену к ее кузене. Поняв причину своих навязчивых страхов, профессор исцеленным возвращается домой. Еще в большей степени режиссера интересовали тайники женской души. В 20-е гг. он посвятил их исследованию четыре фильма: "Любовь Жанны Ней" (1927), "Ложный путь" (1928), "Ящик Пандоры" и "Дневник падшей" (1929).

В фильме "Любовь Жанны Ней", снятом по роману И. Эренбурга, героиня влюблялась в убийцу своего отца, русского коммуниста Андрея. Она продолжала любить и после того, как на него пало подозрение в

убийстве ее дяди. В фильме "Ложный путь" жена богатого любящего мужа бросается в пучину разврата, готовая пожертвовать всем, что составляло смысл ее существования. Однако самая впечатляющая диаграмма женской души была запечатлена в картинах "Ящик Пандоры" и "Дневник падшей". К участию в них П. привлек грациозную и пикантную — в немецком кино таких женщин не было — американскую актрису Лоис Брукс. В "Ящике Пандоры" Брукс сыграла танцовщицу, одержимую всепоглощающей жадой наслаждения. Целый хоровод персонажей обоего пола попадают во власть чар роковой красотки. Отправив на тот свет своего мужа-богача, она вскоре сама становится жертвой знаменитого лондонского убийцы Джека Риппера. Судя по всему, зрители ждали некоего морального осуждения героини, однако П. видел зло не в самой женщине, а в тех, кто стремился к обладанию ею. Содружество с Брукс было продолжено в фильме "Дневник падшей", в котором она сыграла дочь аптекаря, соблазненную его развратным помощником. Она опускается все ниже и ниже, пока не оказывается в публичном доме. Вполне благополучный финал истории — падшая женщина становится графиней — не помешал П. создать запоминающуюся картину жизни мелкобуржуазной Германии конца 20-х гг.

В 30-е гг. Пабст отошел от женской темы, сосредоточившись на социальных проблемах немецкого общества. Критики объясняли этот поворот изменившимися социальными условиями — обострившейся классовой борьбой накануне прихода к власти фашистов. В ленте "Западный фронт, 1918" режиссер обратился к событиям первой мировой войны. Местом действия стал окоп неподалеку от линии фронта, разделяющей немецкую и французскую стороны. В центре внимания Пабста оказывается несколько персонажей. Студент, отправившийся добровольцем на фронт. Незадолго до своей смерти он знакомится с молодой французской и проводит первую в своей жизни ночь любви. Рядовой Карл. Во время короткого отпуска он узнает, что его жена сошлась с мясником (возникает мотив из фильма "Безрадостный переулоч"). Лейтенант, который сходит с ума во время танковой атаки французов. В финале все герои погибают. На поле боя вперемежку лежат безжизненные тела французских и немецких солдат. Пацифистская сущность картины была неприемлема

для надвигающегося фашистского режима. Фашисты запретили ее одной из первых.

Мысль о том, что немецкому и французскому народу нечего делить, еще наглядней прозвучала в фильме "Солидарность". В ее основу был положен реальный случай, имевший место на немецко-французской границе. Во французской шахте произошел завал, и на помощь местным шахтерам пришли их немецкие соседи. Чтобы добраться до цели, им пришлось уничтожить железную решетку, ставшую по Версальскому договору границей между двумя странами. Отдавая должное героизму шахтеров, П. обнажает причины их взаимной неприязни. Когда откопанный француз видит перед собой немца в противогазе, в его сознании всплывают воспоминания первой мировой войны (отсылка к фильму "Западный фронт, 1918"). Он начинает отбиваться от спасителя, так что приходится приложить силу для его успокоения.

Фильм был провозглашен эталоном реализма, однако залы, в которых он демонстрировался, стояли пустыми. Чтобы возместить финансовые потери, руководство фирмы "Неро" предложило Пабсту экранизировать бестселлер французского писателя П. Бенуа "Атлантида". Интерес к нему был так велик, что фильм сразу снимался на трех языках, и Пабсту пришлось работать фактически с тремя разными съемочными коллективами. Затем он получил предложение экранизировать знаменитый роман Сервантеса "Дон Кихот". В главной роли снимался великий русский певец Ф.М. Шаляпин, и П. приходилось в основном помогать ему преодолеть страх перед камерой.

Когда пришло известие о приходе к власти Гитлера, П. решил остаться во Франции. Летом 1933 г. он вместе с семьей уехал в Голливуд. В отличие от Ф. Ланга, Б. Уайлдера, Р. Сьодмака он с большим трудом адаптировался к американской действительности. Единственным результатом его трехлетнего пребывания там стал фильм "Современный герой". В мае 1936 г. Пабст вернулся во Францию и активно включился в работу, поставив несколько развлекательных фильмов.

В 1940 г. старый друг Пабста Карл Фрелих, занявший к тому времени видный пост президента Райхфильмкаммер, предложил ему вернуться домой, заверив, что он не будет принуждаться к пропагандистской работе. В период с 1940 по 1945 г. Пабст поставил три фильма.



Все они принадлежали серии "Биография гениев". Картина "Комедианты" была посвящена актрисе Каролине Нойбер, внесшей особый вклад в становление театрального искусства Германии. "Парацельс" рассказывал биографию знаменитого врача из Базеля, успешно врачевавшего горожан от чумы. В "Случае Моландера" (лента осталась незавершенной) речь шла о скрипке Страдивари.

Хотя Пабст не принимал активного участия в пропагандистской деятельности Третьего рейха, его кинематографическая деятельность во время войны бросила тень на его биографию. Однако он не был отлучен от кинематографа. Его первый послевоенный фильм "Процесс", посвященный теме антисемитизма, был поставлен в 1948 г. при поддержке руководства советского сектора Вены.

В 1952 г. П. занял пост художественного директора театра "Арена де Верона", где поставил несколько интересных оперных спектаклей. Кроме того, на деньги итальянских продюсеров он снял два фильма ("Голос тишины" и *Cose da Pazzi*). Из работ П. 50-х гг. следует особенно выделить "Последний акт" (1955) и "Это произошло 20 июля" (1955). Обе картины рассказывают об агонии гитлеровского режима. Причем в последней ленте, посвященной героической, но бессмысленной попытке группы офицеров под руководством графа Штауффенберга уничтожить Гитлера, проявились лучшие качества режиссерского метода П. — психологическая достоверность характеров, документальный, чуждый аффектации стиль изложения, вдумчивая техника монтажа. Однако в самой Германии, где еще были свежи раны, фильм вызвал неоднозначную оценку.

В 1956 г. на фоне диабета у Пабста развилась болезнь Паркинсона. Свообразным комментарием к его собственному состоянию тех дней стал фильм "Розы для Беттины", посвященный мужественным попыткам врачей спасти от полиомиелита талантливую балерину. Болезнь помешала П. реализовать многие из его замыслов. Он скончался в родном городе 5 июня 1967 г.

Вместе с Фрицем Лангом и Вильгельмом Мурнау Пабст принадлежит к "великой тройке" немецкого кино. Утверждение в нем реалистического метода принадлежит к числу самых больших достижений этого режиссера и его фильмов.

Г. Краснова

**Фильмография:** "В цепких когтях" (*Im Banne der Krallen*), "Бездельник" (*Der Taugenichts*), оба — 1921; "Луиза Миллерин" (*Luise Millerin*), 1922; "Сокровище" (*Der Schatz*), 1923; "Графиня Донелли" (*Gräfin Donelli*), 1924; "Безрадостный переулок" (*Die Freudlose Gasse*), 1925; "Тайны одной души" (*Geheimnisse einer Seele*), "Не играйте любовью" (*Manspielt nicht mit der Liebe*), оба — 1926; "Любовь Жанны Ней" (*Die Liebe Der Jeanne Ney*), 1927; "Ложный путь" (*Abwege*), 1928; "Ящик Пандоры" (*Die Buchse der Pandora*), "Белый ад Пиццало" (*Die Weiße Holle vom Piz Palu*), "Дневник падшей" (*Tagebuch einer Verlorenen*), все — 1929; "Полуночная мораль" (*Moral um Mitternacht*), "Западный фронт, 1918" (*Westfront 1918*), "Скандал вокруг Евы" (*Skandal um Eva*), все — 1930; "Трехгрошовая опера" (*Die 3-Groschen oper*), "Солидарность" (*Kameradschaft*), оба — 1931; "Повелительница Атлантиды" (*Die Herrin von Atlantis*), 1932; "Дон Кихот" (*Don Quichotte*), (*Du Haut en Bas*), оба — 1933; "Современный герой" (*A Modern Hero*), 1934; "Мадемуазель доктор" (*Mademoiselle Docteur*), 1936; "Шанхайская драма" (*Le Drame de Shanghai*), 1938; (*Jeunes Filles en Detresse*), 1939; "Комедианты" (*Komodianten*), 1941; "Парацельс" (*Paracelsus*), 1943; "Случай Моландера" (*Der Fall Molander*), 1945; "Процесс" (*Der Prozess*), 1948; "Тайственная глубина" (*Geheimnisvolle Tiefe*), 1949; "Голос тишины" (*La Voce del Silenzio*), 1952; (*Cose da Pazzi*), 1953; "Признание Ины Кар" (*Das Bekenntnis der Ina Kahr*), 1954; "Последний акт" (*Der Letzte Akt*), "Это произошло 20 июля" (*Es geschah am 20. Juli*), 1955; "Через леса, через луга" (*Durch die Wälder, durch die Auen*), "Розы для Беттины" (*Rosen für Bettina*), оба — 1956.

**Библиография:** Комаров С. История зарубежного кино. М., 1965; Кракауэр Э. От Калигари до Гитлера. М., 1977; Bachmann G. Six Talks on G.W. Pabst. N.Y., 1955; Joseph R. Der Regisseur G.W. Pabst. München, 1963; Buache. G.W. Pabst. Lyon, 1965; Cuenca C.F. G.W. Pabst. Madrid, 1967; Schuchnig J. Pabst und die Darstellung der Neuen Sachlichkeit. Wien, 1976; Atwell L. G.W. Pabst. Boston, 1977; Rentschier E. The Films of G.W. Pabst. New Brunswick, 1990; Schlemmer G. G.W. Pabst. Münster, 1990; Kappelhof H. Der mobilerte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Berlin, 1995; Jacobsen W. G.W. Pabst. Berlin, 1997.

## ПАЗОЛИНИ ПЬЕР ПАОЛО

(Pasolini Pier Paolo). Итальянский поэт, писатель, кинодраматург, лингвист, философ, актер, кинорежиссер, теоретик кино... И это не все ипостаси многогранной личности Пазолини. Родился 5 марта 1922 г. в Болонье, умер (был убит) 1 ноября

1975 г. в местечке Остия у Рима. Мать, школьная учительница, родом из крестьян. Отец, кадровый офицер, происходил из древнейшего рода. В семье Пазолини записывает свои первые стихи, в двадцать на собственные деньги издает свой первый поэтический сборник. Заканчивает Болонский университет. В 1950 г. издает первый роман "Уличные мальчишки", в 1961 г. снимает первый фильм "Аккаттоне", за который получает главный приз на МКФ в Карловых Варах. С этих пор кино начинает занимать главное место в его творчестве.

Пазолини снял более двух десятков картин (в том числе документальных и короткометражных), и практически каждая из них взрывала привычную эстетику, ломала стереотипы мышления. В "Аккаттоне", "Овечьем сыре" и "Маме Роме" он рассказывал о деклассированных обитателях римского дна, "отверженных" буржуазного общества, но рассказывал с мощью трагика. Он видел не только их деградацию, но и скорбь поправного человеческого достоинства, смерть, надежду на искупление. Истовый ортодокс неореализма и самый радикальный из "левых", Пазолини пытался примирить в своих лентах коммунистические и христианские идеалы. Он не страшится самой жестокой правды в изображении бедняцкой жизни, он даже эстетизирует ее, разрушая таким образом неореалистическую эстетику, доводя ее до натурализма, более близкого другому литературному течению — веризму. Для достижения этой неприкрытой правды Пазолини прибегает к использованию непрофессиональных исполнителей. Радикализм Пазолини питается его же неверием в лучшую жизнь для люмпенов, отторгнутых обществом и вынужденных заниматься проституцией, становиться преступниками. В "Маме Роме" с Анной Маньяни в главной роли режиссер рассказывает трагическую историю проститутки, на склоне лет вознамерившейся стать заправской буржуазкой. Но жизнь жестока, и наказание за преступление неотвратимо. Только расплачивается за грехи матери ее сын, ограниченный и туповатый парнишка. Свообразную экранизацию "Евангелия от Матфея" и трактовку библейского сюжета предпринял Пазолини в одноименном фильме. Его Иисус, бунтарь, воин, но и беззащитный хиппи, стал символом молодого поколения будущих констататоров, которое самого Пазолини избрало своим кумиром.

Этот выбор был понятен, потому что Пазолини был отчаянно неприимим в своем отношении к "обществу потребления", а максимализм всегда нравится молодым. "Общество потребления" было главным объектом его ненависти. Чтобы образумить его, отрезвить, Пазолини постулирует теорию эстетического шока. В фильме "Птицы большие и малые" он впервые в своем творчестве воссоздает жизнь не "в формах самой жизни", а обратившись к иносказанию, философской сказке, притче. В трех новеллах фильма Пазолини размышляет об истинном значении культуры и провозглашает отказ от какой бы то ни было идеологии для человека. Фильм-ребус, фильм-загадка, фильм-манифест нового Пазолини стал самым тенденциозным и в то же время самым наmeshливым фильмом режиссера. В последовавших затем экранизациях "Царя Эдипа" и "Медеи" звучат автобиографические и фрейдистские мотивы. Любовь к матери, страх отца, собственная сексуальная ориентация — все это стало предметом осмысления режиссера на материале древнегреческой трагедии. И снова притчи — "Теорема" и "Свинарник", и снова шоковая терапия для "общества потребления", осуждение его жестокости и бездуховности, лицемерия и ханжества. В респектабельную буржуазную семью в "Теореме" приходит некий Гость, он совращает всех ее членов, невзирая на различия пола и возраста. После его ухода оказывается, что он изменил всех к лучшему, а служанка от избытка чувств даже возносится в небо, становится святой. На МКФ в Венеции "Теорема" вызвала грандиозный скандал. Но мир соткан из противоречий, и фильм получил премию Международного католического центра (АСИК) за то, что, "несмотря на эротизм и гомосексуализм, выразил мысль о необходимости для современного человека отказа от буржуазного жизненного идеала, который чужд его природной сути".

На рубеже 60-70-х гг. П.П. Пазолини воспринимается многими как духовный лидер молодежной Контестации. Отчасти так и было: он поддерживал молодых в их нежелании быть похожими на "отцов", но и видел, что они только мнят себя другими и что на самом деле они дети своего общества. Этой проблеме Пазолини посвящает серию публикаций, вызвавших бурные отклики, а точнее, протесты и даже угрозы как со стороны правых, так и слева. Но Пазолини не из числа пугливых.

Напротив, он приступает к съемкам так называемой "трилогии жизни": "Декамерон", "Кентерберийские рассказы", "Цветок тысячи и одной ночи", которые являются свободным переложением новелл эпохи Возрождения, провозглашающих торжество человеческой плоти, воспевающих естественного человека. Общество вновь возмущено, оно обвиняет режиссера в оскорблении общественной морали, в попрании религиозного чувства. Откровенный и жизнеутверждающий эротизм этих лент вызвал негодование пуритан и ханжей не только в католической Италии, но и во всем мире. И в то же время все три фильма были отмечены на самых представительных кинофорумах Европы: "Декамерон" получил "Серебряного медведя" в Западном Берлине (1971); "Кентерберийские рассказы" — "Золотого медведя" там же через год; "Цветок тысячи и одной ночи" — специальный приз жюри на МКФ в Каннах (1974). Пазолиниевская эротизация искусства сродни олитературенной эротике. Все попытки вменить режиссеру в вину порнографию оказались тщетны. Жизнь — это истинное наслаждение, в том числе и любовью, в том числе и искусством.

В 1975 г., в год своей трагической гибели, Пазолини завершил работу над картиной "Сало и 120 дней Содома", где секс предстал как форма насилия и подавления личности. "Секс в Сало, — писал Пазолини, словно упреждая очевидные для него нападки, — метафора отношений тоталитарной власти с теми, кто ей подчиняется". Фاشисты у Пазолини — это нелюди, это дерьмо, питающееся дерьмом. Неонацисты ненавидели этот фильм и открыто угрожали режиссеру расправой. Но фильм нанес и сильнейший удар по власти предрешающим, потому что выразил общее чувство поражения, не оставившего никаких надежд, никаких альтернатив. Буржуазия победила, и весь тот ад, что человечество оставило позади, ничто по сравнению с будущим триумфом насилия, деградацией, мученичеством и смертью. Пазолини предвидел свою смерть, он говорил о ней, писал в своих публицистических статьях и в поэзии. 2 ноября 1975 г. полиция обнаружила труп режиссера в окрестностях Рима. Пазолини был убит при обстоятельствах, которые до сих пор остаются невыясненными. Убийца понес наказание, но был ли убийцей 18-летний парень и каковы были истинные мотивы преступления, остается до сих

пор загадкой. Через 10 дней после смерти режиссера цензурная комиссия запретила картину. Дело слушалось в Миланском суде, и Пазолини посмертно выиграл его. Фильм признали произведением подлинного гуманистического искусства.

Л. Алова

**Фильмография:** "Нищий"/"Аккаттоне" (Accattone), 1961; "Мама Рома" (Mamma Roma), 1962; "Рогопак", новелла "Овечий сыр", (Rogopag, l'episodio La Ricotta), "Ярость" (La Rabbia), оба — 1963; "Разговоры о любви" (Comizi d'amore), "Евангелие от Матфея" (Il Vangelo secondo Matteo), оба — 1964; "Птицы большие и малые" (Uccellacci e uccellini), "Ведьмы", новелла "Земля, увиденная с Луны" (Le Streghe, l'episodio La Terra vista dalla Luna), оба — 1966; "Каприччо по-итальянски", новелла "Что такое облака?" (Capriccio all'italiana, l'episodio Che cosa sono le nuvole?), "Царь Эдип" (Edipo re), оба — 1967; "Теорема" (Teorema), 1968; "Любовь и гнев", новелла "Наброски романа о нечистотах" (Amore e rabbia, l'episodio La sequenza del fiore di carta), "Свинарник" (Porcile), "Заметки на тему африканской "Орестеи"" (Appunti per un'Orestide africana), все — 1969; "Медея" (Medea), 1970; "Декамерон" (Il Decamerone), 1971; "Кентерберийские рассказы" (I racconti di Canterbury), 1972; "Цветок тысячи и одной ночи" (Il fiore delle mille e una notte), 1974; "Сало и 120 дней Содома" (Salo o le 120 giornate di Sodoma), 1975.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Босенко В. Герой в итальянском кинематографе бунта и протеста. // Теория кино и идеологическая борьба. ВГИК, Москва, 1982; Пазолини о Пазолини. М., Ладомир, 2000; Siciliano E. Vita di Pasolini. Rizzilli, Milano, 1969; Ferrero A. I film di Pasolini. — Marsilio, Venezia, 1976; Il cinema in forma di poesia, a cura di L. De Giusti. Cinemasero, Pordenone, 1979; Santano G. Pasolini. L'opera. Neri Pozza, Vicenza, 1980.

## ПЕТРИ ЭЛИО

(Petri Elio). Итальянский кинокритик, сценарист, режиссер. Родился 29 января 1929 г. в Риме, умер 10 октября 1982 г. там же. Кинокарьера Петри началась в 1951 г. с должности ассистента режиссера на фильме "Рим, 11 часов" (реж. Д. Де Сантис). Практически в это же время он начинает писать рецензии и критические статьи по широкому спектру современного национального кино. Вскоре П. снимает документальные фильмы "Рождение чемпиона" и "Семь крестьян" по сценариям, написанным вместе с Ч. Дзаваттини.

Вплоть до 1962 г. он продолжает свою кинематографическую деятельность в документальном кино и кинодраматургии. За это время он принимал участие в написании сценариев к фильмам "Дайте мужа Анне Дзаккео", "Когда встает солнце", "Дни любви", "Люди и волки", "Дорога длиною в год", "Горбун" и многие другие. Свой первый полнометражный художественный фильм "Убийца" Элио Петри поставил в 1961 г., внедрив в классический жанр "черного фильма" элементы реалистического психологизма. Эту стилистику он сохранил и в следующей ленте "Считанные дни", где была рассказана шемдящая история человека, на грани смерти подводящего жизненный итог. В экранизации повести Л. Мастронарди "Учитель из Виджевано" Петри дополнил свою режиссерскую манеру элементами гротеска и абсурда, которые ему, бесспорно, удалось и стали впоследствии отличительной чертой его авторского почерка. Вслед за этой картиной П. продолжил иронизировать над итальянским "экономическим чудом", взрастившим "новых буржуа", в ленте "Десятая жертва" по одноименному роману Р. Шекли. По-настоящему зрелым фильмом Петри стала картина "Каждому свое" по роману Л. Шаша (пр. МКФ в Каннах), в котором он заговорил об итальянской мафии и ее тесной связи с клерикальными кругами.

Лучшей лентой в фильмографии Петри по праву считается "Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений" (спец. пр. и пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), в которой отточенная стилистика П., умело синтезировавшего "черный фильм", гротеск и социально-политическую ангажированность, доведена до совершенства. Авторский, многоуровневый и оттого сложный для восприятия фильм имел огромный зрительский успех. Восхищала игра Д. М. Волонте, завораживала и держала до самого финала в напряжении фабула фильма: комиссар полиции, садист и маньяк, убивает свою любовницу и, вместо того чтобы замести следы, повсюду оставляет указывающие на него улики. Но комиссар полиции "человек вне подозрений", и его же подчиненные улики игнорируют. Абсурдная и страшная "игра" кто кого?

Через год П. получает уже главный приз МКФ в Каннах за ленту "Рабочий класс идет в рай" — гротесковый памфлет о рабочем парне, простяке, за душу и тело которого борются леваки и революционеры, с одной стороны, и заводские влас-

ти, мечтающие о порядке, — с другой. Сатира была столь острой, образ рабочего (Д. М. Волонте) столь смешным и жалким, что на П. обрушился шквал обвинений в аполитичности и недооценке момента. В 1973 г., словно отвечая на обвинения и упреки, П. снимает картину "Собственность больше не кража" о мелком буржуа, которому со всех сторон внушают, что он вор и должен свое отдать народу. В 1976 г. снова по роману Шаша П. снимает картину "Тодо модо", жестокую и бескомпромиссную по отношению к правящей Христианско-демократической партии и ее лидеру Альдо Моро. Кровавая агония этих людей, ведущих страну по пути регресса, стала главной темой фильма. В 1980 г. П. поставил фильм "Хорошие новости", где, сохраняя стилистику абсурда, рассказал частную историю, складывающуюся в традиционный любовный треугольник.

Л. Алова

Фильмография: "Убийца" (L'assasino), 1961; "Считанные дни" (I giorni contati), 1962; "Учитель из Виджевано" (Il maestro di Vigevano), "Голье, чтобы жить" (Nudi per vivere), оба — 1963; "Высшая неверность", новелла "Полуденный грех" (Alta infedeltà, episodio Peccato nel pomeriggio), "Италия с Тольятти" (L'Italia con Togliatti, док.), оба — 1964; "Десятая жертва" (La decima vittima), 1965; "Каждому свое" (A ciascuno il suo), 1967; "Тихое место в деревне" (Un tranquillo posto di campagna), 1968; "Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений" (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto), 1969; "Свидетельство о Джузеппе Пинелли" (Documento su Giuseppe Pinelli), 1970; "Рабочий класс идет в рай" (La classe operaia va in paradiso), 1971; "Собственность больше не кража" (La proprietà non è più un furto), 1973; "Тодо модо" (Toto modo), 1976; "Грязные руки" (Le mani sporche), 1978; "Хорошие новости" (Buone notizie), 1980.

Библиография: Богемский Г. Комедия политическая. Эволюция жанров: от комедии нравов к политической комедии. // Искусство кино, 1976, № 10; Бачелис Т. Политические мотивы в итальянском кино. // Искусство и общество. М., Наука, 1978; Боброва О. Традиции народного искусства в итальянской кинокомедии. // Методологические вопросы изучения зарубежных концепций киноискусства. М.; ВНИИК, 1982; Алова Л. Итальянский политический фильм: традиции и новаторство. // Традиции и новые тенденции в зарубежном кинематографе. М., ВНИИК, 1984; Rondolino G. I nuovi registi italiani, cit.; Micciche L. Il cinema italiano degli anni sessanta, cit.; Jean Gili. Elio Petri. Faculté

de lettres, Nice, 1974; Capire con il cinema. Feltrinelli, Milano, 1977.

## ПЕТРОВИЧ АЛЕКСАНДР

(Petrovic Aleksandar). Югославский кинорежиссер. Родился 14 января 1929 г. в Париже, умер в 1994 г. там же. Закончил философский факультет Белградского университета, в 1948 г. учился на режиссерском факультете Пражской киноакадемии (ФАМУ), но был вынужден прервать учебу и вернуться домой, где в течение 7 лет работал ассистентом режиссера, вторым режиссером, писал критические статьи по кино. Стал известен как теоретик "нового фильма", основанного на принципах французской "новой волны". Снимал документальные фильмы. Среди наиболее известных картин: "Друг рядом с другом" (1955), "Полет над болотом" и "Петар Добрович" (оба - 1957), "Дороги" (1958), "Война войне" (1960), "Дневник" (1964). В игровом кино дебютировал партизанской лентой "Единственный выход" (1958, совм. с В. Распором). Признание пришло к П. после выхода на экраны двух "интимистских" фильмов, воплотивших на практике принципы югославского "нового фильма", постулировавшего поэтический документализм в описании и изображении повседневности как альтернативу военной патетике и ориентации на коммерческие поделки. Эти фильмы — "Двое" (1961) и "Дни" (1963) — вызвали бурную дискуссию в печати и кинематографических кругах СФРЮ и во многом определили дальнейшую судьбу югославского кино, положив начало т. н. "югославскому кинематографическому чуду".

Положение лидера национально-го кино П. подтвердил спустя два года, сняв в 1965 г. один из самых оригинальных военных фильмов — "Три" (в сов. прокате "Папоротник и огонь", пр. за режиссуру на МКФ в Карловых Варах, 1964). А еще через два года на экраны выходит лучший фильм П. — мрачная "цыганская сага" "Скупщики перьев" (1967, "Золотая Пальмовая ветвь" на МКФ в Каннах, 1967). Эта картина осталась вершиной творчества режиссера. Сняв еще "черную комедию" "Скоро будет конец света" (1969) с Анни Жирардо, он покидает Югославию после идеологической проработки и обвинений в "анархо-либерализме" и в течение десятилетия с лишним работает за границей. Наиболее известные фильмы этих лет — "Мастер и Маргарита" (1972,

по М. Булгакову, "Золотая арена" на фестивале в Пуле с Уго Тоньяцци и "Групповой портрет с дамой" (1977, по Г. Бёллю) с Роми Шнайдер. В последние годы жизни работал над картиной "Переселение" (1994, по роману М. Црнянского), премьера которой состоялась за несколько дней до смерти режиссера.

М. Черненко

**Фильмография:** "Полет над болотом" (Let nad mocvarom), "Петар Добрович" (Petar Dobrovic), оба — 1957; "Дороги" (Putevi), "Единственный выход" (Jedini izlaz), оба — 1958; "Война войне" (Ratu rat), 1960; "Двое" (Dvoje), 1961; "Дни" (Dani), 1963; "Дневник" (Dnevnik), 1964; "Три" (Tri, в советском прокате "Папоротник и огонь"), 1965; "Скупщики перьев" (Skupljaci perja), 1967; "Скоро будет конец света" (Bice skogo propast sveta), 1969; "Мастер и Маргарита" (Maestro I Margarita), 1972; "Групповой портрет с дамой" (Gruppenbild mit einer Dame), 1977; "Переселение" (Seobe), 1994.

Сочинения: Petrovic A. Нови фильм. Beograd, 1965.

Библиография: Черненко М. Кино Югославии. М., 1986; Munitic R. Jugoslovenski filmski slucaj. Split, 1980; Novakovic S. Vreme otvaranja. Novi Sad, 1983; Volk P. Savremeni jugoslovenski film. Beograd, 1983; Volk P. Let nad mocvarom. Beograd, 1997.

## ПОЛЯНСКИЙ РОМАН

(Polanski Roman). Польский, американский и французский кинорежиссер, актер, сценарист. Родился 18 августа 1935 г. в Париже. С 1939 г. в Польше. Во время гитлеровской оккупации был в краковском гетто, затем в укрытии. После войны — артист детского театра. Затем закончил режиссерский факультет Лодзинской киношколы. В годы учебы снял несколько экспериментальных короткометражек, отличавшихся изысканностью стиля, склонностью к гротеску на грани сюрреалистической поэтики и пародированию популярных жанров кинематографа. Среди них: "Два человека со шкафом" (1957; 3-й пр. МКФ ЭКСПО в Брюсселе, 1958; Гран-при МКФ в Сан-Франциско; пр. МКФ в Оберхаузене, 1958), "Толстый и худой" (1961; пр. МКФ в Оберхаузене, 1962), "Млекопитающие" (1962; Гран-при МКФ в Туре, 1963; Гран-при МКФ в Оберхаузене, 1963). В игровом кино дебютировал полнометражным фильмом "Нож в воде" (1961), одним из самых "стильных" польских фильмов 60-х гг. Фильм подвергся острой критике в партийной печати,

и, осознав невозможность какой-либо работы в Польше, П. в 1963 г. эмигрирует на Запад (с 1979 г. французский гражданин), работает во Франции, Великобритании, США, Италии.

Международную славу принесли ему психоаналитическая драма "Отвращение" (1965; "Серебряный медведь" МКФ в Зап. Берлине, 1965), в которой несомненно отзвуки сюрреалистической поэтики Буньюэля, изысканная пародия на "фильмы ужасов" "Ловушка" (1966; Гран-при МКФ в Зап. Берлине, 1966), мистическая драма "Ребенок Розмари" (1968; номинация на "Оскар"; пр. "Давид ди Донателло"), "Трагедия Макбета" (1972), классический "крутой" американский детектив "Чайнатаун" (1974, пр. "Золотой Глобус" за режиссуру в Голливуде), "Жилец" (1976, западная критика отмечала и в этом фильме отчетливые черты сюрреалистической драматургии), "Тесс" (1980; пр. "Сезар" за фильм ирежиссуру, 1980), "Пираты" (1985), "Франтик" (1988), "Скорбная луна" (1991), "Смерть и девушка" (1993), "Седьмые врата" (1999). В своих картинах П. использует элементы практические всех жанров популярного кинематографа, в большинстве случаев сохраняя ироническую дистанцию от первоисточника, а временами доводя его до абсурда. Как актер снимался в большинстве своих фильмов. Поставил также ряд оперных и театральных спектаклей в Польше, ФРГ, Франции, Италии. Опубликовал автобиографическую книгу "Роман о Романа" (1983, на русском языке в журнале "Искусство кино", 1996/6). В настоящее время П. снимает в Польше фильм "Пианист", в центре которого судьба известного польского композитора Владислава Шпильмана, укрывавшегося от нацистов в течение всей шестилетней гитлеровской оккупации страны.

М. Черненко

**Фильмография:** "Два человека со шкафом" (Dwaj ludzie z szafa, к/м), 1957; "Толстый и худой" (Le gros et le maigre, к/м), 1961; "Нож в воде" (Nóz w wodzie), 1961; "Млекопитающие" (Ssaki, к/м), 1962; 3-я новелла "Бриллиантовый берег в Амстердаме" в картине "Прекраснейшие мошенничества мира" (La rivière de diamants ou Amsterdam, Les plus belles escroqueries du monde), 1964; "Отвращение" (Répulsion), 1965; "Ловушка" (Cul-de-sac), 1966; "Танец вампиров, или Простите, но ваши зубы торчат в моем затылке" (Dance of the Vampires or Pardon me but Your Teeth are in My Neck), 1967; "Ребенок Розмари" (Rosemary's Baby), 1968; "Что?" (What?), "Тра-

гедия Макбета" (The Tragedy of Macbeth), оба — 1972; "Чайнатаун" (Chinatown), 1974; "Жилец" (Locataire), 1976; "Тесс" (Tess), 1980; "Пираты" (Pirates), 1985; "Франтик" (Frantic), 1988; "Скорбная луна" (Bitter Moon), 1991; "Смерть и девушка" (1993), "Седьмые врата", 1999; "Пианист" (Pianist), 2001.

Сочинения: Polanski R. Three Film Scripts: Knife in the Water, Repulsion, Cul-de-Sac. London, 1975; Polanski par Polanski. Paris, 1986.

Библиография: Avron D. Roman Polanski. Paris, 1987; Belmans J. Roman Polanski. Paris, 1971; Butler I. Cinema of Roman Polanski. New York, 1970; Giphardt M. Roman Polanski. Leiden, 1967; Kane P. Roman Polanski. Paris, 1970; Kakolewski K. Jak umieraja niesmiertelni. Warszawa, 1972; Kiernan T. Roman Polanski. Sein Leben, seine Filme, seine Affären. München, 1980; Learning B. Polanski. The Filmmaker as Voyeur. A Biography. New York, 1981; Magrelli E. Roman Polanski. Milano, 1979; Stachowna G. Roman Polanski i jego filmy. Warszawa, 1994.

## РАССЕЛ КЕН

(Russel Ken). Английский режиссер. Родился 3 июля 1927 г. в Саутгемптоне (Англия). Окончив морской колледж, плавал на торговых судах, затем служил в авиации. В 1950 г. стал балетным танцором, в следующем году присоединился к драматической труппе. Окончив курс фотододела в техническом колледже, работал фотографом. Снял несколько любительских короткометражных фильмов, открывших ему дорогу на телевидение Би-Би-Си, для которого он в дальнейшем создал большое количество фильмов-биографий известных композиторов. В полнометражном кино дебютировал в 1963 г. эксцентрической комедией "Французская отделка".

Известность ему принесла экранизация романа Д. Лоуренса "Влюбленные женщины" (1969), где в полной мере проявилась режиссерская манера Рассела, художника столь же талантливого, сколь и намеренно вульгарного, отлично знающего, какого эффекта он хочет добиться, и использующего для этого все способы, включая безвкусицу на грани китча. Лоуренс с его пристальным вниманием к биологической природной основе человеческой личности, несомненно, по замыслу Р., должен был выглядеть предтечей "сексуальной революции" 60-х гг. И тем не менее, никакого явного насилия над идейным содержанием романа режиссер не произвел. Тезис Лоуренса о страдательном положе-

нии мужчины в войне полов и необходимости компенсировать свое поражение в мужской дружбе он воплощает прямолинейно, с нажимом, однако впечатляюще, как, например, в вызвавшей много шума сцене борьбы, которую, обнажившись, затевают два главных героя. Режиссер не признает полутонов: если нужно продемонстрировать классовые контрасты, предприниматель в белом автомобиле помещается в обтекающую его со всех сторон черную толпу рабочих, если требуется показать близость героя природной стихии, то зритель видит его, обнаженного, катающимся по траве под гигантскими зелеными папоротниками. Пусть эти образы нарочиты, однако они эффектно достигают своей цели.

В своем дальнейшем творчестве Р. соединяет темы и сюжеты "авторского" кинематографа с языком "поп-культуры", проявляя, с одной стороны, безудержную фантазию и темперамент, с другой, намеренное упрощение сложного, подачу его в формах, выходящих подчас анекдотично и пародийно. Скажем, следующий свой фильм о Чайковском "Любители музыки" (1971) он описал как "историю любви между гомосексуалистом и нимфоманкой". Так же грубо, но визуально эффектно сняты им и другие киновидеографии: "Малер" (1974), "Листомания" (1975), "Валентино" (1977).

Стиль Рассела, во многом предвосхитивший сюрреалистические визуальные метафоры видеоклипов с их китчевой броскостью, максимально раскрылся в рок-опере (с группой The Who) "Томми" (1975), истории слепоглухонемого после психической травмы юноши, ставшего чемпионом игральные автоматов, а исцелившись, — харизматической "суперзвездой", мессией от поп-культуры. После выделения видеоклипа в отдельный жанр "попсовая" барочность Р. стала выглядеть несколько архаично, равно как и непочтительное изображение классиков в атмосфере уже никого не удивляющей постмодернистской стилизации. Поэтому поздние его фильмы вроде "Готики" (1987) с безумными маньяками Байроном и Шелли, а также "Последнего танца Саломеи" (1988) с откровенно пошлым Оскаром Уайльдом успеха не имели, а еще одно возвращение к Лоуренсу, умело и со вкусом сделанная экранизация "Радуги" (1989) особого внимания не привлекла.

А. Дорошевич

**Фильмография:** "Французская отделка" (French Dressing), 1963; "Мозг стоимостью в миллиард долларов" (Billion Dollar Brain), 1967; "Влюбленные женщины" (Women in Love), 1969; "Бесы" (The Devils), "Дружок" (The Boy Friend), "Любители музыки" (The Music Lovers), все — 1971; "Дикий мессия" (Savage Messiah), 1972; "Малер" (Mahler), 1974; "Листомания" (Lisztomania), "Томми" (Tommy), оба — 1975; "Валентино" (Valentino), 1977; "Измененные состояния" (Altered States), 1980; "Преступления из страсти" (Crimes of Passion), 1984; "Готика" (Gothic), "Ария" (Aria), оба — 1987; "Последний танец Саломеи" (Salome's Last Dance), "Логово белого червя" (The Lair of the White Worm), оба — 1988; "Радуга" (The Rainbow), 1989; "Курва" (Whore), "Невольник чести" (Prisoner of Honour, тв), оба — 1991; "Ненасытная миссис Кирш" (The Insatiable Mr. Kirsch), 1993; "Уловитель умов" (Mindbender), 1995; "Эротические рассказы" (Tales of Erotica), 1996.

## РЕЙШ (РЕЙС) КАРЕЛ

(Reisz Karel). Английский режиссер, продюсер. Родился 21 июля 1926 г. в Острове (Чехословакия). Окончил Оксфордский университет. С 1947 г. работал в качестве критика в журнале Sequence. Автор нескольких книг по кино, среди которых наибольшей известностью пользуется "Техника киномонтажа" (1953). Не один год Р. посвятил работе в Британском киноархиве. В 50-е гг. совместно с Л. Андерсеном и Т. Ричардсоном создают группу "Свободное кино", задачей которой полагают обновление английского кинематографа как с точки зрения формы, так и с точки зрения его содержания. В рамках такого "обновления" появляются псевдодокументальные работы, типа "Мамочка не позволяет" Т. Ричардсона и "Мы — парни из Лэмбета" (1959), характеристикой которых стал свободный монтаж, подвижность камеры, приемы, заимствованные из арсенала французской "новой волны" и итальянского неореализма, а главное — пристальное внимание к пролетарской среде, до того времени не столь популярной на английском экране. Те же тенденции можно наблюдать и в игровых ф. Р. "В субботу вечером, в воскресенье утром" или в картине Л. Андерсена "Эта спортивная жизнь", продюсером которой стал К. Рейш.

Однако интересом столь специфически ориентированный кинематограф пользовался недолго, Р. искал выход к публике и в жанре черной комедии ("Морган: подхо-

дящий случай для лечения"), и в биографическом жанре, перенеся на экран историю жизни А. Дункан ("Айседора"). В конечном итоге перебрался через океан, где в Голливуде нашел применение своему добротному мастерству, но отнюдь не бунтарским настроениям в таких работах, как "Шулер" и "Кто оставит дождь".

О. Рейзен

**Фильмография:** "Мы — парни из Лэмбета" (We Are the Lambeth Boys), 1959; "В субботу вечером, в воскресенье утром" (Saturday Night and Sunday Morning), 1960; "Пусть наступит ночь" (Night Must Fall), 1964; "Морган: подходящий случай для лечения" (Morgan: A Suitable Case for Treatment), 1966; "Айседора" (Isadora), 1968; "Шулер"/"Игрок" (Gambler, The), 1974; "Кто остановит дождь"/"Отрежь"/"Боевые псы" (Who'll Stop the Rain), 1978; "Женщина французского лейтенанта"/"Любовница французского лейтенанта" (French Lieutenant's Woman, The), 1981; "Сладкие мечты" (Sweet Dreams), 1985; "Выигрывают все" (Everybody Wins), 1990; "Безмолвное действо" (Act Without Words, тв), 2000.

**Сочинения:** Рейш К. Техника киномонтажа. М., 1960.

## РЕНЕ АЛЕН

(Resnais Alain). Иногда использует псевдоним Alzin Rezarail.

Французский кинорежиссер. Родился 3 июня 1922 г. в местечке Vannes. Аллен Рене учился на актерских курсах Р. Симона в ИДЕКЕ, работал монтажником. Первый любительский фильм поставил в 1936 г. ("Фантомас"), снимал экспериментальные фильмы ("Схема идентификации", "Открыто на учет", 1946). И хотя профессиональным началом творческой деятельности Р. можно считать фильмы о художниках Ван Гоге, Гогене, Пикассо, экспериментальность становится "торговой маркой" режиссера, о чем свидетельствует и, помимо прочего, выбор персонажей этих его искусствоведческих киноэссе. Уже первый документальный эксперимент Р. принес ему международное признание: "Ван Гог" удостоился премии МКФ в Венеции и пр. "Оскар". Творчество Р. с ранних шагов отличает открытая социальная и политическая ангажированность, в лентах об искусстве звучат антифашистские настроения ("Герника"), продолженные исследованием, посвященным фашистским концлагерям ("Ночь и туман"), а фильм "Статуи тоже умирают", посвященный об африканском искус-

стве, был пронизан столь явной антиколониальной направленностью, что его запретила цензура.

Первая полнометражная игровая картина Рене, "Хиросима, любовь моя", свидетельствовала, что антивоенная тематика преследует художника, сколько бы времени ни прошло с момента окончания второй мировой войны. Тема войн, настоящих и будущих, состоявшихся и воображаемых, лейтмотивом проходит через все творчество Р., обретая как реалистическую, так и символическую форму воплощения. А учитывая то, что Р. — виртуоз свободного обращения с такими понятиями, как пространство и время, его ф., такие, как "Война окончена", "Далеко от Вьетнама", в конечном итоге убеждают зрителя в реальности военной угрозы куда больше иного памфлета. Другой немаловажной темой, волнующей Р., является его убежденность во временной неразрывности жизни, сплетении настоящего, прошлого и будущего в одной конкретной точке — человеческой судьбе. До Алена Рене тему эту в большей степени осваивала литература, нежели кинематограф, которому в силу своей изобразительной специфики сделать это было достаточно нелегко. Именно Р., обратившись к творчеству писателя А. Роб-Грийе, по сценарию которого был поставлен фильм "В прошлом году в Мариенбаде", нашел адекватные средства для выражения потока сознания с помощью кино. Сложные ассоциативные ходы, свободное чередование времени и пространства, музыкально-полифоническое звучание отдельных тем, поэтичность, зашифрованность, тяготение к абстрагированию — таковы черты кинематографа Рене. Естественно, что творческие искания режиссера с абсолютной неизбежностью должны были привести его к попытке "экранизации" потока сознания, что он и осуществил, мастерски воспроизведя на экране внутренний мир писателя ("Провидение") и ученого ("Мой американский дядюшка"). Бунтарь и ниспровергатель традиций, режиссер, причислявшийся критиками к направлению "новой волны", ныне — один из старейшин и классик французского кино.

В 1976 г. Р. был награжден Большой французской премией кино.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Ван Гог" (Van Gogh, пр. МКФ в Венеции и пр. "Оскар"), 1948; "Тоген" (Gauguin), "Герника" (Guernica), оба — 1950; "Ночь и туман" (La nuit et

brouillard, пр. им. Виго), 1955; "Хиросима, любовь моя" (Hiroshima, mon amour, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), 1959; "В прошлом году в Мариенбаде" (L'Année dernière à Marienbad, пр. МКФ в Венеции), 1961; "Мюриэль, или Время возвращения" (Muriel ou le temps d'un retour), 1963; "Война окончена" (La guerre est finie), 1966; "Далеко от Вьетнама" (Loin du Vietnam), 1967; "Люблю тебя, люблю" (Je t'aime, je t'aime), 1968; "Ставиский" (Stavisky, пр. "Сезар"), 1974; "Провидение" (Providence), 1977; "Мой американский дядюшка" (Mon oncle d'Amérique, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), 1978; "Жизнь — сплошной роман" (Vie est un roman, La), 1983; "Любовь до смерти" (Amour a mort, L'), 1984; "Мело" (Mélo), 1986; "Хочу домой" (I Want to Go Home), 1989; "Забвенью вопреки" (Contre l'oubli), 1991; "Курить-не курить" (Smoking/No Smoking), 1993; "Все та же песня" (On connaît la chanson), 1997.

**Библиография:** Рене Алэн. М., 1982; Armes R. The Cinema of Alain Resnais. N.Y., 1968; Bounoure G. Alain Resnais. P., 1967; Ward J. Alain Resnais or The Theme of Time. L., 1968; Monaco J. Alain Resnais. The Role of Imagination. N.Y., 1978.

## РЕНУАР ЖАН

(Renoir Jean). Французский кинорежиссер. Родился 15 сентября 1894 г. в Париже, умер 12 февраля 1979 г. там же. Сын выдающегося художника-импрессиониста Пьера Огюста Ренуара, Жан Ренуар вырос в артистической среде, с детства был знаком не только с произведениями выдающихся художников, но и с ними лично, часто посещал театр, и, по словам своего отца, с миром художественного творчества познакомился раньше, чем с миром природы. В то же время сам Р. считал, что, будучи сыном великого художника, невозможно пробовать свои силы на этом поприще. Поэтому он, по совету отца, сначала попробовал себя в литературе, а затем в керамике, которой отдал три года жизни. Ранение на фронте и связанная с ним ограниченность передвижения привели Р. в кино — просто для времяпрепровождения. Но, как оказалось впоследствии, экранные образы, мелькавшие перед ним в темноте зала, оказали на Р. большое влияние: "...я бывал точно околдован. Выходя из кинотеатра, я словно пробуждался от дивного сна. Я наткнулся на прохожих и, чтобы не попасть под такси, мне приходилось выжидать некоторое время, прежде чем решиться перейти улицу". Эта увлеченность впоследствии даст о себе знать, когда, вступив в брак с

натурщицей отца Катрин Геслинг, по ее наущению, Р. начнет снимать фильмы для нее и с ее участием. Он дебютирует в качестве сценариста ("Жизнь без радости", 1924) и в том же году снимает "Дочь воды", выступая в этом фильме и в качестве декоратора. Такое объединение двух профессий уже в первой работе Р. не было случайностью: и потому, что он был сыном художника, познакомившегося с природой уже после того, как он был знаком с ее образами, воспроизведенными людьми, и потому, что он — первый среди французских кинематографистов сознательно предпринял шаги для создания национального кинематографа. Отсюда интерес Р. к элементам специфической национальной жизни, изучаемым им и по полотнам отца, и по реалиям действительности, и воспроизводимым на пленке. Все это отразилось в его ранней экранизации романа Золя "Нана", где за внешним реализмом и даже натурализмом уже проглядывает поэтика, одному только Р. присущая.

С первой своей работы Ренуар самостоятельно финансировал собственные опыты и, столкнувшись с ощутимыми и невосполнимыми финансовыми потерями, был вынужден снимать коммерческие поделки, чтобы иметь возможность работать над произведениями, по-настоящему интересными ему. Однако на заре своей карьеры ему удалось воспользоваться известной независимостью, и в первую очередь благодаря тому, что вместе с директором одного из первых кино клубов Ж. Тедеску они основали первую независимую киностудию, на которой освоили все возможные кинематографические профессии.

Ренуар не гнушался актерским ремеслом и даже, судя по всему, находил в нем известное удовольствие: в "Человеке-звере" он исполнил роль Кабуча, в "Правилах игры" сыграл Октава — это были небольшие, но значительные по смыслу эпизоды. Голос Ренуара озвучивает французскую версию "Испанской земли", поставленной по сценарию Э. Хеммингуэя. Он также снимался в ф. своего друга Кавальканти.

Как и всем режиссерам, продолжавшим работать в переходный период от немого к звуковому кино, Р. пришлось столкнуться с рядом сложностей, чтобы доказать свою компетентность и способность освоить новые технические возможности. Ф. "Сука" — один из первых фильмов во Франции, где звук использован для драматургического эффекта, а не просто в качестве трю-



ка, — дался режиссеру нелегко, его отстраняли от монтажа, а первые просмотры проходили под улюлюканье зала. Жесткая, натуралистическая драма — жанр, к которому имел склонность Р., неприятные отрицательные персонажи — все это не сразу было оценено публикой. К тому же слава неуживчивого режиссера мешала Р. осуществлять свои проекты. Довоенному периоду творчества Жана Ренуара присуща известная эклектика стилей, от сказочной эксцентрики ("Маленькая продавщица спичек") к натурализму, от Провансальской школы, в которой угадываются ростки итальянского неореализма с его отказом от павильонных сцен, кинозвезд, прикровенностью к простым и ясным историям, известной склонностью к мелодраматизму ("Тони", "Ангела"); на смену пропагандистской "Жизнь принадлежит нам" приходит полуисторическая "Марсельеза". Это объясняется в равной степени как необходимостью приспособиваться ко вкусам заказчика, так и влиянием, неизбежно оказываемым на Р. сценаристами, особенно заметным в фильме "Преступление г-на Ланжа", поставленного по сценарию Ж. Превера. Однако именно в этой ленте, не стопроцентно "авторской" для Р., уже отчетливо проявляется его социальность, стремление соотносить определенных персонажей с классом, их выкормившим, а не представлять исключительными людьми, действующими в исключительных обстоятельствах. В то же время именно в довоенный период созданы три крупнейших произведения режиссера: "Великая иллюзия", фильм, в котором личный военный опыт Р. преломляется в условность драматической притчи, "Человек-зверь", по Золя, и "Правила игры", социальная сатира, обозначенная Р. как жанр дивертисмента.

В 1941 г. Р. эмигрирует в США, где, работая на студии "Фокс", старается сохранить связь с родиной, обращаясь к французскому роману ("Дневник горничной" по О. Мирбо) или принимая участие в выпуске короткометражного фильма "Привет, Франция!" для американских войск. А главное, он ни на минуту не прекращал быть живописцем, хотя и использующим не кисть с красками, а иные технические возможности. И точно так же, как в свое время в "Суке", Р. одним из первых сумел мастерски использовать возможности нового средства, звука, с приходом цвета в кино Р. одним из первых взял его на вооружение и для ленты "Французский канкан"

рисовал все: деревья, костюмы, декорации, улицы. В фильме нет ни одного кадра, снятого на натуре, а участницы канкана облачены в платья разных цветов, и на каждой — именно такое, какое должно быть по замыслу режиссера.

Последний свой фильм Р. снял в 1969 г. В "Маленьком театре Жана Ренуара" он подвел итог своей карьере, затронув тему зыбкости границ между искусством и жизнью, реальностью и иллюзией. А, собственно, не об этом ли все фильмы мастера? Затем Р. написал книгу о своем отце, преподавал режиссуру в Калифорнийском университете. В 1975 г. получил пр. "Оскар".

Несмотря на то что Ренуар принял американское гражданство, он был похоронен во Франции со всеми положенными выдающемуся кинематографисту почестями.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Дочь воды" (La fille de l'eau), 1925; "Нана" (Nana), 1926; "Маленькая продавщица спичек" (La petite marchande d'allumettes), 1928; "Сука" (La chienne), 1931; "Будю, спасенный из воды" (Boudu sauvé des eaux), 1932; "Мадам Бовари" (Madame Bovary), 1933; "Тони" (Toni); "Преступление г-на Ланжа" (Le crime de Mr. Lange), все — 1935; "Жизнь принадлежит нам" (La vie est a nous); "На дне" (Les bas-fonds); "Загородная прогулка" (Une partie de campagne), все — 1936; "Великая иллюзия" (La grande illusion), 1937; "Марсельеза" (La Marseillaise); "Человек-зверь" (La bête humaine), оба — 1938; "Правила игры" (La règle du jeu), 1939; "Болотная вода" (The Swamp Water), 1941; "Эта земля моя" (This Land is Mine), 1943; "Человек с юга" (The Southerner), 1945; "Дневник горничной" (The Diary of a Chambermaid), 1946; "Женщина на берегу" (Woman on the Beach, The), 1947; "Река" (The River), 1951; "Золотая карета" (Carrosse d'or, Le), 1952; "Французский канкан" (French Cancan), 1955; "Елена и мужчины" (Éléna et les hommes), 1956; "Завещание доктора Корделье" (Testament du Docteur Cordelier, Le, тв), "Завтрак на траве" (Déjeuner sur l'herbe, Le), оба — 1959; "Пришпильный капрал" (Caporal épinglé, Le), 1962; "Работа с актером Жана Ренуара" (Direction d'acteur par Jean Renoir, La), 1968; "Маленький театр Жана Ренуара" (Petit théâtre de Jean Renoir, Le, тв), 1971.

**Библиография:** Лепроон П. Современные французские режиссеры. М., 1960; Ренуар Жан. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии. М., 1972; Bazin A. Jean Renoir. P., 1971; Caoliez A.J. Jean Renoir. P., 1962; Venegoni C.F. Jean Renoir. Firenze, 1975; Sesonske A. Jean Renoir. L., 1980.

## РИЗИ ДИНО

(Risi Dino). Итальянский режиссер, сценарист. Родился 23 декабря 1916 г. в Милане. Дипломированный врач, Ризи впервые попал на съемочную площадку благодаря М. Солдати, который пригласил его в качестве ассистента на свой фильм-дебют "Джакомо-идеалист". Во время войны Р. покинул страну и переехал в более спокойную Женеву, где учился на театральных курсах Ж. Фейдера. Вернувшись на родину, Р. начал снимать документальные короткометражные фильмы (всего 23), многие из которых получили премии на престижных международных киносмотров в Венеции и Брюсселе. В эти же годы Р. написал целый ряд сценариев к фильмам "Песни на улицах", "Анна", "Тото и король Рима", "Воскресные герои". И только в 1952 г. он снял свой первый полнометражный художественный фильм. Многие годы работая на крупнейшую кинокомпанию Италии "Титанус", Д. Ризи вырос в одного из ведущих комедиографов страны. Его комедии, сохраняя видимое подобие неореалистической стилистике, были лишены жизненной проблематики, зато в них доминировали чувственность и "сусальная краснота". Продолжая вслед за Л. Комичини направление "розового неореализма", Р. снял "Хлеб, любовь и...", "Бедные, но красивые", "Красивые, но бедные", "Миллионеры-бедняки". Эти псевдонародные, по разумению современных им критиков, комедии, тем не менее очень нравились народу, потому что были похожи на прекрасную сказку, героем которой мечтал быть каждый. В 1961 г. режиссер попытался сделать более серьезную и проблемную картину "Трудная жизнь" (в сов. прокате "Журналист из Рима"), но привычка извлекать смешные гэги из любых ситуаций победила: фильм получился легкомысленно-веселым и лишь во вторую очередь социально-критическим. С этого момента Р. оставляет попытки переломить самого себя и целиком отдается комедиям, в которых объектом иронии или даже сарказма становится национальный характер, история страны, ее настоящее и особенно будущее, к которому в означенный период 1961—1965 гг. устремлены помыслы и деяния всех его сограждан без исключения. "Общество потребления", тождественное "обществу благоденствия", а то, в свою очередь, "земному раю" стало мечтой нации, порождая сумбура в умах по отношению к прошлым представлениям о

моральных ценностях. Над превращениями итальянца "патриархального" в итальянца "потребляющего" Р. насмехался в фильмах "Обгон", "Поход на Рим", "Чудовища", в новеллах в фильмах "Комплексы" и "Куколки". В 70-е гг. на волне политизации итальянской культуры и ее передового отряда кинематографа Р. снял несколько социально значимых картин, сохранив свойственную ему иронию, которая приобрела привкус горечи, ибо речь шла о драматических, а порой трагических аспектах национальной жизни текущего момента. Среди этих лент "Именем итальянского народа", "Белые телефоны", "Дорогой папа". В 80-е гг. творчество Р. становится более непоследовательным: он пытается дать новое дыхание "комедии по-итальянски" ("Новые чудовища", "Первая любовь") и тут же снимает коммерчески успешные, но художественно слабые фильмы ("Комиссар Ло Гатто", "Тереза"). Он предпринимает попытку выйти на новое для себя направление и снимает философскую и мистическую картину о вечности подлинных чувств "Призрак любви" с М. Мastroianni и Р. Шнайдер, но вместо этого получается тривиальная мелодрама с элементами мистики. Изпод его "пера" выходит нехарактерная для него средневековая сказка для взрослых "Дагобер", которую он пытался решить в модном в этот период жанре абсурдистской притчи, но получилась пошловатая история, полная скабрёзностей и глупостей. Параллельно Р. работал на телевидении, где реализовал несколько проходных, рутинных кинопроектов. И тем не менее творчество режиссера занимает значительное место в итальянском кино второй половины XX века, именно в его фильмах крупнейшие актеры Италии А. Сорди, М. Мastroianni, В. Гассман, У. Тоньяцци, О. Мути и многие другие сыграли лучшие свои роли.

Л. Алова

**Фильмография:** "Каникулы с гангстером" (Vacanze col gangster), 1952; "Аллея надежды" (Il viale della speranza), "Любовь в городе", новелла "Рай на четыре часа" (Amore in città, episodio Paradiso per quattro ore), оба — 1953; "Знак Венеры" (Il segno di Venere), "Хлеб, любовь и..." (Pane, amore e...), оба — 1955; "Бедные, но красивые" (Poveri, ma belli), 1956; "Бабушка Сабелла" (La nonna Sabella), "Красивые, но бедные" (Belle, ma povere), оба — 1957; "Венеция, луна и ты" (Venezia, la luna e tu), 1958; "Миллионеры-бедняки" (Poveri millionari), "Вдовец" (Il vedovo), "Мата-

дор" (Il mattatore), все — 1959; "Любовь в Риме" (Un amore a Roma), 1960; "За закрытыми дверями" (A porte chiuse), "Трудная жизнь" (Una vita difficile), оба — 1961; "Обгон" (Il sorpasso), "Поход на Рим" (La marcia su Roma), оба — 1962; "Чудовища" (I mostri), "Четверг" (Il giovedì), "Успех" (Il successo), все — 1963; (Il gaucio), 1964; "Куколки", новелла "Телефонный звонок" (Le bambole, episodio La telefonata), "Комплексы", новелла "Решающий день" (I complessi, episodio Una giornata decisiva), "Наши мужья", новелла "Муж Аттилии" (I nostri mariti, episodio Il marito di Attilia), все — 1965; "Зонтище" (L'ombrellone), "Операция "Святой Януарий" (L'operazione San Gennaro), оба — 1966; "Тигр" (Il tigre), 1967; "Пророк" (Il profeta), "Терзай, но только досыта лобзай" (Straziami, ma di baci saziami), оба — 1968; "Вижу голого" (Vedo nudo), "Нормальный парень" (Il giovane normale), оба — 1969; "Жена священника" (La moglie del prete), 1970; "Мы, женщины, так устроены" (Noi donne siamo fatte così), 1971; "Именем итальянского народа" (In nome del popolo italiano), 1972; "Кусай и беги" (Mordi e fuggi), "Безумный секс" (Sesso matto), оба — 1973; "Запах женщины" (Profumo di donna), 1974; "Белые телефоны" (Telefoni bianchi), 1976; "Комната священника" (La stanza del vescovo), 1977; "Первая любовь" (Primo amore), 1978; "Дорогой папа" (Caro papa), "Новые чудовища", новелла "Воскресные соблазнитель" (I nuovi mostri, episodio I seduttori nella domenica), оба — 1979; "Я фотогеничен" (Sono fotogenico), 1980; "Призрак любви" (Fantasma d'amore), 1981; "Сексиохотно" (Sesso evolentieri), 1982; "Жизнь продолжается" (E la vita continua, tv), 1983; "Дагобер" (Dagobert), 1984; "Дурак на войне" (Scemo di guerra), 1985; "Комиссар Ло Гатто" (Il commissario Lo Gatto), 1986; "Тереза" (Teresa), 1987; "Порок жизни" (Il vizio di vivere, tv), "Чочара" (La ciocciara), "Четыре истории о женщинах", новелла "Карла" (Quattro storie di donne, episodio Caria, tv), все — 1989; "Жизнь с сыновьями" (Vita coi figli, tv), "Избавляю от беспокойства" (Tolgo il disturbo), оба — 1990; "Стилистические упражнения" (Esercizi di stile), 1995; "Молодые и красивые" (Giovani e belli), 1996.

**Библиография:** Богемский Г. Комедия по-итальянски. Эволюция жанров: от комедии нравов к политической комедии. // Искусство кино, 1976, № 10; Faldini F., Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano, Feltrinelli, Milano, 1979.

## РИФЕНШТАЛЬ ЛЕНИ

(Riefenstahl Leni). Немецкий режиссер, фотограф, актриса, танцовщица. Настоящее имя — Хелена Берта Амалия Рифеншталь. Родилась 22 августа 1902 г. в Берлине в семье

богатого промышленника. Вопреки воле отца поступила в танцевальную школу. Решающую роль в дальнейшей судьбе Р. сыграла ее встреча с преуспевающим банкиром Харри Сокалом. Страстный поклонник начинающей танцовщицы, он материально поддерживал ее стремление к славе — снимал залы для выступлений, оплачивал костюмы, музыкантов, хвалебные статьи в прессе. Лени Рифеншталь имела все шансы стать европейской знаменитостью, но на концерте в Праге сломала ногу, и эта травма закрыла ей путь на сцену. Однако Р. недолго пребывала в бездействии. В 1924 г. состоялось ее знакомство с Арнольдом Фанком, постановщиком так называемых "горных фильмов". Тот был рад получить красивую, великолепно тренированную актрису, тем более что за ней стояли деньги Харри Сокала. Организовав кинообщество "Х.Р. Сокал-фильм", банкир с энтузиазмом занялся кинобизнесом.

Снявшись в пяти фильмах Фанка ("Святая гора", 1925; "Великий источник", 1927; "Белый ад Пиццалло", 1930; "Бури над Монбланом", 1930; "Белый угар", 1931), Р. стала страстной поклонницей гор, лыж и искрящегося снега. Когда у нее появилось желание самой снять фильм о горах, Сокал с удовольствием профинансировал ее кинодебют. В качестве литературной первоосновы была выбрана старинная легенда, родившаяся в итальянских доломитовых горах. В полнотенной вершина горы излучает таинственный голубой свет, который притягивает людей со всей округи. Однако добраться до вершины горы удастся только цыганке Юнте. Когда она в следующий раз совершает восхождение, то не обнаруживает таинственного свечения, потому что жила драгоценного хрусталя, излучающего свет, была разграблена местными крестьянами. Сбившись с пути, Юнта падает в пропасть и погибает.

Премьера "Голубого света" состоялась в декабре 1932 г., снискав его создательнице громкую славу как в Германии, так и за границей. Зрителей завораживали великолепные натурные съемки и красавица-героиня в страстном исполнении самой Р. Как раз в это время она познакомилась с Гитлером и стала горячей поклонницей его идей.

Фюрер также благоволил к модной художнице и в 1934 г. доверил ей съемку состоявшегося в сентябре 1934 г. в Нюрнберге съезда национал-социалистической партии. Свой пропагандистский опус Р. начинала

так, как если бы снимала "горный фильм". Поднимающееся солнце освещает гряды облаков, плывущих над землей. Его лучи золотят купола соборов. В небе появляется самолет. Тысячи людей наблюдают за ним. Тень от самолета увеличивается. Напряжение толпы возрастает. Это не простой самолет. На нем прилетел вождь немецкого народа Адольф Гитлер! Лица людей озаряют сияющие улыбки. И когда машина с фюрером проезжает по улицам Нюрнберга, на него обрушивается шквал любви, обожания, восторга. На открытии съезда перед Гитлером прошли 52 тысячи человек. 30 операторов, занятых на съемках, сделали все, чтобы передать торжественное величие церемонии. Особое впечатление производили общие планы, запечатлевшие строгую архитектуру марширующих колонн. Для их съемок были сооружены леса, по которым двигалась кабина с оператором.

Страстная поклонница Гитлера, Р. подошла предельно творчески к освещению такого, казалось бы, скучного мероприятия, как съезд партии. Яркий изобразительный ряд и эффектный монтаж целенаправленно работали на раскрытие главной идеи — единения фюрера и народа. Вот почему "Триумф воли" до сих пор остается непревзойденным образцом пропагандистского жанра.

Фильм выдвинул Р. в лидеры нацистского кино. Именно ей было поручено освещение такого важного мероприятия в жизни третьего рейха, каким стали XI Олимпийские игры. Задача восхваления гитлеровского режима уже не была здесь главной. Всю свою неукротимую энергию Р. направила на воплощение своей любимой темы — красоты, здоровья, физического совершенства. Как и в "Триумфе воли", большое место отводилось масовым шествиям атлетов, приехавших в Германию со всего света. На церемонии открытия Игр работали 60 кинооператоров. Не менее двух камер обслуживали каждое соревнование. В итоге Р. получила десятки километров пленки. Съемки проводились в июле 1936 г., однако на экранах "Олимпия" появилась только спустя два года — в апреле 1938-го. Все это время режиссер занималась отбором и организацией материала. Кстати, монтаж для нее являлся приоритетным элементом создания образа, куда более важным, чем, например, актерское исполнение.

Подлинным героем XI Олимпиады, как это ни прискорбно было для ее хозяев, стал черный атлет из

Америки Джесси Оуэн, получивший четыре золотые медали и установивший два мировых рекорда. О чем не могла умолчать в своей ленте и Лени Рифеншталь. Когда началось расследование ее участия в нацистской пропаганде, именно это обстоятельство сыграло позитивную роль в ее дальнейшей судьбе.

Завершив монтаж "Олимпии", Р. приступила к съемкам ленты "Глубокая страна", в большей степени тяготеющей к стилистике "Голубого света", нежели к ее пропагандистским опусам. Пастух Педр спускается с гор в долину. Встретившись с танцовщицей Мартой, он влюбляется в нее. Сходные чувства испытывает к девушке и маркиз Дон Себастьян. Из ревности Педро убивает маркиза, а затем вместе с Мартой скрывается в горах. Тяжелая болезнь вынудила Р. прекратить съемки. Они были возобновлены в 1940 г. и продолжались еще четыре года. В 1945 г. негативы были арестованы американской военной администрацией, а сама Р. оказалась вовлеченной в затяжной процесс расследования ее пропагандистской деятельности в третьем рейхе. В конечном итоге, негативы были ей возвращены. Премьера этого многострадального фильма состоялась в 1954 г. и разочаровала многих зрителей. Больше Лени Р. не появлялась на съемочной площадке. Она занялась фотографией, подводным плаванием, а когда судьба забросила ее в Африку, — этнографией. Наконец, она издала мемуары, в которых попыталась в более выигрышном свете представить свою роль и место в нацистском кино. Однако оправдания не помогли, и имя Р. по-прежнему вызывает аллергию у борцов с фашистской идеологией. Опасная близость к нацистскому режиму, в свое время способствовавшая расцвету карьеры Р., в конечном итоге привела к ее гибели как художника. Она ощущала двусмысленность своего положения и даже пыталась дистанцироваться от режима, но его мрачная тень накрыла ее.

55 лет, прошедшие со дня победы над фашизмом, она была вынуждена сохранять анонимность, хотя это и претило ее энергичной, талантливой натуре.

Г. Краснова

Сочинения: Riefenstahl L. Memoiren. 1945-1987. Frankfurt/M. 1995. Фильмография: "Голубой свет" (Das blaue Licht), 1931; "Победа веры" (Der Sieg des Glaubens, к/м), 1933; "Триумф воли" (Triumph des Willens), 1934; "День свободы. Наш вермахт" (Tag der Freiheit! Unsere

Wehrmacht, к/м), 1935; "Олимпия. Часть 1 и 2" (Olympia. Teil 1-2), 1936-1938; "Глубокая страна" (Tiefeland), 1940-1953.

**Библиография:** Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. М., 1977; Shirer W. The Rise and Fall of the Third Reich. N.Y., 1964; Gregor U. A Comeback for Leni Riefenstahl // Film Comment 1965. Winter; Hull D.S. Film in the Third Reich. Los Angeles, 1969; Courtade F., Cadars P. Geschichte des Films im Dritten Reich. Muenchen, 1975; Hinton D. The Films of Leni Riefenstahl. London, 1978.

## РИЧАРДСОН ТОНИ

(Richardson Tony). Настоящее имя Сесил Антонио.

Английский режиссер кино и театра. Родился 5 июня 1928 г. в Шипли (Англия), умер в 1991 г. в Лос-Анджелесе. Окончив Оксфорд, где он был председателем Общества любителей драмы, Тони Ричардсон начал карьеру как театральный режиссер и продюсер для Би-Би-Си. Участвовал в движении "Свободное кино", утверждавшем стиль, названный им "поэтическим натурализмом", когда "доверие к действительности" сочетается с "поэтическим откликом на предмет изображения". Примером его стала короткометражка "Мамочка не позволяет" (1955), снятая Р. совместно с К. Рейшем и в лирической манере показывающая молодых людей, пришедших после работы в джаз-клуб. Одновременно работая в театре, Р. вместе с Дж. Девиной основал игравшую в помещении театра "Ройял Корт" труппу "Инглиш стейдж компани", кардинально оживившую театральную жизнь Лондона. Он был режиссером знаменитого спектакля по пьесе Д. Осборна "Оглянись во гневе" (1956), после которого словосочетание "сердитые молодые люди" прочно вошло в обиход в применении к тем бунтарски настроенным англичанам до тридцати лет, кто не хотел быть задвинут на свою социальную полку в соответствии с традиционными, отжившими свой век нормами. Образовав с Осборном компанию "ВудФол", Р. сделал фильмы по лучшим своим спектаклям: "Оглянись во гневе" (1958), "Комедиант" (1960), "Вкус меда" (1961).

Все эти фильмы, выдержанные в духе провозглашенного Ричардсоном "поэтического натурализма", были отмечены значительными актерскими работами. Джими Портера, не нашедшего своего места в жизни, университетского выпускника, вынужденного торговать на вещевом рынке и проклинающего "добрую старую Англию", олицет-

ворением которой является для него жена Алисон и ее родители, сыграл Ричард Бертон, буквально излучавший с экрана свой бешеный темперамент, сдерживаемый холодной ненавистью. В "Комедианте" повторил свой сценический успех великий Лоуренс Оливье, чей утративший всякую непосредственность человеческого чувства конференсье из прогорающего мюзик-холла с помощью показного бодрчества прячет от самого себя понимание полного жизненного краха. Что же касается "Вкуса меда", то в этой банальной на вид, но полной поэзии и тайны истории вступления одинокого юного существа во взрослую жизнь выше всех похвал проявила себя молодая большеглазая дебютантка Рита Ташингем, сумевшая передать сосуществующие в душе ее героини горечь от первого соприкосновения с жизнью и сохранившееся, несмотря ни на что, доверие к ней. Венчает этот период "Одиночество бегуна на длинную дистанцию" (1962), история рабочего-подростка, попавшего в исправительную колонию и там в ходе соревнования по бегу из чувства протеста демонстративно уступающего победу спортсмену из частной школы.

Экранизацией романа Г. Филдинга "Том Джонс" (1963) открывается новая полоса как в творчестве Р., так и во всем социально ангажированном британском кино. Дух демократического самоутверждения получает в нем форму гедонизма, что расширило зрительскую аудиторию и открыло источники американского финансирования английских фильмов (и сам фильм, и его режиссер получили голливудского "Оскара"). Герой Альберта Финни, молодой "естественный человек" XVIII века, повинувшись только своему сердечному чувству, торжествовал над всевозможными запретами и условностями, включая условности исторического костюмного фильма, обращаясь с экрана прямо в зал совершенно в духе брехтовского "эпического театра".

Р. приглашают в США, где он экранизирует "Незабвенную" Ивлина Во (1965), ядовитую сатиру на американский образ жизни (в частности, на отношение американцев к смерти). Он снимает во Франции ("Мадемуазель", 1966), в Австралии ("Нед Келли", 1970) и окончательно обосновывается в США. Однако успеха времен "поэтического натурализма" ему достичь не удается. Даже еще одно обращение к Филдингу ("Джозеф Эндрюс", 1977) выглядит всего лишь некоей фарсо-

вой пародией на "Тома Джонса". Из американских работ Р. наиболее известны "Отель Нью-Гемпшир" (1984) и "Голубое небо" (1991), вышедшее в прокат после его смерти от СПИДа.

А. Дорошевич

Фильмография: "Оглянись во гневе" (Look Back in Anger), 1958; "Комедиант" (The Entertainer), 1960; "Святылище" (Sanctuary), "Вкус меда" (A Taste of Honey), оба — 1961; "Одиночество бегуна на длинную дистанцию" (The Loneliness of the Long Distance Runner), 1962; "Том Джонс" (Tom Jones), 1963; "Незабвенная" (The Loved One), 1965; "Мадемуазель" (Mademoiselle), 1966; "Моряк с Гибралтара" (The Sailor of Gibraltar), 1967; "Атака легкой кавалерии" (The Charge of the Light Brigade), 1968; "Смех во тьме" (Laughter in the Dark), 1969; "Нед Келли" (Ned Kelly), "Гамлет" (Hamlet), оба — 1970; "Неустойчивое равновесие" (A Delicate Balance), 1973; "Фаворит" (Dead Cert), 1974; "Джозеф Эндрюс" (Joseph Andrews), 1977; "Граница" (The Border), 1982; "Отель Нью-Гемпшир" (The Hotel New Hampshire), 1984; "Голубое небо" (Blue Sky), 1991.

Библиография: Кино Великобритании. М., 1970; Durnat R. T. Richardson // Films and Filming, Fev., 1966; Richardson T. Long Distance Runner. 1992.

## РОЗИ ФРАНЧЕСКО

(Rosi Francesco). Итальянский кинорежиссер и кинодраматург. Родился 15 ноября 1922 г. в Неаполе. Там же вырос и получил университетское образование. Его отец работал в навигационной компании, но был известен как карикатурист — он даже был отдан под суд за карикатуры на короля и Муссолини. Сам Роза, в 1943 г. призванный на военную службу, открыто выступил против нацистов и вместе с сокурсниками был арестован. Однако молодым людям удалось бежать, Роза скрывался в Тоскане, где установил связи с движением Сопротивления. Отец научил сына не только неповиновению диктатуре, но и привил ему любовь к киноискусству, потому что сам был страстным кинолюбителем, снимавшим на домашнюю камеру "Пате-Беби" короткие фильмы. С 1944 г. Роза начал работать на радио в качестве режиссера и сценариста, но подрабатывал и карикатуристом, и оформителем журналов. Вскоре Лукино Висконти, которого Р. знал по "Римскому обществу кино", пригласил его ассистентом режиссера на картину "Земля дрожит". Десять лет с 1948 по 1958 г. ста-

нут киноуниверситетами Роза: он работает ассистентом на "Побежденных" Антониони, на "Чувстве" Висконти, на фильмах Моничелли и Эммера, наконец, получает право завершить фильм Г. Алессандрини "Красные рубашки" с Анной Маньяни в главной роли. И эти университеты прошли не даром: в 1958 г. Р. получает Специальный приз жюри МКФ в Венеции за свой дебют — фильм "Вызов".

С этой картины начинается не только славный путь режиссера, но и главная тема его творчества, связанная с неаполитанской мафией. История неаполитанца Вито Поллара, бедняка, связавшегося с бандой спекулянтов овощами, которой покровительствует неаполитанская каморра, рассказана Р. как драма одной человеческой жизни, как документальный факт и как социально-психологический феномен. Эти направления создания произведения всегда будут приоритетными для Р. Социальная составляющая вышла на первый план в фильме "Сальваторе Джулиано" (1961, пр. МКФ в Зап. Берлине). Время и место действия — послевоенная Италия, Сицилия, герои — крестьяне, поднявшиеся на борьбу с аграриями и мафией. 23-летний крестьянин Сальваторе Джулиано, бандит и убийца, по научению мафии и полиции втирается в доверие отсталой части крестьян, подбивая их на борьбу с коммунистами. 1 мая 1947 г. он инициирует расстрел первомайской демонстрации. И тем не менее в глазах многих сицилийцев он остается героем. Почему? На этот вопрос отвечает Р. в свойственной ему аналитической манере. Художественный фильм исследует некий феномен во всех возможных аспектах.

Следующий фильм "Руки над городом" (1963, Главный пр. МКФ в Венеции) вскрыл историю политической борьбы вокруг преступной деятельности мощного строительного синдиката в Неаполе. Главную роль американца, миллионера, строительного подрядчика сыграл Род Стайгер. Ясная гражданственная позиция Р. превращает его в одного из лидеров набирающего силу политического направления в итальянском кино, представителя "нового реализма". Даже в картине об испанском тореадоре "Момент истины" (1965) Р., по сути дела, рассказывает историю простого крестьянского парня, который, чтобы выбиться из нищеты, выбирает опасную профессию тореадора. Развязка фильма трагична, и это тоже становится частью эстетики Р., который, по его собствен-

ным словам, не строит иллюзий. "Жила-была..." (1967) — единственная картина, в которой Р. ушел от реальности, чтобы снять киносказку с летающими ведьмами, добрыми волшебницами, чудесными клецками, принцем и бедной крестьянской девушкой (С. Лорен), которые полюбят друг друга, и свадебным пиром в финале.

Первая половина 70-х в творчестве Р. тесно связана с политическим кинематографом, все его фильмы выражают гражданственную и непримиримую позицию художника по отношению к реакционным политическим силам, которые оккупировали ключевые направления государственной жизни. За какую бы тему ни брался Роззи: первая мировая война в ленте "Люди против" (1970), коррупция в итальянской промышленности в картине "Дело Маттеи" (1972, Главный пр. МКФ в Каннах), судьба знаменитого итальянского капомафия Лаки Лучано, обосновавшегося в Америке и немало способствовавшего сращиванию итальянской мафии и американского гангстеризма "Счастливчик Лучано" (1973), наконец, "Сиятельные трупы" (1976), где коррупция, уголовщина в верхних эшелонах власти становятся предметом глубокого социального анализа, Роззи-художник, как и Роззи-аналитик, скрупулезен в подборе фактов, педантичен в следовании эстетике документа, дотошен в точности психологического рисунка каждой роли, главной или второстепенной. Он никогда не поступает реализмом как методом постижения истинной подоплеки сюжетов и проблем, которые он избирает для своих фильмов.

Спад политической борьбы, кризис в итальянском кино во второй половине 70-х гг. отразились и на творчестве Р. Отныне он работает реже, но тематика его картин становится шире, а эстетика реализма утрачивает жесткую буквальность, идеологическая доминанта сдает свои позиции, фильмы становятся более поэтическими, обретая универсалистский гуманизм. "Христос остановился в Эболи" (1979, Главный пр. МКФ в Москве), живописное полотно о судьбе писателя-антифашиста Карло Леви, снятое по одноименной книге; "Три брата" (1981) по мотивам повести Андрея Платонова "Третий сын", эпическое полотно о крестьянской жизни; наконец, "Кармен", опера, в которой тема любви и предательства звучит в новом для Р. музыкальном жанре.

Л. Алова

Фильмография: "Вызов" (La sfida), 1958; "Вязальщицы" (I magliari), 1959; "Сальваторе Джулиано" (Salvatore Giuliano), 1961; "Руки над городом" (Le mani sulla città), 1963; "Момент истины" (Il momento della verità), 1965; "Жила-была..." (C'era unavolta...), 1967; "Люди против" (Uomini contro), 1970; "Дело Маттеи" (Il caso Mattei), 1972; "Счастливчик Лучано" (Lucky Luciano), 1973; "Сиятельные трупы" (I cadaveri eccellenti), 1976; "Христос остановился в Эболи" (Cristo si è fermato a Eboli), 1979; "Три брата" (Tre fratelli), 1981; "Кармен" (Carmen), 1983.

Библиография: Викторова Е. Франческо Роззи. М., Искусство, 1977; Ciment Michel. Dossier Rosi. Stock, Paris, 1976; Faldini F, Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. — Editori Riuniti, Roma, 1982.

## РОССЕЛЛИНИ РОБЕРТО

(Rossellini Roberto). Итальянский режиссер. Родился 8 мая 1906 г. в Риме, умер в 1977 г. там же.

Росселлини был выходцем из зажиточной буржуазной семьи. Его отец, архитектор, обладал разносторонней культурой, любовь к которой привил и сыну. Тем не менее Росселлини закончил высшую техническую школу и первые документальные фильмы "Подводная фантазия" (1936) и "Послеполуденный отдых фавна" (1937) на музыку Дебюсси снимал как любитель. Однако период ученичества и эстетизированных упражнений на том и закончился, и в годы войны Р. уже снимал своеобразную пропагандистскую трилогию "Белый корабль", "Пилот возвращается" и "Человек с крестом", словно заказанную фашистскими властями. И хотя как режиссер он ставил задачу "вывести настоящих военных, взятых из реальной фронтовой действительности", результат оказался обратным: помпезной фальши фашизма искренность и правда документа были решительно противопоказаны. В 1945 г. Р. снял "Рим — открытый город" (пр. МКФ в Каннах, 1946), где прием документирования реальности не только "сработал", но и положил начало новому направлению в итальянском кино, получившему название "неореализм". Р. стал "отцом" нового послевоенного кино Италии, а его фильм — манифестом. "Роберто был своего рода прародителем, от которого произошли мы все", — напишет позднее о Р. Федерико Феллини. Три фильма "Рим — открытый город", "Пайза" (пр. МКФ в Венеции, 1946) и поч-

ти десять лет спустя "Генерал Делла Ровере" (пр. МКФ в Венеции, 1959), рассказавшие о войне и послевоенной действительности "в формах самой действительности" (П.П. Пазолини), привносят между тем в современный кинематограф наряду с документальностью такие понятия, как "наблюдение за жизнью", "инстинктивный", "ассоциативный" и "эмоциональный" монтаж, "свобода импровизации", "субъективная реальность" и т.д. Метод Р. по существу оказывается много сложнее, нежели концепция неореализма, поэтому его переход сначала к темам моральной деградации общества в фильмах "Германия, год нулевой", "Машина, убивающая плохих", а позднее к поиску нравственного идеала вне социума — "Стромболи, земля божья", "Европа, 51", "Путешествие в Италию" — представляется логичным и закономерным, а не странным и непоследовательным, как было принято считать. В начале 60-х гг. Р. одним из первых режиссеров кино начинает работать на телевидении, которое в ту пору считалось "местом для неудачников", где создает многосерийные постановочные полотна, которые называет "дидактическими" в смысле воспитательными. Все они посвящены историческим событиям или личностям или иллюстрируют библейские сюжеты.

"Надо уйти в прошлое, чтобы понять настоящее", — говорит Р., осуществляя свою дидактическую миссию. Принято считать, что, открыв неореализм с его верой в простого человека и человеческую солидарность, Росселлини-де не смог пойти дальше и показать, как же живет человек в окружающем ему мире. Но, похоже, Р. это нимало не интересовало. Ему было важнее знать, как человеку живет с самим собой. Именно отсюда его стремление "выгородить" человека, вырвать из жизненного потока, поместить в такие обстоятельства, когда помощь может быть дарована только свыше.

Л. Алова

Фильмография: "Белый корабль" (La nave bianca), 1941; "Пилот возвращается" (Un pilota ritorna), "Человек с крестом" (L'uomo della croce), оба — 1942; "Желание" (Desiderio), 1943; "Рим — открытый город" (Roma — città aperta), 1945; "Пайза" (Paisa), 1946; "Любовь", новеллы: "Человеческий голос" и "Чудо" (L'amore, — La voce umana, — Il miracolo), 1947; "Машина, убивающая плохих" (La macchina ammazzacattivi), "Германия, год нулевой" (Germania, anno zero), оба — 1948; "Фран-

дик, менестрель божий" (Francesco, giul-lare di Dio), 1949; "Стромболи, земля божья" (Stromboli, terra di Dio), 1950; "Зависть", новелла в фильме "Семь смертных грехов" (L'invidia, I sette peccati capitali) 1951; "Европа, 51" (Europa, 51), "Где свобода?" (Dov'è la libertà?), "Осужденный доктор" (Medico condotto), "Ингрид Бергман", новелла в фильме "Мы — женщины" (Ingrid Bergman, — Siamo donne), все — 1952; "Путешествие в Италию" (Viaggio in Italia), "Неаполь", новелла в фильме "Любовь за полвека" (Napoli, Amori di mezzo secolo), оба — 1953; "Страх" (Lapaura), "Жанна д'Арк на костре" (Giovanna d'Arco al rogo), оба — 1954; "Индия" (India), 1958; "Генерал Делла Ровере" (Il generale Delia Rovere), 1959; "В Риме была ночь" (Era notte a Roma), 1960; "Да здравствует Италия!" (Viva l'Italia!), "Ванина Ванини" (Vanina Vanini), оба — 1961; "Черная душа" (Anima nera), "РоГоПаГ", новелла "Честность" (RoGoPaG, l'episodio Ilibatezza), оба — 1962; "Приход к власти Людовика XIV" (La prise de pouvoir par Louis XIV), 1966; "Деяния апостолов" (Atti degli apostoli), 1968; "Сократ" (Socrate), 1970; "Блез Паскаль" (Blaise Pascal), "История американской революции" (La storia della rivoluzione americana), оба — 1971; "Августин из Иппоны" (Agostino d'Ippona), "Возраст Козимо" (L'età di Cosimo), оба — 1972; "Декарт" (Cartesius), 1973; "Год первый" (Anno uno), 1974; "Мессия" (Il Messia), "Кир II" (Киро II), оба — 1975.

**Библиография:** Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Apra A. Rossellini oltre il neorealismo. // Il neorealismo cinematografico italiano, Le Monnier Firenze, 1965; Rossellini R. La trilogia della guerra. Cappelli, Bologna, 1972; Brunetta G.P. Roberto Rossellini: una lezione socratica del cinema. Ministero degli esteri, Roma, 1980.

## РОССИФ ФРЕДЕРИК

(Rossif Frederic). Французский режиссер. Родился 14 августа 1922 г. в местечке Черна Гора в Югославии, умер 18 апреля 1990 г. Во время второй мировой войны, покинув Югославию, переехал во Францию, где и сделал карьеру в кинематографе. В период с 1948 по 1951 г. Россиф пребывал на посту директора французской синематеки, затем начал работать на телевидении. Избран для себя стезю документального кинематографа, Р. в то же время опирался на "уроки" Э. Шуб, осваивая монтажное кино. Его в равной степени привлекал как животный мир ("Дикие и прекрасные", 1984, "Апокалипсис животных", тв, 1972, "Живность", 1971), так и человечес-

кий. Правда, людей для своих портретов он выбирал неординарных, таких, как художник П. Пикассо, певец Ж. Брель, режиссер О. Уэллс. Но ведь и представители фауны из его фильма отличались "лица не общим выраженьем". Даже обращаясь к конкретным историческим событиям, Р. ухитряется максимально приблизить их к зрителю, и далекая "Октябрьская революция" (1967) или гражданская война в Испании ("Умереть в Мадриде", 1963) в его интерпретации воспринимаются как общечеловеческие явления, лично затрагивающие каждого. Вообще принадлежность Р. к документальному кино — вещь случайная и относительная. Его кинематограф — явление авторское, ни с чем не сопоставимое и уникальное. Мир художника, самого Россифа, воочию воспроизведен на экране, каждый его фильм — портрет мира, проглядывающий сквозь черты автора, неизбежно вкладывающего душу в каждый эпизод и даже кадр.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Времена гетто" (Temps du ghetto, Le), 1961; "Умереть в Мадриде" (Mourir à Madrid), 1963; "Октябрьская революция" (Révolution d'octobre), 1967; "Портрет Орсона Уэллса" (Portrait Orson Wells), "Иерусалимская стена" (Le Mur de Jerusalem), оба — 1968; "Почему Америка?" (Pourquoi L'Amérique), "Музыкальная трагедия" (Musical Tragedy), оба — 1969; "Далеко, каклюбовь" (Aussi loin que l'amour), 1970; "Живность" (Animaux, Les), 1971; "Апокалипсис животных" (Apocalypse des animaux, L', тв), 1972; "Жорж Брак, или Другие времена" (Georges Braque ou Les Temps différents), 1974; "Праздник диких зверей" (Fête sauvage, La, пр. "Оскар"), 1976; "Пабло Пикассо, художник" (Pablo Picasso pintor), "Брель" (Brel, премия им. Ж. Виго), оба — 1982; "Дикие и прекрасные" (Sauvage et beau), 1984.

## САБО ИШТВАН

(Szabó István). Венгерский режиссер и сценарист. Один из тех, кому венгерское кино обязано своей мировой славой.

Родился 18 февраля 1938 г. в Будапеште. По окончании средней школы работал радиорепортером. В 1956 г. поступил на режиссерский факультет будапештского Института театра и кино, где его учителем был Феликс Мариашши. Дипломный фильм Сабо "Концерт" (1961), показанный на фестивалях в Лондоне и Оберхаузене, получил международное признание. В 1961-1962 гг.

на молодежной студии Белы Балажа (Сабо был среди ее основателей) он снял еще две короткометражные ленты, поэтические, полные изобретательности и переменчивых настроений: "Вариации на одну тему" и "Ты" (первая премия МКФ в Сан-Франциско, 1964; пр. лютеранского жюри на МКФ в Оберхаузене, 1964, и др. призы). В 1964 г. вышла его первая полнометражная лента "Пора мечтаний" ("Серебряный парус" МКФ в Локарно, 1965) — эскизная, акварельная, лирико-исповедальная, где искания двадцатилетних, вступающих в самостоятельную жизнь, соотношены с судьбами других поколений, с историей страны. Возможности изменения человеческой личности, отношение человека к этим изменениям и его ответственность за них станут сквозной темой его творчества.

Тема и стилистика дебютной картины получили развитие в фильме "Отец — Дневник одной веры" (1966; пр. за режиссуру на МКФ в Каннах, 1967; пр. МКФ в Акапулько, 1967; Главный пр. МКФ в Москве, 1967; пр. за лучший сценарий на МКФ в Вальядолиде, 1968) — о мальчике, который жил памятью об отце, погибшем в первые дни нового мира, о юноше, который уже не может прятаться за эту память, жить сочиненными легендами. Тему связи поколений, тему памяти, тему верности человека своему детству, своей юности, а, с другой стороны, неизбежного расставания с юношескими мечтаниями и иллюзиями подхватил и развил, дополнил темой родины, тоски по ней — маленькой, затерявшейся в центре Европы, "Любовный фильм" (1970), где молодые герои в обстоятельствах смутных 50-х проходят испытание на человечность, терпение, веру и верность любви и где перетасованные воспоминания также врываются короткими перебивками в их настоящее. Сходные по темам, по интонации, по киноязыку (критика их часто объединяет в трилогию), эти фильмы явились в своем роде духовной кардиограммой поколения, к которому принадлежит Сабо. Недавнее прошлое страны и переплетающиеся с ним судьбы отцов, их исторические испытания явились ведущими мотивами в фильме "Улица Тюзолот, 25 — Сны о доме" (1973; "Золотой леопард" МКФ в Локарно, 1974; пр. за лучший иностранный фильм на МКФ в Атланте, 1974), где, как в калейдоскопе, перемешались образы снов и обрывки памяти. Размышления о драматической послевоенной судьбе Венгрии обрели символичес-



ки обобщенную форму в фильме-метафоре "Будапештские сказки" (1976). В "Доверии" (1979; "Серебряный медведь" за лучшую режиссуру на МКФ в Берлине, 1980; номинация на "Оскара", 1981; пр. Министерства культуры Японии в Токио, 1983), камерной драме, разыгрываемой в обстоятельствах оккупированной Венгрии 1944 г., Сабо вновь предстает лириком и психологом.

В 80-е гг. Сабо создает историческую трилогию, принесшую ему мировую славу. В фильмах "Мефисто" (1982, по роману Клауса Манна, в 1983 г. удостоен "Оскара" и многих других международных призов), "Полковник Редль" (1984; пр. жюри МКФ в Каннах, 1985; спец. пр. МКФ в Вальядолиде, 1985; номинация на "Оскара", 1986; пр. Британской академии кино и телевидения "лучшему иностранному фильму" в Лондоне Идр. призы) и "Хануссен" (1987; номинация на "Золотой глобус", 1988, и "Оскар", 1989; номинация актера Клауса-Мария Брандауэра на пр. "Феликс") анализируется сходный психологический тип: человек, страдаемый комплексами, жаждущий успеха, вступающий ради него в сделку с дьяволом, будь то правящий фашизм или агонизирующая Австро-Венгерская империя. В этой трилогии, где Сабо впервые выступает только режиссером (до этого он ставил фильмы исключительно по собственным сценариям), он уже не акварелист, предпочитающий эскизность и мягкую растушевку, а живописец с крупным, энергичным мазком, художник экспрессивно-драматической темы, мастер, демонстрирующий изысканную постановочную культуру и концентрирующий внимание на индивидуальности актера.

В начале 90-х гг. Сабо возвращается к современности. В картине "Встреча с Венерой" (1991) в рамках любовной истории раскрывается самочувствие восточноевропейского человека на встрече с открывшимся ему другим миром, другой культурой. В оглушительно-горькой и жесткой, как следственный протокол, картине "Милая Эмма, дорогая Бёбе" (1991; пр. "Феликс" за лучший сценарий, 1992; "Серебряный медведь" МКФ в Берлине, 1992, и др. призы) исследуются духовное состояние людей в решительно менявшейся в конце 80-х — начале 90-х венгерской реальности, судьба иллюзий и идеалов предшествующей эпохи в период реформ. Историко-длинную в век охватывает кинороман "Вкус "Солнечного света"

(1999), сага о Зоненшайнах, трех поколениях еврейской семьи, связанной судьбой с Венгрией.

Наряду с полнометражными игровыми фильмами Сабо эпизодически снимал маленькие фильмы-эссе, которые становились эскизами его полнометражных картин: серия "Будапешт, за что я его люблю" (1971; Гран-при МКФ в Оберхаузене, 1972), "Карта города" (1977; Гран-при МКФ в Оберхаузене), а также телевизионные ленты ("Зеленая птица", 1980, "Кошки-мышки", 1982, тв — обе в Германии). Он работает в разных странах Европы. Ставит также оперные и драматические спектакли.

Сабо удостоен многих почетных венгерских наград и почетных званий. Награждался международными почетными призами и премиями за творчество в целом (Приз Висконти, 1985; Пулитцеровская премия, 1996; призы за творчество на МКФ в Фигейра-да-Фоз, 1988; в Стамбуле, 1998). В 1996 г. избран почетным гражданином Будапешта.

Является одним из основателей и вице-президентом Европейской киноакадемии. Член-корреспондент Венгерской академии литературы и искусства имени Сечени.

Преподает в будапештской Высшей школе театра и кино, проводил мастер-классы в Берлине и Лондоне.

А. Трошин

**Фильмография:** "Концерт" (Koncert), "Вариации на одну тему" (Variációk egy témára), оба — 1961; "Ты" (Te), 1962; "Пора мечтаний" (Álmodozások kora), 1964; "Сказка торговца для детей" (Kresz mese gyerekeknek, науч.-поп.; "лучший фильм" в категории науч.-поп. фильмов на МКФ в Тегеране), 1965; "Отец — Дневник одной веры" (Apa — Egy hit naplója), 1966; "Почтение" (Kegyelet, док.), 1967; "Любовный фильм" (Szerelmesfilm), 1970; "Будапешт, за что я его люблю" (Budapest, amiért szeretem), 1971; "Улица Тюзолто, 25 — Сны о доме" (Tűzoltó utca, 25 — Álmodok a házról), 1973; "Премьера" (Ösbemutató, тв), "Будапештские сказки" (Budapesti mesék), оба — 1976; "Карта города" (Várostérkép), 1977; "Места действия в воскресенье" (Helyszínek vásárnap, док.), 1978; "Доверие" (Bizalom), 1979; "Зеленая птица" (Der grüne Vogel), 1980; "Кошки-мышки" (Katzenspiel), "Бали" (Bali, Германия—Австрия, тв), "Мефисто" (Mephisto), все — 1982; "Полковник Редль" (Redl ezredes), 1984; "Хануссен" (Hanussen), 1987; "Встреча с Венерой" (Tálalkozás Vénusszal), 1991; "Милая Эмма, дорогая Бёбе" (Édes Emma, drága Böbe), 1991; "Тайны Оффенбаха" (Offenbach titka, пр. МКФ в Монреале), 1995;

"Безопасность лодки" (A csónak biztonság, док.-игр.), 1996; "Вкус "Солнечного света" (A napfény íze), 1999.

Библиография: Трошин А.С. "На трамвае памяти" с Иштваном Сабо. // Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. После "Мефистофеля". // Иностранная литература, 1983/7; Рубанова И. Иштван Сабо вчера и сегодня. // Искусство кино, 1984/4; Трошин А.С. Иштван Сабо: человек в истории. // Портреты и размышления. М., 1989; De Marchi Bruno. István Szabó. Firenze, 1974; Szabó István. (Filmek és alkotók). Bd., 1977; Karcsei Kulcsár István. Szabó István. Bd., 1977; Karcsei Kulcsár István. István Szabó. Düsseldorf, 1978; Jeancolas Jean-Pierre. Miklós, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Szabó István: Az Álmodozások korától az almok filmjéig, Szabó István: "Egy karakter története", Szabó István: "Egy azonosság-varianta története" // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. Bd., 1994.

## САУРА КАРЛОС

(Saura Carlos). Испанский кинорежиссер. Родился 4 января 1932 г. в Уэске. Под влиянием старшего брата, профессионального фотографа, с детских лет увлекался искусством фотографирования, его работы выставлялись на всевозможных выставках. Саура закончил Официальную киношколу в Мадриде в 1957 г., некоторое время преподавал там на кафедре режиссуры, а в 1964 г. ушел из нее по политическим причинам.

Во многих отношениях Кароса Сауру можно считать основоположником так называемого "кинематографа поколения", кинематографа тех, чье детство совпало с периодом гражданской войны в Испании, на кого раскол в обществе — а часто и в семье — повлиял особенно сильно. И хотя сам термин "кинематограф поколения" принято связывать с послефранкистским периодом, с именами таких режиссеров, как Мануэль Гутьеррес Арагон, Хайме Чаварри, Хайме де Арминьян, Виктор Эррисе, и их фильмами, носящими во многом автобиографический характер и повествующими о прошлом и настоящем маленьких и повзрослевших героев, начало течения, несомненно, положил Саура еще в годы диктатуры. Война, наложившая отпечаток на его формирование и как личности, и как художника, впрямую ли, по касательной ли, проходит практически по всем его картинам. И если в таких фильмах, как "Охота" или "Беспризорные", снятых на нищенский бюджет в полудокументальной стилистике, Саура повествует о следствиях

нездорового развития общества, то в работах, созданных в содружестве со знаменитым испанским писателем и сценаристом, мастером гротеска, много работавшим с Луисом Берлангой, Рафаэлем Асконой режиссеру удалось поведать и о причинах национального коллапса. Так, в ленте "Анна и волки" (1972) возникает образ матери — тучной, неподвижной, неповоротливой, как франкистский режим. Именно ей подчиняется все в доме — как франкистскому режиму. И она родила сыновей, олицетворяющих милитаризм, несвободу, религиозность — порождения франкистского режима. Некоторая излишняя прямолинейность подобных образов, существующих в заданных ситуациях, в известной мере осложняла задачу исполнителей. Но все-таки С. удалось заставить актеров передать то или иное состояние, создать характер, даже когда отсутствует действие, с помощью которого можно передать развитие этого характера. А действие в фильмах С. чаще всего уведено в сны, воспоминания, реплики, детали. Зрителю как бы предлагается сделать известное усилие, чтобы с помощью отрывочных сведений, намеков построить собственное повествование или проникнуть в авторский замысел.

Сюжеты большинства фильмов С. камерны — история одной семьи или нескольких дней ее жизни. Но это сюжеты одновременно — рассказы о судьбе Испании. Так, в "Саде наслаждений" достаточно откровенно для того времени — фильм снимался в 1970 г. — Сауре и Асконе удалось проследить путь, который прошла Испания от провозглашения республики до современности и продемонстрировать туник, в который завела страну диктатура.

Самому режиссеру ни гротеск, ни черный юмор, ни даже метафоричность не особенно свойственны, что моментально проявилось после смерти Франко, когда отпала необходимость в традициях эзопова языка в кино и С. погрузился в мир социально ангажированного и политически ориентированного кино в таких лентах, как "Скорей, скорей!", "С завязанными глазами", "Эй, Кармела!", "Стреляй!", или многозначный упоительный мир фламенко, национального драматического танца в трилогии "Кровавая свадьба", "Кармен", "Колдовская любовь", созданный в содружестве с танцовщиком и постановщиком Антонио Гадесом.

Фильмы С. неоднократно премировались, среди наиболее престиж-

ных наград: "Серебряные медведи" за ленты "Охоту" и "Коктейль пеперминт фрапе" и "Золотой Медведь" за картину "Скорей, скорей!" на МКФ в Берлине; пр. в Каннах за фильм "Элиза, жизнь моя"; "Маме исполняется сто лет" выдвигалась на пр. "Оскар", а "Эй, Кармела!" получила "Феликса".

Долгие годы, вплоть до разрыва, состоявшегося в конце 70-х гг., музой Сауры, центральной исполнительницей ролей в его фильмах была его жена, дочь Чарльза Чаплина Джеральдина.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Воскресный вечер" (La tarde del domingo), 1956—1957; "Куэнка" (Cuenca), 1958; "Беспризорные" (Los golfos), 1959; "Плач по бандиту" (Llanto por un bandido), 1963; "Охота" (La caza), 1965; "Коктейль пеперминт фрапе" (Peppermint frappé), 1967; "Раз, два, три" (Stress, es tres, tres), 1968; "Пещера" (La madruguera), 1969; "Сад наслаждений" (El jardín de las delicias), 1970; "Анна и волки" (Ana y los lobos), 1972; "Кузина Анхелика" (La prima Angélica), 1973; "Выкорми ворона" (Cría cuervos), 1975; "Элиза, жизнь моя" (Elisa, vida mía), 1977; "С завязанными глазами" (Los ojos vendados), 1978; "Маме исполняется сто лет" (Mamá cumple cien años), 1979; "Скорей, скорей!" (¡Deprisa, deprisa!), 1980; "Кровавая свадьба" (Bodas de sangre), 1981; "Антуанетта" (Antonieta), 1982; "Кармен" (Carmen), 1983; "Лос Занкос" (Los Zancos), 1984; "Колдовская любовь" (El amor brujo), 1985; "Эльдорадо" (El dorado), 1987; "Смутная ночь" (La noche oscura), 1988; "Эй, Кармела!" (¡Ay, Carmela!), 1990; "Севилья" (Sevillanas, к/м), "Марафон" (Marathon), оба — 1992; "Стреляй!" (¡Dispara!), 1993; "Фламенко" (Flamenco), 1995; "Такси" (Taxi), 1996; "Птенец" (Pajarico), 1997; "Танго" (Tango), "Гойя в Бордо" (Goya en Bordau), оба — 1998.

**Библиография:** Vrasó Enrique. Carlos Saura. Madrid, 1974.

## СВЕРАК ЯН

\*\*\*\*\* Чешский режиссер. Родился 6 февраля 1965 г. в Праге в семье известного драматурга, сценариста и актера Зденека Сверака. Закончил отделение документального кино пражской Киноакадемии (ФАМУ). Уже в студенческих работах проявил склонность к пародированию предметов культа, интеллектуальной иронии и остроумным мистификациям. Несколько учебных фильмов Сверака ("Прощай, вокзальчик", "Ведь я винодел") получили признание на отечественных и международных студенческих

кинофестивалях. Учебная работа "Космическая Одиссея II" завоевала Гран-при на МККФ в Кракове в 1987 г., а дипломная квазидокументальная лента "Нефтееды" была отмечена уже целым рядом отечественных и зарубежных престижных наград, включая "Оскара" (1989) за лучший зарубежный студенческий фильм и возможность несколько месяцев стажироваться в Голливуде. Вернувшись домой из Америки, С. успешно работает в рекламе (среди прочих наград "Серебряный лев" на МКФ в Карловых Варах в 1994 г. за рекламный ролик "Колгейт-Марфуса"), а в 1991 г. снимает свою первую полнометражную ленту "Начальная школа" (пр. Карела Земана на фестивале детских фильмов, 1991; пр. за режиссуру Чешского литературного фонда за 1992 г.; Гран-при Фестиваля европейского кино во Франции, La Vaule-1992; номинация на "Оскара" и др.) по сценарию, написанному отцом для другого режиссера. Уже студенческие работы предвосхищали его дебют легкостью повествования, богатой фантазией, остроумием кинематографических мистификаций и изяществом формальных решений. Действие фильма разворачивается вскоре после войны в пражском предместье. Десятилетний Эда и его друг слывут в школе отпетыми озорниками. Неудивительно, что в один прекрасный день учительницу увозят в сумасшедший дом. На ее место приходит загадочный педагог, овеянный слухами о своем героическом участии в нескольких военных операциях. Энергичный, бескомпромиссный, словом, настоящий мужчина, он становится кумиром всей школы. Единственная его, по мнению мальчиков, слабость — повышенная сексуальная озабоченность. Но однажды Эде приходится разочароваться в новом учителе и другими глазами взглянуть на своего занудного, как ему казалось, отца.

Сценарист Зденек Сверак создал автобиографическую мозаику из своих детских воспоминаний, обогатив ее не только ностальгически окрашенными традиционными темами классических чешских т.н. "школьных комедий" Мартина Фрича (озорные проделки, обманы, легкий авантюризм и т.п.), но и своими излюбленными мотивами мистификации, характерными для его театральные пьес 60-х гг., написанных для Театра Яры Циммермана. Режиссер Сверак-младший сохранил спокойный повествовательный темп, детально реконструировал атмосферу и среду времени, подчерк-

нул идилличность картины теплым тонированием, связал чисто чешские кинематографические традиции с современными выразительными средствами западного кинематографа, доверившись опыту постмодернизма и обратившись к визуальной и исторической памяти общества. Наконец, пригласил в качестве актеров культовые фигуры современной чешской культуры, каждая из которых несет с собой шлейф соответствующих ассоциаций: вернувшихся из длительной эмиграции актеров Яна Тршиску и Карлу Хадимову, режиссеров Карела Кахию, снявшего некогда фильм "Да здравствует республика!", где мир взрослых послевоенного времени так же увиден глазами ребенка, и Иржи Менцеля, осмелившегося когда-то в своей комедии "Преступление в женской школе" нарушить табу и соединить секс и учителей.

Сюрпризы, тайны, неожиданные повороты сюжета, равно как и легкий юмор, понимание человеческой грешной натуры, свойственны и следующему фильму Сверака "Поездка" ("Хрустальный глобус" на МКФ в Карловых Варах, 1995; Спец. пр. фестиваля EUROFILM'96 в Сен-Этьене, Франция, пр. города Сен-Этьен). Мечта двух друзей провести веселые каникулы, отправившись в путешествие на выдавшем виды кабриолете, рассеивается, когда они встречают девушку, убегающую от ревнивого поклонника. Их невинная игра в бесшабашную свободу и легкомысленные приключения превращается в нечто иное, слегка напоминая американские культовые фильмы "Беспечный ездок" и "Парни по боку". "Американский след" ощущается и в фантастической комедии "Аккумулятор 1" (Гран-при МФ фантастических и приключенческих фильмов Юбари Фанта, остров Хоккайдо, Япония, и др.), название которой иронично отсылает к голливудским кинозрелищам типа "Терминатора".

Как и "Начальная школа", "Аккумулятор" — семейное произведение отца и сына Свераков. Главный герой землемер Олда, которого играет сын Милоша Формана Петр Форман, страдает роковой потерей энергии. Причина в его двойнике-тени, который обитает в мире, простиравшемся по ту сторону экрана телевизора. Только любовь помогает молодому герою избавиться от сетей телевизионного демона и стать на собственные ноги...

Сюжет об энергии, воле и нежности тесно связан с американскими повествовательными моделями ин-

теллигентного развлечения для всей семьи. С. Ктому же использует свой опыт "школы" телевизионной рекламы, энергично работает и с целым арсеналом спецэффектов.

В 1996 г. режиссер снимает свой четвертый, награжденный "Оскаром" фильм "Коля" по сценарию и с актерским участием Зденека Сверака. Трагикомедия об обыденных заботах необычного холостяка, который неожиданно становится "отцом" пятилетнего русского мальчика (его играет русский мальчик Андрей Халимон), разыгрывается в последний год коммунистического правления, завершаясь легендарным звоном ключей на Вацлавской площади, и уже потому закономерно затрагивает проблемы диссидентства и внутренней эмиграции, потерянного поколения и отношения к русским в связи с давнейшей и совсем недавней историей. Картина имела громадный успех у критики и зрителей. Помимо самой престижной награды — "Оскара" — она получила десятки других национальных и международных призов (Чешский лев за режиссуру, Чешский лев за лучший фильм года; Гран-при и пр. за лучший сценарий на МКФ в Токио, 1996; Почетный диплом на МКФ в Венеции, 1996; пр. Британской киноакадемии, 1997; пр. Ассоциации аргентинских кинокритиков и др.), принеся своему создателю мировую известность.

#### Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Прощай, вокзальчик" (*Sbohem, nádražíčko*), 1985; "Космическая Одиссея II" (*Vesmírná odyssea II*, к/м), 1986; "Ведь я винодел" (*Však su vinár*), 1987; "Нефтееды" (*Ropáci*, к/м), 1988; "Начальная школа" (*Obecná škola*), 1991; "Аккумулятор 1" (*Akumulátor 1*), "Поездка" (*Jízda*), оба — 1995; "Коля" (*Kolja*), 1996; "Темно-голубой мир" (*Dark Blue World*), 2001.

**Библиография:** Zdeněk Svěrák. *Obecná škola*. Primus, Praha, 1992; Slovák Jan. *Akumulátor 1*. Mht, Praha, 1994; Lukes Jan. *Obecná škola — škola obce*.// *Orgie střídmosti*. NFA, Praha, 1993; Lukes Jan. *Obecná škola*.// *Illuminace*. 1997/1. NFA, Praha.

## СКОЛА ЭТТОРЕ

(Scola Ettore). Итальянский сценарист и кинорежиссер. Родился 10 мая 1931 г. В молодые годы входил в ядро юмористов, создавших журнал Marc'Aurelio, и одновременно анонимно писал гэги для комедийных фильмов. С 1954 г. начал работать как сценарист, почти всегда в соав-

торстве с Руджеро Маккари. Завоевал огромную известность сценариями к фильмам А. Пьетранджели, Л. Дзампы, М. Болоньини, М. Боннара, Нани Лоя, Дино Ризи и др. ("Красный и черный", "Спокойной ночи, адвокат", "Первая любовь", "Матадор", "Поход на Рим", "Трудная любовь", "Чудовища", "Сделано в Италии" и др.). Его режиссерским дебютом стала картина "Если позволите, поговорим о женщинах", обаятельный и милый фильм в новеллах с участием Витторио Гасмана, который и впоследствии остался любимым актером Сколы.

Его фильмы 60-70-х гг. встречали неизменный успех у критиков, коллег-кинорежиссеров и зрителей. В них Скола довел до совершенства свой удивительный юмор, то интеллигентный и нежный, то гротесковый и беспощадный. На рубеже десятилетий под влиянием общей ситуации в стране, когда политика была поставлена во главу искусства, Скола, в ту пору член ИКП, снял несколько ангажированных картин — "Тревик-Тури" о становлении идейно-политического сознания молодого рабочего одного из крупнейших автомобильных предприятий страны; "Мы так любили друг друга" (Главный пр. МКФ в Москве, 1975) о метаморфозах, которые происходили с людьми на протяжении послевоенных лент. Грустный и поэтичный, ироничный и ностальгичный, этот фильм говорил о свободе, любви, неореализме и стал началом нового этапа в творчестве Сколы. В трагифарсе "Уродливые, грязные и злые" (пр. за режиссуру на МКФ в Каннах) режиссер показал оборотную сторону жизни обитателей социального "дна". Его маргиналы вовсе не несчастные и обездоленные люди, какими показывали их неореалисты, Феллини в "Ночах Кабриии" и "Дороге", Пазолини в "Аккаттоне" и "Маме Роме", а большие и маленькие чудовища, вызывающие отвращение или брезгливо-ироническое сочувствие.

Фильмография Сколы — это черед успехов, премий, наград. 1977 г. принес ему спец. пр. МКФ в Каннах за картину "Особенный день", в которой он вернул итальянскому экрану самую блистательную пару Мастроянни — Лорен, рассказав с их помощью историю искренней и странной любви на фоне бравой и фальшивой муссолиниевской демографии. Премией МКФ в Каннах также отмечен следующий фильм Сколы "Терраса", в котором он показал групповой портрет итальянской интеллигенции, вскормленной свобо-

долюбивыми идеалами Сопротивления, но постаревшей, отрезвевшей и разуверившейся как в возможности перемен, так и в самой себе.

В 1982 г. С. снял исторический фильм-притчу "Новый мир", в котором о событиях Великой Французской революции и, в частности, о бегстве Людовика XVI и королевы Марии-Антуанетты по очереди рассказывают четыре персонажа. Размышляя о далеких событиях, о революции, терроре и диктатуре, С., по сути дела, в очередной раз подвергает анализу недавнюю историю: победу Италии в Сопротивлении и дальнейшее ее поражение в мирное время, когда стало ясно, что мечты о социальной революции очередная утопия. В 1983 г. С. поставил музыкальный фильм "Бал" (пр. МКФ в Зап. Берлине, 1984), в котором в танце и музыкальных ритмах выстроил хронологию XX века. Теме старения посвящен ироничный и трогательный фильм "Макарони", в котором солируют два блистательных актера: американец Джек Леммон и итальянец Марчелло Мастоинни. И в следующей картине "Семья" С. вновь создает групповой портрет одной семьи на фоне уходящего века. И вновь, как это свойственно режиссуре С. в целом, в фильме заняты прекрасные актеры, среди которых блистают Витторио Гассман, Стефания Сандрелли, Фанни Ардан. Фильм "Сплendor" стал своеобразным признанием в любви к кинематографу, хотя и не первым. По сути дела, начиная с фильма "Мы так любили друг друга", С. так или иначе говорил о своей любви к десятой музе и к национальной кинематографии. История владельца небольшого кинотеатра в провинциальном городке, фанатично влюбленного в старое кино, это в каком-то смысле история самого Сколы и его поколения: их фильмы не интересны молодым, предпочитающим американские боевики. В картине "Ужин" Э. Скола рассказал в излюбленной им манере истории своих современников, собравшихся поужинать в ресторане, т.е. отдохнуть после рабочего дня, сбросив социальную маску, которую они носят в течение дня. Как когда-то в "Terrace", режиссер "приходит" в ресторан лишь для того, чтобы взять очередного героя и рассказать его жизнь, в которой, как в капле, отражена жизнь страны. Так рождается коллективный фильм об итальянцах и об Италии, который Скола снимает всю жизнь.

Л. Алова

**Фильмография:** "Если позволите, поговорим о женщинах" (Se permettete, parliamo di donne), "Конъюнктура" (La congiuntura), оба — 1964; "Триллинг", новелла "Жертва" (Trilling, episodio Il vittimista), 1965; "Архидьявол" (L'arcidiavolo), 1966; "Смогут ли наши герои отыскать друга, таинственно пропавшего в Африке?" (Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?), 1968; "Комиссар Пепе" (Il commissario Pepe), "Драма ревности, подробности читайте в хронике" (Drama della gelosia, Tutti i particolari in cronaca), оба — 1969; "Позвольте представиться? Рокко Папалео" (Permette? Rocco Papaleo), 1971; "Тревиго-Турин: поездка на ФИАТ-Нам" (Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam), "Самый прекрасный вечер в моей жизни" (La piu bella serata della mia vita), оба — 1972; "Фестиваль газеты "Унита", 1972" (Festival Unita '72, док.), 1973; "Мы так любили друг друга" (C'eravamo tanto amati), 1974; "Уродливые, грязные и злые" (Brutti, sporchi e cattivi), "Дамы и господа, спокойной ночи" (Signore e signori buona notte, в соавторстве), оба — 1976; "Особенный день" (Una giornata particolare), "Новые чудовища" (I nuovi mostri, в соавторстве), оба — 1977; "Терраса" (La terrazza), 1979; "Любовная страсть" (Passione d'amore), 1981; "Новый мир" (Il mondo nuovo), 1982; "Бал" (Ballando, ballando), "Жизнь начинается", новелла "Как королева" (La vita comincia a, episodio Come una regina), оба — 1983; "Макарони" (Maccheroni), 1985; "Семья" (La famiglia), 1987; "Сплendor" (Splendor), 1988; "Который час" (Che ora e), 1989; "Похождения капитана Фракасса" (Il viaggio di capitan Fracasso), 1990; "Марио, Мария и Марио" (Mario, Maria e Mario), 1992; "Ужин" (La cena), 1997; "Нечестное состязание" (Concorenza sleale), 2001.

**Библиография:** Бачелис Т. Политические мотивы в итальянском кино. // Искусство и общество. М., Наука, 1978; Караганов А. Киноискусство в борьбе идей. М., Политиздат, 1982; Капралов Г. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965-1980). М., Искусство, 1984; Faldini F., Fofi G. Avventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979; Brunetta G.P. Storia del cinema italiano in 2 v. Editori Riuniti, Roma, 1982.

## СКОЛИМОВСКИЙ ЕЖИ

(Skolimowski Jerzy). Польский кинорежиссер, сценарист, актер, поэт. Родился 5 мая 1938 г. в Лодзи. Закончил этнографический факультет Варшавского университета (1959), затем — режиссерское отделение Государственной высшей школы театра и кино в Лодзи (1962). Еще в студенческие годы дебютировал как

поэт (сб. стихов "Где-то рядом" — 1958, и "Топор небо" — 1959) и драматург. Соавтор сценариев фильмов "Невинные чародеи" (реж. А. Вайда) и "Нож в воде" (реж. Р. Полянский). За курсовую работу — документальную среднетражную ленту "Боксер" (1961) получил Гран-при МКФ спортивных фильмов в Будапеште, 1962. К своей дипломной работе — полнометражной картине "Особые приметы" (1964, пр. МКФ в Варшаве, 1965 и пр. МКФ в Арнеме, 1965) С. сам написал сценарий, сыграл в нем главную роль, был художником-декоратором. С 1970 г. живет за границей.

В своих первых фильмах режиссер выражает свои личные мысли и ощущения. Герой фильмов "Особые приметы", "Безбоя" (1965, пр. МКФ в Мангейме), "Барьер" (1966, Гран-при МКФ в Бергамо; спец. пр. жюри МКФ в Вальядолиде, 1968) — молодой человек, ровесник режиссера, в чем-то неудачник, в чем-то бунтовщик, физиологически ощущая свою отчужденность в этом мире, безуспешно пытается вписаться в действующие общественные структуры. С. всегда показывает своего героя в кризисные, решающие для него моменты.

Эти три фильма, образовавшие своеобразную трилогию, выделяющуюся на фоне польской кинематографии тех лет свежестью, оригинальностью взгляда на польскую действительность, эмоциональностью, свободой в использовании художественных приемов, воспринятые как голос разочарованного и постоянно ищущего своего места поколения 60-х гг., принесли режиссеру известность на Западе.

В 1967 г. С. снимает в Бельгии фильм "Старт" (Гран-при МКФ в Западном Берлине), после чего возвращается в Польшу и приступает к съемкам картины "Руки вверх" (1967), который не был разрешен к прокату (премьера в январе 1985 г.). Начиная с 1970 г., С. работает преимущественно за границей, снимая фильмы в разных странах. Но в кризисный для Польши 1981 г. оказывается на родине, снимая пролог к картине "Руки вверх" (премьера фильма состоялась только в январе 1985 г.). Пребывание на родине в переломный период ее истории нашло отражение в двух английских фильмах режиссера: "Лунный свет" (1982, пр. за сценарий на МКФ в Каннах) и "Успех — лучшая месть" (1984), своеобразных размышлениях о собственной жизненной ситуации художника, работающего за рубежом. Последние два фильма режиссера —

"Вешние воды" (1989) и "Ферди-дурка" (1991) — экранизации романов И. Тургенева и В. Гомбровича.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Особые приметы" (Rysoepis), 1964; "Без боя" (Walkower), 1965; "Барьер" (Bariera), 1966; "Старт" (Le départ, Бельгия), "Руки вверх" (Rece do gory), оба — 1967; "Диалог 20-40-60", цовелла в фильме "Двадцатилетние" (Dwudziestolatki, Чехословакия), 1968; "Приключения Жерара" (The adventures of Gerard, Великобритания—Италия), "Насамомдне" (Deerend, ФРГ—США), оба— 1970; "Король, дама, валет" (Konig, Dame, Bude, ФРГ—США), 1972; "Крик" (The shout, Великобритания, спец. пр. жюри МКФ в Каннах, 1982), 1978; "Руки вверх" (Rece do gory, 2-й вариант, в прокате не был), 1981; "Лунный свет" (Moonlighting, Великобритания), 1982; "Успех — лучшая месть" (Success is the best Rewenge), 1984; "Корабль — Фонарь" (The lightship, Statek-latarnia, США, спец. пр. жюри МКФ в Венеции), 1985; "Вешние воды" (Acque di primavera), 1989; "Фердидурка" (Ferdidurke), 1991.

**Библиография:** Chyla Wojciech. Jerzy Skolimowski. Europizacja polskosci. // Literatura. 1992/6. Warszawa.

## СОЛДАТИ МАРИО

(Soldati Mario). Итальянский писатель, сценарист, режиссер. Родился 17 ноября 1906 г. в Турине. Литературное образование получил в Италии и США, его перу принадлежат романы "Ужин с командором", "Письма на Капри", "Два города", "Актер" и др. В 1931 г. был привлечен к работе над сценарием "Оперный певец" (реж. Н. Маласомма). Под влиянием своего друга М. Камерини практически полностью переключился на кинодраматургию, написав только для Камерини или в соавторстве с ним десятки сценариев: "Что за подлецы эти мужчины!", "Преступление", "Сто таких дней", "Но это не серьезно", "Великий призыв", "Господин Макс". В конце 30-х гг. дебютировал в режиссуре, сняв пару итальянских версий незначительных зарубежных фильмов ("Княжна Тараканова", "Синьора из Монте-Карло"). Самостоятельная работа начинается в 1940 г. и связана в основном с экранизациями более или менее знаменитых романов, среди которых "Маленький старинный мирок", "Призрак", "Даниель Кортис" (все по А. Фогатцаро), "Евгения Гранде" (по О. Бальзаку). Как писатель С. высоко ценил сюжет, большое вни-

мание уделял характеру героя, что для кинематографа периода "черного двадцатилетия", несомненно, было новым словом. Эти ленты также заставили говорить о С. как об одном из изысканных КИНОСТИЛИСТОВ, тонко чувствующих образный ряд фильма и, в частности, значение пейзажа, в котором отражаются настроение, атмосфера, состояние души героя. После войны под влиянием неореализма С. снял картину "Нищета синьора Траве" о бедственном положении маленького человека; социально значимую ленту "Бегство во Францию" о наказании для фашистских преступников; экранизировал роман А. Моравиа "Провинциалка" о личном кризисе, переживаемом молодой женщиной; "Женщина с реки" с С. Лорен, где отошел от неореализма к коммерческому кино. В 1956 г. С. возглавил вторую съемочную группу, снимающую итало-американский фильм "Война и мир" (по Л. Толстому). В 1959 г. С. вновь вернулся к литературному творчеству.

Л. Алова

**Фильмография:** "Княжна Тараканова" (La principessa Tarakanova, в соавт. с Ф. Оцепом), "Синьора из Монте-Карло" (La signora di Monte Carlo), оба — 1938; "Два миллиона за улыбку" (Due milioni di sorriso, в соавторстве), "Все ради женщины" (Tutto per la donna), оба — 1939; "Маленький старинный мирок" (Piccolo mondo antico), "Трагическая ночь" (Tragica notte), оба — 1941; "Призрак" (Malombra), 1942; "Аристократические кварталы" (Quartieri alti), 1943; "Нищета синьора Траве" (Le miserie di signor Travet), 1945; "Даниель Кортис" (Daniele Cortis), "Евгения Гранде" (Eugenia Grandet), оба — 1946; "Бегство во Францию" (Fuga in Francia), 1948; "Дора Нельсон" (Dora Nelson), "Словесная перепалка" (Botta e risposta), "Тот бандит — это я" (Quel bandito sono io), все — 1949; "Женщины и разбойники" (Donne e briganti), 1950; "Любовь мое несчастье" (E l'amor che mi rovina), "Привет, Нерон" (O.K. Nerone), "Мечта Зорро" (Il sogno di Zorro), все — 1951; "Иоланда, дочь черного корсара" (Jolanda la figlia del corsaro nero), "Приключения Мандрена" (Le adventure di Mandrin), "Три корсара" (I tre corsari), "Провинциалка" (La provinciale), все — 1952; "Такова жизнь", новелла "Продажный" (Questa e la vita, episodio Il venaglino), "Рука незнакомца" (La mano dello straniero), оба — 1953; "Женщина с реки" (La donna del fiume), 1954; "Война и мир" (Guerra e pace, глава второй съемочной группы), 1955; "Это случилось в пятницу" (Era di venerdì), "Маленькая Италия" (Italia piccola), оба — 1957; "Полицарпо, банковский служащий" (Policarlo ufficiale

di scrittura), 1958; "Бен Гур" (Ben Hur, в соавторстве), 1959.

**Библиография:** Лидзани К. История итальянского кино. М., Искусство, 1956; Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Кино Италии: Неореализм. М., Искусство, 1989; Lizzani С. Il cinema italiano 1895-1979 cit.

## СОТЕ КЛОД

(Sautet Claude). Французский режиссер, сценарист.

Родился 23 февраля 1924 г. в Montgouge, Франция, умер 22 июля 2000 г. в Париже. Учился в Высшей школе декоративных искусств, работал как музыкальный критик и педагог. В 1946 г. окончил ИДЕК. Начинал как ассистент режиссера, дебютировал короткометражной лентой "Здравствуй, улыбка" (1955), а его полнометражный дебют, фильм "Взвесь весь риск" (1960) изумил профессионализмом, с которым "этот француз" освоил чисто американский детективный жанр. С тех пор элементы детектива неизменно присутствуют в его творчестве, оказываясь то в центре повествования ("Макс и жестящики", "Венсан, Франсуа, Поль и другие"), то на периферии действия для поддержания интриги, как это произошло в фильме "Мелочи жизни", представляющим собой поток воспоминаний героя перед смертью в автомобильной катастрофе. Но детектив — вовсе не самоцель для С, куда важнее для него человеческие взаимоотношения героев, их способность к пониманию (чаще — к непониманию) друг друга. Поэтому в названиях фильмов Стоте часто встречаются имена персонажей ("Нелли и господин Арно", "Сезар и Розали", "Мадо"). В поисках причин бездуховности и разобщенности людей современного общества С. обращается к их быту, внимательно и подробно вглядываясь в предметную среду, тщательно живописуя атмосферу действия. Мастер монтажа, он одновременно и блистательный каллиграф мизансценировки, в его углубленном исследовании деталей нет ни одной "мелочи жизни", ибо в "простых историях", рассказанных Стоте с экрана, мелочей не бывает вовсе, здесь важно все, как это было встарь в классическом немом кинематографе. Вот почему слова (а С. по преимуществу автор сценариев своих картин) зачастую оказываются не столь важны, как крупный план, взгляд искоса, поворот руля. С. — не моралист, он не навязывает зрителю свои суждения, тем более

что и сам не уверен в причинах бед современного человека. Но некоторые выводы напрашиваются: намеки и аллюзии подготавливают мысль о том, что суетная городская жизнь выхолощивает все живое, отнимая силы и жизненный соки, что питаются землей, полями, лесами и пр. Мастерство Соте по достоинству оценено и зрителями, и критикой. Он лауреат премии им. Л. Деллюка (1969) и Гран-при французского кино (1973).

О. Рейзен

**Фильмография:** "Мы больше не пойдём в лес" (Nous n'irons plus au bois), "Здравствуй, улыбка" (Bonjour sourire), оба — 1955; "Взвесь весь риск" (Classe tous risques), 1960; "Оружие для диктатора" (Arme à gauche), 1964; "Мелочи жизни" (Les Choses de la vie), 1969; "Макс и жестянщики" (Max et les ferrailleurs), 1971; "Сезар и Розали" (Cesar et Rosalie), 1972; "Венсан, Франсуа, Поль и другие" (Vincent, François, Paul ...et les autres), 1974; "Мадо" (Mado), 1976; "Простая история" (Une histoire simple), 1978; "Плохой сын" (Un mauvais fils), 1980; "Гарсон!" (Garçon!), 1983; "Несколько дней со мной" (Quelques jours avec moi), 1988; "Каменное сердце" (Un Coeur en hiver), 1992; "Нелли и господин Арно" (Nelly & Monsieur Arnaud), 1995.

## СТЕЛЛИНГ ЙОС

\*\*\*\*\*  
(Stelling Jos). Голландский режиссер, сценарист, продюсер, актер.

Родился в 1945 г. в Утрехте, Голландия. Образование получил по специальности "режиссер кино и телевидения". Считается одним из зачинателей современного голландского кинематографа, "отцом" нового кинематографического бума в Нидерландах. В 1981 г. учредил Всеголландский кинофестиваль, который возглавляет на протяжении почти десяти лет, и первым доказал, что голландский кинематограф существует реально.

Стеллинг вошел в мировой кинематограф уже своим первым фильмом "Марикен ван Неймеген", поставленным с непрофессиональными актерами. Лента отличалась своеобразным авторским стилем, что было немедленно замечено ведущими кинокритиками и отборочной комиссией Каннского фестиваля 1974 г., включившей фильм дебютанта в программу своего конкурса. Международный успех и признание на родине связано в основном с наиболее известными работами С., который сегодня считается классиком "северного" кинематографа, обладающего своей спецификой:

"Рембрандт-1669" (1977), "Иллюзионист" (1984) и "Стрелочник" (1985). Удивительная камера С. — волшебная палочка в руках мастера. Его фильмам не нужны ни слова, ни комментарии. Для него кино — то самое искусство, которое понятно на уровне жестов, мимики, эмоций. С. отличает обостренное чувство природы, людей, цвета, желаний. Будто талантливый психоаналитик, проникает он в самые сокровенные глубины подсознательных стремлений и фантазий зрителей. В картине "В зале ожидания" (1995) С. визуально показывает, что именно сексуальные мотивы управляют человеческим поведением. В его фильме нет ни единой реплики — только взгляды и жесты. Однако в них скрыто гораздо больше, чем в самых пространственных диалогах. Камера терпеливо выжидает, подглядывая за добропорядочным мужем, оставшимся на полчаса без присмотра заботливой жены в вокзальном зале ожидания. Его мысли и чувства выплескиваются наружу, когда, словно с небес, спускается Она, Вожделенная. Полчаса созерцания оборачиваются пятью минутами безмолвного действия, отсутствие какого-либо звукового фона — знаком безупречного вкуса, а сам фильм — одной из лучших немых короткометражек.

С. славится своим умением показать мысль, идею, используя минимум диалогов. В одном из интервью мэтр голландского кино поделился своими взглядами на режиссуру: "Фильм — это речь души. Я не умею делать поэтичные диалоги, меня никогда не интересовали характеры персонажей. Мне интересно то, что происходит между ними. Люди существуют сами по себе, и понимание одного другим создает пространство между ними. Диалоги это пространство уничтожают. Можно ведь совсем по-другому показать важность мысли. Например, снять крупным планом того персонажа, который в данный момент важнее. Если я хочу показать, что героя не слушают — камера будет скользить от его лица к плечу и так далее. Я все выражаю с помощью камеры, а не диалогов — тогда-то и получается интонационный язык".

В 1999 г. С. снял фильм "Ни поездов, ни самолетов". На создание этой картины режиссера вдохновила новелла Жана-Поля Франсенсаи "Мир братьев". События в фильме складываются как мозаика и разворачиваются в одном месте — многолюдном привокзальном кафе. Все знают друг друга, знают привычки и жизнь каждого, и, навер-

ное, поэтому не замечают внутренних перемен в себе и окружающих. Для одних это место, где можно подождать поезд, для других — убежище, где можно спрятаться от жизни, состоящей из горя и пустых иллюзий. Путь главного героя — это движение к самоубийству, которое он и совершает в конце картины. У С. уже был опыт фильма, где действие происходит в течение одного дня, — "Притворщики" (1981), — но там конец был оптимистичным. В целом картина "Ни поездов, ни самолетов" рассказывает о дефиците общения между людьми. Фильм ни о чем и обо всем одновременно. Снять такой фильм было намного сложнее, чем фильм "о чем-то". По признанию самого автора, последняя работа оказалась для него наиболее тяжелой с производственной точки зрения, а мизансцены — самыми трудными. Камера ни разу не показала одновременно двух персонажей — все время только кого-нибудь одного. В фильме, несмотря на трагический финал, перемешаны смех и плач, так как именно эти два понятия наиболее близки режиссеру. Он хотел показать силу юмора, который помогает многое пережить. Именно юмор в этой и других картинах С. важен для того, чтобы заставить людей действовать, искать выход из любых, даже самых запутанных, ситуаций. В картине "Ни поездов, ни самолетов", в отличие от других бессловесных произведений режиссера, появились диалоги. Однако это не совсем реальные диалоги, герои просто произносят глупые слова как бы ни о чем, совсем не о том, что происходит в фильме. С. еще раз продемонстрировал, что слово для него не является важной частью кинематографического языка. "Диалоги обращаются к мозгу, — говорит режиссер. — Но мозг не важен для создания фильма. Необходимо только сердце, а диалоги — всегда рассудочны".

Фильмы С. неоднократно были отмечены международными и национальными премиями и наградами.

Е. Полякова

**Фильмография:** "Марикен ван Неймеген" (Mariken van Nieuwegeen), 1974; "Эркерлик" (Elkerlyc), 1975; "Рембрандт — 1669" (Rembrandt — 1669), 1977; "Притворщики" (The Pretenders), 1981; "Иллюзионист" (The Illusionist), 1982; "Стрелочник" (The Pointsman), 1986; "В зале ожидания" (The Waiting Room), 1995; "Летучий Голландец" (The Flying Dutchman), 1995; "Ни поездов, ни самолетов" (No Trains, No Planes), 1999.



## СТИЛЛЕР МОРИЦ

(Stiller Mauritz). Настоящее имя Моше Стиллер.

Шведский режиссер. Родился 17 июля 1883 г. в Хельсинки в семье российских евреев, умер 8 ноября 1928 г. В 1899—1909 гг. работал актером в провинциальных театрах Финляндии и Швеции. В 21 год эмигрировал в Швецию, чтобы уклониться от воинской службы в российской армии. В 1910—1912 гг. возглавлял Малый театр в Стокгольме, где впервые выступил как режиссер.

В 1912 г. дебютировал в кино, поставив фильм "Мать и дочь". Первые фильмы С. сняты под влиянием датской мелодрамы того времени. Среди них: "Черные маски" (1912), "Вампир. Раб женщины" (1913), "Когда умирает любовь" (1913), "Красная башня" (1914), "Когда художники любят" (1915), "Мститель" (1915), "Крылья" (1916, по роману "Микаэль" Г. Банга), "Примадонна балета" (1916).

Одновременно С. работал в жанре комедии, ставил тонкие, изящные ироничные фильмы: "Жених-тиран" (1912), "Современная суфражистка" (1913), "Когда правит теща" (1914), "Любовь и журналистика" (1916), "Лучший фильм Томаса Гроля" (1917), "Лучший ребенок Томаса Гроля". Большое влияние на развитие мировой комедии оказала лента "Эротикон" (1920), которую Э. Любич считал лучшим из всех когда-либо виденных им фильмов.

Наиболее значительные ленты Стиллера — экранизации романов скандинавских писателей — созданы под воздействием творческих принципов В. Шёстрёма, убежденного, что именно серьезная литература должна являться основой кинематографического произведения. Это "Песнь о багрово-красном цветке" (1919, по Ё. Линнанкоски), "Юхан" (1921, по Ю. Ахо), ленты по романам С. Лагерлёф "Деньги господина Арне" (1919), "Сага о Гуннаре Хеде" (1923), "Сага о Йосте Берлинге" (1924). Вместе с Шёстрёмом С. стал создателем "шведской классической киношколы", проникнутой национальным мироощущением. Они воспедали суровую красоту северного пейзажа, который зачастую играет важную роль в развитии сюжета, впервые героями высокой драмы стали простые люди с неподдельными человеческими характерами и сильными страстями.

Выразительность изобразительного решения, стремительный ритм, искусный монтаж, мастерское создание атмосферы сочетаются в ра-

ботах С. с эмоциональностью, глубоким психологизмом и поэтичностью. Сельма Лагерлёф писала, что С. "стремился создать новую область искусства, если можно так выразиться, музыку для глаз". Всего в Швеции режиссер поставил 44 фильма, из которых первые 29 утеряны.

В 1925 г. С. уехал в Голливуд вместе со своей ученицей Гретой Гарбо, сыгравшей свою первую крупную роль в "Саге о Йосте Берлинге". Для нее это был путь к славе, для него — к забвению. Сначала он снял два довольно успешных фильма с Полой Негри "Отель "Империал" (1927) и "Женщина под судом" (1927). Однако С. не мог вынести диктаторских требований главы фирмы Майера. Его здоровье пошатнулось. Несколько других начатых им картин были закончены другими режиссерами. Потерпев фиаско в Голливуде, разочарованный, он вернулся домой и вскоре умер в возрасте 45 лет. С. — автор сценариев многих своих картин. В некоторых из них выступал и как актер.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Жених-тиран" (Den tyganniske fästmannen), "Мать и дочь" (Mor och dotter), "Черные маски" (De svarta maskerna), "Вампир. Раб женщины" (Vampyren/En kvinnas slav), "Когда умирает любовь" (När kärleken döda), "Современная суфражистка" (Den moderna Suffragetten), "Ребенок" (Barnet), "Незнакомка" (Den okända), "Когда звонит будильник" (När larmklockan ljuder), "На роковой дороге жизни" (På livets ödesvägar), "Жизненные конфликты" (Livets konflikter, совместно с В. Шёстрёмом), "Приграничный народ" (Gränsfolken), "Борьба за жизнь" (En pojke i livets strid), "Манекен" (Mannekängen), "Член парламента" (Kammarjunkaren), все — 1913; "Когда правит теща" (När svärmor regerar), "Красная башня" (Det röda tornet), "Братья" (Bröderna), "Ради своей любви" (För sin kärleks skull), "Штормовая птица" (Stormfågeln), "Выстрел" (Skottet), все — 1914; "Когда художники любят" (När konstnärer älska), "Мститель" (Hämnanen), "Товарищи по игре" (Lekameraterna), "Прошлое его жены" (Hans hustrus förflutna), "Его брачная ночь" (Hans bröllopsnatt), "Мастерский вор" (Mästertjuven), "Минныйлоцман" (Minlotsen), "Кинжал" (Dolken), все — 1915; "Любовь и журналистика" (Kärlek och journalistik), "Крылья" (Vingarne), "Иголка, приносящая счастье" (Lyskonålen), "Борьба за его сердце" (Kampen om hans hjärtat), все — 1916; "Лучший фильм Томаса Гроля" (Thomas Graals bästa film), 1917; "Лучший ребенок Томаса Гроля" (Thomas Graals bästa barn), 1918; "Песнь о багрово-красном цветке" (Sången om

den eldröda blomman), "Деньги господина Арне" (Herr Arnes pengar), оба — 1919; "Эротикон" (Erotikon), 1920; "Александр Великий" (Alexander den store), "Юхан" (Johan), оба — 1921; "Беженцы" (De landsflyktiga), "Сага о Гуннаре Хеде" (Gunnar Hedes saga), оба — 1923; "Сага о Йосте Берлинге" (Gösta Berlings saga), 1924; "Соблазнительница" (The Temptress, в США, завершен Фредом Нибло), 1926; "Отель "Империал" (Hotel Imperial), "Женщина под судом" (Woman on Trial), оба — 1927; "Колючая проволока" (Barbed Wire, в США, завершен Роуланом Ли), "Улица греха" (The Street of Sin, в США, завершен Людвигом Бергером), оба — 1928. **Библиография:** Комаров С. Великий немой. М., 1994; Садуль Ж. Всобщая история кино. М., 1961; Теплиц Е. История киноискусства. М., 1968; Idestam-Almquist. B. Stiller. Paris, 1967; Cowie P. Sweden. 1970; Werner, Gosta. Mauritz Stiller — Ett livsode. Stockholm, 1991.

## ТАВЕРНЬЕ БЕРТРАН

(Tavernier Bertrand). Французский кинорежиссер. Родился 25 апреля 1941 г. в Леоне. Изучал юриспруденцию, занимался кинокритикой. Учился в ИДЕКе вместе с Фолькером Шлендорфом. Но подлинными "университетами" стало кинопроизводство: Т. много работал, не отказываясь ни от должности пресс-атташе, ни от работы по рекламе картин. Он постепенно поднимался по служебной лестнице, стал ассистентом режиссера, писал сценарии, снимал короткометражные ленты (новелла "Поцелуй Иуды", 1963, в фильме "Поцелуй" (1965), и новелла "Игра случая" в фильме "Удача и любовь" (1964), наконец, снял первый полнометражный фильм по роману Ж. Сименона "Часовщик из Сен-Поля" (1973), получивший премию Л. Деллюка. На первый взгляд, кинематографу Т. не свойственна единая, сквозная тема. Он даже беспрельдно раздвигает временные границы своих картин от Франции начала XVII века ("Пусть начнется праздник", 1974), истории колониальной Африки в 30-е гг. века XX или воспроизводящей реальные события судебной хроники второй половины XIX века ("Судья и убийца", 1975) до современности ("Испорченные дети", 1977, "Прямой репортаж о смерти", 1979, в сов. прокате "Преступный репортаж", "Неделя отпуска", 1980). И все-таки пружиной действия, объединяющей столь разных персонажей картин Т., разбросанных по городам, странам и столетиям, становится их способность противостоять соци-

альной машине власти. Борьба эта нередко завершается фактическим поражением героев, но для Т. важна не столько победа, сколько торжество духа "маленького человека", способного погибнуть, но не способного сломаться.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Удача и любовь", новелла "Игра случая" (Chance et l'amour, La), 1964; "Поцелуи" (Baisers, Les), 1965; "Часовщик из Сен-Поля" (Horloger de Saint-Paul), 1973; "Пусть начнется праздник" (Que la fête commence), 1974; "Судья и убийца" (Juge et l'assassin, Le), 1975; "Испорченные дети" (Des enfants gâtés), 1977; "Прямой репортаж о смерти" (Mort en direct, La), 1979; "Неделя отпуска" (Une semaine de vacances), 1980; "Чистка" (Coup de torchon), 1981; "Филипп Супо" (Philippe Soupault, tv), 1982; "Миссисипи блюз" (Mississippi Blues), "Кинолимон" (Ciné citron), (8-ème génération, La), все — 1983; "Воскресенье за городом" (Un dimanche à la campagne, пр. МКФ в Каннах), 1984; "Около полуночи" (Round Midnight), 1986; "Страсти по Беатрис" (Passion Béatrice, La), 1987; "Лион шиворот-навыворот" (Lyon, le regard intérieur, tv), 1988; "Жизнь, и больше — ничего!" (Vie et rien d'autre, La), 1989; "Папочкина ностальгия" (Daddy Nostalgie), 1990; "Чтобы помнили" (Contre l'oubli), 1991; "Необъявленная война" (Guerre sans nom, La), "Папка № 627" (L.627), оба — 1992; "Дочь д'Артаньяна" (Fille de d'Artagnan, La), 1994; "Глоток" (Appat, L.), 1995; "Капитан Конан" (Capitaine Conan), 1996; "Письмо" (Lettre, La, tv), 1997; "Другая сторона медали" (De l'autre côté du périph, tv), 1998; "Все началось сегодня" (Ça commence aujourd'hui), 1999.

## ТАВИАНИ ПАОЛО И ВИТТОРИО

(Taviani Paolo и Vittorio). Итальянские режиссеры. Родились соответственно 20 сентября 1929 г. и 8 октября 1931 г., оба в Сан-Миниато у Пизы. В кино с 1952 г., когда в соавторстве с Г. Бьяджетти и Р. Росселлини работали над фильмом "Соперничество". Затем увлеклись документалистикой и сняли более десяти короткометражных фильмов, среди которых "Сан-Миниато, июль 1944" с комментариями Ч. Дзаваттини, "Карло Пизакане", "Моравиа", "Городские художники", "Вольтерра — средневековая коммуна" и др. После совместной работы с Йорисом Ивенсом над картиной "Италия не бедная страна" в соавторстве с Валентино Орсини поставили игровой фильм-дебют "Человек, которого надо уничтожить", блистательный

по содержанию и по форме анализ современной Сицилии, опутанной спрутотом мафии. Продолжая сотрудничество с Орсини, сняли картину "Брачное беззаконие", состоявшую из 5 новелл и посвященную проблеме развода в Италии. Начиная с картины "Ниспровергатели", в которой речь шла о неспособности некоторых коммунистов понять истинные причины политического и духовного кризиса в стране, братья Тавиани работают только и всегда вдвоем. Картины "Под знаком Скорпиона", "У святого Михаила был петух" и "Аллонзанфан" принято считать трилогией, в которой в сложной метафорической форме нашли отражение этапы становления и распада леворадикального движения в Италии.

Все эти ленты были рассказаны как притчи, в которых угадывались сложные политические реалии Италии рубежа 60–70-х гг. В этих картинах нашли отражение этапы зарождения молодежной Контесташи, ее ниспровергательский дух, ее утопические иллюзии, ее анархизм. В 1977 г. Тавиани поставили фильм "Отец-хозяин" по автобиографической книге профессора-лингвиста Г. Ледды о судьбе паренька, которого отец в возрасте 7 лет отправил в горы пасти овец. Только через 10 лет юноша спустился с гор. Все эти годы он не видел людей, практически не слышал человеческой речи, сам не мог говорить. "Тарзан" XX века, он бросил вызов отцу-хозяину, превратившему сына в раба, и отправился в город, где поступил в школу, затем в университет, стал профессором языкознания. Тема бунта здесь из плоскости политической переведена в плоскость личностную. Контесташия в этой новой интерпретации уже не революция, а совокупность частных побед над рутинной, патриархальностью и старой моралью, когда отец — власть, а ребенок — раб. В этой картине Тавиани довели до совершенства свою поэтику, превратив пейзаж в самостоятельную сюжетобразующую составляющую. Из противопоставления одинокого ребенка и дикой мощной природы гор рождалась тема стойкости и величия человека. Картина "Отец-хозяин" получила гл. пр. и пр. ФИПРЕССИ МКФ в Каннах. В 1979 г. Тавиани в фильме "Луг" вновь вернулись к молодежной теме, решив посмотреть, что стало с участниками Контесташии спустя 10 лет. Их итог печален: они либо потеряли почву под ногами, либо стали похожими на отцов. Фильм "Луг" завершил молодежную тему

в творчестве Тавиани. Они и сами повзрослели, перейдя к созданию авторско-коммерческих лент. И на этом поприще преуспели. В 1982 г. режиссеры сделали фильм-притчу "Ночь святого Лоренцо" о том, как итальянские крестьяне из Тосканы решили направиться навстречу американцам-освободителям и были преданы фанатичными последователями дуче, которые устроили им засаду в местной церкви. История исхода крестьян, ставших настоящими героями Сопротивления, рассказана от первого лица. Старик, участник тех событий, чудом оставшийся в живых, выступает в роли сказителя и хранителя народного эпоса. Подвиг простых крестьян, отказавшихся предать свои идеалы и мечту о свободе, увиденный и пережитый человеком из народа, в его переложении приобретает масштаб народного мифа, которому, как мифам о богах и титанах, предстоит жить в веках. "Ночь святого Лоренцо" также была удостоена спец. пр. МКФ в Каннах и номинирована на премию "Оскар". Фильм "Хаос" экранизация рассказов Л. Пиранделло напоминает "Декамерон" Боккаччо. Новеллы рассказаны с удивительным юмором и поэтичностью. Живописность киноизображения поставлена во главу фильма. На втором месте вереница колоритных народных характеров и ярких житейских сценок, в которых рождается образ итальянца-южанина, известного своим темпераментом, предубеждениями и хитростью. "Доброе утро, Вавилон" — масштабное полотно о становлении кинематографа и Голливуда, о первых кинематографистах, многие из которых рекрутировались из итальянских эмигрантов. Следующая лента "И во тьме светит солнце" была экранизацией "Отца Сергия" Л. Толстого. Новый большой успех выпал на долю картины "Пора цветения", в которой воспевалась пора юности в тенетах любви, романтических грез и тайн. В фильме "Избирательное сродство" по одноименному роману И.В. Гёте Тавиани вслед за великим немецким поэтом и драматургом, как и они, познавшим период "бури и натиска", рассказывают историю молодых буржуа, которые стремятся к запретному плоду свободной любви, но в последний момент верность родительской морали побеждает. В картине, как обычно у Тавиани, много блестящих актерских работ — И. Юппер, Ф. Бентивольо, Ж.Х. Англад и др., великолепна операторская работа и музыка. Вообще форма все чаще доминирует

ет у Тавиани над содержанием. Она совершенна, закончена и самодостаточна. Последняя лента режиссера "Ты смеешься" представляет собой вольное переложение рассказов Л. Пиранделло. Людские судьбы, далекие друг от друга, объединены одной темой — насилия, совершаемого над человеческой природой. Сицилийская мифология начала XX века, еще сохранившиеся в памяти немногих очевидцев тридцатые-сороковые и современные истории сплетаются в единый образ Сицилии — земли, которая живет и дышит, изменяется и остается неизменной. Тавиани, начав как ниспровергатель и бунтари, превратились в настоящих каллиграфистов образца 30-40-х гг., когда классическая литературная основа обретает изысканно-стилизованную кинематографическую версию.

Л. Алова

Фильмография: "Человек, которого надо уничтожить" (Un uomo da bruciare, con V. Orsini), 1962; "Брачное беззаконие" (I fuorilegge del matrimonio, con V. Orsini), 1963; "Ниспровергатели" (I sovversivi), 1967; "Под знаком Скорпиона" (Sotto il segno dello Scorpione), 1969; "У святого Михаила был петух" (San Michele aveva un gallo), 1971; "Аллонзанфан" (Allonsanfàn), 1974; "Отец-хозяин" (Padre padrone), 1976; "Луг" (Il prato), 1979; "Ночь святого Лоренцо" (La notte di San Lorenzo), 1982; "Хаос" (Kaos), 1984; "Доброе утро, Вавилон" (Good morning Babilonia), 1986; "И во тьме светит солнце" (Il sole anche di notte), 1990; "Пора цветения" (Fiorile), 1993; "Избирательное сродство" (Le affinita elettive), 1995; "Ты смеешься" (Tu ridi), 1998.

Библиография: Боброва О. Родословная крестьянского фильма. // Кинематограф Западной Европы и проблемы национальной самобытности. ВНИИК, Искусство, 1985; Баскаков В. Фильм — движение эпохи. М., Искусство, 1989; Плахов А. Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Аквилон, Винница, 1999; M. De Poli. Paolo e Vittorio Taviani. Moizzi, Milano, 1977; G. Aristarco. Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei Taviani. D'Anna, Firenze, 1977; V. Camerino, A. Tarsi. Dialettica dell'utopia. Lacaita, Manduria, 1978.

## ТАННЕР АЛЕН

(Tanner Alain). Швейцарский режиссер, сценарист, продюсер. Родился 6 декабря 1929 г. в Женеве, Швейцария. Изучал экономику в калвинистском колледже в Женеве. После получения диплома в течение короткого времени работал в торговом флоте. Любовь к кино заставила его сменить профессию. В середине 50-х

Т. уезжает в Англию, где работает в отделе информации Британского института кино, переводит различные материалы по кино, делает субтитры к иностранным картинам, разбирает архивы. В рамках проекта "Свободное кино" Британского киноинститута снимает в 1956 г. со своим соотечественником Клодом Горетта экспериментальный документальный фильм "Прекрасное время" (пр. на МКФ в Венеции, 1957; пр. британской кинокритики). В 1960 г. во время короткого пребывания во Франции принимает участие в создании нескольких рекламных лент, знакомится с представителями "новой французской волны": Годаром и др., творчество которых оказало заметное влияние на его дальнейшие работы. По возвращении в Швейцарию работал на телевидении, снимал документальные фильмы. В 1964 г. создал полнометражный фильм-анкету "Ученики", в 1966 г. — документальную картину среднего метража "Город в Шандигаре" о деятельности французского архитектора Ле Корбюзье в Индии. В художественном кино дебютирует в 1969 г. фильмом "Шарль, мертв или жив", рассказав историю промышленника, чья нечистая совесть заставляет его отказаться от привычного образа жизни. В 1971 г. выходит его "Саламандра" на модную для "новой волны" тему о соотношении реальности и вымысла, демонстрируемую размышлениями двух сценаристов, которые пишут сценарий, положив в основу реальный случай. Затем следует "Возвращение из Африки" (1973), история о двух молодых людях, мечтающих о путешествии в Алжир, которое, как они знают, никогда не осуществится. В 1974 г. следует "Центр мира" ("Середина мира") об увлечении мужчины деревенской официанткой, а в 1976 г. Т. ставит свой наиболее известный фильм "Ионас, которому будет 25 лет в 2000 году" с Миу-Миу в главной роли.

В конце 90-х гг. в стране стала меняться ситуация в области кинематографии. Франция, которая в течение нескольких лет являлась наиболее сильным и значительным партнером Швейцарии в области кино, прекратила субсидирование швейцарских копродукций. Фильм Таннера "Фурби" (1996) стал последней картиной, получившей субсидии от Франции. Эта лента рассказывает о необычной дружбе двух женщин с различными судьбами. Одна из них 8 лет назад убила маньяка-насильника, вторая — журналистка, которой поручено написать телевизион-

ный сюжет на эту тему. Экстремальные ситуации и поведение человека в них — вот главное, что волнует в этой истории режиссера.

В 1995 г. Т. ставит почти автобиографический фильм "Люди порта". Когда ему было 20 лет, он решил расстаться с привычной жизнью и отправился в Геную, чтобы поработать в порту. Там он впервые вплотную столкнулся с рабочим классом и полностью утратил веру в романтику его труда. Свои впечатления он отразил в картине, показав тяжкий труд докеров, для которых порт и море совершенно не ассоциируются с экзотикой, как это часто изображается в романах. В фильме "Реквием" он также соединяет события сегодняшнего дня и вчерашнего, реальное и ирреальное. В картине происходит целая серия встреч живых людей и фантомов, появляющихся из прошлого. Так автор стирает грани реальности, давая возможность непосредственного общения людям разных времен и эпох.

В 1999 г. Таннер возвращается к картине 1976 г. и снимает новую версию "Ионаса, которому будет 25 в 2000 году" — "Ионас и Лиля, до завтра", где показывает тяжелую и безрадостную жизнь поколения Ионаса, лишенного жилья и работы. В фильме Т. продолжает свои эксперименты с экранным пространством и образами, его герои как бы совершают путешествие внутрь себя, в воображаемый мир.

Т. сам пишет сценарии к своим фильмам и сам их продюсирует.

Фильмы Т. неоднократно участвовали в международных кинофестивалях и пользуются популярностью у отечественного и зарубежного зрителя: так, в 1998 г. фильм Т. "Реквием" вошел в пятерку самых кассовых национальных картин.

Е. Полякова

Фильмография: "Прекрасное время" (Nice Time), 1957; "Рамюс, путь поэта" (Ramuz, passage d'un poète), 1961; "Школа" (L'Ecole), 1962; "Ученики" (Les Apprentis), 1964; "Город в Шандигаре" (Une Ville à Chandigarh), 1966; "Доктор Б. деревенский врач" (Docteur B, médecin de campagne), 1968; "Шарль, мертв или жив" (Charles mort ou vif), 1969; "Саламандра" (La Salamandre), 1971; "Возвращение из Африки" (Le Retour d'Afrique), 1973; "Центр мира" (Le Milieu de monde), 1974; "Ионас, которому будет 25 в 2000 году" (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000), 1976; "Мессидор" (Messidor), 1979; "Годы уносят нас" (Les Années lumière), 1980; "В белом городе" (Dans la ville blanche), 1983; "Ничья земля" (No man's land), 1985; "Пламя в моем

сердце" (*Une flamme dans mon coeur*), "Призрачная долина" (*La Vallée fantôme*), оба — 1987; "Женщина с Розовых гор" (*La femme de Rose Hill*), 1989; "Человек, который потерял свою тень" (*L'Homme qui a perdu son ombre*), 1991; "Дневник леди М" (*Le Journal de lady M*), 1993; "Люди порта" (*Les Hommes du port*), 1995; "Фурби" (*Fourbi*), 1996; "Реквием" (*Requiem*), 1998; "Йонас и Лила, до завтра" (*Jonas et Lila, à demain*), 1999.

## ТАТИ ЖАК

(Tati Jacques) Настоящая фамилия Татишев.

Французский актер и режиссер. Родился 9 октября 1908 г. в местечке Le Pecq, умер 5 ноября 1982 г. Русский по отцу, сын ремесленника-багетника, Т., обученный отцом своему ремеслу, сызмальства видел мир сквозь рамку. Однако главным его увлечением стал спорт, регби, а затем — пантомима и пародия-подражание. Придя в кино, Т. избрал свой оригинальный путь. Кажется, единственный мастер, с которым его сравнивают, часто и не без оснований, это Чаплин. Оба они пришли в кино из пантомимы и мюзик-холла, у обоих сохранилась прочная связь с выразительными средствами, свойственными этим видам искусства, но преобразованными в соответствии с законами оптики в кино. Если добавить к этому, что, подобно Чаплину, Т. стремится к авторской всеохватности творчества (он выступает в качестве режиссера, сценариста, актера и продюсера своих лент), сходство становится еще более полным. Начав творческий путь в мюзик-холле, Т. прославился своими "спортивными пантомимами", особый успех сопутствовал его герою-кентавру: Т. одновременно изображал и коня, и всадника. Впоследствии Т. дебютирует в кино короткометражными экранизациями собственных мюзик-холльных постановок. И уже в первых "комических" не скрывает, что юмористические ситуации, гэги, подножки и пощечины — всего лишь форма. Содержание же его лент глубже: Т. интересуется человек в его соотношении с обществом — смешном и не очень. "Эстетика обыденного" — так определит стиль Т. французская критика, проводя параллели между творчеством режиссера и его соотечественника Рене Клера. В этой обыденности и действуют "обыденные" персонажи, смешные, наивные и трогательные: почтальон, спортсмен, просто обыватель. Т. рисует своих героев на гра-

ни реального и пародийного с легкой сатирой, но не теряя добродушия и ни на минуту не позволяя себе язвительности.

Любопытно отношение Т. к звуку. Словам, диалогу в его лентах отведена чисто фоновая функция: в "Праздничном дне" любая реплика сопровождается смехом, но писалась она не для того, чтобы ее запомнили, — она и не запоминается; в "Каникулах господина Юло" диалог-скороговорка едва различим; в "Параде" и вовсе нет текста.

Жак Тати снял совсем немного фильмов, практически в каждом продюсером был сам — не от хорошей жизни, просто кто еще дал бы денег под столь некоммерческие проекты. Зато в истории мирового кино Т. остался как один из самых бескомпромиссных режиссеров, сумевших понять и передать национальный дух и национальный характер, не будучи многословным, избегая интриги, да и сюжета в общепринятом смысле этого слова.

## О. Рейзен

Фильмография: "Оскар, чемпион тенниса" (*Oscar, champion de tennis*), 1932; "Требуется зверь" (*On demande une brute*), 1934; "Веселое воскресенье" (*Gai dimanche*), 1935; "Тренируй левую" (*Soigne ton gauche!*), 1936; "Возвращение к земле" (*Retour la terre*), 1938; "Школа почтальонов" (*L'école des facteurs*, пр. Макса Линдера, 1949), 1947; "Праздничный день" (*Jour de fête*, Большой пр. фр. кино; пр. за лучший сц. МКФ в Венеции), 1949; "Каникулы господина Юло" (*Les vacances de M. Hulot*, пр. Л. Деллока; пр. лучшему актеру года; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), 1953; "Мой дядя" (*Mon oncle*, спец. пр. МКФ в Каннах; "Оскар"), 1958; "Время развлечений" (*Playtime*, пр. МКФ в Москве, 1969), 1967; "Автомобильное движение" (*Le trafic*), 1970; "Парад" (*La parade*, гл. пр. за детский ф. МКФ в Москве), 1974.

Библиография: Тати Жак. М., 1977; Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М., 1960; Cauliez A.J. Jacques Tati. P., 1968; Gilliat P. Jacques Tati. L., 1976.

## ТОРНАТОРЕ ДЖУЗЕППЕ

(Tomatore Giuseppe). Итальянский режиссер, сценарист. Родился 27 мая 1956 г. С юных лет увлекался фотографией, его работы публиковались в ряде кинематографических изданий. В 16 лет осуществил свои первые театральные постановки, затем сделал десятки короткометражных документальных лент. С 1979 г. со-

трудничает с РАИ, по заказу которого снял телефильмы "Дневник Гуттузо", "Встреча с Франческо Роззи", "Сицилийские писатели и кино: Верга, Пиранделло, Бранкати, Шаша". В 1982 г. получил премию на фестивале в Палермо за лучший документальный фильм "Этнические меньшинства на Сицилии". С 1980 по 1985 г. организатор и президент кооператива С.Л.С.Т., выпустившего среди прочего фильм Д. Феррары "Сто дней Палермо", в котором сам Торнаторе выступал в качестве сценариста и второго режиссера.

Торнаторе дебютировал фильмом "Каморрист" о сицилийской мафии. В 1988 г. снял фильм "Новый кинотеатр "Парадиз", получивший пр. "Оскар" как лучший иностранный фильм 1989 г. Лента, рассказавшая историю мальчишки, кинемеханика, и местного приходского священника, осуществлявшего цензуру, была пронизана любовью к кинематографу. Документальная по своей стилистике, она сумела воссоздать время, нравы и характеры сицилийцев, словно через призму старого кино, которое крутили в местном кинотеатре. Картина "У них все хорошо" стала настоящим сольным фильмом М. Мastroianni, сыгравшего старика, вырастившего пятерых детей, которые разбрелись по всей Италии. Однажды он решает совершить путешествие через всю страну, чтобы навестить своих благополучных отпрысков. Но жизнь оказывается не столь радужной: один сын покончил собой, другой бедствует, одна дочь в разводе, другая мать-одиночка, третья говорит, что работает моделью, но, похоже, и она врет. Разочарованный старик возвращается домой, но он не хочет расстраивать жену-покойницу. На ее могиле он произносит: "У них все хорошо". В картине "Чистая формальность" Джузеппе Торнаторе сталкивает Ж. Депардье в роли писателя Оноффа и Р. Полянского в роли комиссара полиции, которому надо осуществить простую формальность — установить личность человека, который называется именем его любимого писателя. Литератор и его поклонник-полицейский. Словесная дуэль, познание самого себя для писателя и открытие кумира для полицейского. Сложная, но не имевшая большого успеха лента. "Человек, делающий звезд" — картина о фотографe, который едет на Сицилию за хорошими снимками, за настоящей фактурой, за подлинными лицами. Попутно он решает еще и подзаработать, обещая сицилийцам,

что их фотографии увидят продюсеры и режиссеры и сделают из них кинозвезд. Перепевы "Нового кино-театра "Парадиз" слышатся в этой ленте, но ее художественный уровень достаточно высок. В последней ленте "Легенда о пианисте из океана" рассказывается история человека, родившегося на корабле. Его мать умерла при родах, и матросы вырастили малыша. Он никогда не ступал на землю. Выучившись играть на фортепьяно, он приобрел славу великого пианиста, и теперь, чтобы услышать его феноменальную игру, люди предпринимали круизы на корабле.

Торнаторе сегодня один из самых талантливых сорокалетних режиссеров Италии. Его картины отличаются блистательная режиссура, тонкое чувство стиля, умение работать с актерами, они нравятся критикам, но они слишком сложны, чтобы завоевать сердца массового зрителя.

Л. Алова

**Фильмография:** "Этнические меньшинства на Сицилии" (*Le minoranze etniche in Sicilia*, док.), 1982; "Каморрист" (*Il camorrista*), 1986; "Новый кинотеатр "Парадиз" (*Nuovo cinema "Paradiso"*), 1988; "У них все хорошо" (*Stanno tutti bene*), 1989; "Особенно воскресенье", новелла "Голубая собака" (*La domenica specialmente, episodio 11 cane blu*), 1991; "Чистая формальность" (*Una pura formalità*), 1994; "Экран о трех углах" (*Lo schermo a tre punte*), "Человек, делающий звезд" (*L'uomo delle stelle*), 1995; "Легенда о пианисте из океана" (*La leggenda del pianista sull'oceano*), 1997.

**Библиография:** Алова Л., Боброва О. Молодые кинорежиссеры Италии. 1980—1995. НИИ Киноискусства, 1997.

## ТРИЕР ЛАРС ФОН

(Trier Lars von). Датский режиссер. Родился 30 апреля 1956 г. С 1976 по 1979 г. изучал кино в Копенгагенском университете. В 1982 г. окончил Датскую киношколу. Дважды его студенческие работы получали призы на конкурсе европейских киношкол в Мюнхене, а дипломный фильм "Образы облегчения" был куплен несколькими европейскими телекомпаниями.

Первый художественный фильм "Элемент преступления" (1984) — детективно-психологическая драма, действие которой происходит в недалеком будущем в одной из европейских стран после некоей глобальной катастрофы, — получил на МКФ в Каннах Гран-при за техни-

ческое мастерство. В картине "Эпидемия" (1987) рассказывается история сценариста и кинорежиссера, чей уже готовый сценарий внезапно пропал в компьютере.

За сюрреалистическую драму "Европа" (1991) Т. снова был вручен Гран-при в Каннах за техническое мастерство, а также специальный приз жюри, хотя многие прочили ему "Золотую пальмовую ветвь". Это рассказ об американце немецкого происхождения, который в 1945 г. приезжает в Германию и становится свидетелем опустошения, горя, ужаса и национального унижения немцев после поражения в войне. "Я почти фетишизировал кинотехнику, замороженный безграничными возможностями аппаратуры", — говорит Т. о первом периоде своего творчества.

В 1994 г. огромный интерес вызвал многочасовой телевизионный фильм Т. "Королевство", также собравший немалое число всевозможных премий. Его действие разворачивается в лабиринтах огромной копенгагенской больницы, которая становится как бы слепком современного мира со всеми его абсурдными сторонами, а по жанру лента представляет собой смесь фильма ужасов, мильной оперы и сатиры. Во время демонстрации этого датского "Твин Пикса", как его окрестили критики, улицы Копенгагена пустели. В 1997 г. выходит продолжение картины — "Королевство 2".

Триер — один из немногих эстетов в датском кино. На фоне остальной датской кинопродукции его картины выделяются изысканностью стиля и неповторимым видением мира. Восхищаясь работами Триера, критики нередко отмечали эмоциональную скудость его фильмов. Этот недостаток в полной мере возмещает религиозно-эротическая драма "Рассекая волны" (1996), снятая режиссером, как и все прежние его работы, по собственному сценарию.

Поставленная на английском языке с участием международного актерского коллектива, картина стала одним из самых ярких кинематографических событий 1996 г. Длинный список ее призов включает Гран-при Каннского кинофестиваля, два "Феликса" — за лучший европейский фильм года и за лучшую женскую роль, пр. ФИПРЕССИ, пр. нью-йоркских кинокритиков лучшему режиссеру, лучшей актрисе и лучшему оператору и т.д.

Это история замужества наивной и глубоко верующей девушки из отдаленной шотландской сельской общины, которая силой своей веры

и своей любви помогает мужу-инвалиду буквально восстать из мертвых. Принося себя в жертву ради спасения мужа, она отваживается на бунт против суровых правил маленькой общины и церкви, которая так дорога ей, и в результате гибнет сама.

Фильм, являющийся, по словам режиссера, "необычным гибридом религии, эротики и одержимости", проникнут дрейеровскими мотивами и во многом напоминает "Слово" — одну из лучших лент датского классика. Ее действие также разворачивается в небольшой протестантской общине, где умершая женщина воскресает благодаря истинной вере, которую Бог дарует не окружающим героиню религиозным ортодоксам, а ее маленькой дочери. Триер не скрывает влияния Дрейера на свое творчество. Об этом свидетельствуют и его постоянные ссылки на Дрейера, а также тот факт, что ему, единственному, удалось осуществить один из многочисленных нереализованных проектов великого режиссера — поставить по его сценарию телевизионный фильм "Медея" (1988), получивший премию Жана д'Арси.

Отличие фильма "Рассекая волны" от первых лент Триера не только в его эмоциональной насыщенности, но и в его эстетике, которая нашла свое обоснование в киноманifeste "Догма-95", сочиненном Ларсом фон Триером совместно с молодым режиссером Томасом Винтербергом. Этот свод правил, состоящий из десяти пунктов и называемый его создателями "обетом целомудрия", противостоит авторской концепции и отрицает все кинематографические приемы, отделяющие фильм от реальности: жанры, драматургическую предсказуемость, создание иллюзии, а также грим, реквизит, декорации, искусственное освещение, оптические приемы и использование фильтров, музыкальное сопровождение. Скачки во времени и пространстве недопустимы. Съемки должны производиться там, где происходит действие, только ручной камерой и с синхронной записью звука.

В точном соответствии с этими принципами поставлен фильм Триера "Идиоты" (1998), наделавший много шума на Каннском фестивале 1998 г., однако на этот раз, против обыкновения, ничего не получивший. Это рассказ о группе молодых людей, ведущих уединенный образ жизни и ищущих ухода от действительности в идиотизме, ибо именно такая жизнь и является, по

их мнению, настоящей. Сам Триер на этот раз на фестиваль не приехал. Он сошел с поезда, не доехав до Канн и объяснив это тем, что окно в его купе не открывалось, а он страдает клаустрофобией.

Зато следующая картина режиссера "Танцующая в темноте" (2000) снова стала одним из самых значительных явлений в кинематографе 2000 г. и с истинным триумфом прошла в Каннах, получив сразу две "Золотые пальмовые ветви" — за лучший фильм и лучшее исполнение женской роли исландской певицей Бьорк. Роль второго плана исполнила Катрин Денёв. Это музыкальная мелодраматическая история чешской эмигрантки, матери-одиночки, в Америке 60-х. Она мечтает о карьере в Голливуде, но постепенно теряет зрение, а в итоге в результате жестокого стечения обстоятельств оказывается приговоренной к смертной казни. По силе своего эмоционального воздействия лента Триера превосходит всё, что делается сейчас в кино.

В 1997 г. известный шведский режиссер и кинокритик Стиг Бьоркман сделал фильм о Триере под названием "Трансформер". Замкнутый и загадочный, Триер всегда отказывался от контактов с прессой. Однако Бьоркман получил возможность наблюдать за режиссером на протяжении двух лет, встречаться с ним на работе и дома, что позволило ему глубоко проникнуть в его творчество и образ мыслей. Мы видим режиссера в десятилетнем возрасте, делающего свои первые киноэксперименты с 8-мм кинокамерой, и зрелого бескомпромиссного художника, рассказывающего о своих идеалах, убеждениях и страхах.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Элемент преступления" (Forbrydelsens element), 1984; "Эпидемия" (Epidemic), 1987; "Медея" (Medea, тв), 1988; "Европа" (Europa), 1991; "Королевство" (Riget, тв), 1994; "Королевство 2" (Riget 2), 1997; "Рассекая волны" (Breaking the Waves), 1996; "Идиоты" (Idioterne), 1998; "Танцующая в темноте" (Dancer in the Dark), 2000.

**Библиография:** Фон Триер, Л., Винтерберг, Т. Догма-95. // Искусство кино. 1998/12; Долин А. Ларс фон Триер против. // Искусство кино. 2001/1.

## ТРОТТА МАРГАРЕТА ФОН

\*\*\*\*\*  
(Trotta Margarethe von). Немецкий кинорежиссер, сценарист, актриса. Родилась 21 февраля 1942 г., вне-

брачная дочь художника Альфреда Ролофа. Училась в Высшей торговой школе, затем уехала в Париж, где работала секретаршей. Вернувшись в Германию, поступила на филологический факультет Мюнхенского университета. Одновременно посещала актерскую школу. С 1967 г. начала сниматься в кино, исполнив около полутора десятка ролей. В 1971 г. вышла замуж за режиссера Фолькера Шлендорфа. Помогала ему писать сценарии, работала ассистентом. В 1975 г. стала сорежиссером фильма "Поруганная честь Катарины Блюм".

В 1977 г. Тротта получила первую самостоятельную постановку — картину "Второе пробуждение Кристи Клагес". В ее основу легла реальная история женщины, которая совершила налет на банк, чтобы получить деньги на содержание детского сада для детей бедных родителей. Экстремистский путь приводит Кристу в тупик изоляции и одиночества. Чтобы воссоединиться с дочерью и друзьями, она решает добровольно сдать полицию. Солидарность, проявленная главной свидетельницей ограбления, помогает ей избежать наказания.

Сходные принципы построения сюжета были затем использованы Троттой в фильмах "Сестра, или Баланс счастья", "Свинцовые времена", "Чистое безумие", "Возвращение". Являясь образным выражением идеи женской солидарности, они основываются на взаимодействии нескольких женских характеров. Причем героини Тротты всегда занимают активную жизненную позицию, которая нередко приводит их к антиобщественным акциям. С использованием этих сюжетных заготовок был поставлен и самый знаменитый фильм Тротты "Свинцовые времена", рассказывающий о взаимоотношении двух сестер, оказавшихся в гуще общественной жизни Германии конца 70-х гг. Тротта не скрывала, что к созданию фильма ее побудила история сестер Энсслин, одна из которых оказалась активной участницей террористической группы "Баадер-Майнхоф". Хотя Тротта явно сочувствовала своей героине, ее фильм не является реабилитацией терроризма. Напротив, процесс формирования левацкого подхода к жизни был показан объективно, с большой психологической достоверностью.

Исследование психологии женщины-вождя, сознательно подчинившей свою жизнь служению общественным идеалам, было продолжено в фильме "Роза Люксембург",

который получил "Золотую пальмовую ветвь" Каннского кинофестиваля.

Политическая ангажированность представляла одну из главных черт творческого почерка режиссера в 70–80-е гг. С течением времени она стала ослабевать. Наглядным свидетельством может служить картина "Обещание". Столь важная политическая тема, как объединение двух Германий в единое государство, нашла воплощение в нем в форме трогательной любовной истории. Подростки, разлученные Берлинской стеной, встречаются вновь через 30 лет. За плечами целая жизнь. Однако их верность и любовь друг к другу не угасли с течением времени, оказавшись сильнее железобетонных стен. Острая политическая проблематика в этом фильме естественно дополняется добрыми человеческими чувствами.

В последние годы Тротта предпочитает работать для телевидения. Здесь она смогла реализовать некоторые из своих проектов (о женском алкоголизме, абортгах), которым не нашлось места на большом экране.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Второе пробуждение Кристи Клагес" (Das zweite Erwachen der Christa Klages), 1977; "Сестра, или Баланс счастья" (Schwester oder Die Balance des Gluecks), 1979; "Свинцовые времена" (Bleierne Zeit), 1981; "Чистое безумие" (Heller Wahn), 1982; "Роза Люксембург" (Rosa Luxemburg), 1986; "Феликс" (эпизод "Ева") (Felix), 1987; "Страхи и любовь" (Fuerchten und Lieben), 1988; "Возвращение" (Die Rueckkehr), 1990; "Обещание" (Das Versprechen), 1994; "Зимний ребенок" (Winterkind, тв), 1997; "50-летние мужчины целуют иначе" (Mit Fuenfzig kuessen Maenner anders, тв), 1998; "Темные дни" (Dunkle Tage, тв), 1999.

**Библиография:** Краснова Г.В. Кино ФРГ. М., 1987; Hoff C. Margarethe von Trotta // Cinegraph. Muenchen, 1984; Margarethe von Trotta // Das neue Kino. Dulmen, 1992; Knight J. Frauen und der Neue deutsche Film. Marburg, 1995.

## ТРУЭЛЛЬЯН

\*\*\*\*\*

(Troell Jan). Шведский режиссер и оператор. Родился 23 июля 1931 г. в Мальме. Изучал педагогику, в течение девяти лет работал сельским учителем. В начале 60-х снял несколько короткометражных фильмов на телевидении, отказался от учительской карьеры и работал с Бу Видербергом как монтажер и оператор. Его новелла "Привал на бо-



лоте" из совместной общескандинавской картины "4x4" (1965) была отмечена пр. МКФ в Оберхаузене. Труэль — один из лидеров "нового шведского кино", взбунтовавшегося против "диктата Бергмана" и провозгласившего курс на социальное искусство.

Первый художественный фильм Т. "Воттвоя жизнь" (1966, по роману лауреата Нобелевской премии Э. Юнсона) — трехчасовое эпическое полотно шведской народной жизни периода первой мировой войны. Это история подростка из рабочей среды, прошедшего через суровые жизненные испытания, сменившего множество профессий и пришедшего к осознанию социалистических идей.

В картине "Эне, бене, рес" (1968, главный пр. МКФ в Западном Берлине) показана трагическая судьба школьного учителя, затравленного учениками.

Международное признание принесла Т. диалогия о тяжелой жизни шведских эмигрантов в США в середине XIX века. "Эмигранты" (1971) и "Поселенцы" (1972) по тетралогии еще одного классика шведской литературы Г. Мубера "К доброй земле" с Лив Ульман и Максом фон Сюдовым в главных ролях.

В Голливуде Т. поставил мелодраму "Невеста Зэнди" (1974) с Лив Ульман и Джинном Хэкменом о двух одиноких людях, нашедших друг друга, а также картину "Ураган" (1979) — экзотическую любовную историю между утонченной дочерью губернатора острова Паго-Паго и вождем местного племени.

В сложном символическом фильме "Бабах!" (1976) о немолодом учителе, живущем в мире грез, режиссер отошел от присущего ему ранее реализма. В 1982 г. поставил ленту "Воздушное путешествие инженера Андре" ("Полет "Орла") о шведской полярной экспедиции 1897 г., а в 1997 г. вновь вернулся к этому трагическому сюжету в документальном фильме "Замерзшая мечта".

Картина "Капитан — шведский реквием" (1992, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине) основана на реальном трагическом событии, всколыхнувшем в 1988 г. всю Швецию, когда трое невинных людей — пятнадцатилетний мальчик и его родители — были жестоко убиты молодой финской парой, бесцельно путешествовавшей по Швеции. Авторы вглядываются в лица этих затравленно бегущих через уютную летнюю Швецию людей, которые из-за нелепой случайности загубили и чужие, и свои жизни. Главная

тема фильма — тема вины и ответственности за свои поступки.

Фильм "Гамсун" (1996) — история непростой семейной жизни выдающегося норвежского писателя и его жены, бывшей актрисы, Марии, рассказанная на фоне политических событий конца 30-х — начала 50-х, когда Гамсун из властителя дум и гордости нации превратился в предателя и был подвергнут остракизму. Как известно, писатель симпатизировал нацистам во время войны, за что был привлечен к суду и осужден за измену родине. Фильм, основывающийся на нескольких биографиях, а также на двух книгах Марии Гамсун, не дает однозначной оценки противоречивой личности писателя, в чьей жизни роковую роль сыграла его жена. Он был изолирован от реальной жизни, что к тому же усугублялось его глухотой, и именно через Марию писатель, которому к началу войны было уже за восемьдесят, воспринимал все происходящее. В то же время внимание Гитлера, которого он воспринимал как символ порядка, льстило его самолюбию. По словам Макса фон Сюдова, сыгравшего Гамсуна, "это сложный характер, который предстает перед нами в одно и то же время и как диктатор-патриарх, и как беззащитное дитя."

Фильм "Бела, как снег" (2000), действие которого происходит в начале XX века, рассказывает о первой в Швеции женщине пилоте.

Труэль — оператор многих своих фильмов, а также соавтор всех сценариев. Параллельно с художественными фильмами снимает документальные.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Привал на болоте", новелла из сборника "4x4" (Upphall i Myrlandet), 1965; "Вот твоя жизнь" (Här har du ditt liv), 1966; "Эне, бене, рес" (Ole dole doff), 1968; "Эмигранты" (Utvandrarna), 1971; "Поселенцы" (Nybyggarna), 1972; "Невеста Зэнди" (Zandy's Bride), 1974; "Ураган" (Hurricane), 1979; "Бабах!" (Bang!), 1976; "Воздушное путешествие инженера Андре" ("Полет "Орла"/ Ingenjör Andrees luftfard), 1982; "Страна сар" (Sagolandet), 1986; "Капитан — шведский реквием" (Il Capitano — ett svenskt rekviem), 1992; "Гамсун" (Hamsun), 1996; "Замерзшая мечта" (En Frusen Drörm), 1997; "Бела, как снег" (Sä vit som en snö), 2000.

**Библиография:** Суркова-Шушколова О. Что тревожит шведский кинематограф. // Кино и время. М., 1980; Björkman S. Film in Sweden. The New directors. 1977; Cowie P. Scandinavian Cinema. 1992.

## ТРЮФФО ФРАНСУА

(Truffaut François). Французский режиссер. Родился 6 февраля 1932 г. в Париже, умер 21 октября 1984 г., там же. Интерес к кино появился у Т. уже в семилетнем возрасте, когда он начал регулярно посещать кинотеатры. Он много читает, но вовсе не делает успехов в школе. С 14 лет оставляет образование и начинает работать, а в 15 в киноклубе знакомится с Андре Базеном, знаменитым французским кинокритиком, ставшим не только наставником Т., но и его другом и заступником, когда за уклонение от военной службы Т. попадает в тюрьму. В 1953 г. появляются первые критические статьи Т. о кино в знаменитых Cahiers du cinéma и еженедельнике L'Art, обратившие на себя внимание резкой критичностью и категоричностью суждений. А год спустя он ставит свой первый экспериментальный короткометражный фильм. В 1956 г. Т. удается устроиться на работу к Роберто Росселлини. С ним он сотрудничает над проектами, которые так и не были осуществлены, но уроки блистательного профессионала не пропали даром. Следующий год становится этапным для будущего режиссера: он вступает в брак с дочерью крупного кинопромышленника М. Моргенстерна и основывает собственную кинокомпанию, названную "Фильмы кареты" в честь картины Ренуара "Золотая карета". В тот же год Т. ставит картину "Шантрапа", которая и стала его подлинным дебютом в кино. Этапным же принято считать работу Т. 1959 г. "400 ударов", положившую начало французской "новой волне", новому видению мира и новому способу киносъемки и кинопроизводства. Этот год ознаменован и другим важным событием — рождением старшей дочери Т. Собственно такова судьба режиссера, что события личной жизни и те, что запечатлены в его лентах, находятся в непрерывном взаимодействии, будь то воспоминания о детстве, как это произошло в "400 ударах", или разговор о кинематографических производственных проблемах ("Американская ночь"). Вообще, начиная с фильма "400 ударов", Т. выводит на экране свое альтер эго, персонаж по имени Антуан Дуанель в исполнении актера Ж.П. Лео, которому суждено, взрослея, присутствовать во многих работах режиссера ("Любовь в 20 лет", "Украденные поцелуи", "Семейный очаг", "Любовь на бегу"), образующих т. н. дуанелевский цикл и отражающих взгляды и на-

строения целого поколения французов. Экранная жизнь Дуанеля от юношеского бунтарства и попыток бегства от рутины — в никуда (здесь очевидна преемственность с героем картины Ж. Виго "О за поведение", 1931), до постепенного привыкания к повседневности и даже некоторого вращивания в обыденщину, разумеется, совсем не во всем автобиографична для режиссера и сценариста (Т. автор или соавтор большинства сценариев своих фильмов).

Трюффо рисует типичный портрет представителя своего поколения, коего сам он вовсе не является представителем типичным. Как всякая творческая личность, он — исключение, поскольку ему-то есть куда бежать — в мир творчества. Что он и делает в своих лентах, разнообразных по жанрам, но всегда остающихся верными единой теме — одиночества незащищенного порядочного человека, беспомощного в мире, где царит право сильного. Именно об этом стилизованный под гангстерский фильм "Стреляйте в пианиста". О хрупкости и незащищенности основных человеческих ценностей Т. рассказывает на материале, казалось бы, банальной истории "любви втроем", превращенной автором в тонкий и поэтический гимн любви ("Жюль и Джим"). В какие бы жизненные обстоятельства ни попадали его ранимые и, на первый взгляд, не приспособленные к жизни герои, будь то воссозданный на экране брэдбериевский фантастический мир разрушенных духовных ценностей ("451 по Фаренгейту") или мир, разрушенный реально, — Париж времен оккупации ("Последнее метро"), их сила духа, порядочность и благородство предстают основополагающими факторами, благодаря которым и продолжает вертеться наш маленький голубой шар.

Т. был не только сценаристом, но и продюсером многих своих лент, так что его кинематограф и по формальному признаку, и по духу, несомненно, относится к авторскому кино. Он также выступал в качестве актера ("Дикий ребенок", "400 ударов", "Американская ночь"), а в ф. С. Спилберга "Близкие контакты третьего вида" снялся в главной роли. Последние годы жизни рядом с ним находилась звезда французского кино, бывшая его супругой, Ф. Ардан. Т. похоронен на кладбище Монмартр в Париже. Среди его афоризмов, получивших в кинематографической среде не меньшее распространение, чем цитаты из О. Уайльда, стоит упомянуть следующие: "Разве кино не важнее жиз-

ни?" и "Экранному отражению реальности я всегда отдавал предпочтение перед самой реальностью".

О. Рейзен

**Фильмография:** "Визит" (Une visite), 1955; "Шантрапа" (Mistons, Les), 1957; "Четыреста ударов" (Quatre cents coups, Les, пр. за лучшую режиссуру на МКФ в Каннах), 1959; "Стреляйте в пианиста!" (Tirez sur le pianiste), 1960; "Жюль и Джим" (Jules et Jim), "История воды" (Une histoire d'eau), оба — 1961; (Tire au flanc), "Любовь в 20 лет", эпизод "Антуан и Коллет" (Amour à vingt ans, L'), оба — 1962; "Нежная кожа" (Peau douce, La), 1964; "451 по Фаренгейту" (Fahrenheit 451), 1966; "Невеста была в черном" (Mariée était en noir, La), 1967; "Украденные поцелуи" (Baisers volés, пр. Мельеса; Большой приз фр. кино, пр. Деллюка), 1968; "Сирена с Миссисипи" (Sirène du Mississippi, La), "Дикий ребенок" (Enfant sauvage, L'), оба — 1969; "Семейный очаг" (Domicile conjugal), 1970; "Две англичанки" (Deux anglaises et le continent, Les), 1971; "Такая славная личужка!" (Une belle fille comme moi), 1972; "Американская ночь" (Nuit américaine, La, пр. "Оскар"), 1973; "История Адель Г." (Histoire d'Adèle H., L'), 1975; "Немного перемен" (Argent de poche, L'), 1976; "Мужчина, который любил женщин" (Homme qui aimait les femmes, L'), 1977; "Зеленая комната" (Chambre verte, La), 1978; "Любовь на бегу" (Amour en fuite, L'), 1979; "Последнее метро" (Dernier métro, Le), 1980; "Соседка" (Femmed'acôté, La), 1981; "Наконец, воскресенье!" (Vivement dimanche!), 1983.

**Библиография:** Le cinéma selon Hitchcock. P., 1966; Les films de ma vie. P., 1975; Petrie G. The Cinema of François Truffaut. N.Y., 1970; Crisp C.G. François Truffaut. Münch., 1974; Fann D. L'univers de François Truffaut, P., 1972; Allen D. François Truffaut. N.Y., 1974; Collet J. Le cinéma de François Truffaut. P., 1977; Bonnaffons E. François Truffaut. Lausanne, 1981.

## УГЕР ШТЕФАН

\*\*\*\*\*  
(Uher Stefan). Словацкий кинорежиссер, сценарист. Один из зачинателей чехословацкой "новой волны". С середины 60-х гг. Первый секретарь ФИТЕС (творческого союза работников кино и телевидения), одного из вдохновителей "пражской весны", разгромленного в 1969 г. и восстановленного в 1989-м.

Родился 4 июля 1930 г. в местечке Приевизда. В 1950 — 1955 гг. учился в Киноакадемии (ФАМУ, Прага) на кафедре документального кино. В 1955—1960 гг. снимал документальные фильмы, стал одним из осно-

воположников братиславской школы документального кино, выдвинувшей в качестве основного приоритета не сдерживаемый никакими политическими и идеологическими запретами интерес к реальной жизни человека и его судьбе. Работы У. этого периода ("Учительница", "Отмеченные тьмой", "Здесь происходит трагедия" и др.) эмоциональны, полны драматического напряжения, стремления показать и понять человека в совокупности проявлений, в том числе и через внутренний мир. Характерные для дальнейшего творчества режиссера интерес к поэтической стороне действительности и склонность к лирическому видению проявились уже в документальной ленте "Глазами камеры" (1959) и первом игровом фильме "Жила-была дружба" (1958).

В 1958 г. У. переходит на братиславскую студию игровых фильмов "Колиба", где дебютирует в большом кино поэтическим фильмом о подростках "Мы из 9А" (1961), отмеченным нетрадиционным изображением духовного мира пятнадцатилетних, вступающих во взрослую жизнь. Уже следующий фильм "Солнце в сети" (1962) приносит У. и словацкому кино громкую известность. Это лирический рассказ о юноше и девушке, которые встречаются на крыше панельного дома на фоне бесцветного меланхолического пейзажа телевизионных антенн. Они одинаково смотрят на жизнь, родителей, с которыми невозможно говорить, встречаются с одинаковыми трудностями. Общность взглядов и положений роднит их, они начинают испытывать друг к другу симпатию. На время они расстаются, но потом встречаются вновь, ощущая на пороге зрелости, что то, что их связывает, нелегко порвать. В фильме, как и в отношениях его героев, нет ничего определенного, есть только реальность, в которой почти все метафора. Ибо уловить истинное чувство почти так же трудно, как поймать солнце в сеть.

Снятый в стилистике, близкой к "прямому кино", этот будто написанный акварелью фильм, наряду с ранними работами Веры Хитиловой и Милоша Формана, стал знаковой картиной чехословацкой "новой волны", разрушившей каноны традиционной киноэстетики. Поиски новых средств выразительности, которые вели в это время Форман и Хитилова, У. осуществляет на более широкой профессиональной основе. Соединяя поэтику документалистики с игровым сюжетом, трактуя события в двойном контексте — ре-

альном и метафорическом, — используя ассоциативный монтаж, У. подчиняет драматургию и эстетику фильма процессу возникновения и развития чувства и мысли. Появление "Солнца в сети" имело еще одно важное значение, оно изменило отношения между чешским и словацким кино. Теперь творческие импульсы начинают приходить не только из Праги, как это было до сих пор, но и из Братиславы, что продемонстрирует как дальнейшее творчество Угера, так и появление молодых словацких режиссеров Якубиско, Ганака, Гаветты. Словацкое кино начинает восприниматься в масштабах европейского.

Опробованный в картине "Солнце в сети" метод свободной связи разнородных элементов У. использует и в следующем, более драматичном, ф. "Орган" (Специальный пр. жюри на МКФ в Локарно, 1965), впервые в чехословацком кино поставившем проблему сознательно и пассивного участия обычного человека в преступлениях нацизма, впервые заговорившего о пропастях, которые открываются в глубинах человеческой души в моменты угрозы его благополучию и жизни. Ареной ужасающего столкновения духа и власти, искусства и догмы, любви и смерти становится провинциальный городок времен второй мировой войны. Герой фильма — поляк, солдат армии 1939 г., который находит убежище в словацком монастыре и скрывается под видом монаха-органиста. Его виртуозная игра на органе производит в небольшом городке нечто вроде морального потрясения. Разные люди по-разному сводят счеты со своей совестью.

В этом поэтическом фильме бросается в глаза упорное стремление авторов выразить мысль без многих слов: через посредство пластической композиции, света, движений камеры и музыки. Продолжением последовательно нарастающей стилизованности становится единственный в творчестве художника сюрреалистический фильм "Девачудотворица" (1966), экранизация одноименного сюрреалистического романа (1944) Доминика Татарки о корнях словацкого сюрреализма, зародившегося во время второй мировой войны. Жизнь группы художников-сюрреалистов У. изображает сквозь призму сюрреалистического видения, отказываясь от фабулы в пользу ассоциативности повествования, стирая грань между реальным и преобразенным причудливой фантазией миром. Атмосфера происходящего насыщена мистической ма-

гией случайных встреч Тристана и Анабеллы, произвольных совпадений, таинственностью обыденных предметов, чувственностью, эротизмом, гипнотическим ожиданием чуда, радостью творческой фантазии. Реальный мир, обаяемый страхом смерти и отчаянием, напоминает о себе непрерывным гулом бомбардировщиков, создавая тревожащий эффект двойственности реальности. Свое отношение к сюрреализму как миропониманию и мироощущению У. выразил в собственной трактовке Анабеллы. Девачудотворица, колдунья, способная внушить возвышенную любовь, наконец, муза, зеркало и символ постоянно ускользающей сверхреальности, оказывается просто прелестной девушкой из плоти и крови и одновременно самой жизнью, не терпящей над собой насилия и в конечном счете покидающей своих друзей-сюрреалистов. Элементами сюрреалистической поэтики насыщена и отмеченная черным юмором и философским скепсисом трагикомедия "Гений" (1969) — о нелегкой судьбе дьявола, вынужденного обучать добродетелям погрязшее в грехах человечество, чтобы получить шанс заняться собственным делом: совращать человека с пути истинного.

Период т.н. "нормализации", прервавший естественное развитие культуры и искусства в Чехословакии, круто меняет творческую судьбу У, которая отныне определяется жестким давлением цензуры. В 70—80-е гг. он возвращается к лирико-поэтическому кинематографу. Режиссер продолжает исследование экзистенциальных проблем человека, оказавшегося на перекрестке национальной истории, избирая для этого то уже опробованную в "Трех дочерях" (1967), словацкой вариации шекспировского "Короля Лира" времен коллективизации, форму народной баллады ("Долина"; "Клен и Юлиана"), то лирико-поэтического повествования ("Если бы у меня было ружье", "Золотые времена", "Шестая фраза"), то психологической драмы ("Длинная ночь и длинный день"). Последний фильм У. — пронизанное горечью метафорическое философское эссе о судьбе своего поколения "Смотритель музея" (1989).

Независимо от жанра в центре внимания режиссера всегда оказываются человеческие страдания, чуткая реакция на внешние импульсы, переживание первой любви, первые жестокие столкновения с неестественно развивающейся жизнью, ко-

торые навсегда оставляют свой след. Поэтическая дистанция, а в ряде фильмов (где события даны через восприятие ребенка) и инфантильность взгляда смягчают в его фильмах картины мучений и смерти, включая эмоциональный шок.

Во всех своих фильмах Штефан Угер обращается к современности и стремится найти в ней то, что свидетельствует о непреходящих правах природы и вечном поиске красоты.

Г. Компаниченко

Фильмография: "Путешествие над облаками" (Cesta nad oblaky, к/м), "Первая борозда" (Prvá brázda, к/м), "Кубок центральной Европы" (Stredoeurópsky pohár), "Учительница" (Učiteľka, док.), все — 1955; "Отмеченные тьмой" (Poznaceni tmou, док.), 1956; "Здесь происходят трагедии" (Tú kráčajú tragédie, док.), 1957; "Где-то в ноябре" (Niekedy v novembri, к/м), "Матросы без моря" (Lodm'ci bez mora, с/м), "Жила-была дружба" (Bolo raz priateľstvo, с/м), все — 1958; "Глазами камеры" (Ocami kamery, к/м), 1959; "Мы из 9А" (My z 9A), 1961; "Солнце в сети" (Slnkovsieti); 1962; "Орган" (Organ), 1964; "Дева чудотворица" (Panna zázračnica), 1966; "Три дочери" (Tri dcéry), 1967; "Гений" (Génius), 1969; "Если бы у меня было ружье" (Keby som mal pušku), 1971; "Клен и Юлиана" (Javora Juliana), 1972; "Долина" (Dolina), 1973; "Длинная ночь и длинный день" (Veľká noc a veľký den), 1974; "Холодный климат" (Studené podnebie, тв), 1975; "Если бы у меня была девушка" (Keby som mal dievča), 1976; "Пенелопа" (Penelopa), 1977; "Золотые времена" (Zlaté časy), 1978; "Подруги" (Kamarátky), 1979; "Мои кони вороные" (Moje kone vrané, тв-сериал), 1980; "Покос Ястребиного луга" (Kosenie jastrabej lúky), 1981; "На асфальте коней пасла" (Pásla kone na betone), 1982; "Шестая фраза" (Siesta veta), 1986; "Смотритель музея" (Správca skanzenu), 1989.

Библиография: Йозеф Вагадай. Интервью со Штефаном Угером // Правда кино и "киноправда". М., 1967; Kopaněvová Galina. Svět, který je třeba objevovat. Rozhovor se Stefanem Uhrem. // Film a doba. 1962/2; Hrabovská Katarina. Možnost ideálu a reality // Film a doba. 1967/2; Navrátil Antonín. Prokletí básníci // Cesty k pravdě či lži. Praha, 1968; Bartošková Sárka, Bartosek Luboš. Filmové profily. Praha, 1986; Zalman Jan. Poetický film — tradice a nová tendence. Tvorba Stefana Uhra. // Umlčený film. Praha, 1993.

## ФАБРИ ЗОЛТАН

(Fabri Zoltán). Венгерский режиссер. Его имя и творчество неразрывно связаны с процессом самоопределе-

ния венгерского кино, с историей его развития, с его утверждением и завоеванием признания на родине и за рубежом.

Родился 15 октября 1917 г. в Будапеште. Умер в 1994 г. в Будапеште.

Творческую жизнь Фабри начал как живописец и график, окончив в 1938 г. Институт изобразительного искусства. В том же году поступил в Академию театрального искусства на актерское отделение, по окончании которой (1941) работал сначала актером, затем режиссером будапештского Национального театра. Работал также в других театрах страны как актер, режиссер и художник-декоратор. После войны, осенью 1945 г. вновь включился в венгерскую театральную жизнь. Возглавлял Театр юного зрителя. Занимался также книжной графикой.

Работу в кино начал в 1950 г. — сначала как художественный руководитель киностудии "Гунния", затем как сценарист и художник. Начало его режиссерской деятельности связано с картиной "Колония под землей", которую Ф. завершил вместо заболевшего Имре Енеи. Его первой самостоятельной режиссерской работой стал фильм "Буря" (1952), рассказывающий о буднях сельскохозяйственного кооператива. И в этой картине, и в следующей ("Знак жизни", 1954; "Приз труда" МКФ в Карловых Варах, 1954), повествующей о спасении шахтеров, давали себя знать идеологические клише эпохи. Однако Ф. пытался быть антисхематичным даже в так называемый век "схематизма". В "Знаке жизни", где рудименты схематизма еще очевидны и некоторые моменты до смешного наивны, Ф. все же явно порывал с каноном "производственного" фильма — многообразием человеческих характеров, раскрывающихся в экстремальной ситуации, психологизмом, богатством режиссерских решений, выразительной пластикой.

Режиссерский талант Ф. в полной мере развернулся в "Карусели", фильме 1955 г., ставшем "визитной карточкой" обновлявшегося венгерского кино, выходявшего на уровень общечеловеческих и общегуманных понятий. Безыскусный и в безыскусности поэтический, гармонично объединивший лирику и драматизм, фильм поведал зрителю середины 50-х гг. историю деревенского парня и его возлюбленной (дебют Мари Тёрёчик, в будущем выдающейся венгерской актрисы), дерзнувших во имя своего счастья пробить брешь в устоявшемся иерархическом укладе старой венгерской деревни. Но-

веллы Имре Шаркади "В колодце" и "Истина", легшие в основу сценария, были для Ф. только предлогом, чтобы через историю молодых влюбленных показать трудный процесс рождения новой крестьянской формы жизни, тернистый путь к ней, который главные герои должны пройти до конца. В 1956 г. "Карусель" представляла венгерский кинематограф на международном кинофестивале в Каннах. О ней с восторгом писали тогда, среди других, Андре Базен, Франсуа Трюффо, Линдсей Андерсон, отмечая исключительный темперамент режиссера. В последовавшей затем ленте "Господин учитель Ганнибал" (1956; Гран-при МКФ в Карловых Варах, 1957), вышедшей на экраны за неделю до Венгерского восстания, Фабри меняет интонацию и стиль, насыщая трагикомическую историю "маленького человека" гротеском. Здесь заявлена тема, которая станет ведущей в творчестве Ф., будет варьироваться и развиваться в последующих его фильмах: "Анна Эдеш" (1958), "Два тайма в аду" (1961), "Дневное затмение" (1963; спец. пр. МКФ в Локарно, 1964), "После сезона" (1966; "Приз Сен-Джорджо", пр. города Венеция, пр. "Чинема нуово" актеру Анталу Пагеру и пр. "Синефорум" на МКФ в Венеции, 1967), "Мальчишки с улицы Пал" (1968; спец. пр. МКФ в Тегеране, 1969; второй пр. МКФ в Москве, фестиваль фильмов для детей), "Муравейник" (1971). Анализируя процесс развития общества, его моральные конфликты, Ф. обращается к общечеловеческим проблемам, к самым острым вопросам, связанным с судьбой всего мира. Практически все его фильмы о достоинстве человека, которое подвергается испытанию и не всегда выходит победителем, об обстоятельствах, ставящих людей перед выбором, и об ответственности за этот выбор.

Его привлекают чрезвычайные ситуации, крайние, обостренные, драматические положения. Картину "Двадцать часов" (1964, по роману Ференца Шанты; Главный пр. МКФ в Москве, 1965; пр. ФИПРЕССИ и пр. журнала "Синема" в Венеции, 1965; Большой пр. МКФ в Риме, 1965; и др.), знаменовавшую — вместе с "Холодными днями" Ковача, "Без надежды" Янчо, первыми лентами Сабо, Коши, Гаала — обретение новой темы и обновление художественного языка в венгерском кино, Ф. строит как расследование: его ведет журналист в одной венгерской деревне. Прихотливый монтаж свидетельских показаний и ретроспек-

ций не только восстанавливает с объективной дистанции давнее событие, у которого была трагическая развязка, но служит анализу острейших коллизий, через которые прошла Венгрия и которые отразились в людских судьбах.

Драматическая коллизия "маленький человек" и "большая история" была предметом постоянных раздумий Золтана Фабри, он варьировал ее от фильма к фильму, менял декорацию и действующих лиц, чтобы скорректировать свои прежние выводы, а в иных случаях произвести необходимую переоценку. Обыкновенная человечность, противостоящая бесчеловечности фашизма, диалектика компромисса — вот главные темы "Пятой печати" (1975, по роману-притче Ференца Шанты; первый приз МКФ в Москве, 1977), напряженно-интеллектуальной драмы (с отсылками к Библии и апокалиптическим фантазиями Босха), где героев, четырех обывателей, случай ставит перед суровым выбором, когда можно либо сохранить мужество и человеческое достоинство, либо выжить. Вслед за автором романа Ф. усложняет задачу, позволив одному из своих героев пойти на компромисс во имя несчастных детей, у которых фашисты убили родителей и которых он с риском для жизни прячет в своем доме.

Золтан Фабри, которого называют мастером реализма, стоит на точке пересечения, на границе "старого" и "нового" венгерского кино. Его творчество характеризуют психологическая убедительность, классическая актерская школа переживания и крепкая литературная основа. Он экранизировал произведения классиков венгерской литературы Дежё Костолани ("Анна Эдеш") и Маргит Кафки ("Муравейник"), Ференца Молнара ("Мальчишки с улицы Пал"), но чаще — произведения современных ему писателей: Иштвана Эркеня ("Добро пожаловать, господин майор", 1969; и "Реквием", 1981; "Серебряный медведь" за лучший сценарий на МКФ в Берлине, 1981; пр. актрисе Эдит Фрай на МКФ в Сопоте, 1981), Фридьеша Каринти ("Приходите ко мне на именины!", 1984), Ференца Шанты ("Двадцать часов" и "Пятая печать") и др. В 1974 г., взяв несколько сюжетных линий из объемного, многопланового романа Тибора Дери "Незавершенная фраза", Фабри сделал картину о человеке, который в вихре истории слишком долго просыпался ("141 минута из "Незавершенной фразы", спец. пр. МКФ в Москве, 1975).

Изображая в остродраматической форме противоречия в жизни человека и общества, Фабри часто выбирал для своих фильмов такие истории, которые являлись моральными притчами или, по крайней мере, содержали в себе возможность для создания моральной притчи. Однако драматизм, экспрессия, характер притчи никогда не делают его фильмы напыщенными, риторичными или отвлеченными.

Последним значительным произведением Ф. явилась экранизация дилогии Йозефа Балажа "Венгры" (1978; Гран-при МКФ в Дели, 1979; Гран-при МКФ в Саламанке, 1980) и "Встреча Балинта Фабиана с Богом" (1981; пр. творческой ассоциации операторов сербского кино оператору Дьердю Илешу на МКФ в Белграде, 1981), в центре которой с ее намеренно балладной структурой заурядные человеческие судьбы в контексте исторических событий первой половины XX века.

Авторитетный в среде венгерской кинорежиссуры, Фабри в течение долгого времени возглавлял Союз венгерских кинематографистов. С 1970 г. преподавал в будапештском Институте театра и кино. Неоднократно удостоивался у себя на родине различных почетных званий и наград, получал призы на отечественных и международных кинофестивалях, дважды был соискателем "Оскара" ("Мальчишки с улицы Пал", 1968; "Венгры", 1978).

В последние годы жизни, уже не имея сил заниматься кинорежиссурой, вернулся к мольберту, оставив кроме фильмов, составивших эпоху в венгерском кино, большое количество живописных полотен.

А. Трошин

**Фильмография:** "Буря" (Vihar), 1952; "Знак жизни" (Életjel), 1954; "Карусель" (Köghinta), 1955; "Господин учитель Ганнибал" (Hannibál tanár úr), 1956; "Сумасшедший апрель" (Bolond április), 1957; "Анна Эдеш" (Édes Anna), 1958; "Хищник" (Dívad), 1959; "Два тайма в аду" (Két félidő a pokolban), 1961; "Дневное затмение" (Nappali sötétség), 1963; "Лето в Визивароше" (Vizivárosi nyár), "Двадцать часов" (Húsz óra), оба — 1964; "После сезона" (Utószazon), 1966; "Мальчишки с улицы Пал" (A Pál utcai fiúk), 1968; "Добро пожаловать, господин майор" (Isten hozta, őt magy úr!), 1969; "Муравейник" (Hangyaboly), 1971; "Плюс-минус один день" (Plusz-mínusz egy nap), 1972; "141 минута из "Незавершенной фразы"" (141 perc a "Befejezetlen mondatból"), 1974; "Пятая печать" (Az ötödik pecsét), 1975; "Венгры" (Magyarok), 1978; "Встреча

Балинта Фабиана с Богом" (Fabian Bálint találkozása Istennel), "Реквием" (Requiem), оба — 1981; "Приходите ко мне на именины!" (Gyertek el a névnapomra), 1984. **Библиография:** Гершкович А. Золтан Фабри. М., 1969; Погожева Л. Будапештские тетради. М., 1972; Трошин А. Золтан Фабри, адвокат человеческого достоинства. // Трошин А. С. Урок венгерского (О двух экранизациях Золтана Фабри). // Экран стран социализма. Взаимоотношения кино и литературы. М., 1987; Nádasy László. Fábri Zoltán. Bd., 1974; Fábri Zoltán. Filmek és alkotók. Bd., 1975; Jeancolas Jean-Pierre. Miklós, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Posova Katerina. Zoltán Fábri. Praha, 1983; Fábri Zoltán. A képköltő művész. Bd., 1994.

## ФАЛЬК ФЕЛИКС

(Falk Feliks). Польский режиссер, сценарист. Родился 25 февраля 1941 г. в Станиславове. Окончил факультет живописи и графики Академии художеств в Варшаве (1956), затем — режиссерское отделение Государственной высшей киношколы в Лодзи (1974). Его курсовые работы "Вопросы" (1971) и "Пробивная сила" (1972) получили премии на кинофестивалях студенческих работ. Автор пьес "Плотина", "Пятиугольник", "Трепка", идущих в польских театрах; телеспостановок "Прием" (1971), "Лев" (1977), "Услуга" (1978) и др.; сценариев к картинам "Баритон" (реж. Я. Заорский), "Большой забег" (реж. Е. Домарадский) и др.

В художественном кинематографе дебютировал в 1976 г. лирической мелодрамой "В середине лета" (диплом МКФ в Сан-Ремо).

Ф. — один из самых ярких представителей течения в польском кинематографе 70-х гг., известного под названием "кино морального беспокойства", представители которого критиковали существующую политическую систему через трагедию отдельных людей, живущих в мире конформизма, фиктивных моральных ценностей, в которые никто не верит, но официально "отдает им честь".

В большинстве своих фильмов Ф. рисует портреты людей, которые борются за успех, власть, деньги, карьеру, стремясь достичь их различными способами. В одной из своих лучших картин "Распорядитель бала" (1977), имевшей огромный успех у зрителя, режиссер создает острый, сатирический образ карьериста, обаятельного человека, возможно, даже очень талантливого, ставшего слугой плохого вкуса публики и директив аппарата про-

паганды, рассматривающего свою деятельность, людей, каждый элемент действительности как средство достижения карьеры, источник легкого заработка, человека, готового на все ради достижения своей цели.

В фильме "Шанс" (1979) борьба между учителем истории за души молодежи, ратующим за духовное развитие и индивидуальность учеников, и учителем физкультуры, сторонником "сильной руки" и подавления любых проявлений личности, — является как бы моделью конфликта в обществе в целом.

Картина "Идол" (1984) — рассказ о том, как мало осталось в памяти людей воспоминаний об умершем молодом писателе, который в свое время, боясь столкновения с действительностью, разменял свой талант на создание мифа о самом себе.

Лента "Конец игры" (1991) — история любви и разочарования молодого математика и лидера одной из политических партий, участвующей в выборах в парламент, затрагивает проблему выбора между любовью, личной жизнью и политической карьерой.

Интересен и фильм "Был джаз" (1980), в котором режиссер пытался показать духовную атмосферу молодежи сразу после 1956 г., когда джаз считался "продуктом культуры гнилого Запада", для героев же фильма являлся своеобразным "островком свободы", а их джазовое музицирование приобретало подтекст политического протеста.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Ночлег" (Nocleg, тв.), 1973; "Актриса" (Aktorka), 1975; "В середине лета" (W srodku lata, диплом МКФ в Сан-Ремо), 1976; "Распорядитель бала" (Wodzirej), 1977; "Рядом" (Obok), "Шанс" (Szansa), оба — 1979; "Был джаз" (Byl jazz), 1980; "Идол" (Idol), 1984; "Герой года" (Bohater roku), "Незванный гость" (Nieproszony gość, тв.), оба — 1986; "Капитал, или Как сделать деньги в Польше" (Kapital, czyli jak zrobic pieniadze w Polsce), 1989; "Конец игры" (Koniec gry), 1991; "Самоволка" (Samowolka), 1993; "Лето любви" (Lato milosci), 1994; "Далеко от дома" (Daleko od siebie), 1995.

## ФАССБИНДЕР РАЙНЕР ВЕРНЕР

(Fassbinder Rainer Werner). Немецкий кинорежиссер. Родился 31 мая 1945 г. в Бад-Верисхофене, умер 10 июня 1982 г. в Мюнхене. Отец — доктор медицины, мать Лизелотте Эдер — переводчица, игравшая во

многих фильмах своего сына под именем Лило Пемпайт. После развода родителей в 1951 г. Фассбиндер остается с матерью, посещает различные гимназии в Аугсбурге и Мюнхене, но перед экзаменом на аттестат зрелости уходит из школы. В 1964–1966 гг. учится в актерской студии Фридля-Леонарда в Мюнхене. В 1966 г. завоевывает третью премию на мюнхенском драматическом конкурсе и безуспешно пытается поступить в заново открытую Немецкую академию кино и телевидения в Берлине.

Свои первые короткометражки Ф. снимает на рубеже 1966–1967 гг., после чего приходит в "Экшн-театр", свободную театральную группу в Мюнхене, где работает сначала актером, а затем режиссером и драматургом. В 1968 г. ставит свой первый собственный спектакль "Катцельмахер" и в том же году после роспуска "Экшн-театра" основывает новую театральную коммуну — "Антитеатр", вместе с Ханной Шигуллой, Пеером Рабеном и Куртом Раабом.

В 1969 г. Ф. дебютирует в игровом кино картиной "Любовь холоднее смерти" с актерами "Антитеатра" и играет в нем главную роль сутенера Франца, отказывающегося вступить в преступный синдикат. Фильм не произвел впечатления на Берлинале-1969, зато вторая работа режиссера — "Катцельмахер", появившаяся в том же году, была отмечена многочисленными наградами.

Продолжая работать в театре и на радио, Ф. в течение двух лет снимает в общей сложности более десяти фильмов. Отмечая необычную продуктивность 24-летнего режиссера, пресса называет его "вундеркиндом немецкого кино". Но поразительно не только количество картин, но и разнообразие их тематики и жанров. Это и социально-критические очерки, посвященные повседневной жизни немецких граждан ("Катцельмахер", "Почему рехнулся господин Р.?", 1970; "Саперы в Ингольштадте", 1971), и подражания американским и французским гангстерским фильмам ("Любовь холоднее смерти", 1969; "Рио дас Мортес", 1970; "Уайти", 1970; "Американский солдат", 1970).

Своего рода финалом его раннего творчества стал фильм "Предостережение о святой блуднице" (1970), в котором Ф. анализирует напряженную атмосферу в киногруппе и свое понимание киноискусства.

Ф. был убежденным приверженцем "простого искусства" ("чем проще фильм, тем он правдивее"), его

в первую очередь привлекали такие "легкочитаемые" жанры, как мелодрама и криминальный фильм. Наиболее сильным произведением с мелодраматической интригой стал "Продавец четырех времен года" (1971), показавший трагедию одиночки, оказавшегося лишним в обществе "всеобщего благоденствия" Эпохи Экономического чуда. В нем Ф. реализовал свою идею о перенесении в кинематограф некоторых принципов театральной "народной драмы". В период увлечения ими он создает ленты "Восемь часов — не день" (1972), "Страх съедает душу" (1973), "Матушка Кюстерс отправляется на небо" (1975). Герои этих картин — простые люди: рабочие, лавочники, пенсионеры. Ф. любил этих героев за их наивность, бескорыстие, беззаветную любовь к ближнему и способность к самопожертвованию. Но в мире, где правит принцип выгоды и расчета, их ждет трагический финал. Этот мотив обреченности особенно ярко прозвучал в ленте "Продавец четырех времен года" и в трагической и глубоко человеческой истории сближения шестидесятилетней вдовы и молодого марокканца — "Страх съедает душу", — лучших фильмах раннего Ф.

"Эффи Брист" (1972–1974) с Ханной Шигуллой в роли Эффи — одна из наиболее адекватных экранизаций литературы. В ней ярко раскрылся талант Ф. как тонкого и изобретательного стилизатора. Примененная режиссером техника наплывов и затемнений, восходящая к эпохе немого кино, черно-белые кадры с желтоватым оттенком, как на старых фотографиях в старинных альбомах, — все это придает особый оттенок меланхолической интонации фильма.

С 1973 г. в творчестве Ф. стал ощущаться сбой. Фильмы, созданные в это время, — "Марта" (1973), "Страх перед страхом" (1975), "Я только хочу, чтобы меня любили" (1976), — повторяли одну и ту же вариацию тем отчаяния, страха и одиночества. Ощущение тупика побуждает Ф. вернуться в театр. Во Франкфурте и о Франкфурте он ставит спектакль "Мусор, город и смерть", в котором звучат почти все главные темы его творчества. Ф. рассказывает историю проститутки, которая становится возлюбленной богатого еврея и благодаря ему сама становится владелицей громадного состояния, что приносит ей одни несчастья.

Спектакль вызвал громкий скандал в прессе, где Ф. стали упрекать в откровенном антисемитизме.

Постоянные финансовые затруднения и конфликты с труппой заставляют Ф. вернуться в кино. Начинается третий, наиболее важный период в его творчестве.

С помощью международных копродукций и звезд (Анна Карина, Дирк Богард) Ф. пытается привлечь новую публику ("Китайская рулетка", 1976, "Отчаяние. Путешествие в свет", 1977). Успех лент "нового немецкого кино": "Поруганная честь Катарины Блюм" (1975) Ф. Шлендорфа и "Второе пробуждение Кристины Клагес" М. Фон Тротты — наталкивает его на мысль обратиться к актуальным политическим проблемам. В 1977 г. он участвует в совместном проекте "Германия осенью", которым кинорежиссеры отреагировали на политическую ситуацию в ФРГ, вызванную террористическими акциями.

Проблеме терроризма посвящен фильм Ф. "Третье поколение" (1979), где он пытается вскрыть социально-политические истоки этого явления и выносит суровый приговор тем, кто превратил в развлечение игру с оружием и высокие идеалы.

Фильм "Замужество Марии Браун" (1978) открывает так называемую "аденауэровскую трилогию", оставившую глубокий след в истории кино ФРГ. Во всех трех случаях женщины — центральные фигуры. "Мария Браун" рассказывает на примере первых послевоенных лет историю эмансипации, которая в конечном итоге терпит крах. Фильм стал высшим достижением Ф. и Шигуллы (ведущей актрисы кинематографа Ф., блестяще сыгравшей роль Марии Браун), сотрудничавших в девятнадцати фильмах.

"Лола" (1981) продолжает тему "Замужества Марии Браун". Это иронично-шутливая мелодрама о проститутке из небольшого немецкого городка, которая губит добропорядочного чиновника-филистера, мнящего себя оплотом морали и нравственности, и о махинациях, стоящих за экономическим чудом 50-х гг. в Германии.

Завершает "аденауэровскую трилогию" фильм "Тоска Вероники Фосс" — история последних дней знаменитой немецкой актрисы Сибиллы Шмитц, морфинистки, доведенной до самоубийства.

В 1979–1980 гг. Ф. экранизирует роман Альфреда Деблина "Берлин. Александерплац", фильм в 13 частях и эпизодом с Гюнтером Лампрехтом в главной роли.

"Керель" (1982), последняя работа Ф., вышедшая на экраны уже после его смерти, снята по роману



"Керель де Брист" французского писателя Жана Жене, который в образе моряка Кереля, гомосексуалиста, убийцы и наркомана, запечатлел свою собственную биографию. В нем, открыто или закодировано, еще раз проходят все навязчивые мотивы режиссера и человека Райнера Вернера Фассбиндера.

Ф. играл не только в большинстве своих спектаклей и фильмов, но и в фильмах других режиссеров. Под именем "Франц Валш" он участвовал в монтаже многих своих картин, создавал декорации, писал тексты песен.

После смерти Ф. режиссер Раду Габреа в 1983 г. использовал отдельные мотивы его биографии в фильме "Человек как Е.В.А." (Ein Mann wie E.V.A.) с Эвой Маттес в главной роли.

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Любовь холоднее смерти" (Liebe ist kalter als Tod), "Катцельмахер" (Katzeimacher), "Боги чумы" (Gotter der Pest), все — 1969; "Почему рехнулся господин Р.?" (Warum lauft Herr R. Amok?), "Рио дас Мортес" (Rio das Mortes), "Уайти" (Whity), "Поездка в Никлашаузер" (Die Niklashauser Fahrt), "Американский солдат" (Der amerikanische Soldat), "Предостережение о святой блуднице" (Warnung vor einer heiligen Nutte), все — 1970; "Саперы в Ингольштадте" (Pioniere in Ingolstadt), "Продавец четырех времен года" (Handler der vier Jahreszeiten), оба — 1971; "Горькие слезы Петры фон Кант" (Die bitteren Tranen der Petra von Kant), "Звериная тропа" (Wildwechsel), "Восемь часов — не день" (Acht Stunden sind kein Tag), все — 1972; "Мир на проводе" (Welt am Draht), "Нора Хельмер" (Nora Helmer), "Страх съедает душу" (Angst essen Seele auf), "Марта" (Martha), все — 1973; "Эффи Брист" (Effi Brist), "Как птичка на проводе" (Wie ein Vogel auf dem Draht), "Кулачное право свободы" (Faustrecht), все — 1974; "Матушка Кюстерс отправляется на небо" (Mutter Kusters fährt zum Himmel), "Страх перед страхом" (Angst vor der Angst), оба — 1975; "Я только хочу, чтобы меня любили" (Ich will doch nur, dass ihr mich liebt), "Сатанинское зелье" (Satanbraten), "Китайская рулетка" (Chinesisches Roulette), все — 1976; "Больвизер" (Bolwieser), "Женщины в Нью-Йорке" (Frauen in New York), "Отчаяние. Путешествие в свет" (Despair. Eine Reise ins Licht), все — 1977; "Германия осенью" (Deutschland im Herbst), "Замужество Марии Браун" (Die Ehe die Maria Braun), "В году 13 лун" (In einem Jahr mit 13 Monden), все — 1978; "Третье поколение" (Die dritte Generation), 1979; "Берлин. Александерплац" (Berlin. Alexanderplatz), "Лили Марлен" (Lili Marien), оба — 1980; "Лола" (Lola), "Театр в трансе" (Theater

in Trance), "Тоска Вероники Фосс" (Die Sehnsucht der Veronica Voss), все — 1981; "Керель" (Querelle), 1982.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ М., 1987; Плахов А. Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999; Herbert Spaich. Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk. Weinheim: Beltz/Quadriga, 1992; Peter Beding. Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder. Seine Filme, seine Freunde, seine Feinde. Bergisch Gladbach, Lubbe, 1992; Hans Gunther Pflaum. Rainer Werner Fassbinder. Bilder und Dokumente. Edition Spangenberg, Munchen, 1992; Robert Katz: Love Is Colder Than Death. The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder. Random House, New York, 1987; Yann Lardreau: Rainer Werner Fassbinder. Paris: Editions de l'Etoile, 1990.

## ФЕЛЛИНИ ФЕДЕРИКО

(Fellini Federico). Итальянский режиссер. Родился 20 января 1920 г. в Римини, умер в январе 1994 г. В 17 лет покинул отчий дом и переехал во Флоренцию, где работал карикатуристом. В 1939 г. переехал в Рим, где перепробовал множество профессий: репортера, автора скетчей, художника, оформителя витрин. Любой род занятий превращается для него в жизненную школу: его живой ум и воображение, общительность и восприимчивость способствуют быстрому превращению провинциала в интеллектуала. Единственное, что ему не давалось, так это систематическая учеба за партой, поэтому законченных вузов в его биографии нет. В 1943 г. Феллини знакомится с молодой актрисой Джульеттой Мазини и женится на ней. Мазина становится его актрисой, музой, единственной спутницей жизни. К работе в кино Феллини привлек Роберто Росселлини: в фильме "Рим — открытый город" его имя числится в ряду сценаристов. Росселлини благодаря этой картине стал классиком неореализма, Феллини никогда не исповедовал принципов этого главного направления итальянского послевоенного кино, хотя реалистические постулаты неореалистической эстетики в ранних фильмах режиссера можно проследить с достаточной очевидностью. В "Огнях варьете" (1950, совм. с А. Латтуадой), в "Белом шейхе" (1952), в "Мамешиных сыновьях" (1953, пр. МКФ в Венеции) есть отзвуки неореализма — незамысловатость историй, невзрачность персонажей и послевоенный фон, но есть и предвозвестники того кинематографа, который во всем мире будут называть феллиниевским.

Автобиографизм, карнавальная фантазия, насмешливая ирония мистификатора и комедианта, католицизм — все у него особое, своеобразное, субъективное. Отличия от неореализма стали доминантой в "Дороге" (1954, пр. на МКФ в Венеции, пр. "Оскар" в 1956) и позволили говорить о том, что поэтика Феллини радикально отлична от неореализма. Бродячие цирковые артисты, герои "Дороги", скитальцы на этой земле. Их жалкая жизнь — единственное, что у них есть. Но она так унижительна и беспросветна, что вызывает лишь безразличие, а не сочувствие. Окружающий мир холоден и жесток, и никто не протянет руку помощи, как это было в неореалистических лентах с их неприменной солидарностью простых людей. Построенная по законам притчи, простая житейская история зазвучала как метафора человеческого бытия вообще. Что усилило ее трагедийность. "Ночи Кабирии" (1957, пр. "Оскар") продолжили тему "Дороги": противоборство добра и зла продолжается даже тогда, когда человек в своем падении достиг "дна" жизни. Проститутка Кабирия, не знаящая ничего другого, кроме пантели, мечтает скопить деньги, чтобы начать новую достойную жизнь, в которой будут дом, муж, дети — простые и необходимые радости для любой женщины. Жизнь Кабирии предстает в характерном феллиниевском духе, как карнавал, в котором маски уродливые и веселые сменяют друг друга, а героиня проживает один за другими эпизоды буффонные, драматические и трагические, но из всего выходит победительницей, обобранной проходивцем, но способной дарить людям свет своей наивной улыбки. В "Сладкой жизни" (1959, пр. МКФ в Каннах в 1960) Феллини, поднявшись по социальной лестнице, показал пресытившихся буржуа, даже от удовольствий не получающих наслаждения, циничных репортеров, гонящихся за сенсациями, церковников с их помпезностью, словно насмехающихся над духовностью, — и все они в круговерти нелепых, гнусных и смехотворных событий и ситуаций представляют собой живую фреску современной буржуазной жизни. "Сладкая жизнь" — это жизнь пустая, бессмысленная, суетливая, и Феллини показывает ее с присущим ему сарказмом, самоиронией и любопытством. Во многом автобиографична и следующая лента Феллини "Восемь с половиной" (1963, пр. МКФ в Москве в 1963, пр. "Оскар"), которая стала шедевром

мирового киноискусства, открыв для него новаторский ассоциативный монтаж, в котором соединились сокровенный процесс творчества, "я" художника, в котором личность, ее фантазии, сны, детские воспоминания, размышления о смысле бытия, мечты о будущем и сиюминутная житейская неустроенность. Все это переплавлено в едином, нерасчленимом потоке сознания героя, кинорежиссера Гвидо Ансельми. Феллини оказался первым художником, в пластических образах запечатлевшим бесконтрольные, подсознательные импульсы, ведущие творца к его творению. Этот же метод режиссер решил опробовать еще раз в следующей своей ленте "Джульетта и духи" (1965). Ее героиня — современная respectable женщина (Д. Мазина), страдающая депрессией от разлада в личной жизни.

Конец 60-х гг. с его молодежной Контестацией, рабочими выступлениями против антигуманистической государственной машины косвенным образом нашли отражение в творчестве Феллини. Далекий от доминирующего в эти годы в итальянском кино так называемого "социально-политического направления" Феллини поставил картину "Сатириконт-Феллини" (1969, по Петронию), в которой показал эпоху крушения древнеримской цивилизации в экспрессивных, сумрачно-апокалиптических образах, призывая оглянуться назад, дабы не повторять ошибок ведущих к гибели. Но уже следующий фильм "Клоуны" (1970) рассказывает жизнеутверждающую историю итальянских балаганов и клоунов, властителей детских и не только детских дум и сердец. 1972 г. отмечен картиной "Рим", документально-художественным произведением, в котором Вечный город словно пропущен через внутренний мир большого художника XX века. Здесь скрестилось все: жанры, человек и город, история и настоящее, трагедии и смех. В 1974 г. выходит "Амаркорд", в отличие от "Рима" провинциальная история и первый фильм режиссера о природе итальянского фашизма. Рассказывая в иронично-абсурдистском стиле истории из своего детства, рисуя сатирические образы шаржи на соседей-горожан, он с горечью говорит о том, что составляет суть итальянского фашизма — это провинциализм, инфантилизм, подрастковые страхи, экзальтированная набожность. Все это было хорошей почвой, может быть, и не для того, чтобы самому стать фашистом, но, несомненно, для того, чтобы фа-

шизму с его смехотворной риторикой и фанфаронством пособничать. Феллини-карикатурист отменно потрудились в этом фильме, создав целый город гротесковых персонажей, анекдотических личностей — героев этаких фуметти (комиксов) из фашистской истории.

Зрелый Феллини создает в 70-е гг. фильмы, исполненные внутреннего трагического звучания, а по внешнему рисунку сохраняющие такие признаки его стиля, как карнавальность, особая гротесковая фантазийность, ирония, начинающаяся с себя. И все же и в "Казанове Федерико Феллини" (1976), и в изумительной "Репетиции оркестра" (1979), и особенно в "Городе женщин" (1980) чувствуется определенная усталость художника, будто заплутавшегося в собственной теплице. Но уже в фильме-притче "И корабль плывет" (1983) Феллини создает потрясающую по масштабу многофигурную фреску, в которой конкретное и универсальное сплавлены в миф XX века. В последовавших затем фильмах "Джинджер и Фред" (1985) и "Интервью" (1987) впервые со щемящей болью зазвучала тема старости и усталости. Оставаясь стилистически верным себе, Феллини тем не менее ностальгирует по прошлому, а в ностальгии нет уже иронии, а есть усталость и сожаление о том, что все хорошее так или иначе кончается. Кончается и сам кинематограф, уступая место тому, что называется "масс-медиа". Искусство Феллини, в котором так глубоко вросли друг в друга трагизм и комедия, иррациональное и рациональное, реальность и фантазия, интеллектуализм и эмоциональность было новаторским для кинематографа XX века на протяжении трех десятилетий. Оно было "открытой книгой", по которой учились несколько поколений режиссеров и зрителей. Но это не значит, что оно полностью исчерпано.

Л. Алова

Фильмография: "Огни варьете" (Luci del varietà), 1950; "Белый шейх" (Lo sceicco bianco), 1952; "Мамынькины сынки" (I vitelloni), "Любовь в городе", новелла "Брачная контора" (Amore in città, l'episodio Una agenzia matrimoniale), оба — 1953; "Дорога" (La strada), 1954; "Мошеничество" (Il bidone), 1955; "Ночи Кабирии" (Le notti di Cabiria), 1957; "Сладкая жизнь" (La dolce vita), 1959; "Боккаччо-70", новелла "Искушение доктора Антонио" (Boccaccio-70, l'episodio La tentazione del dottor Antonio), 1962; "8 ½" (Otto e mezzo), 1963; "Джульетта и духи" (Giulietta degli spiriti), 1965; "Три шага в бреду", новелла "Тоби Дамми" (Tre passi nel delirio, l'episodio Toby Dammit), 1968; "Сатириконт-Феллини" (Satyricon-Fellini), 1969; "Клоуны" (I clowns), 1970; "Рим" (Roma), 1972; "Амаркорд" (Amarcord), 1974; "Казанова Федерико Феллини" (Casanova di Federico Fellini), 1976; "Репетиция оркестра" (Provad'orchestra), 1979; "Город женщин" (La città delle donne), 1980; "И корабль плывет" (e la nave va), 1983; "Джинджер и Фред" (Gingere Fred), 1985; "Интервью" (L'intervista), 1987; "Голос луны" (La voce della luna), 1990.

Библиография: Соловьева И. Кино Италии. М., Искусство, 1960; Феллини Ф. Делать фильм. М., Искусство, 1984; Бачелис Г. Федерико Феллини. М., Наука, 1986; Феллини о Феллини. М., Радуга, 1989; B. Rondi. Federico Fellini. Di Bianco e Nero. Roma, 1965; T. Kezich. Il dolce cinema. Bompiani, Milano, 1978; F. Faldini, G. Fofi. Aventurosa storia del cinema italiano. Feltrinelli, Milano, 1979.

## ФЕРРЕРИ МАРКО

\*\*\*\*\*  
 (Ferreri Marco). Итальянский режиссер, сценарист. Родился 11 мая 1928 г. в Милане. Получив образование ветеринара, увлекся кинематографом во время совместной работы с С. Спина над заказными научно-популярными картинками. Переехав из Милана в Рим, участвовал в создании "Документального еженедельника" — проект Ч. Дзаваттини, имевший короткую жизнь. В 1952 г. в качестве ассистента режиссера принимал участие в съемках фильма "Шинель" (реж. А. Латтуада). Вместе с Р. Гионе и Ч. Дзаваттини участвовал в создании фильмов "Любовь в городе", "Женщины и солдаты", "Пляж", в которых играл небольшие роли, писал сценарии, был исполнительным продюсером. В 1956 г. Феррери переехал в Испанию, где познакомился с писателем-сатириком Р. Аскона, ставшим его постоянным сценаристом, и вместе с ним снял несколько успешных картин: "Квартирка" (пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, 1958), "Парнишки" и "Коляска". В этих картинах заметилась авторская интонация Феррери, осуществляющего социальную критику в жанре "черного юмора". В 1961 г. Ф. вернулся в Италию, где продолжил развивать излюбленный жанр и тематику. В высшей степени оригинальные по содержанию и по форме картины "Королева пчел" и "Женщина-обезьяна", новелла "Профессор", "Дилинджер мертв" (пр. за лучший оригинальный сюжет на МКФ в Венеции, 1969), "Аудиенция" (пр. ФИПРЕССИ на МКФ в

Зап. Берлине) были полны сарказма, жестокой и горькой иронии в адрес основных общественных институтов — Церкви, Брака, Семьи... Феррери не боялся эпатаживать публику, оскорблять ее вульгарным цинизмом или мрачным юмором, потому что считал, что иначе не побороть абсурд сложившегося беспорядка. Вместе с тем ему не чуждо сострадание к маленьким и убогим людям, достоинство которых растоптано их же родными и близкими, стремящимися к власти любой ценой.

Тема вырождения рода человеческого, мужских и женских особенностей стала доминирующей в творчестве Феррери в 70-е гг. В 1973 г. Феррери снял картину "Большая жратва" (пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах), где прочитывалась аллегория об "обществе потребления", которое погибнет от обжорства. Иными словами, потребление самоубийственно по самой своей сути. Тема бездельно-апатичного саморазрушения человека, ведущего к его физическому самоуничтожению, звучит в фильмах-трагифарсах "Семя человеческое", "Последняя женщина" и "Прощай, самец". Бросая эпатажный вызов обществу, Феррери развивает в этой "антимужской" трилогии идею полной дискредитации мужского начала во всем — от секса до политики. Интонация режиссера полна едкого сарказма: никчемные "самцы" — импотенты, без дома, без семьи, без родины — вот настоящее лицо общества. Будущее режиссер связывает с женщиной, с ее способностью к продолжению рода человеческого и, даст Бог, к его улучшению. Но оптимистический взгляд в будущее в фильмах Феррери является всегда как сон, как иллюзия, как утопия. "Истории обыкновенного безумия" (гл. пр. на МКФ в Сан-Себастьяне), "История Пьеры" и "Будущее — это женщина" складываются в трилогию о женщинах. Они прекрасны, хотя и не нуждаются в мужчине более, чем требует того физиология. Они самодостаточны в творчестве, в сексе. Они страдают своим отцом или приятелем, но не хотят тащить эту обузу по жизни. Впрочем, и к детям они относятся как к обузе. Родив, они стараются скинуть их другим. Как существо социальное, человек в изображении Феррери хуже животного, потому что предаёт свои природные инстинкты. На вопрос, куда бежать, Феррери отвечает фильмом "Прошу убежища" (специальный пр. на МКФ в Зап. Берлине), где, по обыкновению непутевый, герой Роберто Бенини мечтает плавать

коком на золотом корабле у берегов Таити. Но мечта иллюзорна, нельзя всю жизнь оставаться ребенком, и незадавшийся воспитатель детского сада кончает жизнь самоубийством в морской пучине. В картине "Как вкусны эти белые люди" Феррери продолжает издеваться над стремлением цивилизованного человечка спастись от цивилизации, вернувшись в лоно первозданной природы, словно в материнскую утробу. Но вместо тишины и покоя они находят там первобытных дикарей, которые мечтают их съесть. В последней ленте "Нитрат серебра" Феррери, словно предчувствуя скорую смерть, объяснился в любви к кинематографу, к его звездам и ордам зрителей, ежедневно по всему миру заполняющим кинозалы.

Л. Алова

**Фильмография:** "Квартирка" (El pisito), 1958; "Парнишки" (Los chicos), 1959; "Колыска" (El cochecito), 1960; "Итальянки и любовь", новелла "Супружеская неверность" (Le italiane e l'amore, l'episodio Infedelta conjugale), 1961; "Королева пчел" (Una storia moderna: l'ape regina) 1962; "Женщина-обезьяна" (La donnascimmia), 1963; "Противоположный пол", новелла "Профессор" (Controresso, l'episodio Il professore), 1964; "Человек с пятью шарами" (L'uomo dei cinque palloni), 1965; "Свадебный марш" (Marcia nuziale), 1966; "Гарем" (L'harem), 1967; "Диллинджер мертв" (Dilinger e morto), 1969; "Семя человеческое" (Il seme dell'uomo), 1970; "Аудиенция" (L'udienza), 1971; "Сука" (La cagna), 1972; "Большая жратва" (La grande abuffata), 1973; "Не прикасаться к белой женщине" (Non toccare la donna bianca), 1975; "Последняя женщина" (L'ultima donna), 1976; "Прощай, самец" (Ciao, maschio), 1977; "Прошу убежища" (Chiedo asilo), 1979; "Истории обыкновенного безумия" (Storie di ordinaria follia), 1981; "История Пьеры" (Storia di Piera), 1983; "Будущее — это женщина" (Il future e donna), 1984; "Я люблю тебя" (I love you), 1987; "Как вкусны эти белые люди" (Come sono buoni i bianchi), 1988; "Дом улыбки" (La casa del sorriso), 1990; "Плоть" (La carne), 1991; "Дневник порока" (Il diario di un vizio), 1993; "Нитрат серебра" (Nitrato d'argento), 1995.

**Библиография:** Рейзен О. Лицо и маска черного юмора. // Проблемы гуманизма и антигуманизма в современном зарубежном кино. ВНИИК, М., 1985; Баскаков В. Агрессивный экран Запада. ВБПСК, М., 1986; Босенко В. Марко Феррери: Пророк?... Порок?... // Видео-Асс, № 42. М., 1988; M. Grande. Ferreri. La nuova Italia, Firenze, 1974; L'ultima donna. Einaudi, Torino, 1976; F. Accialini, L. Coluccelli. Marco Ferreri. Il Formicchere, Milano, 1979.

## ФОРБС БРАИАН

\*\*\*\*\*  
(Forbes Bryan). Настоящее имя Джон Теобальд Кларк (John Teobald Clarke).

Английский кинорежиссер, сценарист, продюсер, актер. Родился 22 июля 1926 г. в Лондоне. В 1944 г. недолго изучает актерское мастерство в Королевской академии драматических искусств. С 1944 по 1947 г. служит в армии. Начиная с 1948 г. играет в разных театральные труппах на лондонских сценах, в 1949 г. дебютирует на экране ("Маленькая комната в глубине", реж. М. Пауэлл и Э. Прессбургер), в эпизодических ролях снимается до 1964 г. С 1954 г. работает как сценарист, а с 1958 г. как продюсер. Вместе с Р. Аттенборо основывает компанию "Бивер Филмс", в планах которой цикл социально-критических фильмов, а в 1961 г. с Р. Аттенборо и Б. Дирленом основывает прокатную фирму "Объединенные кинематографисты". В том же году начинает заниматься режиссурой. Первые фильмы Форбса — "Бросать слова на ветер" (1961), "Угловая комната" ("Эль-образная комната", 1962), мелодрама из жизни лондонских предместий, свидетельствующая о его склонности к изображению городских будней. В последующих фильмах на смену этому своеобразному английскому "неореализму" приходят элементы фантастики, особенно ярко проявившиеся в таких фильмах, как "Сеанс в мокрый послеполуденный час" (1964), "Тайные осведомители" (1967), "Безумная из Шайо" (1969, по пьесе Ж. Жироду) и "Степфордские жены" (1974, по роману А. Левина). Среди других работ — комедия о викторианской эпохе "Путаница со шкатулкой" (1966), триллер "Ловушка" (1968), военный фильм о пленниках японского концлагеря во время второй мировой войны "Король Крыса" (1965). Эти колебания между арт-фильмом и коммерческим успехом были свойственны творчеству Ф. и все последующие годы. После ряда коммерческих провалов Ф. обращается к литературной деятельности и продюсерской работе в должности директора компании "Объединенное Британское производство" (1969-1972).

М. Черненко

**Фильмография:** "Бросать слова на ветер" (Whistle Down The Wind), 1961; "Угловая комната" / "Эль-образная комната" (The L-Shaped Room), 1962; "Сеанс в мокрый послеполуденный час" (Seance on a Wet Afternoon), 1964; "Король Крыса" (King Rat), 1965; "Путаница со шкатулкой"

(The Wrong Box), 1966; "Тайные осведомители" (The Whisperers), 1967; "Ловушка" (Deadfall), 1968; "Безумная из Шайо" (The Madwomen of Chailot), 1969; "Безумная луна" (The Raging Moon), 1970; "Степфордские жены" (The Stepford Wives), 1974; "Башмачок и роза — История Золушки" (The Slipper and the Rose — Story of Cinderella), 1976; "Международный приз" (International Velvet), 1978; "Воскресные любовники" (Sunday Lovers), "Джесси" (Jessie, тв), оба — 1980; "Любовь втроем" (Menage à Trois), "Лучше поздно, чем никогда" (Better Late Than Never), оба — 1982; "Обнаженное лицо" (The Naked Face), 1985; "Бесконечная игра" (The Endless Game), 1989.

**Сочинения:** Forbes Bryan. Notes for a Life. L, 1976; Forbes Bryan. A Divided Life. L, 1992.

### ФОРД АЛЕКСАНДР

\*\*\*\*\*

(Ford Aleksander). Польский сценарист и режиссер. Родился 24 ноября 1908 г. в Лодзи, умер 4 апреля 1980 г. во Флориде (США). Изучал историю искусств в Варшавском университете. В 1928 г. дебютировал в документальном кино короткометражным фильмом "На рассвете", а в 1930 г. — художественным фильмом "Талисман". Один из основателей союза любителей киноискусства "Старт" (1930), затем кооператива киноавторов "САФ" (1935). Во время второй мировой войны снимал в СССР документальные и учебные фильмы для армии (1940-1943). В 1943 г. Ф. вместе с известным польским документалистом Ежи Боссаком организовал документальную киностудию 1-й дивизии Войска Польского. Один из организаторов послевоенной польской кинематографии, первый директор государственного предприятия "Фильм Польский" (1945-1947). Художественный руководитель кинообъединений "Блок" (1948) и "Студио" (1955-1968). Педагог, профессор Государственной высшей киношколы в Лодзи (1948-1968). Лауреат Государственных премий и премий министра культуры и искусства.

В 1969 г. был вынужден эмигрировать из Польши, жил и работал в ФРГ, Дании, США, Израиле.

Свои фильмы Ф. посвящал молодежной проблематике — "Уличный легион" (1932, док.), "Пограничная улица" (1948, Золотая медаль МКФ в Венеции), "Пятеро с улицы Барской" (1953, пр. за режиссуру МКФ в Каннах, 1954; пр. МКФ в Эдинбурге, 1959), последствиям фашизма, отразившегося в трагических судьбах польских евреев, немцев, поляков, французов, — "Пограничная

улица", "Первый день свободы" (1964).

Режиссер снял биографическую поэму о раннем творчестве Шопена ("Молодость Шопена", 1951, 1-я пр. МКФ в Карловых Варах, 1952; Золотая медаль МКФ в Ферраре, 1959), в которой лирикой пропитаны все сцены: и крестьянская свадьба, и встреча Фредерика с неизвестным музыкантом, и даже борьба на парижских баррикадах.

Ф. является также автором первого польского исторического гиганта, самого кассового суперколосса "Крестоносцы" (1960) по повести Хенрика Сенкевича, отличавшегося старательностью в представлении исторических реалий, заботой о соответствии литературному оригиналу, имевшего успех не только у польского, но и у зарубежного зрителя.

Ф. снял также ленту "Восьмой день недели" (1958), пролежавшую на "полке" 15 лет (преьера состоялась в 1983 г.).

В эмиграции Ф. снял свой известный фильм "Первый круг" (1972) по повести Александра Солженицына, в котором основное внимание режиссера сосредоточено на влиянии тоталитаризма и жестокости на души людей, а также первую кинобиографию выдающегося польского гуманиста, доктора Януша Корчака.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "На рассвете" (Nad ranem, док.), 1928; "Талисман" (Mascotte), 1930; "Рождение газеты" (Narodziny gazety, док.), 1931; "Уличный легион" (Legion ulicy, док.), 1932; "Пробуждение" (Przebudzenie), 1934; "Не было у бабы хлопот" (Nie miała baba kłopotu), "На старт" (Na start, док.), оба — 1935; "Люди Вислы" (Ludzie Wisły, док., совм. с Ежи Зажицким), "Дорога молодых" (Droga mlodych, среднетр.), оба — 1936; "Вместе" (Razem, док.), 1937; "Присягаем Польской земле" (Przysięgam Ziemi Polskiej, док., совм. с Людвиком Перским), 1943; "Борющаяся Польша", киноежемесячник № 1 (Polska walczaca. Miesiecznik filmowy. Nr. 1), "Майданек — кладбище Европы" (Majdanek — smętarzysko Euro-ru, док., совм. с Ежи Боссаком), оба — 1944; "Пограничная улица" (Ulica graniczna), 1948; "Молодость Шопена" (Młodość Chopina), 1951; "Пятеро с улицы Барской" (Pięciu z ulicy Barskiej), 1953; "Восьмой день недели" (Osmu dzień tygodnia), 1958; "Крестоносцы" (Krzyżacy), 1960; "Первый день свободы" (Pierwszy dzień wolności), 1964; "Врач советует" (Der Arzt stellt fest, другое название "Обвинение по параграфу 218", Angelklagt nach Paragraph 218, ФРГ—Швейцария), 1966; "Первый круг" (The first Circle), 1972;

"Вы свободны, доктор Корчак" (Sie sind frei, Doktor Korczak, другое название "Мученик", Der Martyrer, ФРГ—Израиль), 1973.

**Библиография:** Skwara Janusz. Ford i dwudziestolecie. // Film. Warszawa, 1965/5; Janicki Stanisław. Aleksander Ford. Wydawnictwa artystyczne i filmowe. Warszawa, 1967; The First Circle. // Variety. 1973/10.

### ФОРМАН МИЛОШ

\*\*\*\*\*  
(Forman Miloš). Чешский и американский режиссер, сценарист, продюсер.

Родился 18 февраля 1932 г. в Чаславе (Чехословакия). После гибели родителей в нацистском концлагере воспитывается сначала у родственников, затем в гимназии-интернате, где знакомится с Ежи Сколимовским, Вацлавом Гавелом и будущим коллегой Иваном Пассером. Увлечение театром и кинематографом приводит Милоша Формана на факультет драматургии пражской Киноакадемии (ФАМУ, 1951-1956 гг.), где в то время преподают лучшие отечественные писатели и режиссеры, воспитанные на авангардной чешской культуре 20-30-х гг.: Милош Крадохвил, Милан Кундера, Эльмар Клос и др. Уже в студенческие годы Форман вместе с М. Фричем пишет сценарий комедии "Положитесь на меня" (1955). Два года спустя участвует в качестве ассистента режиссера в съемках фильма "Шенки" (реж. Иво Новак) по собственному сценарию, в котором проглядывают очертания "Черного Петра" с его размытым сюжетом, пристальным интересом к молодому поколению, темой отцов и детей. Во время съемок знакомится с восходящей кинозвездой Яной Брейховой, которая вскоре становится его женой. В течение нескольких лет, начиная с 1956 г., сотрудничает с режиссером театра и кино, создателем "Латерны Магики" Альфредом Радоком, сначала как ассистент режиссера и актер его фильма "Дедушка-автомобиль" (1956), затем как создатель и режиссер заслуживших мировое признание программ "Латерны Магики".

В 1962 г. Ф. приходит на киностудию "Баррандов", работает вторым режиссером ("Там, за лесом", реж. П. Блюменфельд), а уже на следующий год становится ключевой фигурой чехословацкой культуры 60-х гг., сняв один за другим три фильма — среднетражные 16-мм "Конкурс" и "Не будь этой музыки", запущенные в прокат под общим названием "Конкурс", и полнометражный

"Черный Петр" ("Петр и Паула" в американском прокате, пр. чехословацкой критики за 1963 г.; Главный пр. в художественном конкурсе к 20-летию освобождения Чехословакии, 1965; Гран-при и "Золотой парус", первая премия молодой критики, на МКФ в Локарно, 1964; премия Федерации итальянских кино клубов; пр. журнала "Синема 60" на МКФ в Венеции; пр. молодой кинокритики в Оберхаузене в 1965 г. и др.), которые обозначили отчетливый тематический и стилистический разрыв с предыдущим поколением кинематографистов и вместе с ранними фильмами Хитиловой сыграли главную роль в становлении "новой чехословацкой волны".

Все началось с небольшого пражского авангардного театра "Семафор", где Ф. появился с оператором Ондржичком и 16-мм камерой, якобы проводя отбор юных певческих дарований, записал на пленку сымпровизированный по его просьбе конкурс непрофессиональных певиц, стремящихся попасть на театральную сцену. Сняв после этого небольшой игровой эпизод, режиссер смонтировал его в имеющийся материал и получил вполне законченный фильм "Конкурс", примечательный для Ф. еще и в личном плане: на съемках Ф. знакомится с актрисой Верой Кршесадловой, которая становится его второй женой и матерью двух его близнецов Петра и Матея. Почти одновременно с "Конкурсом" Ф. снимает небольшую игровую ленту о двух провинциальных духовых оркестрах "Не будь этой музыки", где впервые появляются непрофессионал Ян Вострич и студент актерского факультета театральной академии Владимир Пухолт, которые станут постоянными членами актерского ансамбля чешских фильмов режиссера. Объединив обе ленты под одним названием "Конкурс", Ф. создал картину о двух лицах современной популярной музыки.

Режиссеру хватило нескольких десятков метров, чтобы навсегда разрушить тот условный образ молодежи, который создавала чехословацкая кинематография, сначала сосредоточившись на образцовых молодых строителях ("Катка", "Щука в пруду"), затем — на молодежи, сбившейся с пути ("Золотой паук", "Пробуждение"), и набросать убедительный портрет реально существующих юношей и девушек.

Но "Конкурс" был скорее импровизацией и поиском, нежели готовым произведением искусства. В последующие четыре года Ф. посте-

пенно создаст на экране картину молодого поколения, которая своей аутентичностью и серьезностью поставленных проблем преодолеет границы "молодежной" тематики и перерастет в универсальное свидетельство о морали общества и чешском национальном характере. Такой картиной стал уже "Черный Петр", на первый взгляд банальная история сына почтальона, у которого нет средств, чтобы дать сыну образование, и который по этой причине устраивает его учеником в магазин самообслуживания, где тот должен шпионить за покупателями, чего он не хочет и не делает. Россыпью деталей обыденной жизни режиссер создает портреты отцов и детей. Тех, кто пережил несколько режимов со всеми вытекающими отсюда последствиями, и тех, кто только знакомится с миром взрослых и "преступно" разрушает его мораль своей наивностью и незнанием установленных правил.

Очаровывающий пленительной естественностью проявлений молодости, робостью подростков, мучительными поисками ответов на терзавшие их вопросы, подкупавший интимностью передачи эротического любопытства, "Черный Петр" был согрет мягкой иронией и сочувствием к молодым.

Но уже здесь чувствуется разница в отношении Ф. к молодому и взрослому поколениям. И это понятно. Если Шорм, Немец и некоторые другие режиссеры искали причины страданий современного человека в диссонансах и противоречиях современного гуманизма, в отчуждающих факторах, которые превращали жизнь их героев в сплошной мрак ("Возвращение блудного сына"), то Ф. находил их в первичной "школе жизни" — семье. "Черный Петр" демонстрировал болезнь в ее зародыше, не касаясь ее дальнейших стадий. Пока.

В основе следующей картины Ф. "Любовные похождения одной блондинки" (пр. CIDALC на МКФ в Венеции, 1965) — гротескная по своей сути ситуация, чреватая как глубокой драмой, так и большим комизмом: в городке с преимущественно женским населением администрация предприятия устраивает для своих незамужних работников вечер встречи с солдатами срочной службы. Но вместо молодых военнослужащих приезжают обремененные семьями пожилые резервисты. "Любовные похождения..." имели грандиозный успех дома, где их в течение 5 месяцев посмотрела половина всего населения Чехословакии

(6 млн), и за границей: фильм с успехом демонстрировался во Франции, прошел номинацию на "Оскара" и вместе с "Черным Петром" был включен в программу МКФ в Нью-Йорке. По просьбе организаторов фестиваля Ф. доснял для каждого из фильмов по любовной сцене с обнаженной натурой, но в европейские копии их не включил.

По сравнению с "Черным Петром" "Любовные похождения..." фильм более жесткий. И юмор Ф. становится глубже и агрессивней и явно нацелен на старшее поколение. Если Петр может спокойно отмахнуться от нотаций отца и проигнорировать указания директора магазина, куда его пристроили, то Андуга из "Любовных пождений" до дна испивает чашу горечи своей несчастной любви, растоптанной матерью своего возлюбленного. А в "Бале пожарников" сочувствие уже пронизано глубокой печалью, а место мягкой иронии занимает знаменитый формановский смех, который возникает, когда просто "нельзя смеяться, настолько жутка раскрывшаяся бездна страдания или ничтожества" (М. Кундера).

К середине 60-х складывается постоянная чехословацкая команда Ф.: оператор Мирослав Ондржичек, художник Карел Черны (работавшие на некоторых фильмах Ф. и после его отъезда из Чехословакии) и сценаристы Иван Пассер и Ярослав Папоушек, снимавшие также фильмы как режиссеры в сходной с формановской поэтике ("формановская школа"). Вместе они создают фильм, в котором впервые ощущается жестокость и злость. Впрочем, новыми здесь были не только жестокость и злость. Ни в одном из предыдущих фильмов Ф. не касался современных морально-политических отношений. Могло даже показаться, что он намеренно закрывает на них глаза. Но лента "Горит, моя милая" или "Бал пожарников" все поставила на свои места. Язвительная карикатура на человеческое ничтожество с метафорическим образом постепенно разворачиваемой лотереи, выбором королевы красоты, пожаром, уничтожающим дом деда Гавелки, и бурным спором относительно того, стоило или не стоило возвращать украденный зельц, была ничем иным, как картиной моральной практики реального социализма. От произведений, показывающих судьбы молодых людей в мире, управляемом взрослыми, он пришел к критике национального характера, от иронии, скрывающей глубокое сочувствие, — к безжалостной сатире.

Саркастическую картину печально окончившегося праздника пожарных в небольшом провинциальном городке один из продюсеров фильма Карло Понти воспринял "как злой пасквиль на "маленького человека". Лишь вмешательство Ф. Трюффо, откупившего со своими друзьями картину, положило конец неприятностям режиссера.

В 1968 г. по приглашению "Парамаунта" Ф., с 1967 г. живший во Франции, приезжает в США, взяв с собой несколько готовых сценариев ("Американцы идут", "Гарри, король комедии", "Как убивают великих лидеров Европы?" и незавершенный "Жизненно важные органы"), но американцы не проявляют интереса ни к ним, ни к написанному совместно с Жаном Клодом Каррье "Отрыву". Подобная реакция не была неожиданной для режиссера. Все сценарии его знаменитых чешских фильмов называли в высшей степени скучными. Истории, рассказанные режиссером, и в самом деле незатейливы. Они о том, что пожилые музыканты всей душой преданы духовым оркестрам, а молодых волнуют еще и мотогонки ("Не будь этой музыки"). О том, как стремятся победить в конкурсе молоденькие самодельные певицы, мечтающие попасть на профессиональную сцену ("Конкурс"). О том, как 16-летний подросток устраивается на работу в магазин самообслуживания ("Черный Петр"). О том, как молоденькой девушке хочется принять случайную связь за "любовь до гроба" и как у нее ничего не выходит ("Любовные похождения одной блондинки"). О том, как на балу пожарников, в финале которого предполагается наградить памятным "золотым топориком" старейшего коллегу, сначала исчезает выставленный в лотерее аппетитный зельц, а затем и сам топорик ("Бал пожарников"). Сценарий "Отрыва" также лишен какой-либо сенсационности. Это рассказ о том, как в одной семье пропадает молоденькая девушка и как действует созданный для ее розыска родительский комитет.

Во всех этих фильмах лишенная интриги хрупкая драматургия строится с помощью цепочки мелких событий, представляющих собой не только по-настоящему смешные гэги, не только эпизоды, плетущие нить сюжета в ранних картинах Ф. и заполняющие лакуны "story" в его американских работах, но еще и мини-драмы и мини-трагедии, раскрывающие характер, психологию и человеческую судьбу персонажей.

Картину "Отрыв" Ф. пришлось снимать "за хлеб и крышу над головой", т. к. киностудии "Юниверсал" пришлось откупать и Ф., и сценарий у "Парамаунта". Как и в чешских фильмах, режиссер создает безжалостный портрет поколения взрослых с их эгоцентризмом, беспомощностью и инфантильностью. Ленту посмотрели сотни тысяч американцев, но бестселлером она не стала. Ситуация в прессе напоминала ту, что обычно складывалась в Чехословакии после выхода каждого нового фильма режиссера, когда Ф. обвиняли в безжалостности, жестокости и бесчеловечности. Его комедии открывали публике жесткую и нелюбимую картину реального положения дел, разрушая официальную мифологию и привычное видение. То же произошло в Америке, где режиссер решил коснуться самой чувствительной струны нации, поколебать один из самых устойчивых мифов — об американской семейной идиллии. Известный американский кинокритик Джон Саймон опубликовал статью "Форман против человека", где назвал "Отрыв" "античеловечным, высокомерным и подлым". Фильм все же стал призером Каннского кинофестиваля 1971 г. (Специальный приз жюри), и Ф. получил возможность участвовать в съемках Олимпиады в Мюнхене.

Кинопроект "Глазами восьми" создавался международным коллективом, куда помимо чеха Формана входили англичанин Шлезингер, русский Озеров, шведка Цеттерлинг, американец Пени, японец Итикава, француз Лелуш, немец Пфлегер. Единственным условием, поставленным перед мастерами, был метраж, не превышающий 8–12 минут. Ф. выбрал десятиборье. Скорее всего, потому, что материал давал возможность взглянуть с разных сторон на спортсменов, вынужденных демонстрировать себя не только в любимых дисциплинах, но и в тех, где они относительно слабы, но из последних сил стараются доказать свою "избранность", как это делали молоденькие певицы в "Конкурсе" или участницы конкурса красоты в "Бале пожарников".

На минимальном кинематографическом пространстве из "кусков" документально зафиксированной реальности Ф. создает метафору человеческой жизни с ее жестокостью, глупостью, комичностью, наивностью и фанатизмом. Высокое и низкое борются и сосуществуют рядом, лишь на миг одерживая победу друг над другом. Остроумный монтаж

музыкальных фраз из Баха, тирольских напевов и бравых прусских маршей неотделим от изображения. Сталкиваясь с изобразительным рядом, музыкальные фразы создают новые смыслы, окрашивая изображение то сарказмом, то иронией, то сочувственным юмором, задают ритм, увеличивают эмоциональный заряд фильма, придавая ему вневременное звучание. Эта небольшая лента стала переходом к истинно американскому периоду.

В 1975 г. Ф. снимает "Кто-то пролетел над гнездом кукушки", который становится вторым фильмом в истории американского кино, получившим 5 "Оскаров" (за лучший фильм, за лучшую режиссуру; лучший сценарий — Бо Гольдман; лучшую мужскую роль — Джек Николсон и лучшую женскую — Луиза Флейтчер). Из антиутопии К. Кизи Ф. создал модель тоталитарного общества, общества тюрьмы и психушки, привнеся в американское кино главное, что было в "новой чехословацкой волне" — осознание некрофильского характера любого тоталитарного режима и того факта, что основной осью тоталитарного сознания является культ власти.

Начиная с картины "Кто-то пролетел над гнездом кукушки", находки, сделанные Ф. в чешский период, подвергаются высокопрофессиональной огранке и предстают в драгоценном обрамлении, что не в последнюю очередь объясняется и финансовыми причинами: "Отрыв" стоил 810 тысяч долларов, "Кто-то пролетел над гнездом кукушки" — 4 млн, "Волосы" — 14 млн, "Рэгтайм" — 28 млн, "Амадеус" — 18 млн (относительно низкая стоимость фильма объясняется использованием дешевых — при высоком профессионализме — услуг студии "Баррандов")...

Работая в Голливуде, Ф. неизменно возвращается к темам своих чешских фильмов: философия судьбы молодого поколения (конфликт отцов и детей, изначальное сиротство молодежи, лишенной психологического и социального пространства). Художественная логика, социопсихическая поэтика остаются прежними. Меняются некоторые установки, отвечающие европейскому менталитету. Исчезает затянутость ритма, т. н. "чешский сюжет", выстраиваемый как цепочка анекдотов, рассказанных по случаю и объединенных, на первый взгляд, лишь внешне. Но сохраняется карнавальное мироощущение и черный юмор, острота наблюдений, умение ярко и точно увидеть смысл происходящего. Исчезает открытый финал, ха-



рактёрный для европейского кино, и появляется формановский хэппи-энд, который, не являясь вполне счастливым, все же оставляет персонажу и зрителю шанс или надежду. Неизменным атрибутом формановских американских работ становится "story", которая воспринимается как форма, с помощью которой можно внести порядок в хаос окружающего мира, акцентируя то, что всегда привлекало внимание художника и что является неизменным и постоянным для всего его творчества — человеческий интерес к индивиду и стойкая убежденность в том, что миром управляют слабости и что именно они делают персонаж близким и понятным. Таким предстает в "Амадеусе" (по пьесе П. Шеффера, в 1985 г. награжден "Давидом" Донателло, высшей национальной наградой в области кино в Италии) формановский Сальери. Не злой интриган, каким представляет его легенда, а человек, которому дано понимать совершенство, глубоко переживать прекрасное, но отказано в таланте создавать его. И эта высшая несправедливость рождает томление ума и духа, деформирует их, превращая в ад жизнь человека, отмеченного талантом, но не Избранного. В центре формановского "Амадеуса" — зависть и страсть Сальери, его танталовы муки и бунт против Создателя. Фаустовская тема, которую Ф., оставаясь верным себе, воплощает с веселым сарказмом.

Еще в студенческие годы, задолго до "Черного Петра", Ф. задумывает снять фильм по роману Шодерло де Лакло "Опасные связи", но свой замысел осуществляет лишь в 1987 г., оставаясь при этом верным идеям молодости. В снятом с истинно французским изяществом, легкостью и лукавым галльским юмором "Вальмоне" с первых кадров возникает тема "Черного Петра" — молодых, стремящихся познать мир и используемых взрослыми в собственных грязных целях. В "Черном Петре" это ученик продавца, нанятый подглядывать за покупателями и заниматься доношением, в "Вальмоне" — молоденькая Сесиль, становящаяся орудием мести в руках коварной маркизы де Мертей, в результате чего юный Данзени разочаровывается в жизни, а сама Сесиль теряет честь и ждет внебрачного ребенка. Тот же мотив проходит через большинство американских фильмов Ф., а их персонажи (Билли — "Кто-то пролетел над гнездом кукушки", Клод — "Волосы", пиротехник — "Рэгтайм", Моцарт —

"Амадеус") вышли из "Черного Петра" и даже внешне напоминают Владимира Пухольтца (единственного профессионального актера в чешских работах Ф.), герой которого взирал на мир с недоуменной вопрошающей улыбкой.

Во всех работах, посвященных Америке, за исключением "Отрыва", Ф. опирается на добротный литературный ("Кто-то пролетел над гнездом кукушки", "Рэгтайм") или сценический ("Амадеус", "Волосы") материал. Лишь в конце 90-х начинается новый этап в творчестве Ф., когда он отказывается от литературных и иных "посредников" и напрямую обращается к современной американской действительности и реальным лицам, снимая по оригинальным сценариям скандальную ленту "Народ против Лэрри Флинта" (1997, "Золотой медведь" на МКФ в Берлине; две номинации на "Оскара") о знаменитом издателе порножурналов. Правда, скандал вызвал постер (афиша), где Вуди Харрелсон, имитируя распятие на фоне обнаженной женской фигуры, вызвал гнев ревнителей нравственности, которые назвали фильм порнографическим, и "Человек на Луне" (1999) о последних годах жизни комедианта Энди Рауфмана (умер в 1984 г.), которого с блеском играет комедиант Джим Кэрри.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Конкурс" (Konkurs, к/м), "Не будь этой музыки" (Kdybytu muziky nebylo, к/м), оба — 1963; "Черный Петр" (Cerny Petr/Petr and Paula), 1964; "Любовные похождения одной блондинки" (Lasky jedné plavovlásky), 1965; "Хорошо оплаченная прогулка" (Dobře placená procházka, тв, совм. с Я. Рогачем), 1966; "Горит, моя милая", или "Бал пожарников" (Hoří, má ranenko), 1967; "Отрыв" (Taking Off), 1971; "Глазами восьми", новелла "Десятиборье" (Visions of Eight, The Deathlon), 1973; "Кто-то пролетел над гнездом кукушки" (One Flew Over the Cuckoo's Nest), 1975; "Волосы" (Hair), 1979; "Рэгтайм" (Ragtime), 1981; "Амадеус" (Amadeus), 1984; "Вальмон" (Valmont), 1989; "Народ против Лэрри Флинта" (The People vs. Larry Flynt), 1997; "Человек на Луне" (The Man on the Moon), 1999;

**Сочинения:** Форман М. Круговорот. Вагриус, М., 1999.

**Библиография:** Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография 1945—1965. Прага, 1966; Интервью Милоша Формана о фильме "Человек на Луне". // Коммерсант 18 дек. 1999 (№235); A.J. Liehm. Příběhy Milose Formana. INC, Toronto. Ont. Canada, 1976; J. Zalman. Umlčený film. CFA, Praha, 1993.

## ФРАНЖЮ ЖОРЖ

(Franju Georges). Французский кинорежиссер. Родился 12 апреля 1912 г. в г. Фужер, умер в 1987 г. в Париже. Работал театральным художником и журналистом. Вместе с Анри Ланглуа основал один из первых кино клубов, а затем Французскую кинотеку (1936). С 1938 по 1945 г. был исполнителем секретарем Международной федерации киноархивов (ФИАФ). С 1945 по 1953 г. работал под руководством Жана Пенлеве генеральным секретарем Института научного кино. В течение многих лет снимал документальные фильмы (свой первый, еще любительский, фильм "Метро" снял вместе с А. Ланглуа в 1934 г.). В послевоенные годы Ф. становится одним из самых известных европейских документалистов. Мировую известность принесли режиссеру фильмы "Кровь животных" (1949, о парижской бойне), антивоенная лента "Отель Инвалидов" (1951), "Великий Мельес" (1952), "Месье и мадам Кюри" (1954), "Национальный Народный театр" (1956), "Нотр-Дам, собор Парижской Богоматери" (1957) и др. Его первый игровой полнометражный фильм "Головой об стену" (1958, по Эрве Базену), посвященный бесчеловечности французской психиатрии, вызвал широкую общественную дискуссию. Жан-Люк Годар сказал об этой картине: "Фильм безумца о безумцах, но фильм безумной красоты". В последующих лентах Ф. все определеннее проявляется склонность режиссера к психологической фантастике и патологии обыденной жизни ("Глаза без лица", 1959; "Жюдекс", 1963, поставленный в знак уважения к классическому одноименному фильму Луи Фейада). Значительную часть творчества Ф. составляют экранизации классических произведений французской литературы, в частности "Тереза Дескейру" (1962, по роману Франсуа Мориака), "Самозванец Тома" (1965, по Жану Кокто), "Грех аббата Муре" (1970, по Эмилю Золя).

В середине 70-х гг. Франжю покидает кинематограф и возвращается в театр, одновременно работая на телевидении.

М. Черненко

**Фильмография:** "Отель Инвалидов" (Hôtel des Invalides, док.), 1951; "Великий Мельес" (Le Grand Melies, док.), 1952; "Месье и мадам Кюри" (Monsieur et Madame Curie, док.), 1954; "Национальный Народный театр" (Théâtre National populaire, док.) 1956; "Нотр-Дам, собор Па-

рижской Богоматери" (Notre Dame — cathédrale de Paris, док.), 1957; "Головой об стену" (La tête contre les murs), 1958; "Глаза без лица" (Les yeux sans visage), 1959; "Полный свет на убийцу" (Pleins feux sur l'assassin), 1960; "Тереза Дескейру" (Teresa Desqueroix), 1962; "Жюдекс" (Judeux), 1963; "Самозванец Тома" (Thomas l'imposteur), 1965; "Грех аббата Мура" (La Faute de l'abbé Mouret), 1970; "Пояс тени" (La ligne d'ombre), 1971; "Красные ночи" (Nuits rouges), 1974.

**Библиография:** Buache F. Georges Franju. Lyon, 1959; Durgnat R. Franju. Berkeley, 1968; Vialle G. Georges Franju. Paris, 1968.

## ФРИДРИКСОН ФРИДРИК ТОР

\*\*\*\*\*  
(Fridriksson Fridrik Thór). Исландский режиссер. Родился 12 мая 1954 г. Один из наиболее своеобразных режиссеров нового поколения, может быть, во многом благодаря тому, что получил кинематографическое самообразование. Начал снимать короткометражные фильмы на 16-мм пленке, еще будучи учащимся колледжа. Уже эти фильмы продемонстрировали нетрадиционные подходы к материалу и нестандартные способы художественного выражения. В качестве председателя кино клуба при Исландском университете в 1974—1978 г. занимался популяризацией киноклассики, которая неизбежно оказала влияние на его последующее творчество. Был одним из создателей и первых редакторов первого кинематографического журнала в Исландии "Квикмюндабладид", а также учредителем Рейкьявического кинофестиваля и управляющим директором первого кинофестиваля в 1978 г.

Профессиональная карьера Ф. началась с трех документальных фильмов — "Кузнец" (1981), "Рок в Рейкьявике" (1982) и "Ковбои с Севера" (1984), сразу же привлечших к себе внимание своими неизбитыми сюжетами и оригинальной формой. То же самое можно сказать и о двух телевизионных фильмах "Небо без границ" о молодом исландце, который много веков назад осуществил свою мечту о полете, и "Милые ангелы" по сценарию знаменитого исландского режиссера Храфна Гундлаугссона.

Первый полнометражный фильм "Белые киты", основанный на реальном событии, имевшем место в 1976 г., получил единодушное признание исландской кино критики и завоевал специальный диплом жюри на кинофестивале в Локарно (1987) и приз на кинофестивале в Любеке.

Два моряка сходят на берег с китобойного судна после окончания сезона охоты на китов. Поначалу действие разворачивается неторопливо, друзья неприкаянно бродят по равнодушному Рейкьявику, где они никому не нужны. Их гонят старые подружки, выгоняют, напившихся, из кабака. Но под конец действие взрывается, приятели захватывают оружейный магазин, просто оказавшийся у них на дороге, и начинают стрелять бессмысленно и без разбора. Прибывшие на место полицейские начинают стрельбу и убивают обоих неудачников.

Огромный международный успех, самый большой за всю историю исландского кино, принес Ф. трогательный, пронизанный щемящей нотой фильм "Дети природы". Картина была показана на пятидесяти с лишним фестивалях по всему миру (в том числе на Московском в 1993 г.) и собрала более двадцати призов и номинаций на призы по разным категориям. В 1992 г. лента была выдвинута на соискание "Оскара". "Это выдвижение было важным не только для меня лично, но и для всего исландского кино", — сказал Ф., который получил приглашение работать в Голливуде, но заявил, что не едет — пока. По словам самого Ф., "Дети природы" — это "фильм дороги о пожилых людях". Старый крестьянин, которого дети устроили в дом для престарелых, встречает там свою давнюю любовь из тех же мест, что и он. Она мечтает быть похороненной на ферме, где выросла и где уже много лет никто не живет. После вечера танцев в своей богадельне они решают бежать оттуда. Сняв деньги со счета в банке, старик со своей спутницей угоняют джип и уезжают из города навстречу приключениям и неотвратимой судьбе. Как и двое рыбаков из "Белых китов", старики оказываются аутсайдерами в чуждом им городе, и лишь суровая и величественная исландская природа придает смысл их побегу.

Комедия "Дни кино" основана на воспоминаниях режиссера о своем детстве, о первых встречах с кинематографом и об атмосфере в исландском обществе, переживавшем в 60-е гг. период перемен. Фильм, по мнению критики, продемонстрировал замечательный повествовательный талант Ф., великолепное владение мастерством ритма и монтажа, а также уникальное национальное чувство юмора. Ленту объявили исландской версией "Амаркорда" Феллини и "Кинотеатра "Парадизо" Торнаторе. По словам

самого режиссера, эта картина перекликается с "Днями радио" Вуди Аллена. Фильм получил широкий международный прокат и премию "Аманда" — как лучший скандинавский фильм 1994 г.

К жанру воспоминаний принадлежит и лента "Дьявольский остров", в которой затрагивается проблема отношений Исландии и Америки.

Тема исландского национального характера рассматривается в совместной исландско-американской постановке "Холодная лихорадка". Фильм посвящен памяти Ф. Феллини и награжден золотым призом на 7-м МКФ в Римини. Традиционный сюжет иностранца, оказавшегося в чужой стране, на этот раз вдвойне экзотичен, поскольку здесь это японец в Исландии. Это история приключений молодого японского бизнесмена, роль которого исполняет знаменитый в Японии молодой актер Мадзатоси Нагаса, вынужденного приехать в Исландию, чтобы исполнить традиционный ритуал поминовения родителей, которые умерли здесь семь лет назад. В фильме заняты и известные американские актеры.

Это дает основание предположить, что в случае финансовых проблем, постоянно стоящих перед кинематографом маленькой Исландии, ее самый именитый на сегодняшний день режиссер не окажется без средств на свою следующую постановку. Но в то же время трудно представить себе, что, идя на поводу у иностранных продюсеров, Ф. откажется от исследования "загадочной исландской души".

О. Рязанова

**Библиография:** "Белые киты" (Skytturpar), 1987; "Небо без границ" (Flugbrá), 1989; "Милые ангелы" (Englakroppar), 1990; "Дети природы" (Börnátúrunnar), 1991; "Дни кино" (Biödagar), 1992; "Холодная лихорадка" (Cold Fever), 1995; "Дьявольский остров" (Djöfaeyjan), 1996; "Ангелы вселенной" (Universets engler), 2000.

**Библиография:** Cowie P. Icelandic Films. 1995.

## ФРИЧ МАРТИН

\*\*\*\*\*  
(Fric Martin). Чешский режиссер, сценарист, актер. Один из основоположников чехословацкой кинематографии, снявший за 40 с небольшим лет более ста фильмов разных жанров. Родился 29 марта 1902 г. в Праге, умер 26 августа 1968 г. там же. Сын инженера. Учился в реальном училище, затем в Художественно-

промышленной школе. С 16 лет начинает играть в популярном литературном кабаре "Красная семерка", выступает на "Революционной сцене", в небольших театриках "Варьете" и "Рококо". Путь в кинематографе начинается с создания рекламных плакатов. Постепенно овладевает всеми кинематографическими профессиями, включая техническую обработку пленки. Участвует в создании фильмов как сценарист и актер. Однако основные его интересы сосредоточиваются на режиссуре. В течение нескольких лет Ф. работает с выдающимся чешским режиссером Йозефом Ровенским и имеющим большой практический опыт постановок фильмов Карелом Ламачем, вместе с ними посещает берлинские и парижские киностудии, где приобретает ценный опыт и необходимые знания, а на закате немого кино самостоятельно снимает четыре фильма, из которых наиболее удачными становятся "Патер Войтех", экранизация популярного романа второразрядного писателя Яна Клещанды, и драма "Органист костела св. Вита" по сценарию Витезслава Незвала, отказавшегося поставить свое имя в титрах. Уже эти фильмы с их психологическим анализом состояния души, близким к веристскому рисунком среды, тонко намеченными социальными мотивами ставят Ф. в первые ряды отечественных режиссеров. Кинематографическое мастерство и талант дебютанта помогают преодолеть банальность и сентиментальность любовных историй, положенных в основу сценариев.

Тонко чувствуя специфику кинематографа, Ф. обращает внимание на каждое слабое звено фильма, работает с лучшими операторами, приглашает звезд кино, театра и эстрады, мастерски включает в изобразительный ряд магию старой готической Праги. От своих первых фильмов режиссер в отличие от публики и критики не был в восторге. Ненавидя кич, он спустя годы с горечью замечал, что свой путь в кино начал кичем.

В 1930 г. Ф. снимает свой последний немой фильм и одновременно свою первую комедию "Все для любви", после чего на год прерывает съемки и отправляется в Париж и Берлин знакомиться со спецификой звукового кино. Начиная со своего первого звукового фильма "Бравый солдат Швейк", главную роль в котором исполнял молодой актер Национального театра Хуго Хаас, Ф. становится одним из ведущих чешских режиссеров и к тому же са-

мым плодовитым. Случалось, что он снимал по шесть фильмов в год, что не раз сказывалось на их качестве. И все же большинство его картин, появившихся в 30-40-е гг., заметно превышают средний уровень коммерческой продукции того времени. Вопреки ограниченным финансовым возможностям, хронической болезни чешского кино, Ф. снова и снова доказывал свой незаурядный талант. Почти все его фильмы 30—40-х гг. несут на себе печать высокого профессионализма, причем одинаково изобретательно в любых жанрах. Мастер комедии, он снял наиболее престижные фильмы со знаменитыми отечественными комиками. Его кинематографический юмор охватывает широкую шкалу от стихийной и часто эксцентричной комедии совершенно неуправляемого короля чешских комиков Власты Буриана ("Ревизор", "Герой одной ночи"), салонного юмора Хуго Хааса и Олдржиха Нового ("Кристиан") до интеллектуальной клоунады Иржи Восковца и Яна Вериха, опробованной ими в собственном "Освобожденном театре" ("Мир принадлежит нам", "Эй, ухнем!"). С кинозвездой Наташей Голловой в главной роли он создает первую чешскую эксцентрическую комедию "Ева делает глупости" (1939). Импровизаторский талант и совершенное владение профессией делают его главным комедиографом чешского кино.

С немалым успехом Ф. работает и в жанре драмы. Вершиной драматического творчества 30-х гг. становится его фильм "Яношик" по одноименной театральной пьесе Иржи Магена, в котором режиссеру удалось слить воедино реалистическое описание жизни словацкого Робин Гуда с романтикой разбойничьих легенд, органично и без насилия включить в действие фольклорные элементы. Главную роль в фильме сыграл начинающий актер Пальо Биелик, для которого встреча с Ф. оказалась поворотной. "Яношик" имел большой успех на МКФ в Венеции в 1936 г. и стал одним из лучших фильмов межвоенного чешского кино. Менее удачной была балладическая история с тем же актером в главной роли "Гордубалы" (по мотивам одноименной книги Карела Чапека) об утраченной любви, потерянном месте среди людей, о внутреннем одиночестве человека, прожившего на чужбине большую часть своей жизни.

В военное время Ф. снимает преимущественно комедии, добиваясь успеха в т.н. "школьных" или "сту-

денческих комедиях, основанных на диалогах ("Кристиан" и "Школа — основа жизни" в 1938 г. награждаются премией Земли чешской), криминальных ("Шагво тьму", "Тяжелая жизнь авантюриста"), исторических ("Благочестивые дамы из Пардубиц" по театральной пьесе Карла Крпаты "Мастер острого меча"). Остроумные диалоги, двусмысленности, пикантные намеки на оккупационный режим делали их особо популярными во время войны.

После освобождения весь свой талант и богатейший опыт Ф. ставит на службу формирующейся национализированной кинематографии. Занимая важные официальные и неофициальные (председатель союза творческих работников) посты, он закладывает фундамент подлинно национального самобытного словацкого искусства, сняв вместе с Пальо Биеликом фильм "Предупреждай!" (1947), представлявший чехословацкое кино на МКФ в Брюсселе, удачно экранизирует "Рассказы Чапека" (1947, Почетный диплом МКФ в Венеции)...

В 50-е гг., когда импровизационный талант режиссера оказывается обременительным, если не вредным, Ф. снимает в основном фильмы о недавнем прошлом, внося элемент психологичности в драматургическую концепцию социальных и военных драм ("Западня" — о своеобразной дуэли нелегальной группы коммунистов с гестапо, "Закаленные", 1950, Национальная премия, — о борьбе рабочего класса против капиталистической эксплуатации). Наиболее удачным фильмом этого времени становится двухсерийная цветная историческая комедия "Пеккарь императора" и "Император пеккаря" (1951, Премия французских кинокритиков; "Золотой ролик" Американского совета по кинематографии в Нью-Йорке) с Яном Верихом в двойной главной роли. Больше к жанру комедии в 50-е г. Ф. не обращается, снимая то биографические фильмы о деятелях науки ("Тайна крови"), то документальные ленты о спартакиаде и ведущих мастерах чешской сцены, то детские сказки. В это же время создает на телевидении ленты, которые не дают забыть о его таланте ("Медведь" по А. Чехову и "Слезы, которые не видят мир", Серебряный приз на V МФ телефильмов в Риме).

В 60-е гг. режиссер снова обращается к своему любимому жанру сначала иронической комедией "Король королей", поставившей ернический вопрос о возможностях гражданина социалистической Чехосло-

вакии стать королем иностранного государства и о последствиях, которыми этот факт обернется для его близких, затем комедией с детективной интригой "Строго засекреченные премьеры", повторившей некоторые мотивы более раннего собственного фильма "Тяжкая жизнь авантюриста" и рассказавшей о проблемах талантливого автора детективных романов, вынужденного сотрудничать с приехавшим из Америки гангстером, известным своим мастерством и полным отсутствием воображения. Последней комедией и одновременно последним фильмом Ф. стала история "гениального любителя" "Лучшая женщина моей жизни" (1968) об авантюристе, придумавшем самое блистательное мошенничество века, но не сумевшем его осуществить. В главной роли выступил известный комический актер театра и кино Иржи Совак, пополнив своеобразный каталог лучших отечественных комиков, созданный фильмами Ф.

Г. Компаниченко

#### Фильмография:

*Немые:* "Патер Войтех" (Páter Vojtěch), 1928; "Органист храма св. Вита" (Varhaník u sv. Víta), 1929; "Бедная девушка" (Chudá holka), "Все для любви" (Vše pro lásku), оба — 1930.

*Звуковые:* "Бравый солдат Швейк" (Dobry voják Švejk), "Он и его сестра" (On a jeho sestra, совм. с К. Ламачем), "Вы не знаете Хадимршку" (To ne znáte Hadimrsku, совм. с К. Ламачем), "Доносчик" (Der Zinker, Германия, совм. с К. Ламачем), все — 1931; "Антон Шпелец, снайпер" (Anton Spelec, ostrostřelec), "Идеальный учитель" (Kantor Ideál), "Сестра Ангелика" (Sestra Angelika), все — 1932; "Двенадцать стульев" (Dvanáct křesel, совм. с М. Вашиньским, Польша), "Адьютант Его Высочества" (Pobočník Jeho Vysosti), "Ревизор" (Revizor), "Исключая общественность" (S vyloučením veřejnosti), "У съеденной лавки" (U snědeného krámu), "Собачья жизнь" (Život je pes), все — 1933; "Эй, ухнем!" (Hej gur!), "Любимчик" (Mazlíček), "Последний мужчина" (Poslední muž), все — 1934; "Да здравствует покойник!" (Ať žije nebožtík!), "Герой одной ночи" (Hrdina jedné noci), "Одиннадцатая заповедь" (Jedenácté přikázání), все — 1935; "Черно-белая рапсодия" (Cernobílá rapsodie, к/м), "Яношик" (Janošík), "Патер Войтех" (Páter Vojtěch), "Швея" (Svadienka), "Улочка в раю" (Ulčicka v ráji), все — 1936; "Адвокат Вера" (Advokátka Vera), "Гордубалы" (Hordubalové), "Люди на льдине" (Lidé na kře), "Нравственность превыше всего" (Mravnost nade vše), "Три яйца в бокале" (Tři vejce do skla), "Мир принадлежит нам"

(Svět patří nám), все — 1937; "Шаг во тьму" (Krok do tmy), "Школа, основа жизни" (Skola, základ života), все — 1938; "Путь в глубины студенческой души" (Cesta do hlubin studákovy duše), "X всесокольский слет" (Xvesokolskyslet, док.), "Еваделает глупости" (Eva tropí hlouposti), "Другой воздух" (Jiny vzduch), "Кристиан" (Kristián), "Человек из неведомого" (Muž z neznáma), все — 1939; "Барон Мюнхгаузен" (Baron Prášil), "Вторая смена" (Druhá směna), "Катакомбы" (Katakomy), "Лидушка музыканта" (Muzikantská Liduska), все — 1940; "Отель "Голубая звезда" (Hotel Modrá Hvězda), "Прекрасный человек" (Roztomilý člověk), "Тетушка" (Teticka), "Тяжкая жизнь авантюриста" (Těžkou život dobrodruha), все — 1941; "Добросердечный Валентин" (Valentín Dobrotivý), 1942; "Барбора Главсова" (Barbora Hlavsová), "Эксперимент" (Experiment), "Второй выстрел" (Der zweite Schuss, Германия), все — 1943; "Благочестивые дамы из Пардубиц" (Pocestné pani pardubické), "Из любви к тебе" (Dirzliebe, Германия), оба — 1944; "Перстень" (Prstýnek), 1945; "13 округ" (13 revír), 1946; "Предупреждай!" (Varuj!), "Рассказы Чапека" (Sarťovu povídky), оба — 1947; "Возвращение домой" (Návrat domů), "Поцелуй со стадиона" (Polibek ze stadiónu), оба — 1948; "Пятьсот крон" (Pětistovka), "Воспитанница браконьера" (Pytláková schovanka), 1949; "Западня" (Past), "Закаленные" (Zoceleni), оба — 1950; "Это было в мае" (Bylo to v máji), "Пекарь императора" (Císařův pekař), "Император пекаря" (Pekařův císař), оба — 1951; "Тайна крови" (Tajemství krve), 1953; "Псоглавцы" (Psohlavci), 1954; "Мастера зимних видов спорта" (Mistři zimních sportů, док. совм. с Б. Брейхой и И. Новаком), "Положитесь на меня" (Nechte to na mně), оба — 1955; "Нас было 120000" (Bylo nás 120 000, к/м), "Фокус, пожалуйста" (Zaostřte, prosím), оба — 1956; "Сегодня в последний раз" (Dnes naposled), "Паводок" (Povodeň), 1958; "Принцесса с золотой звездой" (Princezna se zlatou hvězdou), 1959; "Белая пряжка" (Bílá spona), "Даржбуян и Пандргола" (Dařbujan a Pandrghola), оба — 1960; "Король королей" (Králkrálů), 1963; "Звезда по имени Полюнь" (Hvězda zvaná Pelyněk), 1964; "Люди из фургонов" (Lidé z maringotek), 1966; "Строго засекреченные премьеры" (Prísne tajné premiéry), 1967; "Лучшая женщина моей жизни" (Nejlepší ženská mého života), 1968.

**Библиография:** Brož Jaroslav, Frida Myr til. Historie Československého filmu v obrazech. 1898-1930. Orbis, Praha, 1959; Bartošek L. Nas film. Kapitoly z dějin. Praha, 1985.

## ХАС ВОЙЧЕХ

(Has Wojciech). Польский режиссер и сценарист. Родился 1 апреля 1925 г. в Кракове, умер в 2000 г. Во время

учебы на факультете живописи в Академии художеств в Кракове закончил кинокурсы (1946). Был ассистентом режиссера на съемках фильма "Два часа" (реж. Станислав Воль, 1947), затем снял несколько короткометражных документальных и научно-популярных фильмов. В художественном кинематографе дебютировал в 1957 г. фильмом "Петля". Профессор Государственной высшей киношколы в Лодзи, художественный руководитель творческого кинообъединения "Рондо".

Действие большинства фильмов режиссера происходит в маленьких городках Польши, где время как бы застыло, где люди не думают о будущем, а их сознание обращено в прошлое или в глубь себя. Уже в своем дебюте "Петля" Х., в импрессионистском стиле рассказывая о невзгодах алкоголика, прежде всего подчеркивал одиночество героя во враждебном ему мире. Особую роль в фильмах режиссера, проникнутых грустью разлук и потерь, упущенных возможностей, играет человеческая память.

Х. смог найти киноэквивалент стиля очень разных писателей, экранизируя произведения таких авторов, как Марек Хласко, Станислав Дыгат, Казимеж Брандыс, Анджей Киевский, Бруно Шульц, Ян Потоцкий.

В своих фильмах об оккупации: "Прощания" (1958; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Локарно, 1959; пр. МКФ в Лондоне, 1959) и "Как быть любимой" (1963; Гран при МКФ Сан-Франциско; пр. ФИПРЕССИ МКФ в Бейруте, 1964), воспоминаниях о войне женщины, обманутой в своих чувствах к человеку, оказавшемуся трусом и комедиантом, Х. подчеркивает субъективную, психологическую сферу переживаний событий тех лет. Его герои — прежде всего человеческие личности с собственной внутренней жизнью, а не отмеченные знаками исторического процесса носители типичных образов.

В знаменитой картине "Кукла" (1968; Гран-при МКФ в Панаме, 1969) Х. представил интересную и в некотором роде оппозиционную по отношению к исторической кинороманистике интерпретацию самой известной польской повести XIX века. Фильм же "Рукопись, найденная в Сарагоссе" (1964; пр. МКФ в Эдинбурге; "Золотое перо" МКФ в Сан-Себастьяне, 1965; медаль МКФ в Ситжес, 1969), действие которого происходит как бы во сне об Испании, своего рода изящная литературная шутка, переведенная на язык кино.

В своих других лентах Х. рисует картину воспоминаний, чувств и ощущений, находящихся на грани правды и мистификации. Так, герой фильма "Санаторий под Клепсидрой" (1973, по повести Бруно Шульца; спец. пр. МКФ в Каннах; Гран-при МКФ в Триесте, 1974) попадает в странную и жуткую атмосферу удивительного ирреального мира, в котором наравне действуют как живые, так и давно умершие персонажи. И в последнем фильме Х. "Необычайное путешествие Балтазара Кобера" (1988, по повести Фредерика Тристана) границы сфер существования стерты. Каждая встреча Балтазара может оказаться сном, а каждое происшедшее событие — инсценированным спектаклем.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Мой город" (Moje miasto, док.), "Гармоника" (Harmonia), оба — 1947; "Березовая улица" (Ulica brzozowa, док.), "Один день в Польше" (Jeden dzien w Polsce, док.), оба — 1949; "Мой город" (Moje miasto, док.), 1950; "Петля" (Petla), 1957; "Прощания" (Pozegnania), 1958; "Общая комната" (Wspolny pokoj), "Разлука" (Rozstanie), оба — 1960; "Золото" (Zloto), 1961; "Как быть любимой" (Jak byc kochana), 1963; "Рукопись, найденная в Сарагоссе" (Rekopis znaleziony w Saragossie), 1964; "Шифры" (Szyfry), 1966; "Санаторий под Клепсидрой" (Sanatorium pod Klepsidra), 1973; "Скучная история" (Niesiekawa historia), 1982; "Писака" (Pismak, пр. "Трофей" МКФ в Салерно, 1985), 1984; "Необычайное путешествие Балтазара Кобера" (Niezwykla podroz Baltazara Kobera), 1988.

**Библиография:** Eberhardt Konrad. Wojciech Has. Wydawnictwa Artystyczne i filmowe, Warszawa, 1967.

## ХЕРЦОГ ВЕРНЕР

(Herzog Werner). Настоящее имя — Стипетич Вернер.

Немецкий режиссер. Родился 5 сентября 1942 г. в Мюнхене. Детство провел в горной деревушке в Верхней Баварии. Жизнь среди дикой природы оказала сильное влияние на личность и мировосприятие Х., наложив отпечаток на его творчество. После развода родителей Х. переехал с матерью в Мюнхен, где посещал гимназию, а с 1956 г. путешествовал по Югославии и Греции, работал сварщиком на металлообрабатывающем предприятии. Сдав в 1961 г. экзамены на аттестат зрелости, он увлекается кинематографом, снимает в 1962 г. короткометражную ленту "Геракл", а в следующем

основывает собственную кинокомпанию "Вернер Херцог Фильмпродукцион". В это же время в погоне за экзотикой он много путешествует, посещает Мексику, Америку, что не мешает ему изучать историю, литературу и театроведение в Мюнхене и Питтсбурге, публиковать статьи о кино в журнале "Фильм-студии", заниматься литературным трудом.

В 1964 г. его сценарий "Знак огня" получает приз Карла Майера, а через два года Х. создает ленту "Беспримерная защита твердыни немецкого креста" (1966), своеобразный этюд к своему будущему дебюту в игровом кино "Знаки жизни" (1967, "Серебряный медведь" на МКФ в Берлине, 1968), который он снимает в Греции. Там же он создает короткометражный фильм "Последнее слово" (1968), отмеченный Главным призом в Оберхаузене.

В 1967-1968 г. под различными псевдонимами Х. выигрывает три приза литературного конкурса Баварского радиовещания, премированным, среди прочих, оказывается и рассказ об основании утопического государства в Гватемале, задуманный Х. еще во время его поездки в Мексику.

В 1968—1970 г. во время пребывания в Сахаре он снимает фильм "Фата Моргана", показывающий картины времен заката цивилизации и призывающий к доисторическому единству человека и природы. Эта лента заслуженно принесла Х. репутацию "поэта камеры".

С фильмом "Агирра гнев божий", созданном в 1972 г. в Перу, Херцогу впервые удается попытка выхода к широкой публике благодаря участию в картине международной кинозвезды Клауса Кински. Картина рассказывает об одном из самых загадочных и кровавых походов испанских конкистадоров в поисках таинственного Эльдорадо. В центре повествования — история мятежного офицера Лопе де Агирра, решившего единолично завладеть золотом инков и обрести власть над миром. Несмотря на документальную основу, картина представляет собой красочную, завораживающую фантазию на тему бунта и одержимости — магистральной темы творчества Х., и здесь, в Клаусе Кински, он нашел идеального соратника для ее воплощения. "Агирра" — один из самых ярких антиколониальных фильмов в истории современного кино и один из самых впечатляющих в художественном отношении. В своей погоне за необычным Х. выбирает такие съемочные места, где

подвергает себя и своих сотрудников экстремальному риску. (Он сам называл свой способ делать фильмы "атлетическим трудом".) Для своих фильмов, рассказывающих об аутсайдерах, изгоях и париях общества, обреченных условиями своего существования на изоляцию и гибель, он часто приглашает дилетантов, экзотический имидж которых он использует для своих персонажей.

Фильм "И карлики начинали с малого" (1970) — парабола деформированного социального поведения, в которой участвуют исключительно карлики. На примере бунта заключенных-карликов, задумавших освободить своего товарища, Х. показал, что любой анархический бунт, направленный против порядка, несет в себе разрушение не только негативных, но и позитивных факторов реальности.

В фильме "Каждый за себя и бог против всех" (1974, спец. пр. жюри, пр. ФИПРЕССИ МКФ в Каннах, 1975) воссоздается переработанная история жизни легендарного найденныша Каспара Хаузера, обнаруженного в 20-летнем возрасте после пожизненной изоляции в темном подвале в окрестностях Нюрнберга. Каспар, не тронутый влиянием цивилизации, олицетворяет человечность в ее первозданном виде. Общество же предстает на экране как крайняя форма подавления личности, оно видит в нем чужака, недочеловека и приводит его к гибели. Именно непрофессиональная аутентичность исполнения Бруно С. (чернорабочего и уличного музыканта, 20 лет проведенного в тюрьмах и психбольницах) придала образу Каспара невероятную экспрессию, трагизм и особую социальную остроту.

Съемки ленты "Сердце из стекла" (1976) происходили в горах Верхней Баварии, где прошло детство Х. Сюжет, найденный в баварском фольклоре и обработанный для экрана поэтом и режиссером Г. Ахтернбушем, близок по духу магическим балладам, которые так любили немецкие романтики. Безумный хозяин фабрики убивает красавицу Людмилу, чтобы использовать ее кровь для изготовления рубинового стекла. Постепенно его безумием заражается вся деревня, почти все население, которой гибнет в результате катастрофы на фабрике. Режиссер определял работу над картиной как экстремальную, т. к. все актеры снимались под гипнозом, который он рассматривал как "средство стилизации". Именно благодаря гипнозу создается атмосфера галлюцинации, коллективного помешательства, спо-

собствующая гибели общины. Так в стилистическом решении выразилась главная идея картины: человечество как под гипнозом неумолимо и заворуженно движется к своей гибели. Та же мысль звучит и в картине "Носферату — призрак ночи" (1978), римейке классической ленты Мурнау "Носферату — симфония ужаса". Параллельно с этими двумя сказочными романтическими балладами Х. продолжает развивать свою вторую — социально-критическую тему, в фильме "Строшек" (1977) о человеке, который не может освоиться в окружающем мире. Фильм заимствует некоторые мотивы биографии Бруно С, вновь исполняющего главную роль. Эмиграция в Америку не спасает Строшека от непосильного гнета привычной действительности, попытка ассимиляции в американской действительности заканчивается полным крахом. Самоубийство героя завершает трагедию бесправного существования, раскрытую режиссером с реалистической достоверностью.

"Войцек", поставленный в 1978 г. с Клаусом Кински в главной роли, — экранизация пьесы Г. Бюхнера. Х. воссоздал фрагмент драмы с редкостной верностью первоисточнику.

В 1979 г. в Перу начинаются приготовления Х. к фильму "Фицкарральдо" (1981; пр. МКФ в Каннах, 1982; пр. междунар. католического киноклуба (ОСИС) на МКФ в Сан-Себастьяне, 1982), ставшему заключительным аккордом фильмов о бунте и поражении. В период каучукового бума на рубеже столетия мечтатель и искатель приключений Брайн Суини Фицджеральд, прозванный местными жителями Фицкарральдо, мечтает освоить на старом пароходе отдаленную плантацию каучуковых деревьев в перуанских джунглях, чтобы, разбогатев, построить в городке на Амазонке оперный театр и приглашать на гастроли лучших артистов Старого Света. Экспедиция Фицкарральдо не удается, хотя и не совсем. Заключительный кадр висит между мечтой и реальностью: с бортового граммофона приближающегося к городку белого парохода доносится прекрасная оперная ария в исполнении Карузо.

В 1983 г. в Австралии Х. играет в фильме Пауля Кокса "Человек цветов" и вновь возвращается в своей картине "Там, где мечтают зеленые муравьи" (1984) к критике цивилизации на примере австралийских аборигенов и экономической эксплуатации американским урановым концерном.

В 1985 г. режиссер инсценирует в Болонье оперу Бузони "Доктор Фауст", в 1987 г. в Бейруте "Лоэнгрин", в 1991 г. в Катанье "Волшебную флейту", в 1991—1992 гг. сотрудничает во "Вьеннале" (Венский кинофестиваль).

А всего с 1962 г. он выпустил как продюсер, сценарист и режиссер больше 40 фильмов, опубликовал больше дюжины книг в прозе и инсценировал такое же число опер.

И. Кузьмина

**Фильмография:** "Геракл" (Herakles), 1962; "Игра в песках" (Spiel im Sand), 1964; "Беспримерная защита твердыни немецкого креста" (Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz), 1966; "Знаки жизни" (Lebenszeichen), 1967; "Последние слова" (Letzte Worte), "Меры против фанатиков" (Massnahmen gegen Fanatiker), оба — 1968; "Летающие врачи Восточной Африки" (Die fliegenden Arzte von Ostafrika), 1969; "И карлики начинали с малого" (Auch Zwerge haben klein angefangen), "Ограниченное будущее" (Behinderte Zukunft), оба — 1970; "Страна молчания и темноты" (Land des Schweigens und der Dunkelheit), 1971; "Агиппа гнев божий" (Aquippe, der Zorn Gottes), 1972; "Великий экстаз резчика по дереву Штайнера" (Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner), "Каждый за себя и бог против всех" (Jeder fur sich und Gott gegen alle), оба — 1974; "Никто не хочет со мной играть" (Mit mir will keiner spielen), "Сердце из стекла" (Herz aus Glas), оба — 1976; "Строшек" (Stroszek), 1977; "Носферату — призрак ночи" (Nosferatu — Phantom der Nacht), "Войцек" (Woyzeck), оба — 1978; "Вера и валюта" (Glaube und Wahrung), 1980; "Фицкарральдо" (Fitzcarraldo), 1981; "Там, где мечтают зеленые муравьи" (Wo die grunen Ameisen trauen), "Баллада о маленьком солдате" (Ballade vom kleinen Soldaten), "Гасхербрум — сверкающая гора" (Gasherbrum — Der leuchtende Berg), все — 1984; "Зеленая кобра" (Cobra Verde), 1987; "Пастухи солнца" (Wodaabe — Die Hirten der Sonne), 1989; "Эхо из мрачного царства" (Echos aus einem dusteren Reich), 1990; "Крик камня" (Sehrei aus Stein), 1991; "Лекции в темноте" (Lektionen im Finsternis), 1992; "Колокола из глубины" (Glocken aus der Tiefe), 1993; "Маленький Дитер хочет летать" (Little Dieter Needs to Fly), 1997; "Мой дорогой враг — Клаус Кински" (Mein liebster Feind — Klaus Kinski), 1999; "Непобедимый" (Invincible), 2000.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Юрнев Р. Краткая история киноискусства. М., 1997; Плахов А. На краю. // Искусство кино. 1993/10; Плахов А. Вернер Херцог. Экологически чистый эксперимент на краю жизни. // Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры.

Винница, 1999; Nothnagel Klaus. Werner Herzog — Regisseur. // CineGraf. Munchen, 1985; Pflaum Hans Gunther. Bilder vom Zivilisationsstand: Werner Herzog. // Jorg-Dieter Kogel. Europäische Filmkunst. Regisseure im Portrat. Frankfurt, 1990; Timothy Corrigan. The Films of Werner Herzog. Between Mirage & History. New York, London, 1986; Emmanuel Carrere. Werner Herzog. Paris, 1982.

## ХИТИЛОВА ВЕРА

\*\*\*\*\*  
(Chytilová Vera). Чешский кинорежиссер, сценарист, актриса. Одна из зачинателей чехословацкой "новой волны". Представитель авторского и феминистского кино. Создатель тревожных эпатажирующих и стильных фильмов, отмеченных полемической дерзостью и заостренностью нравственных проблем.

Родилась 2 февраля 1929 г. в Остраве. В конце 50-х изучала архитектуру и историю искусств в Брненском университете, работала чертежницей, лаборанткой, манекенщицей. К самостоятельной режиссуре приступила позже своих сверстников. Начав на киностудии "Баррандов" с должности "девушки с хлопущкой", Х. вскоре становится сначала ассистентом, затем вторым режиссером ("Трое на хуторе", реж. Маковец, 1957, и др.). Здесь она впервые проявила свой крутой темперамент и предприняла первые попытки изменить отечественный кинематограф. Она спорила с актерами, сценаристом, часто останавливала съемку, крикнув оператору "Стоп" тоном, не допускающим возражений. "Когда человек видит, что что-то делается не так, его долг состоит в том, чтобы вмешаться и исправить положение", — заявляла она на требования взбешенного режиссера убрать ее, как минимум, со съемочной площадки. Именно здесь, на "Баррандове", дерзко вмешиваясь в работу маститых кинематографистов, она приобретает навсегда закрепившуюся за ней репутацию enfant terrible. "Отвращение", по собственным словам Х., к состоянию отечественного кинематографа приводит ее на режиссерский факультет Киноакадемии (ФАМУ, 1957-1961) в мастерскую О. Вавры. Оказалось, она знала, что делает, подавая камере сигнал "Стоп!". Уже снятый ею на втором курсе учебный репортаж о железнодорожниках "Зеленая улыбка", насыщенный особой энергетикой, продемонстрировал легкий абрис нового кинематографа и был отмечен специальным дипломом на конкурсе в честь 15-летия ЧССР,



после чего каждая работа Х. становится предметом живейшего интереса.

Становление Х. как кинематографиста происходило на фоне возрождающихся традиций чешского авангарда 20–30-х гг. в атмосфере бескомпромиссного поиска молодыми правды о себе и человеке вообще. Свою дипломную работу "Потолок" (1962, Первый пр. на Фестивале киношкол в Хельсинки) она снимает в духе "новой волны", размышляя о том, как ограничивает себя в развитии человек, по собственной инициативе занижаящий планку своих возможностей, как трудно отказать от комфорта вроде бы уже устроенной жизни и свернуть с наезженной колеи на непроторенные пути, чтобы найти самого себя. Вслед за "Потолком" на киностудии научно-популярных фильмов Х. снимает ленту "Мешок блох" (1963, пр. на МКФ в Карловых Варах), впечатляющую свежестью и поразительным ощущением правды. Снятая в стилистике "скрытой камеры" лента, рассказывающая о жизни молоденьких учениц техникума, которых сознательно или неосознанно вводят в заблуждение воспитатели, приучая видеть в действительности не то, что они видят, а то, "что положено", впечатляла свежестью и поразительным ощущением правды. Оба фильма были закуплены прокатом и демонстрировались одним блоком под общим названием "Под потолком мешок блох". Ставшие манифестацией критического подхода к реальности, программного неприятия повествовательных и образных канонов в кинематографе, эти фильмы приносят Х. мировую известность. Своеобразные социологические исследования мира молодых, они вносят в чешское кино новый взгляд на жизнь и мир, новый угол зрения, новые критерии, не говоря уже о формальном новаторстве. В обоих фильмах ощущается тяготение Х. к синема-верите, кино-правде, хотя она уже ощущает их ограниченность и рассматривает скорее как путь, чем цель. Ей не нравится, что фильмы этого направления натуралистически воспроизводят действительность, выхватывают из контекста обрывки дискуссий и местами как бы вообще перестают иметь отношение к киноискусству, игнорируя образительно-выразительные возможности кинематографа. Ко всему прочему это направление, считает Х., постулирует объективную запись реальности, так что возникает опасность объективизма и ложной героизации. Уже первые работы Х. в из-

вестной степени преодолевали ограниченность синема-верите.

В 1963 г. Х. делает еще шаг в сторону от "прямого кино", снимая один из самых дискуссионных своих фильмов, проводящую параболу, снова о смысле жизни, но теперь еще и о цене человеческой жертвы, — "О чем-то ином" (1963; Гран-при МКФ в Мангейме; Спец. пр. МКФ в Порета Терме, 1964). В нем, дискутируя между собой и оттеняя одна другую, перед зрителем проходят параллельно истории жизни двух женщин: чемпионки мира по гимнастике Эвы Босаковой и вымышленной скучающей домохозяйки Веры, разнообразящей свои обыденные "кухонные" будни банальными изменами мужу. Это была первая работа Х., последовательно сконструированная в технике двух планов: реального, где собственно разыгрывалось действие и где зритель знакомился с характером героев, временем и пространством, — и абстрактного, где был скрыт более глубокий смысл того, о чем шла речь на экране. Фильм имел громкий успех, особенно им восхищались французские критики. Но высшей похвалы Х. удостоивается от сюрреалистов, приемы которых она действительно виртуозно использует в своих ранних (впрочем, как и всех последующих) работах, добываясь высокого напряжения мысли.

Снятые один за другим, эти три фильма с их необычной драматургией, откровенной публицистичностью, завораживающей формой и острой метафоричностью поставили Х. (вместе с дебютировавшим в 1963 г. тремя фильмами М. Форманом) в авангард чешской "новой волны". Помимо прочего, в фильмах Х. были еще новый взгляд на женщину и женственность вообще, позиция, отрицающая какую бы то ни было ее мифологизацию или связанную с ее изображением сентиментальность. Через женщину Х. начинает исследовать смысл бытия, жизни, скрытого или явного противостояния мужского и женского миров, высшую нравственность, причем внешние события для нее всегда менее важны, нежели то, что скрывается за ними.

В 1965 г. Х., демонстрируя высочайшее владение профессией (что, впрочем, характерно для всех режиссеров чехословацкой "новой волны", где в отличие от французской не было любителей), снимает для киносборника "Жемчужинки на дне" по произведениям Богумила Грабала свой последний фильм в эстетике черно-белого кино, изыс-

канную по изобразительному решению новеллу "Закусочная "Мир", создавая кинематографически выстроенное интеллектуальное пространство, эквивалентное пространству мысли литературного первоисточника.

Во второй половине 60-х элегантно кажущуюся простоту формальных построений первых фильмов Х. сменяет сложность художественных конструкций, усиливающих степень её полемической дерзости, хотя на первый взгляд кажется, что это уже невозможно. Она уходит от документальности и принципов "синема-верите" и "прямого кино", но продолжает терзать общество и реальность своими нравственно-агрессивными вопросами, взывая как к личным страхам и тревогам, так и к страхам и тревогам за судьбу всей цивилизации. Х. пытается реализовать написанный вместе с Людвигом Ашкенази и Йозефом Менцелем, отцом И. Менцеля, сценарий об известной чешской писательнице Божене Немцовой "Помидор Матильда" (Rajce Mathylda), перекидывающий своеобразный мостик между исканиями нынешних молодых и неугомного поколения деятелей культуры и искусства XIX века, много сделавших для становления национального самосознания. Однако под разными благовидными предложениями этот проект постоянно отклоняется кинематографическим начальством, и Х. приступает к съемкам своего самого яркого и скандального фильма, философского гротеска "Маргаритки". В центре фильма аллегорическая история о двух юных девушках, которые, решив "оторваться", весело и с выдумкой творят всевозможные безобразия, а не дождавшись реакции окружающих, рвут на себе одежду, и, прикрывшись обрывками ткани и газет, появляются в банкетном зале с накрытыми столами, чтобы, объевшись и упившись, приступить к тотальной разрушительной деятельности. Девушки необычайно изобретательны и даже блистательны в пароксизме разрушения. Но где-то в глубине их безумия — ощущение растерянности и трагизма мира, который не способен принести истинную радость юным созданиям. Несколько отрезвев, они пытаются склеить черепки тарелок и навесить хоть какой-то порядок, что им, естественно, не удастся. Слишком поздно. Свою красочную феерию Х. завершает финальным документальным кадром взрыва атомной бомбы, почти буквально повторяющим начальный. Эпатаж, провока-

ции, символы отмирания основополагающих человеческих ценностей, сюрреалистический юмор, мотивы абсурда жизни и гибели мира, эмоциональные и семантические шоки, динамичные и неожиданные комбинации образов, направленные на безграничную вместимость смыслов и значений, наконец, агрессивный дробный монтаж, предваряющий эстетику видеоклипа, — все это вместе подготовило заключительный кадр некролога безответственной жизни. Одновременно фильм был некрологом и чешскому кинематографу "отцов" с его убогой простотой, постоянным опасением выйти за пределы дозволенного, холодностью и сентиментальностью.

В короткий период легального существования сюрреализма в Чехословакии Х. не ограничивается сюрреалистическими приемами и снимает насыщенный эротическими символами сюрреалистический детектив "Мы едим плоды райских деревьев" (1969), задавая обществу, которое только начало узнавать правду о себе и о том, как оно пришло к такой жизни, очень актуальный вопрос. Действительно, что лучше — узнать горькую правду и стать несчастным или пребывать в счастливом неведении, закрывая глаза на все, что творится вокруг? Оставаясь в русле одной из главных тем своего творчества — напряженного противостояния мужского и женского миров, — Х. рассказывает историю любовного треугольника, опираясь на неясный иррациональный сюжет, многозначно расшифровываемые аллюзии и таинственные связи криминального эротического действия, в котором явь переплетается с галлюцинациями, а страх преследования деформирует реальность, превращая ее в завораживающий мир, полный загадочных метаморфоз персонажей и предметов.

Последовавшая за советской оккупацией Чехословакии в 1969 г. т.н. "нормализация", на деле означавшая возврат к догматическим 50-м, насильно прерывает творческий путь Х. Под запретом оказывается сюрреализм и все, что с ним связано, включая фильм "Мы едим плоды райских деревьев". Но в первую очередь под запретом оказываются дерзкие вопросы молодых кинематографистов, их стремление разрушить мифы и увидеть жизнь такой, какой она есть на самом деле. Не пожелав эмигрировать из Чехословакии, всемирно известный режиссер в течение 7 лет вынуждена снимать рекламные ролики под фамилией мужа или знакомых. Лишь

в 1976 г. она возвращается в большое кино, совершив поворот к более традиционным формам повествования, не отказавшись, впрочем, от притчевой метафоричности, символов, агрессивного дробного монтажа. Но главное, не отказавшись от смысла своего творчества, оставаясь верной высказанному в начале пути художественному кредо: "Я стремлюсь с максимальной полнотой понять данную реальность, чтобы исправить ее".

В художественной обработке своих тем Х. никогда не задерживалась ни на психологии, ни на сюжете (обстоятельству, которое многие, причем не только недоброжелатели и завистники, объясняли ее неумением "рассказывать историю"). При этом она неустанно меняла жанры от прямолинейного моралитэ ("Потолок") через провоцирующую параболу о смысле жизни ("О чем-то ином") или фантастическую сатиру ("Маргаритки") до библейского детектива ("Мы едим плоды райских деревьев"). В отличие от Немца, Шорма, Юрачека ее не волновали т.н. мировые болезни времени: отчуждение, неврозы, абсурд, ставший нормой окружающего мира... Они никогда не были ей интересны. Х. была одержима нравственными недугами общества. В борьбу с ними она вкладывала свой страстный интеллект и фантазию, свою иронию и сарказм, но в первую очередь свою бескомпромиссность. Избран когда-то полем битвы нравственную сферу, она не покидает ее и в период "нормализации", вскрывая причины, которые привели чехословацкое общество к кризису и продлевают его существование. Проявляя открытость и определенность позиции по отношению к тому, о чем говорит, Х. снимает одну за другой саркастические трагикомедии о нынешней Чехословакии, обнажая психопатологическое состояние общества, не способного ни нести ответственность за потомство ("Ставка — яблоко", "Серебряный Хьюго" на МКФ в Чикаго, пр. за лучшую мужскую роль Иржи Менцелю МКФ на Виргинских островах, 1977, и др.), ни мирно ужиться рядом с себе подобными ("История панельного дома"). В 1977 г. Х. подписывает диссидентскую Хартию 77, а в 1981-м на деле демонстрирует бунтарский характер своего творчества. Фильм "Стихийное бедствие" ("Занос" в сов. прокате) становится первым в цикле картин о власти. Внешне неприязнительная комедия оказывается без труда "читаемой" метафорой жизни чехословацкого общества ру-

бежа 70-80-х гг. с его проблемами, углубляющимся кризисом и некомпетентным руководством, ведущим страну к катастрофе. Х. рассказывает историю симпатичного недотепы, недоучившегося студента Гонзы, перипетии судьбы которого можно назвать трагикомическим хождением по мукам современного Дон Кихота, пытающегося найти здравый смысл, честь и благородство там, где их уже давно нет. Бросив институт, где ничему не могут научить, Гонза, идя по стопам отца, устраивается машинистом на небольшой железнодорожной станции. Уже первые минуты пребывания на новой работе заставляют его усомниться в четкой отлаженности механизма, управляющего движением поездов. Пытаясь найти хоть кого-то, кто организует работу на участке, он долго блуждает по лабиринту коридоров, напоминая героя "Йозефа Килиана", кафкианского трагифарса Павла Юрачека. Включать экранное время в исторический контекст, в течение прошлого и будущего, сталкивать чужой опыт с собственным, добываясь извлечения нового смысла, осознавая то или иное событие в потоке новых связей, — один из постоянных приемов Х. Потому такой емкой оказывается метафора поезда, посланного начальством по непроверенному пути в неисправном состоянии. Да и пассажиры, привыкшие во всем полагаться на начальство, увязшие в собственных заботах и проблемах, не задумывающиеся о грозящей катастрофе, вполне под стать и поезду, и железнодорожному начальству. Когда занесенный снежной лавиной локомотив остановится, первым находит выход из создавшегося положения чудачливый Гонза, а первым, кто воспользуется его находкой, окажется его возлюбленная, которая, прихватив чужие лыжи, бросится бежать от занесенных снегом пленников, спеша устроить свою спортивную карьеру. Освободить поезд от лавины, мешающей двигаться дальше, доказать, что только вместе, всем миром, можно сдвинуть эту махину, в фильме суждено недоучившемуся студенту Гонзе, как оно случится и в жизни почти 10 лет спустя во время "бархатной революции".

Продолжением этого блока становится молодежный фильм ужасов о все повышающихся претензиях власти "Волчье логово" ("Турбаза "Волчья", 1985), рассказывающий о попытке инопланетян захватить Землю, а завершает — блистательная притча о метаморфозах и ликах власти (власть силы, власть любви,

власть слабости и т.п.), один из самых стильных фильмов Х. "Шут и королева" (1987), снятый по пьесе и с актерским участием известного чешского мима и драматурга Болеслава Поливки.

В 1988 г. выходит самая дискуссионная лента Х., притча о людях и мире, полная тревожных символов и метафор, курьезных бытовых эпизодов, благодаря искусству мастера обнаруживающих свой метафорический, символический смысл. Уже само его название — дерзкое, намеренно сниженное, провоцирующе простецкое "Копытом туда, копытом сюда" — как бы предупреждает, что сходство с изысканными, эстетскими "Маргаритками" (а оно не просто есть, а бросается в глаза) следует считать все же неполным. Хотя бы потому, что новая лента режиссера предназначена для массовой аудитории, питает ее молодежная субкультура, преобразованная традицией авангардного театра, а диалог со зрителем открыто декларируется.

Впрочем, название, как всегда у Х., это еще и ключ к формальному решению картины, ее стилистике и структуре, где видимое противоречит слышимому, серьезное — не-серьезному, где сталкиваются балаган и философская притча, бытовая комедия и психологическая драма, едкий сарказм и самый что ни на есть черный гротеск. В отношении выразительных приемов лента Х. всеядна, как всеядна самая современная поэзия, ориентированная на принципиально безграничную вместимость смыслов. Эти смыслы ускользают, если внимание сосредоточить исключительно на сюжетной канве, которая для Х., некогда вдребезги разнесшей границы сюжетного кино, всего лишь уступка массовому зрителю, привыкшему к традиционному для коммерческого кинематографа повествованию. Хитилова не была бы Хитиловой, если бы позволила бездумно наблюдать жизненные перипетии героев, наслаждаться комическими и авантюрными ситуациями, не слишком вникая в их смысл. Ее задача, как всегда, значительней: удерживая и сознательно направляя внимание зрителя систематическими инъекциями тщательно продуманных аттракционов, подводить его к серьезным размышлениям о собственной жизни, связях с миром, социальных болезнях и их причинах, истинных и ложных ценностях.

Подстегивая воображение, привлекая шлейфы ассоциаций, Х. ведет серьезный разговор о скорбных жизненных драмах, о трагедиях со-

временного человека, живущего в тоталитарном государстве. Неудивительно, что история веселых походов трех приятелей оборачивается апокалиптической картиной современного мира, обреченного погибнуть от косности, лености ума и утешительной лжи. Но речь идет здесь не о том, как система раздвинула человека, а о том, почему такая система вообще стала возможной. И решается эта проблема на самом обыденном материале — материале улицы.

Герои фильма — три друга, три товарища, три современных мушкетера. В фильме нет упоминаний ни о Ремарке, ни о Дюма, но услужливая память срабатывает автоматически, выплескивая все, что обычно связывают с троицей героев, и в первую очередь то, что в них так привлекательно — представления о чести, долге, дружбе, любви, за которые не жалко и умереть. Но герои Х. умирают или обречены умереть от СПИДа. Долг, честь — для них лишь абстрактные понятия, любовь вполне заменима сексом, а дружба... То, что дружбы нет, становится ясно в конце фильма, хотя признаки ее отсутствия ощущаются гораздо раньше. Да и возможна ли дружба вообще? Молодые люди уверены, что каждый человек — это театр с собственной поэтикой, авторский театр. А жизнь — не что иное, как вечный фестиваль авторских театров. Веселый праздник, где каждый играет собственный спектакль, в котором он и автор, и главный исполнитель. Но актеру нужны зрители, так что герои не просто товарищи, но и ценители искусства друг друга, тонкие знатоки зрелищ, способные насладиться изысканной шуткой, особенно если она приносит вполне ощутимую материальную пользу.

Сквозь маскарад "авторских театров", изображенный с явной иронией и даже сарказмом, проступает абсурдный, но, увы, такой узнаваемый мир. Здесь знаменем становится... колбаса, которую вскоре кто-то крадет; здесь останавливается убитое монотонностью время ("Куранты бьют, но это ни фиги не значит", — восторженно скандируют друзья); здесь все пространство съезживается до заколдованного круга безмятежной необязательности действий, по которому в поисках увеселений, как заведенные, наперегонки кружат герои. Это мир, где разрушены моральные ориентиры и где телевидение, отражая, фальсифицируя и мистифицируя реальность, не покидает человека ни на минуту, не-

отступно следует за ним по пятам, так что уже трудно понять, человек управляет им или оно — человеком.

Но телевидение еще и расширяет границы домашнего мира, вскрывая не всегда осознаваемую им связь с жизнью и судьбой планеты. Потому так часто в безмятежное веселье любителей сладкой жизни, в шумный маскарад авторских театров, в отчаянное дуракавалание, как вспышки молний, врываются телекадры, на мгновение высвечивающие смысл происходящего: корчится в мучительных судорогах юная наркоманка, инквизиторы сталкивают неугодных в зловонную яму, современный Христос протягивает страждущим пакетик с "кайфом"... Мир спятил. Ослепительно белое поле телеэкрана раскалывается черными трещинами букв названия одного из хитиловских фильмов — "Волчье логово". Волчье логово вместо планеты людей. Но герои все продолжают метаться в поисках увеселений, хотя уже прозвучал сигнал тревоги и первые симптомы подступающей болезни беспокоят самого неутомимого из трех друзей. Пройдет совсем немного времени, и вся троица, умирая от страха, лихорадочно начнет искать того, кто заразил их неизлечимой болезнью. И вспомнят об иностранке, наркоманке и великосветской шлюхе — случайной любовнице красавчика Пепы. А может, и правда иностранцы с Запада - виновники всех бед? Откуда же, как не от них, эта жуткая зараза? Если очень хочется, можно сделать и такой вывод. Лента Х. предоставляет веер возможных вариантов ответа. Это в духе ее картин: предлагая зрителю некие альтернативы, заставить его, подобно сказочному герою на развилке дорог, делать выбор, тщательно анализируя имеющиеся возможности.

Несколько особняком (по форме, но не по глубинной направленности) среди фильмов 80-х гг. стоят документальная лента пронзительной красоты и экспрессии о стариках, сохраняющих несгибаемую волю к жизни даже на пороге смерти, "Время неумолимо" и снятый по заказу итальянского телевидения для цикла телефильмов о европейских городах - столицах культуры документальный фильм "Прага — спокойное сердце Европы". Пронзанный тревожными видениями, отмеченный загадочностью и таинственностью, последний воссоздал мифологию тысячелетнего магического города, остающегося — вопреки всем нашествиям — исконно чешской метрополией. Снятая в 1984 г.,

эта лента лишь в 1987-м пробилась на отечественные экраны и была воспринята не только как в высшей степени оригинальное произведение искусства, но и как своего рода нравственный ориентир.

Вызывающая оппозиционность фильмов Х. по отношению к существующему режиму, критика современного состояния общества, правда, дерзко швыряемая в лицо власти, наконец, яркая, доходчивая форма ее многозначных кинематографических конструкций — все это вместе сделало Х. в конце 70-х и в 80-х гг. самым почитаемым в стране режиссером и неприкасаемой (несмотря на нескрываемую ненависть и месть властных структур) влиятельной оппозиционной политической фигурой. Только это обстоятельство и давало ей шанс "пробивать" реализацию своих кинематографических проектов.

В 90-е гг. в творчестве Х. наступает спад, свидетельствующий как о разочаровании в результатах "бархатной революции", так и о неумении найти себя в новых идеологических и политических условиях. Ее комедии "времен приватизации" "Наследство, или Приехалиматьвашу", "Силки, силки, силочки" повторяют стереотипы пошлых второразрядных фильмов об охоте "новых чехов" за богатством и удовольствиями, ничем не напоминая ее более ранних работ.

Х. была автором или соавтором сценариев большинства своих фильмов, временами снималась в качестве актрисы ("Пекарь императора, император пекаря", 1957, "Конец ясновидца", 1957, и др.). Играла саму себя в документальных лентах "Хитилова против Формана" (Chytilová Versus Forman, 1981), "Правда" (Pravda, 1970), "В центре фильма - в тепле дома" (V centru filmu - v teple domova, тв, 1998), "Взлеты и падения" (Vzlety a pády, видео, 2000), "Бархатное похмелье" (Sametová kocovina, 2000), рассказывая о себе и своих взглядах на киноискусство.

Г. Компаниченко

Фильмография: "Господин К." (Pan K), "Зеленая улица" (Green Street), оба — 1960; "Хроника Академии" (Academy Newsreel), 1961; "Потолок" (Strop), "Мешок Блох" (Pytel blech), оба — 1962; "О чем-то ином" (O něčem jiném), 1963; "Закусочная "Мир", новелла из киносборника "Жемчужинки на дне" (Automat Svět, Perlicky na dně), 1965; "Маргаритки" (Sedmikrásky), 1966; "Мы едим плоды райских деревьев" (Ovoce stromů rajských jíme), 1969; "Ставка — яблоко" (Hra o

jablko), 1976; "История панельного дома или Как рождается новый район" (Panel-story aneb jak se rodi sidlistě), 1979; "Стихийное бедствие" / "Занос" (Kalamita), 1981; "Время неумолимо" (Cas je neuprosný, док.), 1982; "Фавн сумеречной порой" (Faunovo velmi pozdní odpoledne), 1983; "Прага — беспокойное сердце Европы" (Praha — neklidné srdce Evropy, док.), 1984; "Волжье логово" / "Турбаза "Волчья" (Vlčí bouda), 1985; "Шут и королева" (Sasek a královna), 1987; "Копытом туда, копытом сюда" (Kopytemsem, kopytem tam), 1988; "Т.Г.М. — освободитель" (T.G.M. — osvoboditel, док.), 1990; "Мои празане меня понимают" (Mí prazáné mi rozumějí, док.), 1991; "Наследство или Приехалиматьвашу" (Dědictví aneb Kurvahosigutntag), 1992; "Се человек" (Ejhle člověk, тв), "Хищники и мы" (Selmya my, тв), "Молодые на вершине" (Mladí nahore; док., тв), все — 1996; "Силки, силки, силочки" (Pasti, pasti, pasticky), 1998; "Взлеты и падения" (Vzlety a pády, видео), 2000; "Изгнание из рая" (Vyhánání ráje), 2001. **Библиография:** Копанева Г. Интервью с Верой Хитиловой. // Правда кино и "киноправда". М., 1967; Компаниченко Г. Турбаза "Волчья". // Обьектив. 1990/2; Janousek J. Věra Chytilová. // Tři a půl. Praha, 1965; Liehm A.J. Closely Watched Films. NY, 1974; Harnes P. The Czechoslovak New Wave. Berkeley, 1985; Kral P. De L'image au regard: les peintres de l'imaginaire et ses cineastes. // Postif, 7-8, 1990; Zalman Jan: Film-pravda a nová vlna. Vera Chytilová. // Umlčený film. Praha, 1993; Lukes Jan. Kopytem sem, kopytem tam. Interpelace. Dědictví aneb Kurvahosigutntag: // Orgie stridmosti. NFA, Praha, 1993.

## ХОЛЛАНД АГНЕСКА

(Holland Agnieszka). Польский кинорежиссер, сценарист, актриса. Родилась 28 ноября 1948 г. в Варшаве. Закончила режиссерский факультет пражской Киноакадемии ФАМУ (1971). Защитила диплом короткометражным фильмом "Грех Бога" (1970). Здесь же, в Праге, принимала участие в студенческих протестах против советской оккупации Чехословакии, была арестована, депортирована в Польшу. Работала ассистентом у К. Занусси.

Дебютировала в 1975 г. тв-новеллой "Вечер у Абдона" и одной из новелл фильма "Картинки из жизни". Следующие фильмы — сборник киноновелл "Воскресные дети" (1976, совм. с Е. Домарадским, Ф. Фальком, К. Градовским, А. Котковским, Е. Обламским, Б. Сасс, гл. пр. на МИФЕД в Милане и 1-й пр. на КФ в Ольштыне), "Пробные съемки" (1976, совм. с П. Кендзерским и Е. Домарадским), "Что-то за что-

то" (1977), "Провинциальные актеры" (1978, пр. "Большой январь" на КФ "Молодые и кино" в Кошалине, 1979, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах, 1979), "Лихорадка" (1980, пр. "Золотые Гданьские Львы" на КФ в Гданьске, 1981) и "Одинокая женщина" (тв, 1982), выдвинули Х. в первый ряд мастеров "кинематографа морального беспокойства". Однако в этом ряду Х. стояла несколько особняком, ибо ее фильмы польской поры были сняты под несомненным влиянием "чешской школы", соединяя в своей поэтике жесткий документализм, пристрастие к этнологическому и социально-психологическому исследованию простейших бытовых ситуаций с элементами лирической комедии. После введения военного положения в Польше Х. остается за границей, работает в США, Франции, Великобритании, Германии. Здесь она снимает фильмы, в той или иной степени ангажированные политически: "Горькая жатва" (1985, ФРГ), "Убить ксендза" (1988, Франция), "Европа, Европа" (1991, Франция, ФРГ, Польша), "Оливер, Оливер" (1993, Великобритания), "Таинственный сад" (1995, Великобритания), "Красный ветер" (1994, тв, в США) "Полное затмение" (1995), "Вашингтон-сквер" (1997). Автор сценариев к фильмам Вайды: "Без наркоза", "Корчак", "Дантон", "Любовь в Германии" и др. Как актриса снималась в фильмах "Шрам", "Пробные съемки", "Допрос".

Снимала также документальные фильмы: "Открытки из Парижа" (1982), "Культура" (1985).

М. Черненко

Фильмография: "Вечер у Абдона" (Wieczor u Abdona, тв, к/м), "Картинки из жизни" (Obrazki z zycia, новелла в коллективном сборнике), оба — 1975; "Воскресные дети" (Niedzielne dzieci, новелла в коллективном сборнике), "Пробные съемки" (Zdjęcia probne, совместно с П. Кендзерским и Е. Домарадским), оба — 1976; "Что-то за что-то" (Cos za cos), 1977; "Провинциальные актеры" (Aktorzy prowincjonalni), 1978; "Лихорадка" (Goraczka), 1980; "Одинокая женщина" (Kobieta samotna, тв), "Открытки из Парижа" (Pocztowki z Paryza, док.), оба — 1982; "Горькая жатва" (Bittere Ernte), 1985; "Культура" (Kultura, док.), 1985; "Убить ксендза" (Zabic księdza), 1988; "Европа, Европа" (Europa, Europa), 1991; "Оливер, Оливер" (Olivier, Olivier), 1993; "Красный ветер" (Red Wind, тв), 1994; "Таинственный сад" (Secret Garden), "Полное затмение" (Total Eclipse), 1995; "Вашингтон-сквер" (Washington Squar), 1997.

Библиография: Zawislinski S. Rezyseria: Agnieszka Holland. Warszawa, 1995.

## ХОФФМАН КУРТ

(Hoffmann Kurt). Немецкий кинорежиссер. Родился 12 ноября 1910 г. во Фрайбурге, вырос в Берлине. Весной 1931 г. отец Курта, известный немецкий кинооператор Карл Хоффман, привел сына на студию УФА, где шли съемки развлекательного фильма Эриха Чарелла "Конгресс танцует". Начав карьеру в кино с должности ассистента, через семь лет Х. сам стал к кинокамере. Это совпало с приходом к власти Гитлера и утверждением в Германии гитлеровской диктатуры. Однако в своих фильмах, посвященных повседневному заботам маленьких людей, Х. счастливым образом удалось избежать прямого влияния фашистской идеологии. Исключением стал фильм "Квакс — незадачливый пилот" (1941), герои которого принадлежали к национал-социалистической организации.

В 1944 г. Х. был призван в армию и вскоре попал в американский плен. В 1947 г. он вернулся домой и тотчас приступил к съемкам картины "Потерянное лицо" о сложном случае раздвоения личности у девушки, страдающей шизофренией. Этот мрачный психопатологический материал был чужд жизнерадостной натуре Х., но желание вернуться к любимому делу было так велико, что он решил рискнуть. И все же его настоящее возвращение в режиссуру состоялось спустя два года на съемках веселой картины "Тайное рандеву", в комедийном ключе живописующей актуальную для послевоенной Германии проблему жилья. Чрезвычайно плодотворным для Х. оказалось сотрудничество с писателем Эрихом Кестнером, также отличавшимся юмористическим взглядом на жизнь. Четыре раза экранизировал Х. произведения Кестнера ("Летающая классная комната", 1954; "Трое в снегу", 1955; "Зальцбургские истории", 1956; "Любовь хочет учиться", 1962). И все они пользовались успехом у зрителей. В 1954 г. Х. поставил шедшую и в нашей стране картину "Фейерверк", в которой юная Роми Шнайдер сыграла молоденькую бунтарку, тяготящуюся скучным мирком своих родителей.

Курт Хоффман был нацелен на развлечение зрителей и умел делать это как никто другой. Нередко ему удавалось органично объединить задачи развлечения и просвещения,

как это получилось в фильме "Мы — дети чуда" (в сов. прокате — "Мы — вундеркинды"). Режиссер поставил перед собой весьма сложную задачу — представить на экране полвека немецкой истории, насыщенных зловещими и трагическими событиями, создать образы героев, отнюдь не уникальных, а именно типичных для этого времени. В основу фильма легла повесть Гуго Хартунга "Дети чуда". Переводя ее на язык кино, Х. обратился к традициям политического кабаре, позволившим создать яркий обличительный комментарий, активно вовлекающий зрителей в осмысление представленного материала. Создание броских, доходчивых форм контакта со зрителем значительно укрепило идейно-эстетическую концепцию фильма, отличавшегося убедительной и бескомпромиссной критикой фашизма. На I МКФ в Москве фильм Х. завоевал Золотую медаль.

Спустя четыре года в ленте "Брак господина Миссисипи" Х. попытался повторить удачный опыт политической сатиры, однако он ему не удался. Жанр "черной комедии", подвергающей осмеянию всех и вся, был чужд природе дарования режиссера. В его лучших фильмах, самых острых и язвительных, неизбежно присутствовал положительный герой, чьи поступки позволяли развернуть на экране стихию юмора мягкого и благожелательного. Такой подход наглядно проявился в самом известном творении Х. трилогии о Шпессарте ("Харчевня в Шпессарте", 1957; "Привидения в замке Шпессарт", 1960; "Прекрасные времена в Шпессарте", 1966). Особенно удался первый фильм, развивающий мотивы сказки писателя-романтика Вильгельма Хауффа. На кортеж именитых путешественников, сопровождающих графиню Франческу, нападают лесные грабители. Взяв заложников, они требуют за них выкуп у скардного графа Зандау. В результате этих смешных и не таких уж страшных событий графиня Франческа влюбляется в главаря бандитов, который на самом деле оказывается не разбойником, а переодетым графом. С помощью этого забавного сюжета Хоффман сумел набросать достаточно язвительный портрет прусской аристократии, олицетворенной жадным графом Зандау, отцом Франчески. Действие второй части Х. перенес в наши дни. Четверо разбойников, когда-то заживо погребенных в подвале харчевни в Шпессарте и превратившихся в привидения, вырываются на волю благодаря строи-

тельству автобана. В качестве своей резиденции они выбирают замок в Шпессарте, принадлежащий графине Шарлотте, прямой наследнице Франчески. Дела ее идут не блестяще, но четверо привидений помогают ей преодолеть бытовые и финансовые трудности. Сами же привидения, уверовавшие в собственную исключительность, отправляются в Бонн, где начинают вмешиваться в дела правящего кабинета. Парадоксально, но факт, как бы говорят авторы фильма, — современную боннскую политику осуществляют выходящие с того света. Намек на реставрацию милитаристского прошлого Германии прозвучал достаточно ясно. На МКФ в Москве фильм получил Серебряную медаль.

Менее всего удалась Хоффману третья часть трилогии о Шпессарте. Некая юная особа бросается на поиски мужа, таинственно исчезнувшего сразу после свадьбы. На машине времени она совершает путешествия во времени и пространстве, приходя к неоднозначному выводу, что наше время — самое лучшее. И эта серия смотрится с интересом благодаря актрисе Лизелотте Пульвер, выступившей во всех трех картинах. Впервые она появилась у Х. в 1952 г. в фильме "Клеттермакс", где предстала в облике кубинской танцовщицы. Сотрудничество Х. и Пульвер продолжалось 15 лет, в течение которых она снялась в 9 фильмах немецкого комедиографа. Грациозная, музыкальная, с живыми, насмешливыми глазами, Лизелотта Пульвер прекрасно чувствовала и передавала шутки Хоффмана, органично смотрелась во всех разработанных для нее сценах, став подлинным символом его искусства.

Развлекая зрителей, Х. проявлял необыкновенную изобретательность. А вот серьезные драмы в его творчестве можно пересчитать по пальцам. Самой удачной среди них по праву считается "Дом на Карпфенгассе", посвященный жизни еврейских семей в оккупированной немцами Праге. Фильм снят в подчеркнуто аскетичной манере. Нет ни цвета, ни песен, ни сатирических красок. И это вполне оправданно, поскольку речь идет о печальных вещах — смерти, тоске, отчаянии. Картина получила пять национальных наград. Это, однако, не помогло найти прокатчика, и показ этого незаурядного произведения ограничился телевидением.

Последним фильмом в творческой биографии Хоффмана стала картина "Капитан" (1971) об увеселительном круизе по Средиземно-

му морю. Отпраздновав 40-летний юбилей работы в кино, Х. объявил о своем уходе. На кинематографической арене страны утвердилось новое поколение кинематографистов, и он не имел ни сил, ни желания соперничать с ними. Свою задачу по критическому осмыслению прошлого Германии он считал выполненной и потому со спокойной душой удалился от дел.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Рай для подмастерий" (Paradies der Junggesellen), "Ура, я папа!" (Hurra, Ich bin Papa!), оба — 1939; "Квакс — незадачливый пилот" (Quax — der Vrchpilot), 1941; "Я поручаю тебе мою жену" (Ich vertraue dir meine Frau an), "Дочери Колхизеля" (Kohlhiesels Toechter), оба — 1942; "Я буду носить тебя на руках" (Ich werde Dich auf Haenden tragen), 1943; "Потерянное лицо" (Das verlorene Gesicht), 1948; "Тайное randevu" (Heimliches Rendez-vous), "Пятеро под подозрением" (Fuenf unter Verdacht), оба — 1949; "Случай Рабансера" (Der Fall Rabanser), 1950; "Фанфары любви" (Fanfaren der Liebe), "Королева ночи" (Koenigin einer Nacht), оба — 1951; "Клеттермакс" (Klettermaxe), "Любовь в финансовом ведомстве", оба — 1952; "Музыка в ночи" (Musik bei Nacht), "Похищение сабинянок" (Der Raub der Sabinerinnen), "Фокус-покус" (Hokuspokus), все — 1953; "Летающая классная комната" (Das fliegende Klassenzimmer), "Фейерверк" (Feuerwerk), оба — 1954; "Трое в снегу" (Drei Maenner im Schnee), "Я часто думаю о Пирошке" (Ich denke oft an Piroshka), оба — 1955; "Сегодня женится мой муж" (Heute heiratet mein Mann), "Зальцбургские истории" (Salzburger Geschichte), оба — 1956; "Признания авантюриста Феликса Крулля" (Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull), "Харчевня в Шпессарте" (Das Wirthaus im Spessart), оба — 1957; "Мы — дети чуда" (Wir Wunderkinder), "Ангел, который заложил свою арфу" (Der Engel, der seine Harfe ver setzte), оба — 1958; "Прекрасное приключение" (Das schoene Abenteuer), "Страх перед сценой" (Lampenfieber), оба — 1959; "Привидения в замке Шпессарт" (Das Srukschloss im Spessart), 1960; "Брак господина Миссисипи" (Die Ehe des Herrn Mississippi), 1961; "Снегурочка и семь мошенников" (Schneewittchen und die sieben Gaukler), "Любовь хочет учиться" (Liebe will gelernt sein), оба — 1962; "Замок Грипсхольм" (Schloss Gripsholm), 1963; "Доктор медицины Хиоб Преториус" (Dr. med. Hiob Praetorius), "Дом на Карпфенгассе" (Das Haus in der Karpfengasse), оба — 1964; "Фокус-покус" (Hokuspokus), 1965; "Лизелотта из Пфальца" (Liselotte von der Pfalz), "Прекрасные времена в Шпессарте" (Herrliche Zeiten im Spessart),

все — 1966; "Райнсберг" (Rheinsberg), 1967; "Завтра в 7 часов мир будет еще в порядке" (Mordens um 7 ist die Welt noch in Ordnung), 1968; "Один день прекраснее другого" (Ein Tag ist schoener als der andere), 1969; "Капитан" (Der Kapitaen), 1971.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Hembus J. Der Deutsche Film kann gar nicht besser sein. Muenchen, 1981; Wenk M. Kurt Hoffman. Muenchen, 1984; Marschall. Kurt Hoffmann: Filmregisseure. Stuttgart, 1999.

## ХУСАРИК ЗОЛТАН

(Huszárik Zoltán). Венгерский режиссер. Его авторский кинематограф, занимающий особое место в истории венгерского киноискусства, не вписываясь ни в какие направления, между тем глубоко связан с определенными пластами национальной культуры, прежде всего изобразительного искусства и литературы.

Хусарик родился 14 мая 1931 г. в деревне Дамонь. Умер 15 октября 1981 г. в Будапеште.

В 1949 г. поступил на кинофакультет будапештского Института театра и кино, откуда его в 1952 г. исключили как сына зажиточного крестьянина. Прервав учебу, переменял много занятий: работал печатным рабочим, маляром, нефтяником, земледельцем, сельским культурработником, страховым агентом и художником-мультипликатором. В 1957 г. Хусарик начал работать на киностудии "Гунья". В 1959 г. продолжил учебу и спустя два года получил режиссерский диплом, после чего работал ассистентом у ряда ведущих венгерских мастеров. Занимался книжной графикой, его рисунки публиковались во многих журналах, а в 1969 г. была устроена персональная выставка.

Хусарик является одним из основателей Студии Бела Балаша, где он сделал несколько философско-поэтических и документальных короткометражных фильмов ("Каприччио", 1969, "Америго Тот", 1969, и др.), в которых искал новую художественную форму, новый киноязык. Наибольшую известность получила "Элегия" (1965), удостоенная премии на национальных и международных кинофестивалях (Оберхаузен, 1966: приз за лучший фильм в категории экспериментальных фильмов), — горький рассказ об утрате человеком связи с природой, с верным и очень давним своим другом — лошадью. Нежный и лиричный в начале, отдельными кадрами напоминающий Ренуара и Дега, фильм

становится жестоким, когда человек, пустив по городу трамвай и автомобиль, уводит лошадь на бойню. "Элегия" — это художественный образ нашего мира, отражение мыслей и чувств художника, облумывающего историю двадцатого века и показывающего его страдания. Столь же виртуозно, как в этом киноисточворении, выстроены звукозрительные контрапункты в его других фильмах-эссе ("Поклонение старушкам", 1972; спец. пр. СИДАЛК на МКФ в Кракове, 1973; "Пьячере", 1976; Гран-при МКФ в Барселоне, 1977; пр. ФИПРЕССИ и пр. католического киносоюза на МКФ в Оберхаузене, 1977; Гран-при МКФ в Тампере, 1978, и др.), изобразительно-изысканным и исполненным серьезных раздумий о жизни и смерти, о творчестве...

Первый полнометражный игровой фильм "Синдбад", осуществленный Хусариком в 1971 г., стал одновременно и вершиной его творчества. Настоящий шедевр, не имеющий примеров в истории кино, в котором на экран перенесен с абсолютным пониманием и эмоциональным сопереживанием мир оригинальной, исполненной своеобразного грустного лиризма прозы Дюлы Круди, классика венгерской литературы XX века, он явился одновременно образцом кинематографического и изобразительного искусства и был удостоен ряда международных наград (пр. Джозефа фон Штернберга и пр. Лютеранского киноцентра на МКФ в Мангейме, 1972; спец. пр. МКФ в Атланте; Гран-при МКФ в Милане). Образы прихотливой памяти, свободные ассоциации, складывающиеся в многоголосое киноочарование бытия, теснят и обгоняют в фильме друг друга в последние минуты жизни героя — в прошлом галантного господина, искателя любовных приключений, обманщика, мота и гурмана, свободного от привязанностей и растратившего всего себя на ценные им упоительные мимолетности. И режиссура Хусарика, характеризующаяся тщательностью отделки, и отвечающая ей выразительная операторская работа Шандора Шары, и исполнение главной роли выдающимся венгерским актером Золтаном Латиновичем обеспечили этому киношедеврному особое место в истории венгерского киноискусства.

"Чонтвари" (1979), второй и последний полнометражный игровой фильм Хусарика, пожалуй, наиболее личное произведение режиссера в том смысле, что он больше всего говорит о себе, о своей основной



проблеме — творчестве. Немалое место в этом фильме-размышлении о художнике, его миссии и судьбе в меняющемся мире, фильме маньеристском, сложном по композиции, по системе изощренно-метафорических образов, полном изобразительной фантазии и по-постмодернистски эклектичным, занимают аллегорические образы, за которыми лежат конкретные страницы и факты венгерской истории. Хусарик опирался здесь на биографию гениального венгерского живописца и рисовальщика Тивадари Костки Чонтвари, жившего и творившего в начале века, но одновременно держал в памяти личность и судьбу трагически погибшего в середине 70-х гг. Золтана Латиновича, на которого первоначально был написан сценарий (фильм открывается титрами посвящения актеру).

Сам Золтан Хусарик ушел из жизни, едва встретив свое пятидесятилетие. Он успел сделать не так много, но оставил в венгерском киноискусстве очень заметный след.

При жизни был удостоен премии Белы Балаша (1971) и звания заслуженного деятеля искусств (1981). В 1990 г. был удостоен посмертно премии Кошута.

А. Трошин

**Фильмография:** "Гротеск" (Grotosz, к/м), 1963; "Элегия" (Elégia), 1965; "Из дневника врача "Скорой помощи" (Egy mentőorvos naplójából, к/м), 1967; "И ты этого хочешь, не так ли?" (Ugye te is akarod?, док.), "Семеро против гор" (Heten a hegy ellen, док.), оба — 1968; "Каприччио" (Capriccio), "Америго Тот" (Amerigo Tot), оба — 1969; "Синдбад" (Szindbád), 1971; "Поклонение старушкам" (Tisztelet öregasszonyoknak), 1972; "Пьячере" (A Piacere), 1976; "Чонтвари" (Csontváry), 1979.

**Библиография:** Hommage au cinéaste hongrois Zoltán Huszár. 1931—1981. Paris, 1982; Zay Laszlo. Huszár Zoltán. Bd., 1985; Jeancolas Jean-Pierre. Miklós, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Lencső László. Huszár Breviárium. Bd., 1990; Zsugán István. A Nagy Motívumigézetében. Huszár Zoltán. // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964-1994. Bd., 1994.

## ШАБРОЛЬ КЛОД

(Chabrol Claude). Французский кинорежиссер. Родился 24 июня 1930 г. в Париже. И по возрасту, и этапами своей биографии Ш. вторит направлению "новой волны" во Франции. Однако эта фигура стоит и во французском, и в мировом киноискусстве особняком. Шаброль начинал свою кинематографическую карье-

ру в качестве кинокритика, что, несомненно, отточило его и без того развитую способность к аналитическому мышлению и дедуктивный взгляд на мир.

Уже первая лента Клода Шаброля, "Красавчик Серж", казалось бы, формально примыкает к произведениям новой волны: снятый на собственные деньги и по собственному сценарию, этот фильм поставлен вне обычной системы кинопроизводства, с участием непрофессиональных или малоизвестных исполнителей, без павильонных сцен. В нем затронута, казалось бы, локальная история, а атмосфера действия, воспроизводящая затхлую удушливую рутину жизни провинциального городка, где царят скука, ложь и лицемерие, навела мысли об автобиографичности происходящего. Но уже в этой ранней работе отчетливо видны отличия. Взгляд на происходящее Ш. — взгляд отстраненный.словно холодный спокойный наблюдатель оценивает жизнь человеческую под микроскопом, не призывая к нравоучениям, не настаивая на моралите, не вынося приговора, но и не обольщаясь насчет пороков "братьев меньших". А именно в виде драстированных животных предстают в картинах Ш. герои-люди, среди которых положительный персонаж — редкий гость. Констатационное перечисление пороков человеческих: лживость, корыстолюбие, жадность и алчность, мстительность, тщеславие, и т.д., — множится от фильма к фильму. Блистательный мастер интриги, умелый профессионал саспенса, ничуть не уступающий Хичкоку, Шаброль в то же время никак не дает причислить себя к категории мастеров детективного жанра, ибо фабульное строение произведения для него всегда вторично по отношению к огромной исследовательской работе по изучению общества себе подобных, проделываемой им вот уже полвека. В печальное наследие потомкам постепенно складывается его экранная энциклопедия несовершенноств homo sapiens, который, если верить Шабролю и Дарвину, несомненно, от обезьяны произошел, но — увы! — совершенно напрасно.

О. Рейзен

**Фильмография:** "Красавчик Серж" (Le Beau Serge, приз МКФ в Локарно), "Кузены" (Les Cousins, гл.пр. МКФ в Зап. Берлине), "Двойное турне" (À double tour), все — 1959; "Примерные девушки" (Les Bonnes femmes), 1960; "Офелия" (Ophélie), "Третий любовник" (L'Œil du malin.), "Синяя борода" (Landru), "Семь

смертных грехов" (Les Sept péchés capitaux, segment L'Avarice), все — 1962; "Прекрасные обманщики" (Les Plus belles escroqueries du monde), "Тигр в поисках свежего мяса" (Tigre aime la chair fraîche, Le), оба — 1964; "Мари Шанталь против доктора Ка" (Marie-Chantal contre docteur Kha), "Париж глазами..." (Paris vu par..., segment La Muette), оба — 1965; "Скандал" (Scandale, Le), "Демаркационная линия" (Ligne de démarcation, La), "Тигр, начиненный динамитом" (Tigre se parfume à la dynamite, Le), все — 1966; "Дорога на Коринф" (Route de Corinthe, La), "Суки" (Biches, Les), оба — 1968; "Мясник" (Boucher, Le), "Неверная жена" (Femme infidèle, La), оба — 1969; "Зверь должен умереть" (Quel la bête meure), 1969; "Разрыв" (Rupture, La), 1970; "До полуночи" (Juste avant la nuit), 1971; "Чудовищная декада" (Décade prodigieuse, La), "Доктор Пополь" (Docteur Popaul), оба — 1972; "Кровавая свадьба" (Noces rouges, Les), 1973; "Тихие удовольствия" (Une partie de plaisir), "Месье Бебе" (Monsieur Bébé, тв), (Banc de la désolation, Le, тв), "Нада" (Nada), (Gens de l'été, Les, тв), (Une invitation à la chasse, тв), все — 1974; (Folies bourgeoises), "Невинные с грязными руками" (Innocents aux mains sales, Les), 1975; "Алиса, или Последнее бегство" (Alice ou la dernière fugue), "Волшебники" (Magiciens, Les), оба — 1976; "Кровные узы" (Liens du sang, Les), "Госпожа судья", эпизод "2+2=4" (Madame le juge, "2+2=4", тв-сериал), оба — 1977; (Boucle d'oreille, La, тв), "Виолет Нозье" (Violette Nozière), оба — 1978; "Конь гордыни" (Cheval d'orgueil, Le), "Фантомы" (Fantômes, тв-мини-сериал), оба — 1979; "Месье Сен-Санс" (Monsieur Saint-Sans, тв), оба — 1980; "Система доктора Гудрона и профессора Плюма" (Système du docteur Goudron et du professeur Plume, Le, тв), "Месье Прокофьев" (Monsieur Prokofiev, тв), "Месье Лист" (Monsieur Liszt, тв), (Affinités électives, Les, ТВ), все — 1981; (M. le maudit, тв), "Призраки шляпника" (Fantômes du chapelier, Les), "Смертельный танец" (Danse de mort, La, тв), оба — 1982; "Чужая кровь" (Sang des autres, Le, тв), 1984; "Утка в вине" (Poulet au vinaigre), 1985; "Инспектор Лавардин" (Inspecteur Lavardin), 1986; "Маски" (Masques), "Крик совы" (Cri du hibou, Le), "Тайные досье инспектора Лавардина" (Dossiers secrets de l'inspecteur Lavardin, Les), все — 1987; "Женская история" (Une affaire de femmes), 1988; "Секретные досье" (Maux croises, тв), 1989; "Доктор М" (Docteur M), "Тихие дни в Клиши" (Jours tranquilles à Clichy), оба — 1990; "Мадам Бовари" (Madame Bovary), 1991; "Бетти" (Betty), 1992; "Соглядайте из Виши" (Œil de Vichy, L'), 1993; "Ад" (Enfer, L'), 1994; "Церемония" (Cérémonie, La), 1995; "Киприот Катсарис" (Cyprien Katsaris, тв), 1996; "Уменьшение" (Rien ne va plus), 1997; "Цвет

лжи" (*Au coeur du mensonge*), 1999; "Спасибо за шоколадку" (*Merci pour le chocolat*), 2000.

**Сочинения:** Et pourtant je tourne. P., 1976.  
**Библиография:** Braucourt G. Claude Chabrol. P., 1971.

## ШАРА ШАНДОР

(Sára Sándor). Венгерский режиссер и оператор. Родился 28 ноября 1933 г. в Туре. В 1957 г. закончил будапештский Институт театра и кино по классу операторского мастерства, где его учителем был выдающийся мастер, глава венгерской операторской школы Дьёрдь Иллеш. По окончании учебы Ш. приходит работать в качестве оператора в киностудию "Будапешт" (МАФИЛЬМ). В конце 50-х — начале 60-х вместе с другими молодыми кинематографистами участвует в организации Студии Белы Балаша, где наряду с операторской работой (он снимал короткометражные ленты Иштвана Гаала "Железнодорожные рабочие", 1962, и "Туда и обратно", 1963) пробовал сам делать авторские фильмы, выступая в них как сценарист и режиссер. Самым важным достижением венгерского документального кино 60-х гг. был его фильм "Цыгане" (1962), отмеченный призами национальных смотров и международных кинофестивалей в Лейпциге (1963) и Кракове (1964). Такой же успех имели две его последующие документальные ленты "Одиночество" (1963) и "Крещение" (1967, Гран-при МКФ в Оберхаузене). Снятые им в те же годы полнометражные игровые ленты ("В потоке", 1963, реж. Иштван Гаал; "Десять тысяч солнц", 1965, реж. Ференц Коша; "Отец", 1966, реж. Иштван Сабо; "Детские болезни", 1965, и "Праздничные дни", 1967, оба — реж. Ференц Кардош и Янош Рожа) принесли ему репутацию одного из лучших в Венгрии мастеров кинокамеры, в работах которого, не раз отмечавшихся наградами на национальных фестивалях, черно-белая фотография достигает необычайной ясности и чистоты. В "Синбаде" Золтана Хусарика (1971) Шара показал себя знатоком цвета, создав неповторимые по импрессионистической выразительности кадры. Он и в последующие десятилетия снимал фильмы режиссеров своего поколения: Иштвана Сабо ("Улица Тюзолто, 25", 1973; "Будапештские сказки", 1976), Ференца Коши ("Нет времени", 1973; "Снегопад", 1974; "Матч", 1980), Иштвана Гаала ("Орфей и Эвридика", 1985) и др. И практически все филь-

мы, поставленные в 60-70-е гг. им самим. В картинах же 90-х гг. доверил камеру своему сыну — Балажу Шара.

Как режиссер игрового кино Шара заявил о себе в 1968 г. фильмом "Подброшенный камень", который венгерская критика назвала "одним из самых потрясающих признаний венгерской "новой волны" о времени беззаконий". Это изображение и откровенная критика периода сталинской политики явились вместе с тем духовной кардиограммой молодых "шестидесятников", обретавших социальную зрелость на встречах с прошлым. Хроника крестьянской жизни в суровые 50-е гг., воссозданная в стиле социографической драмы, сплелась здесь с автобиографическими мотивами (молодой герой, будущий кинематографист, и он же сын одной из жертв политических репрессий, вглядывается в крестьянские лица). В фильме "Завтра будет фазан" (1974) режиссер предстал сатириком, подвергшим острой критике современные общественные пороки, а в изысканной по цвету и исполненной драматизма и одновременно статуарной торжественности картине "80 гусаров" (1978) — историческим живописцем, воссоздающим эпизоды героической венгерской трагедии 1848-1949 гг. После фильма "Заноза под ногтем" (1987; Гран-при МКФ в Карловых Варах, 1988), обращенного к современности и наполненного тревогой, Шара вновь реконструирует прошлое, чтобы подвергнуть ревизии устойчивые мифы о последних месяцах второй мировой войны на территории Венгрии ("Жестокие времена", 1991, и "Обвинение", 1996). Правда, целеустремленная демифологизация порой приводит его (особенно в последнем фильме) лишь к перемене знака.

Документалистику, с которой Шара начал, он в принципе никогда не оставлял, заполняя документальными лентами большие перерывы между игровыми. В начале 80-х гг. огромный резонанс вызвал его многочасовой документальный сериал "Ураганный огонь" (1982), рассказывающий о судьбе 2-й венгерской армии, воевавшей на стороне гитлеровской Германии и разгромленной в январе 1943 г. на Дону. Этот фильм дал толчок к анализу горького исторического наследия нации. К судьбе венгров, павших во вторую мировую или прошедших русский плен, режиссер возвращался потом не раз, давая сполна выговориться перед камерой уцелевшим жертвам и свидетелям (документальные полотна

"Чонка-Берег", 1988; "Ты еще не подох?", 1990; "Венгерские женщины в ГУЛАГе", 1992, и др.). Подобным образом режиссер документировал и другие эпизоды новейшей венгерской истории, стремясь разглядеть отпечаток на лицах и судьбах людей, по которым можно проследить полувековой путь Венгрии ("Народные учителя", 1981; "Баболна", 1984-1985; "Тот, кто венгр, тот с нами", 1994, и др.).

В 90-е гг. возглавлял телеканал "Дунай".

Удостоен многих венгерских почетных званий и наград. В 1998 г. избран почетным гражданином Будапешта.

А. Трошин

**Фильмография:** "Цыгане" (*Cigányok*), 1962; "Одиночество" (*Egyedül*), 1963; "Крещение" (*Vizkerest*), 1967; "Подброшенный камень" (*Feldobott kő*), 1968; "Pro patria" (*Pro patria*, док.), 1970; "Тест" (*Teszt*, док.), 1972; "Завтра будет фазан" (*Holnap lesz fácán*), 1974; "Портрет Шандора Чоори" (*Portré Csóóri Sándorról*, док., тв), 1977; "80 гусаров" (*80 huszár*), 1978; "Под небесным терновником" (*Égi kökényfák alatt*, док.), 1980; "Народные учителя" (*Néptanítók*), 1981; "Хроника" (*Krönika*, док. сер.), "Ураганный огонь" (*Pergőtűz*), оба — 1982; "Баболна" (*Babolna*), 1984-1985; "Дожа" (*Dózsa*, док.), 1986; "Выдающиеся дни" (*Jeles napok*, док. сер.), "Заноза под ногтем" (*Tüske a kötöm alatt*), "Путь мой омыт слезами" (*Sír az út elöttém*), все — 1987; "Чонка-Берег" (*Csonka-Bereg*, док.), 1988; "Ты еще не подох?" (*Te még élsz?* док.), 1990; "Жестокие времена" (*Könyörtelen idők*), 1991; "Венгерские женщины в ГУЛАГе" (*Magyar nők a gulágon*, док.), "Разоруженные силы противника" (*Lefegyverzett ellenségeserők*, док. сер.), оба — 1992; "Тот, кто венгр, тот с нами" (*Aki magyar, velünk tart*), 1994; "Обвинение" (*A vád*), 1996; "Бангкок — восточная Венеция" (*Bangkok, Kelet Velencéje*, док.), оба — 1997.

**Библиография:** Трошин А.С. Кино Венгрии. М., 1985; Трошин А.С. Венгерское кино: 70—80-е годы. М., 1986; Sara Sándor. *Filmek es alkotok*. Bd., 1978.

## ШВАНКМАЙЕР ЯН

\*\*\*\*\*  
(SvankmajerJan). Чешский кинорежиссер, сценарист, художник, сценограф, скульптор, аниматор. Представитель экспериментального кинематографа. Автор сюрреалистических мультфильмов, скульптур, тактильных поэм.

Родился 4 сентября 1934 г. в Праге. Закончил Художественно-промышленное училище (UMPRUM, 1950—1954) и театральную академию

(DAMU, 1954–1958) по кафедре кукольной сценографии и режиссуры. С 1958 г. занимается коллажами, графикой, малой скульптурой. В начале 60-х гг. становится художественным руководителем "Театра масок", сотрудничает с "Черным театром", работает как художник в пражских театрах "Семафор", "На забрадли", "Чиногерни клуб", на киностудии "Баррандов" и в "Латерне Магике". Пишет манифест нового прикладного искусства "Магия предметов" (Magie předmětů), призывая вернуть "иррациональному" официальное пространство, адекватное месту, которое оно занимает в психике человека.

После встречи в 1970 г. с будущей женой Эвой, художницей-сюрреалистом, Ш. становится активным членом пражской нелегальной группы сюрреалистов, возглавляемой Вратиславом Эффенбергером. Впрочем, этот факт ничего не меняет в творчестве художника. Сюрреалистом он стал еще в 50-е гг., когда это направление в искусстве считалось в Чехословакии "опасной для социализма троцкистско-буржуазной декадентской идеологией". В те времена все сюрреалистические произведения выбрасывались из библиотек и художественных галерей. Ш. хватило тех немногих книг и репродукций, что случайно попали ему на глаза. "Я убежден, что не ты выбираешь сюрреализм, а сюрреализм выбирает тебя, — утверждает художник. — И это не вопрос свободного выбора. Речь идет об определенном состоянии разума, складе ума, некой ментальной предрасположенности".

В 1964 г. Ш. дебютирует в кино экспериментальной картиной "Последний трюк пана Шварцевальда и пана Эдгара" (1964, пр. МКФ в Туре, Мангейме, Милане и Буэнос-Айресе), шокируя впечатляющими картинками иррациональной агрессии и мистической двусмысленности вещей. Уже в этой ленте о двух героях, которые придумывают различные трюки, направленные на взаимное уничтожение, чего, в конце концов, и добиваются, проявляются как главные темы творчества молодого режиссера (жизненный абсурд и конечная победа разрушительных сил), так и характерные особенности его стиля: смещение фарса и трагедии, нагнетание шоковых и "аттракционных" проявлений жестокости, связанное с традициями сюрреализма и "театра жестокости" Антонена Арто. "Последний трюк" был первым фильмом театральной трилогии. Следующие две ее части — "Гробики" (награжденные "Золотым дукатом" за

самый оригинальный короткометражный фильм на МКФ в Мангейме и призом Й. Штернберга, лично врученным начинающему кинематографисту знаменитым режиссером), и "Дон Жуан" — появляются с разрывом в несколько лет (1966 и 1970 соответственно). Созданная после дебюта — виртуозно синтезирующая музыку и изображение — лента "И.С. Бах: фантазия соль-минор" (спец. пр. на МКФ в Каннах), в которой близость человека лишь ощущается, становится одной из самых известных и глубоких экзистенциалистских работ художника. Но она никак не предвещает появления в 1967 г. первого сюрреалистического фильма режиссера, игровой короткометражной черной комедии "Сад" о заурядном кролиководце, который окружает свои деревья забором, используя вместо планок людей, на которых ему удалось собрать компромат.

Только к концу десятилетия все, что было сделано за это время художником, начинает складываться в определенную картину, и постоянный призер международных фестивалей мультипликационных фильмов в Аннеси и других престижных киносмотров режиссер занимает свою нишу в отечественном и мировом кинематографе. Работая на стыке игрового и экспериментального кино, он не снимает мультипликационных фильмов в традиционном смысле слова, а комбинирует анимацию с другими приемами, включая живых актеров и документальные кадры, сталкивает разные техники мультипликационного кино, с помощью показовой съемки "оживляет" кукол, старые игрушки, глину, корни деревьев, куски мяса, превращает живого актера в "сюр-марионетку" в духе Гордона Крэга, воскрешая родящуюся актера и куклу старинную историю любви и ненависти. Отвергая "совершенный иллюзионизм" классической чешской мультипликации, Ш. создает кинематограф "грубой реальности", которая в его фильмах подвергается фантастическим метаморфозам, освещена черным юмором и подана сквозь призму гротескного пессимизма. Ш. открывает дорогу на экран предметам, которым обычно нет места в традиционном эстетическом мире анимации. Его filmy заполняют ржавые шурупы, грязная посуда, огрызки, обеды и т.п. Особое место среди них занимают загадочные объекты, апеллирующие к подсознанию: раковины, веревки, муляжи глазных яблок и т.п. Поэтика фильмов вытекает из разрушения

обычных отношений между вещами, которые группируются в своеобразные коллажи по принципу конденсации и гиперболизации во сне. Через все творчество художника как напоминание о смерти проходят драматичные картины тотального или частичного конца. Распад камней и искусственных яблок, гниение деревьев, гибель живых и механических птиц, вырывание перьев из голубей, прокалывание поросячьих ножек, размалывание языка — подобными мотивами полного разрушения или частичной порчи пронизано большинство фильмов Ш. ("Возможности диалога", "Квартира", "Кое-что из "Алисы" и др.), который в конце 60-х приобретает репутацию "гения разрушения" и не видит в ней ничего дурного. "Разрушительное качество моих работ, — поясняет он, — обязано тому факту, что зритель видит обычные объекты, которые странно ведут себя, и потому его отношение к ним ставится под вопрос". Но именно этого Ш. и добивается — озадачить, напугать, рассмешить, чтобы вырвать из сна, летаргии, равнодушия, заставить думать, как это делают его коллеги, режиссеры "чехословацкой новой волны" Немец, Форман, Хитилова, Шорм и др.

За три с половиной десятка лет Ш. создал более 30, в основном короткометражных, лент, которые отличаются тревожное необъяснимое напряжение, мрачная фантазия, следы темных отчаянных страстей и драм, открытый эпатаж, связанный с нарушением основных табу (каннибализм, провоцирующая непристойность), балансирование на эластичной границе реальности и воображения, трагедии и фарса. "В его фильмах, — отмечает исследователь творчества Ш. Я. Пош, — как бы материализуются подсознательные образы, истории рассказаны бесвязно, разворачиваются в неких причудливых пространствах, где люди встречаются с куклами, вещи оживают, смех приобретает подобие, жуткого ночного кошмара".

Своей странной жизнью у Ш. живут самые разные предметы, рассказывая полные сарказма истории о человеке и окружающем его мире. Персонажами могут быть часы, которые выбиваются из сил, собирая камни, чтобы построить из них курганы по своему образу и подобию ("Игра с камнями"). Иногда это два куска окровавленного мяса, переживающие страстный любовный роман перед тем, как лечь на брачное ложе в раскаленную сковороду ("Влюбленное мясо")...

Однажды обозначившись, ключевые темы, мотивы и сюжеты фильмов Ш., подобно наваждению, переходят из фильма в фильм, обрастая новыми ассоциациями, значениями и смыслами. Среди них тема ложного выхода и связанный с ней мотив стены, имеющей характер неопределенной сущности (в ней вязнет тело, сквозь нее пропихивается плоть, в нее можно провалиться, как в пустоту, она способна даже показать язык, и т.п. — "Маятник, яма и надежда", "Естественная история", "Квартира" и др.), апология текста как случайного набора вещей ("Возможности диалога", "Флора"). Мотив деструкции и навязчивые механизмы разрушения (старинные железные орудия и их аналоги — психологические стереотипы) демонстрируют сюрреалистическую идею современного человека, связанного и деформированного цивилизацией Разума. Рты, челюсти и язык как доминантные деструктивные органы — неотъемлемые атрибуты большинства фильмов Ш., как и мотив пожирания и выbleвывания (уже иных предметов), приобретающий в его работах философские обертоны. В ряде фильмов апокалиптические ужасы истории человечества спроецированы в мир агрессивных детских игр, изувеченных игрушек, брошенных вещей, скелетов и покинутых жилищ.

Основные темы творчества режиссера — страх, боязнь замкнутых пространств и сопровождающая все его работы тема манипулируемости — навеяны личными фобиями и общественно-политической ситуацией в социалистической Чехословакии. Скорее всего, поэтому они накладывают отпечаток повышенной эмоциональности на его произведения. Но временами фильмы Ш. больше напоминают жесткие логичные схемы, как это было в фильме "Et cetera". В нем нет ни эффектного монтажа, ни элементов психологии. Есть только схема механизмов, во власть которых сознательно или неосознанно попадает человек, к которым он приспосабливается и с которыми сживается, не замечая их бессмысленности. Картина, состоящая из трех частей — "Крылья", "Бич" и "Дом", — демонстрирует три схемы, по мнению Ш., определяющие человеческую жизнь: абсурд мечты, абсурд власти и абсурд собственности.

С 1973 по 1979 г. Ш. занимается преимущественно экспериментами в области тактильного изображения, стремясь определить, до какой степени искусство связано с физичес-

кими ощущениями, и используя все ранее найденное художниками, так или иначе обращавшимися к тактильному искусству (Э. По, С. Дали, Г. Аполлинер, Маринетти, М. Дюшан). Их теоретическим обобщением становится рукопись "Ощущения и воображение" (не издана), а практическим подтверждением его выводов — фильмы ужасов 80-х гг. ("Гибель дома Ащеров", "Возможности диалога", "В подвал", "Колодец, маятник и надежда" и др.) и образцы тактильной литературы в форме поэмы "Как прикосновение дохлой жабы" (Jako dotek zdechle goruchy) и нарушающих основные табу сценариев "каннибальских" фильмов "Синяя борода" (Bleděmodrovous) и "Нигде никого" (Nikde nikdo). Интерес Ш. к тактильным изображениям определяет специфическую черту его работ — физиологизм. На уровне физиологических реакций развиваются эмоции Алисы ("Кое-что из "Алисы", 1983, экранизация "Алисы в Зазеркалье" Л. Кэрролла, которого Ш. считает предшественником сюрреализма, поскольку тот "лучше других ПОНЯЛ механизмы сна" — Ш.). Она в "буквальном" смысле тонет в слезах, отдергивает отпиленную ножом руку, окунает в воду голову с горящими волосами... Герой "Маятника, ямы и надежды" (по мотивам рассказов Э. По и Вильеде Лиль Адана) ногами "вышупывает" свою идентичность как человека, заключенного в замкнутое пространство, из которого нет выхода. К тому же ряду относятся часто используемые Шванкмайером сюрреалистические объекты, напоминающие "готовые изделия" М. Дюшана: острая кнопка в банке с вареньем, гвозди, вылезавшие из слобных рогаликов, пишущая машинка, вздыбившаяся ржавыми шуропами клавиатуры...

Искусство Шванкмайера питается реальностью, которая постоянно провоцирует и направляет его фантазию. "Ряд моих фильмов, — признается режиссер, — возник как бы по недосмотру, соответственно они бы никогда не появились, если бы все было в сценарии. Изначально они были задуманы либо как фильм для детей ("Бормоглот"), или документ культуры ("Мертвецкая"), либо как мультипликационная романтическая история ("Отрантский замок"). В процессе съемок современная реальность как-то сама ползла в фильм. Так, скажем, снимая "Мертвецкую", невозможно было обойти вниманием рассказ женщины-гида, адресованный школьникам. В обстановке мрачного музея

он стал экстрактом черного юмора. "Бормоглот", поначалу обещавший быть неприятательной игрой старых детских игрушек, превратился в дуэль с детством. В "Отрантский замок" вдруг начал проникать новый слой конфронтации — так возник фильм-мистификация, где сталкиваются фантастичность... английского готического романа и рационализм современного телевидения".

Уже в раннем Манифесте "Театра масок" художник акцентировал изобразительность как один из основных элементов своей творческой концепции. "Я иду не от кино, — подчеркивал он несколько позднее, — а от изобразительного искусства". И добавлял: "Камера - раб". Кинематограф волновал режиссера не как искусство, а, скорее, как возможность высказать то, что нельзя передать другими средствами. "Возможности диалога" (1982), где Ш. создал апокалиптическую картину процесса уничтожения, опустошения в буквальном и метафорическом смысле слова и где собраны, по существу, все темы предыдущих работ, — кульминация и в то же время завершение периода маньеризма. Начиная с "Алисы", в работах Ш. ощущается сознательное очищение от орнаментализма и буйства изобразительности. На смену им приходит жесткий отбор выразительных средств и усиление кинематографичности, достигающее апогея в середине 90-х, когда он создает свои во многом итоговые фильмы. Закреплением этих изменений стал поставленный в 1994 г. "Фауст" (пр. ФИТЕСа за сценарий и режиссуру, "Чешский лев" за изобразительное решение фильма, "Чешский лев" за творчество в целом и др.), в основу которого положены многочисленные мифы об этом средневековом персонаже, начиная от народных ярмарочных представлений и кончая знаменитым произведением Гёте. Продолжая утверждать, что современный человек связан и деформирован цивилизацией Разума, Ш. на историях многочисленных современных фаустов демонстрирует, как власть, слава, секс превращаются в механизмы, манипулирующие человеком сегодня. Сделанные в духе любимого им жанра черного гротеска "Конспираторы наслаждения" (1996, I пр. жюри молодых на МКФ в Локарно, номинация на "Чешского льва") развивают один из мотивов предыдущего фильма и размышляют о "сексуальных извращениях", за которыми, по мнению режиссера, скрывается невыносимое одиночество современного человека, зачас-

тую вызванное его неспособностью общаться с другими. Своеобразное отражение в картине получили идеи и творчество Л. фон Захер-Мазоха, маркиза де Сада, Зигмунда Фрейда, Луиса Буньюэля, Макса Эрнста. После "Конспираторов наслаждения" Ш. приступил к реализации своего давнего кинематографического проекта "Синяя Борода".

Наряду с работой в кино Ш. занимается живописью, графикой, скульптурой, литературой. Активный член Пражской группы сюрреалистов, он принимает участие в коллективных исследованиях по проблемам образности и воображения в эстетике сюрреализма. Свои взгляды на разрабатываемые им проблемы творческой деятельности и интерпретации, эротики в современном мире, сна и страха Ш. публиковал в самиздатовских изданиях и на страницах зарубежной печати. В 1997 г. в рамках Дней искусства рудольфинской Праги Ш. устроил посвященную сюрреализму и его истокам выставку (куда включил свои живописные, графические и скульптурные работы), подчинив ее концепции сложного сюрреалистического объекта.

Начиная с выхода на международные экраны своей первой ленты, режиссер постоянно привлекает исследователей, пытающихся определить истоки его странного, мятежного, пронизанного иррационализмом, саркастичного и еретического в своей сути искусства. По собственному признанию художника, самое большое влияние на его творчество оказали художники Арчимбольдо, Босх, Магритт, Эрнст, кинематографисты Чарльз Буэрс (полузабытый американец, первым осуществивший комбинацию мультипликации с живым актером), Л. Буньюэль, Ж. Мельес, Ф. Феллини. К этому перечню также следует добавить и насыщенную магией рудольфинского маньеризма, немецко-еврейских легенд и оккультных теорий ренессансных алхимиков атмосферу Праги, неслучайно ставшей местом, где родился Кафка и зародился немецкий экспрессионизм с его склонностью к иррационализму и темой дьявола, обитающего в человеке. Ужасы Шванкмайера своими мрачными предчувствиями по поводу технического прогресса и самой природы человека напоминают фильмы немецкого экспрессионизма "Кабинет доктора Калигари", "Носферату", "Голем", а некоторые изобразительные решения его фильмов заставляют всплывать в памяти кадры из "Метрополиса",

что говорит о том, что искусство Ш. неотделимо от климата рудольфинского маньеризма и немецко-еврейских легенд Центральной Европы.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Последний трюк пана Шварцевальда и пана Эдгара" (Posledni trik pana Schwarzewaida a pána Edgara), 1964; "И.С. Бах: фантазия соль-минор" (J.S. Bach: Fantasie c-moll), "Игра с камнями" (Hra skameny), оба — 1965; "Гробики" (Rakvičkárna), "Et cetera", оба — 1966; "Естественная история" (Historia natura), "Сад" (Záhrada), оба — 1967; "Пикник с Вайсманном" (Piknik s Weissmannem), "Квартира" (Byt), оба — 1968; "Тихая неделя в доме" (Tichý týden v domě), 1969; "Дон Жуан" (Don Sajín), "Репортаж из селдичской мертвецкой" (Reportáž ze Sedlické kostnice), оба — 1970; "Бормоглот, или Одежка Соломенного Губерта" (Zvahlav, aneb Satičky Slaměného Huberta), 1971; "Дневник Леонардо" (Leonardův deník), 1973; "Отрантский замок" (Otrantský zámek), 1973-1979; "Гибель дома Ашеров" (Zánik domu Usherů), 1980; "Возможности диалога" (Moznosti dialogu), 1982; "В подвал" (Do pivnice), "Маятник, яма и надежда" (Kuvadlo, jáma a naděje), оба — 1983; "Кое-что из "Алисы" (Něco z Alenky), 1987; "Мужественные игры" (Muzné hry), "Иной вид любви" (Jiný druh lásky), оба — 1988; "Автопортрет" (Autoportrét), 1988; "Флора" (Flora), "Тьма, свет, тьма" (Tma, světlo, tma), "Влюбленное мясо" (Zamilovanc maso), оба — 1989; "Конец сталинизма в Чехии" (Konec stalinismu v Cechách), 1990; "Еда" (Jídlo), 1992; "Фауст" (Lekce Faust), 1994; "Конспираторы наслаждения" (Spiklenci slasti), 1996.

**Библиография:** Шванкмайер Ян. Как прикосновение дохой жабы. Тактильная поэма-сценарий. //ARS. Рижский видеоцентр, 1988/2; Шванкмайер Ян. Магический ритуал тактильной инаугурации. //ARS. Рижский видеоцентр, 1988/2; Ямпольский М. Сюрреализм и мультипликация. //ARS. Рижский видеоцентр, 1988/2; Орлов А. "Кое-что из "Алисы" Яна Шванкмайера. //ARS. Рижский видеоцентр, 1988/9; Dark Alchemy. The Films of Jan Svankmajer. Ed. by Peter Hames. Flicks Books, 1995; Question a J. Svankmajer. // Pozitif, N.297, 1985; Michael O'Pray. Between Slapstick and Horror. // Sight and Sound. 1994/9; 0 jiném filmu // Film a doba. 1969/7; Jan Svankmajer por Jan Svankmajer. // "La Fuerza de la imaginacion". Valladolid, 1991; Nadvorníková A. Podoby imaginativních her: filmové dílo Jana Svankmajera. // Film a výtvarné umění. Olomouc, 1989; Uiver Stanislav. Stylové proměny (rosmanitost a jednota) v díle Jana Svankmajera // Filmovy sborník historicky. N. 4. Národní filmový archiv, Praha, 1993.

## ШЕБЕРГ АЛЬФ

(Sjoberg Alf). Шведский режиссер. Родился 21 июня 1903 г. в Стокгольме, умер 7 апреля 1980 г. В 1923—1925 учился в Королевском драматическом театре в Стокгольме, затем работал в нем актером. В 1930 г. в 27-летнем возрасте стал главным режиссером театра. В 1928 г. снялся в фильме "Поэзия Одалена". В своей первой ленте "Сильнейший" (1929), рассказывающей об охотниках на тюленей в Гренландском море, режиссер стремился продолжить романтические традиции классического шведского кино. В картине ошутимо влияние монтажных теорий Эйзенштейна. Фильм ознаменовал конец периода немомо шведского кино, но в течение 30-х гг. Ш. не мог вписаться в струю легковесной кинопродукции начала звукового периода и целиком посвятил себя работе в театре. Второй фильм режиссера "Ставка — жизнь" (1940) рассказывает о подпольной группе Сопротивления в неназванной оккупированной стране. Затем поставил психологические драмы "Пора цветения" (1940), "Домой из Вавилона" (1941), "Путешествие прочь" (1945), в которых также затрагивается тема второй мировой войны и проблема шведского нейтралитета. Фантастическая аллегория "Божественная игра" (1942) по пьесе Руне Линдстрёма, основанная на средневековом материале, во многих аспектах предвосхищает "Седьмую печать" (1957) Бергмана. Действие историко-приключенческого фильма "Королевская охота" (1943) происходит в XVIII веке, но также перекликается с современностью.

Значительное место в творчестве Шёберга занимает фильм "Травля" (1944) по сценарию И. Бергмана о подростке, преследуемом в школе учителем-садистом. Картина принесла Шёбергу известность за границей, она также стала первым знаком возрождения шведского кино после периода застоя. Фильм "Просто мать" (1949) по роману И. Лю-Юхансона, жестокая картина жизни шведских батраков, повествует о судьбе простой женщины, чьим мечтам о счастье не суждено сбыться. Эмоциональная напряженность, глубокий анализ внутреннего мира человека, сильное актерское исполнение, выразительность образов, смелый монтаж, метафоричность стали основными чертами стиля Ш.

Альф Шёберг неоднократно экранизировал произведения А. Стриндберга — "Фрёкен Юлия" (1951, главный приз МКФ в Каннах), "Карин

Монсдоттер" (1954), "Отец" (1969). Фильмы "Дикие птицы" (1955) и "Последняя пара, беги!" (1956, по сценарию Бергмана и Шёберга), построенные на современном материале, посвящены молодежи и проблемам отцов и детей. Фильм "Судья" (1960) по трагикомедии В. Муберга критикует систему шведского правосудия, "Остров" (1966) рассказывает о людях, пытающихся противостоять военной угрозе.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Сильнейший" (Den starkaste), 1929; "Ставка — жизнь" (Med livet som insats), "Пора цветения" (Den blomstertid), оба — 1940; "Домой из Вавилона" (Hem från Babylon), 1941; "Божественная игра" (Himlaspelet), 1942; "Королевская охота" (Kungajakt), 1943; "Травля" (Hets), 1944; "Путешествие прочь" (Resan bort), 1945; "Ирис и сердце лейтенанта" (Iris och löjtnantshjärta), 1946; "Просто мать" (Bara en mor), 1949; "Фрёкен Юлия" (Fröken Julie), 1951; "Варавва" (Barabbas), 1953; "Карин Монсдоттер" (Karin Månsdotter), 1954; "Дикие птицы" (Vildfåglar), 1955; "Последняя пара, беги!" (Sista paret ut), 1956; "Судья" (Domaren), 1960; "Остров" (Ön), 1966; "Отец" (Fadern), 1969.

**Библиография:** Кино по Стриндбергу. М., 1999; Lundin G. Filmregi: Alf Sjöberg. Lund., 1969; Cowie P. Scandinavian Cinema. 1992.

## ШЁМАН ДАВИД ХАРАЛЬД ВИЛЬГОТ

(Sjöman Vilgot). Шведский режиссер, сценарист, актер, критик, писатель, автор многочисленных романов и сборников рассказов. Родился 2 декабря 1924 г. в Стокгольме. С 1948 г. выступает с критическими статьями в шведских газетах и журналах. По собственным книгам написал сценарии фильмов "Упорство" (1952, режиссер Г. Муландер), "Игра на радуге" (1958, режиссер Л.Э. Чельгрэн). Работал ассистентом Ингмара Бергмана. В 1963 г. сделал пять больших телепередач о съемках "Причастия" Бергмана и написал книгу о его режиссерском методе. Бергман помогал Шёману советами, когда тот ставил свой первый фильм "Любовница" (1962), в котором Биби Андерсон исполнила роль девушки, разрывающейся между молодым приятелем и женатым мужчиной. Любовный треугольник стоит и в центре картины "Одежда" (1964), повествующей о сложных отношениях между дочерью, матерью и ее любовником.

Творческой манере Шёмана присуще стремление к документализму, интерес к социальным проблемам, а также к различным отклонениям от норм общественного и сексуального поведения. Многие его фильмы нарушают табу, бросая открытый вызов общепринятым нормам. Их неотъемлемый компонент — откровенная эротика и обнаженные тела. В картине "491" (1963) несколько парней подвергают всевозможным сексуальным унижениям молодую проститутку, включая половой акт с немецкой овчаркой, вызвавший взрыв возмущения в Швеции. В фильме "Постель для брата и сестры 1782" (1965) рассказывается история кровосмесительной связи, которая оказывается сильнее смерти. Из чрева убитой Шарлотты, беременной от брата, достают плод их запретной любви — живого и невредимого младенца.

Скандальную известность принесли Ш. ленты "Я любопытна — желтый" (1967) и "Я любопытна — голубой" (1968), вызвавшие яростную полемику и запрещение на прокат цензурой во многих странах. Это рассказ о современной журналистке, которая ходит по Стокгольму и задаёт вопросы о социализме, религии, насилии и т.д. Ее документально снятые интервью с обычными и известными людьми, среди которых были Улоф Пальме, Мартин Лютер Кинг, Евгений Евтушенко, перемешались с откровенными сексуальными сценами. Герой картины "Вы лжете!" (1969) — молодой алкоголик, попавший в тюрьму. Фильм развенчивает миф об уголовно-исправительной системе Швеции, якобы реабилитирующей заключенных для нормальной жизни в обществе. В комедия "Счастливики" (1970) с мягким юмором рассказывается о встрече двух одиноких людей — водителя грузовика и молодой беременной женщины, брошенной любовником.

Одна из наиболее значительных работ Шёмана — картина "Пригоршня любви" (1974). История молодой служанки, устроившейся на работу в богатый дом, рассказывается на фоне социальной картины Швеции времен всеобщей забастовки 1909 г. В рабочей среде начала века происходит и действие фильма "Линус" (1979) о 16-летнем парне, тайно собирающем доказательства, которые помогли бы отвести от его отца обвинения по подозрению в убийстве.

"Я краснею" (1980) — сатира на мир кино, история преуспевающего режиссера, который переживает

кризис среднего возраста. Вместе с известной актрисой, своей бывшей любовницей, он едет на Филиппины, чтобы экранизировать "Победу" Джозефа Конрада. Столкновение двух миров — благополучной Швеции и бедной азиатской страны, — еще одна тема картины. Азия становится также местом действия триллера "Малакка" (1986) о молодых людях, путешествующих рюкзаками за спиной. В жанре триллера сделан и фильм "Западня" (1989) — любовная история, герой которой — профессор психологии религии, становится свидетелем нападения на свою студентку. Последующие события меняют все его существование. В фильме ставится вопрос, должен ли человек вмешиваться в чужую жизнь?

Герой ленты "Альфред" (1995) — крупный шведский магнат, изобретатель динамита и учредитель Нобелевских премий Альфред Нобель. Это не биографический фильм, в котором последовательно рассказывается об этапах жизненного и научного пути выдающегося человека. Мы видим Нобеля в один из самых кризисных моментов его жизни, когда он понимает, что стал жертвой обмана со стороны партнера и друга и его финансово-промышленная империя разрушена. Нобелю удается спасти империю, однако в любви он не был столь же удачливым, сколь в бизнесе. Вероятно, если бы он был женат и имел семью, человечество сегодня было бы лишено Нобелевской премии.

Шёман снялся во второстепенных ролях в своих фильмах "Я любопытна /желтый и голубой/", "Вы лжете!", "Супруги Тролль" (1971), в картине И. Бергмана "Стыд" (1968) и др.

О. Рязанова

**Фильмография:** "Любовница" (Älskarinnan), 1962; "491" (491), 1963; "Одежда" (Klänningen), 1964; "Постель для брата и сестры 1782" (Syskonbadd 1782), 1965; "Я любопытна — желтый" (Jag är nyfiken-gul), 1967; "Я любопытна — голубой" (Jag är nyfiken — blå), 1968; "Вы лжете!" (Ni ljuger), 1969; "Счастливики" (Lyckliga skitar), 1970; "Пригоршня любви" (En handfull kärlek), 1974; "Гараж" (Garaget), 1975; "Табу" (Tabu), 1977; "Линус" (Linus), 1979; "Я краснею" (Jag godnar), 1980; "Малакка" (Malacca), 1986; "Западня" (Fallgropen), 1989; "Альфред" (Alfred), 1995.

**Библиография:** Ханютин Ю. За фасадом всеобщего благосостояния. // Искусство кино. 1969/2; Суркова-Шушколова О. Что тревожит шведский кинематограф. // Кино и время. М., 1980; Утилов В. Очер-



ки истории мирового кино. М., 1991; Modern Swedish Cinema. Vilgot Sjöman. 1974; Björkman S. Film in Sweden. The New directors. 1977; Cowie P. Scandinavian Cinema. 1992.

## ШЁСТРЁМ ВИКТОР ДАВИД

(Sjöström Victor). Шведский режиссер и актер. Родился 20 сентября 1879 г. в городке Силбодаль, умер 3 января 1960 г. в Стокгольме. В 1896–1911 гг. играл в театрах Швеции и Финляндии. В 1898 г. стал режиссером Шведского театра в Хельсинки. С 1912 г. снимался в лентах М. Стиллера "Черные маски", "Ребенок", "Вампир", "Когда умирает любовь", где играл героев-любовников, а также в комедийных ролях в его же картинах "Лучший фильм Томаса Гроля" и "Лучший ребенок Томаса Гроля". В 1912 г. заключил выгодный контракт с компанией "Свенска Био" и поставил фильм "Садовник", а вслед за ним ряд типичных для того времени мелодрам. Уже в ранних фильмах Шёстрёма, таких, как "Ингеборг Хольм" (1913) и "Забастовка" (1913), "Дети улицы" (1914) и "Один из многих" (1914), проявился его интерес к социальной проблематике, а также новаторское использование возможностей камеры, страсти к натурным съемкам. К 1917 г. он создал 32 фильма. Важнейшим этапом в истории шведского кино стал фильм "Терье Виген" (1916) по Г. Ибсену, ознаменовавший собой зарождение "классической шведской киношколы". Значительная роль в фильме отводится природе, которая становится не просто фоном, но и действующим лицом в истории рыбака, рассказанной в выразительном поэтическом ключе. Такой же сильный характер индивидуалиста, находящегося в единоборстве с обществом и природой, стоит в центре картины "Горный Эйвинд и его жена" (1917) по Й. Сигурйонссону.

Значительным явлением в творчестве Шёстрёма стали экранизации романов С. Лагерлеф "Девушка с Болотного хутора" (1917), "Сыновья Ингмара" (1918), "Карин, дочь Ингмара" (1919), "Возница" (1920). Во всех этих картинах режиссер играл главные роли, создавая цельные, яркие и полнокровные образы сильных духом мужчин. Глубокое проникновение в психологию персонажей, эмоциональная напряженность свойственна и остальным исполнителям. Шёстрём экранизировал произведения шведского драматурга Я. Бергмана "Завещание его

превосходительства" (1919), "Мастер" (1920), "Кто судит?" (1921), "Огонь на борту" (1922), "Маркуреллы из Вадчепинга" (1930) — один из первых шведских звуковых фильмов. С 1923 по 1929 г. работал в Голливуде под именем Систром. В отличие от Стиллера, его карьера в Америке удалась, он поставил 9 картин, в том числе "Ветер" (1928) с Лиллиан Гиш — один из лучших фильмов мирового кино 20-х гг. Но как многие европейские художники, он не прижился в Голливуде и вернулся домой.

Качество шведского кино 30-х гг. не удовлетворяло Шёстрёма, и он оставил режиссуру, продолжая сниматься в кино как актер. Его последняя режиссерская работа — историческая костюмная драма "Под красной мантией" (1936), поставленная в Великобритании.

В 1943–1949 гг. он был художественным руководителем компании "Свенск фильминдустри", где оказывал поддержку молодым режиссерам, в том числе И. Бергману. Его лебединой песней стала роль профессора Борга в "Земляничной поляне" (1957) Бергмана.

О. Рязанова

Фильмография: "Брачное бюро" (Äktenskapsbyrå), "Смех и слезы" (Löjen och tårar), "Летний флирт леди Марион" (Lady Marions sommarflirt), все — 1912; "Ингеборг Хольм" (Ingeborg Holm), "Забастовка" (Strejken), "Дети улицы" (Gatans barn), "Один из многих" (En av de många), "Голос крови" (Blodets röst), "Жизненные конфликты" (Livets konflikter, совместно с М. Стиллером), "Чудо" (Miraklet), "Любовь сильнее ненависти" (Kärlek Starkare än hat), "Полукровка" (Halvblod), "Пастор" (Prästen), все — 1913; "Дочь гор" (Högfjällets dotter), "Не судите" (Dömen icke), "Хорошие девушки содержат себя в порядке" (Bra flicka redersig själv), "Сердца, которые встречаются" (Hjärtan som mötas), "Искуленная вина" (Sonadskuld), "Это было в мае" (Det var i maj), все — 1914; "Дочери губернатора" (Landshövningens döttrar), "Держись до последнего, сапожник" (Skomakare bli din läst), "Деньги Иуды" (Judaspengar), "В час суда" (I prövningens stund), "Корабли, которые встречаются" (Skepp som mötas), "Морские грифы" (Havsgamar), "Она торжествует" (Hon segrade), все — 1915; "Тереза" (Thérèse), "Поцелуй смерти" (Dödskysen), "Терье Виген" (Tjeje Vigen), все — 1916; "Девушка с Болотного хутора" (Tösen från Stormyrtorpet), "Горный Эйвинд и его жена" (Berg-Ejvind och hans hustru), оба — 1917; "Сыновья Ингмара" (Ingmarssölnerna I & II), 1918; "Карин, дочь Ингмара" (Karin Ingmarsdotter), "Заве-

щание его превосходительства" (Hans nåds testamente), "Монастырь в Сендомире" (Klostret i Sandomir), все — 1919; "Возница" (Körkarlen), "Мастер" (Mästern), оба — 1920; "Кто судит?" (Vem dömer), 1921; "Окруженный дом" (Det omringade huset), "Огонь на борту" (Eld ombord), оба — 1922; "Назови человека" (Name the Man, США), 1923; "Тот, кто получает пощечины" (He Who Gets Slapped, США), "Признания королевы" (Confessions of a Queen, США), оба — 1924; "Башня лжи" (The Tower of Lies, США), 1925; "Алая буква" (The Scarlet Letter, США), 1926; "Божественная женщина" (The Divine Woman, США), 1927; "Маски дьявола" (The Masks of the Devil, США), "Ветер" (The Wind, США), оба — 1928; "Влюбленная женщина" (A Lady in Love, США), 1929; "Маркуреллы из Вадчепинга" (Markurells i Wadköping), 1930; "Под красной мантией" (Under the Red Robe), 1936.

Библиография: Комаров С. Великий немой. М., 1994; Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1961; Теплиц Е. История киноискусства. М., 1968; Cowie P. Sweden. 1970; Forslund B. Victor Sjöström. Hans liv och verk. 1980.

## ШЛЁНДОРФ ФОЛЬКЕР

\*\*\*\*\*  
(Schloendorff Volker). Немецкий режиссер, сценарист, организатор кинопроизводства. Родился 31 марта 1939 г. в Висбадене в семье врача. В 1955 г. отправился в Париж изучать профессию кинорежиссера в киношколе ИДЕК. После завершения обучения работал ассистентом у Луи Маля ("Зази в метро", 1960; "Блуждающий огонек", 1963; "Вива, Мария!"), Алена Рене ("В прошлом году в Мариенбаде", 1961), Жан-Пьера Мельвиля ("Леон Морен, священник"). Однако шансов получить самостоятельную постановку во Франции не было, и после съемок "Вива, Мария!" Ш. вернулся на родину. Он тут же активно включился в создание движения "новое кино ФРГ", которое должно было стать немецким аналогом французской "новой волны", с представителями которой он активно сотрудничал все предшествующие годы.

В историю современного кино Ш. вошел как талантливый экранизатор литературных произведений. Эта ориентация на хорошую литературу проявилась уже в первом фильме Шлёндорфа "Молодой Терлес" (1966). Он выбрал для дебюта одно из значительнейших произведений немецкоязычной литературы — "Тяготы воспитанника Терлеса" Р. Музиля. В нем, не отступая от подлинных событий, писатель рассказал о

своем страшном детстве в закрытом кадетском корпусе. Тонкое чувство стилизации, поразительное для начинающего художника умение создать на экране напряженную атмосферу помогли режиссеру придать мучительному процессу созревания подростка глубокий исторический и политический смысл. Вот почему история молодого Терлеса становится в его фильме емким историческим обобщением, за которым просматривается не столько Австрия Музиля, сколько Германия начала XX века, уже носящая в себе страшное зло, называемое фашизмом. Горячо принятый на Каннском кинофестивале 1966 г., удостоенный двух его призов, фильм имел колоссальное воздействие на кинематографическую ситуацию в самой Германии, подвигнув к творчеству целую плеяду молодых кинематографистов, вскоре объединившихся в движение "молодое кино" ФРГ.

В последующие годы Шлендорф экранизировал произведения Г. фон Кляйста ("Михаэль Кольхаас — бунтарь", 1968), Б. Брехта ("Ваал", 1969), М. Пруста ("Любовь Свана", 1983), М. Этвуд ("История служанки", 1990), М. Фриша ("Гомо Фабер", 1991), но больше всего ему удавались экранизации произведений, посвященных жизни современного человека. Большой успех выпал на долю фильма "Поруганная честь Катарины Блум" (1975), снятого по небольшой повести Г. Белля. В центре фильма — проблема прав личности и свободы прессы. Жизнь Катарины Блум, скромной служанки в богатом доме, полностью меняется, когда журналисту Тетгесу приходит в голову мысль представить ее как невесту скрывшегося преступника. Пережив череду нравственных и физических унижений, Катарина принимает решение убить зарвавшегося писаку и попадает в тюрьму. Фильм пользовался необыкновенным успехом, что объяснялось актуальностью поднятой в нем темы. Причем, как показали социологические опросы тех лет, большинство зрителей одобряли поступок героини.

Чрезвычайно удачно тема прессы и общества была решена в фильме "Фальсификация" (1981), снятом по повести одного из талантливейших журналистов ФРГ Николаса Борна, скончавшегося от рака в сорокалетнем возрасте. Местом действия служит раздираемый гражданской войной Ливан, куда знаменитый журналист прибывает в поисках жареных фактов и впечатляющих кадров по преимуществу мертвых людей. Пе-

ред лицом человеческих страданий и ужасов войны он ощущает свою деятельность как безнравственную и продажную. Но самый большой успех выпал на долю фильма "Жестяной барабан" (1979), снятого по повести Г. Грасса. Примечательно, что Шлёрдорф всячески сопротивлялся этой работе, потому что долго не мог найти кинематографического эквивалента яркому афористическому стилю произведения. Участие сценариста Жан-Клода Карьера помогло решить эту проблему. Как и в повести Грасса, ключевой фигурой фильма является образ карлика Оскара Матцерата, инфантильного анархиста, решительно отрицающего мир взрослых людей. Уже в момент своего рождения он отказался покинуть материнское чрево и только обещание подарить ему краснобелый барабан выманило его на поверхность. Когда Оскару исполнилось 5 лет, он не побоялся прыгнуть в погреб и таким образом достиг желанной цели — перестал расти. И даже обзаведясь сыном Куртом, Оскар выглядел как хорошенький пятилетний ребенок. Правда, близкие знали о зловонном нраве этого ангела. Своим пронзительным визгом, к примеру, он мог выбить стекла в очках учительницы или высадить витражи в городском соборе. А в финале фильма карлик помогает своему папаше отправиться на тот свет, заставив его проглотить нацистский значок. Дело, естественно, происходит во времена фашизма. Режиссер не жалеет красок, чтобы с помощью карлика разоблачить преступный, уродливый и жалкий мир фашистской Германии. Многообразные формы комического, прежде всего бурлеск и гротеск, превращают в осколки миф о величии третьего рейха. Фильм получил множество призов, в том числе "Золотую пальмовую ветвь" в Каннах (1979) и "Оскар" за 1980 г.

Свою деятельность в кино Шлендорф не ограничивает экранизациями. В 70-е гг. он являлся самым ярким представителем "авторского кино". В ряду созданных им фильмов этого направления ("Убийство случайное и убийство преднамеренное", 1967; "Мгновенная вспышка", 1972) особенно выделялась лента "Внезапное обогащение бедняков из Комбаха". Его основой послужили материалы судебного процесса над крестьянами, ограбившими в 1825 г. почтовый фургон. Оставшаяся достоверным в воспроизведении судьбы своих героев — фильм почти не отходит от документов, — режиссер стремился приблизить события

150-летней давности к современному зрителю. Прекрасная, без намеков на стилизацию "под старину" современная музыка, подвижная камера, творящая великолепные, окутанные туманной дымкой пейзажи, — все это захватывает зрителей, воздействуя на них чисто эмоционально. В сходном стилистическом ключе решен и фильм "Выстрел из милосердия", посвященный событиям первой мировой войны в Прибалтике. Героиня фильма графиня Софи пытается найти в них свое место, полагаясь исключительно на голос чувств. После того как командир немецкого корпуса отвергает ее любовь, она уходит в партизаны, а потом погибает, попав в руки врагов, когда-то бывших ее друзьями. Прошлое в этом фильме Ш. имеет тонкую, изысканную оболочку. Старый замок, окутанный плотным флером десятилетий, черные разрывы снарядов, разбивающие белую черту горизонта, зыбкие заснеженные дали, стремительный бег конницы. Хрупкая девушка, перешедшая на сторону врагов своего класса... В этом фильме со всей отчетливостью проявилась одна из привлекательных черт художественного мышления режиссера — историзм в изображении человека и общества, точное следование духу эпохи.

В 70-е гг. Шлендорф придерживался левацких позиций. Среди прочего он симпатизировал деятельности террористической организации "Роте Армия фракцион". И, когда в середине 70-х гг. началось преследование ее членов, не скрывал к этому своего отношения. Именно Шлёрдорф предложил коллегам по "новому кино" ФРГ запечатлеть на пленку события "критической" осени 1977 г., отмеченной предельным накалом общественных страстей, вызванных взрывом террористической активности. Сам он, в частности, снимал похороны террористов, погибших при загадочных обстоятельствах в самой охраняемой тюрьме мира Штаммхайм. На основе этих съемок позднее был создан знаменитый фильм "Германия осенью", коллективная работа режиссеров "нового кино" ФРГ.

В конце 80-х гг. Ш. отправился за океан, надеясь там продолжить свою карьеру. Его надежды оправдались только наполовину. За пять лет пребывания в Голливуде ему удалось поставить два фильма для телевидения ("Смерть коммивояжера" и "Собрание старых людей"), а также экранизировать повесть Маргарет Этвуд "История служанки", после чего он вернулся на родину,

чтобы принять активное участие в историческом процессе объединения двух Германий. Ему нашлось вполне конкретное дело. Правительство ФРГ предполагало ликвидировать студию ДЕФА, но Ш. удалось приостановить этот процесс и спасти старейшее кинопредприятие Германии. После окончания контракта с ДЕФА, принявшей имя "Бабельсберг", он вернулся в Америку, чтобы экранизировать криминальную повесть Чейза "Еще один прокат". Однако фильм "Пальметто", созданный на ее основе, несмотря на обилие снявшихся в нем звезд, оказался весьма посредственным. Самый мастеровитый режиссер современного немецкого кино так и не научился думять по-американски, а скорее всего — просто не захотел. Потому его новая встреча с американским кино, как, впрочем, и предыдущая, оказалась не слишком впечатляющей.

В начале своей деятельности Ш. избрал своей миссией в искусстве упрочение высоких традиций европейского кино, защиту его культурного наследия от вторжения обезличенной продукции голливудской "фабрики звезд". Однако, поняв не оборимность голливудской твердыни, он попытался найти более приемлемые формы сотрудничества с ней. Пока ему удалось добиться одного-единственного результата — обезличенность все чаще становится формой его собственных произведений. Таков неизбежный результат заигрывания европейских режиссеров с эстетикой голливудского кино.

Г. Краснова

Сочинения: Schloendorff V. Die Blechtrommel. Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt. 1979; Schloendorff V. Die Faelschung als Film und der Krieg im Libanon. Fr. am Main. 1981.

**Фильмография:** "Молодой Терлес" (Der junge Toerless), 1966; "Убийство случайное и убийство преднамеренное" (Mord und Totschlag), 1967; "Михаэль Кольхаас — бунтарь" (Michael Kolhaas — Der Rebell), 1968; "Баал" (Baal), 1969; "Внезапное обогащение бедняков из Комбаха" (Der ploetzliche Reichtum der armen Leute von Kombach), 1970; "Мораль Рут Хальбфасс" (Die Moral der Ruth Halbfass), 1971; "Мгновенная вспышка" (Strohfeuer), 1972; "Ночевка в Тироле" (Uebnachtung in Tirol, тв), 1973; "Поруганная честь Катарины Блум" (Die verlorene Ehre der Katarina Blum), 1975; "Выстрел из милосердия" (Der Fangschuss), 1976; "Только для удовольствия, только для игры" (Nur zum Spass — nur zum Spiel, тв), "Германия осенью" (Deutschland im Herbst),

"Жестяной барабан" (Die Blechtrommel), 1979; "Кандидат" (Der Kandidat), 1980; "Фальсификация" (Die Faelschung), 1981; "Война и мир" (Krieg und Frieden), 1982; "Любовь Свана" (Eine Liebe von Swann), 1983; "Смерть коммивояжера" (Death of a Salesman, тв), 1985; "Смешанные репортажи" (Vermischte Nachrichten, тв), 1986; "Собрание старых людей" (A Gathering of Old Men), 1987; "История служанки" (The Handmaid's Tale), 1990; "Билли, как тебе это удалось?" (Billy, How Did You Do It, ТВ), "Гомо Фабер" (Home Faber), 1991; "Чудовище" (Der Unhold), 1996; "Пальметто" (Palmetto), 1998.

**Библиография:** Lewandowski R. Die Filme von Volker Schloendorff. Hildesheim. 1981; Wydra T. Retrospektive Volker Schloendorff. Wiesbaden. 1996; Wydra T. Volker Schloendorff und seine Filme. Munchen. 1998.

## ШМИД ДАНИЭЛЬ

(Schmid Daniel). Швейцарский режиссер, сценарист, актер. Родился 26 декабря 1941 г. в Швейцарии. Изучал историю литературы в Берлине, учился в немецкой Академии кино и телевидения. Поставил несколько оперных спектаклей. Дебютировал в кино в 1971 г. картиной "Этой ночью или никогда" и с тех пор успешно работает в кинематографе Швейцарии, как в игровом, так и в документальном. В 1995 г. снял документальный фильм о Японии, которую посетил в 1994 г., — "Написанное лицо", особо отмеченный на Международном кинофестивале документальных фильмов в Нионе, 1996. В метафорической форме Ш. рассказал о японской культуре и традиционных формах японского театра, в частности, о театре кабуки и его интерпретаторах. Он представил свой собственный взгляд на японскую театральную культуру, характерные нюансы игры актера, исполняющего роль женщины, попытался кинематографическими средствами воспроизвести незнакомый ему мир и показать, как стираются границы между полами, между традициями и современностью, мечтой и реальностью.

Высшим достижением режиссера в игровом кино стал созданный в 1999 г. фильм "Березина, или Последние дни Швейцарии", представляющий заметное явление национального киноискусства. Фильм, снятый в стиле "черной комедии" был представлен в конкурсной программе МКФ в Каннах, 1999 г. и 21-го МКФ в Москве. Русская девушка по вызову Ирина, роль которой исполняет российская актриса Елена Панова, волею судеб оказы-

вается в Альпах. Под давлением обстоятельств она вынуждена доносить на свою высокопоставленную клиентуру. Под угрозой изгнания из страны она вводит в действие план низвержения правительства, разработанный некоей политической организацией "Тревожная Березина". Судьба всей страны и героини становится непредсказуемой. Фильм принес режиссеру всемирную славу и подтвердил его право называться одним из самых именитых кинорежиссеров современной Швейцарии.

Ш. сам пишет сценарии к своим фильмам, в то же время нередко сотрудничает с известным сценаристом Мартином Зуттером. Ш. пробовал себя и в амплуа актера, снявшись в целом ряде картин, таких, как "Купец на все времена года" (1972), "Американский друг" (1977), "Лили Марлен" (1981), "Дама из Казахстана" (2000).

Режиссерские работы Д. Шмида были отмечены многочисленными наградами на национальных и международных киносмотрках. Фильм "Йенач" получил приз за лучший сценарий на МКФ в Каталонии, Испания, в 1987 г.; "Поцелуй Тоски" — за лучшую музыкальную документальную картину на МКФ во Фландрии, 1985 г., "Геката" прошла номинацию на "Золотого медведя" на МКФ в Берлине, 1983; "Тень ангела" — на "Золотую пальмовую ветвь" на МКФ в Каннах, 1976.

На МКФ в Локарно Шмид был награжден "Леонардом" за вклад в кинематограф.

Е. Полякова

**Фильмография:** "Этой ночью или никогда" (Heute nach oder nei), 1971; "Голубка" (La Paloma), 1974; "Тень ангела" (Schatten der Engel), 1976; "Виоланта" (Violanta), 1977; "Площадь Нотр-Дам" (Notre dame de la croissette), "Геката" (Hucate), оба — 1981; "Поцелуй Тоски" (Il Basio di Tosca), 1984; "Йенач" (Jenatsch), 1987; "Любители" (Les Amateurs), 1990; "Мертвый сезон" (Hors saison), 1992; "Написанное лицо" (Das Geschriebene Gesicht), 1995; "Березина, или Последние дни Швейцарии" (Beresina oder Die letzten Tage der Schweiz), 1999.

## ШОРМ ЭВАЛЬД

(Schorm Evald). Чешский режиссер театра и кино, сценарист, актер. Один из ярких представителей чехословацкого кино 60-х гг., заслуживший репутацию "совести новой волны" и "Великого Моралиста". Родился 15 декабря 1931 г. в Праге, умер там же 14 декабря 1988 г. Как

выходец из состоятельной буржуазной семьи не имел права учиться в высшем учебном заведении, работал трактористом, техником, черно-рабочим. Лишь в 1957 г. после перемен, связанных с XX съездом КПСС, получает возможность поступить на режиссерское отделение пражской Киноакадемии (ФАМУ), где с 1957 по 1962 г. учится в мастерской Отакара Вавры вместе с Хитиловой, Менцелем, Немцем и Юрачком. Уже во время учебы Ш. снимает поэтический документальный фильм "Блок 15" об орлицкой плотине, отмеченный наградой на конкурсе, посвященном 15-летию ЧССР и привлекший внимание к автору своей социальной ангажированностью и личностным подходом к материалу. Дипломный среднетражный игровой фильм Ш. "Турист" о человеке, который нигде — ни на работе, ни в частной жизни — не может пустить корни, созданный в эстетике "новой волны", был закуплен прокатом и пользовался успехом у зрителей.

После окончания ФАМУ Шорм начинает работать на Студии документальных фильмов и создает ряд картин, которые становятся точкой отсчета нового документального чешского кино и вносят в его жанровую палитру такие понятия, как фильм-анкета, фильм-интервью, фильм-вопрос. Как и все его поколение, Ш. пытается постичь мир вокруг себя, не доверяя прописным истинам отцов, которые слишком часто обманывали и обманывались сами. Его интересуют не сами факты, а те простые конкретные люди со своими судьбами и проблемами, которые стоят за ними. Режиссер снимает разные по тематике, материалу и жанру фильмы: поэтическую ленту "Железнодорожники" ("Бронзовая медаль на МФ документальных фильмов в Венеции, 1963; Большой пр. на Днях короткометражного кино в Карловых Варах), фильм-размышление "Жить своей жизнью" о жизни и творчестве всемирно известного чешского фотографа Йозефа Судека (Большой пр. на Днях короткометражного кино в Карловых Варах), репортаж о VIII Международном фестивале молодежи "Хельсинки"... Но одно остается постоянным: за его фильмами всегда стоит острая и тревожная социальная и человеческая проблема, в которой автор стремится разобраться вместе со зрителем. Представляя на суд проблему во всей ее глубине, Ш. действует не только как художник, но и как социолог, психолог, философ. В кар-

тине "Почему?" (Большой пр. на Днях короткометражного кино в Карловых Варах) Ш. пытается разобраться в том, что стоит за фактом низкой рождаемости в относительно благополучной Чехословакии. Он ищет причины непомерно большого количества аборт в стране и, не ограничиваясь социологической стороной, пытается проникнуть в суть явления, интимность материнства и отношения родителей к собственным детям. В поисках ответов Ш. выбирает крайние, экстремальные ситуации, кризисные моменты в жизни общества и отдельного человека, когда мотивы и эмоции выражены наиболее ярко. Так, "Отражение", созданное на основе интервью с пациентами и врачами психиатрических клиник, рассказывая о нравственных сдвигах, вызванных тяжелыми заболеваниями, о том, что удерживает в жизни даже самых тяжело больных людей, приобретает философскую глубину и становится полным трагизма размышлением о жизни и смерти.

Новый подход к документальному кино и яркие провоцирующие фильмы Ш. во многом определили лицо чешского документального кино 60-х. Оно перестает быть лишь свидетельством или репортажем о событии и становится поэтическим или философским документом, стремящимся за фактами увидеть социальную и экзистенциальную сторону человеческого бытия. Бескомпромиссность, стремление докопаться до самых корней причин социальных дефектов, как бы болезненно это ни было, становятся отличительным знаком не только творчества Ш., но и всего чешского молодого документального кино.

Смысл творчества Ш. не меняется, когда он приступает к съемкам игровых фильмов. Уже в своей первой полнометражной игровой картине "Отвага на каждый день" Ш., как и Влачил, Вавра, Кадар, Клос середины 60-х гг., выходит на тему внутреннего, эмоционального мира человека, оказавшегося втянутым в исторические катаклизмы, но находит свой поворот и создает напряженную экспрессивную драму о крушении веры человека в дело всей жизни. Картина потрясла публику и критику МКФ в Пезаро и была удостоена Главного приза. Ш. стал мировой знаменитостью. Герой этого пронзительно горького фильма простой рабочий, как и миллионы людей, ставший жертвой сталинистского мифа, переживает настоящую экзистенциальную драму. Ш. показывает трагедию общества 50-х, об-

нажая излом конкретной человеческой судьбы. Только с точки зрения этого экзистенциального аспекта очевидна ее трагическая непоправимость. Авторов (вместе с Ш. над сценарием работал Антонин Маша) не интересует прошлое Ярослава, его доля участия в том, от чего он страдает сегодня. Они оставляют в стороне и социальный аспект об ответственности каждого за случившееся. Их интересует только человеческая судьба героя, который очень трудно приходит к осознанию того, что ту часть жизни, которая была пожертвована во имя ложных идеалов, уже не вернуть. Весь фильм — безжалостное описание истории отрезвления от ложных идеалов, крушения веры героя, обнаружившего, что его соблазнили искусно нарисованным плакатом. Лучшие годы своей жизни он безоговорочно верил в идею коммунизма, был ее искренним и страстным пропагандистом, но под давлением фактов вынужден прямо взглянуть в лицо реальности, с высоты великой мечты о социализме внезапно упасть на твердую землю реальности и ощутить всю горечь отрезвления.

Столь сильного идейного заряда уже не было в последующих фильмах Ш., продолжавших развивать мотивы, затронутые в "Отваге", воспроизводящих тот же мир, в котором терзался отчаянием коммунист-общественник Ярда. В "Отваге" этот мир представлял собой мрачную картину нравственной и человеческой опустошенности. Авторы, казалось, решили продемонстрировать все мыслимые пороки, поразившие общество и человека. Нравственный урод журналист, его жена нимфоманка. Семья Ярды, теснящаяся в малюсенькой пролетарской квартирке, где изо дня в день идет унизительная и мерзкая борьба за каждый сантиметр пространства между членами обширного семейного клана. Ломающий позвоночник симпатичный паренек из мятежных студентов, сосланный на завод в целях перевоспитания и пронесшийся на спор по крутой каменной лестнице на мотоцикле... Хроническая склока из-за кошки между квартирной хозяйкой и ее братом, завершающаяся трагедией: старика в эпилептическом транс увозит карета "скорой помощи" под истерические вопли сестры...

Атмосфера отчуждения и безысходности характерна и для следующего фильма режиссера "Возвращение блудного сына", где наряду с традиционными для его творчества мотивами (разочарование в идеалах,

омерзительная старость, готовая на любую подлость, поиски нравственной опоры в жизни) появляется характерная для чехословацкого кино 60-х гг. тема травмы человека. Герой фильма молодой талантливый архитектор, которому прочат блестящую карьеру, счастливый в семейной жизни, переживает жестокую драму отчуждения. Перестав отличать искренность от лицемерия, добро от зла, добродетель от порока, он оказывается в заколдованном кругу лицемерия и псевдоценностей, вступает в конфликт с самим собой и с миром "нормальных" людей, окружающих его, в результате чего совершает попытку самоубийства и попадает в психиатрическую больницу. Он искренне желает излечиться и вернуться к семье и работе. Но как только ему кажется, что он достиг цели, все рушится и он возвращается туда, откуда пришел. Однако по мере того, как раскручивается сюжет, в поле зрения оказываются не только больные нервы героя, а нравственная неполноценность общества. И все громче в подтексте фильма звучит вопрос (который с такой силой возникнет потом в ленте Формана "Полет над гнездом кукушки"): кто, собственно, более нормален? Якобы безумные, которых держат под врачебным надзором, или их тюремщики, пропитанные лицемерием и безнравственностью, скрывающие свою аномальность под маской гражданской и человеческой порядочности?

На лжи и обмане нельзя построить ничего ценного. В этом сходились все художники "новой волны" чехословацкого кино, для которых социальные и политические проблемы чем дальше, тем с большей очевидностью представлялись проблемами нравственными. Но ни у кого из них эта проблема не конкретизировалась в художественной форме так остро, как у Ш. и его сценариста А. Маши.

В "Отваге на каждый день" режиссер наметил центральную проблему своего творчества: как жить, чтобы не потерять собственного лица и не стыдиться перед самим собой? Картина глубже остро критической констатации ситуации человека, преданного историей. В финале, где автор, как в античной трагедии, оставляет своего героя в апогее страдания, повисает не высказанный буквально, но провоцируемый всем ходом повествования вопрос. Был ли герой, увязший — из честных побуждений — в сетях изощренной деформированной системы столь бессильной жертвой собственного

морального падения? Не является ли пресловутое "предательство истории" одной из тех катастроф, в которых участвует сам человек, слишком часто предавая собственное нравственное сознание? Материал для исследования этой проблемы Ш. находит в "девичьем романе" Ивы Герчиковой "Пять девчонок на шею", превращая его в своей экранизации в трагическую игру, ставкой которой становится жизнь пятнадцатилетней девушки. Исследуя два лица жизни: романтическое (полное грез о счастливой любви) и реалистическое (зависть и подлое предательство подруг), — авторы воспроизводят заколдованный круг человеческого непонимания. Юную героиню терзают те же одиночество и отчаяние, что и архитектора из "Возвращения блудного сына", но в отличие от него, взрослая, она, учится отвечать ударом на удар.

В разгар "пражской весны" режиссер обращается к сценарию Йозефа Шкворецкого и, впервые отказавшись от принципа документальности, снимает похожий на разыгранный марионетками спектакль трагикомический фарс "Конец священника", рассказывая о том, как трактуемое в соответствии с нормативной моралью добро в реальности оказывается злом. Герой фильма, не имея сана, но следуя своему внутреннему призванию наставлять верующих на путь истины и добра, самовольно занимает давно пустующее место приходского священника. Однако готовность лжесвященника помогать страждущим, а главное, его популярность среди мирян возмущают честолюбивого местного учителя и, послав донос в компетентные органы, он избавляется от неудобного конкурента.

Этот парафраз на тему библейской истории о Христе и предавшем его Иуде не был понят на МКФ в Каннах 1969 г., где демонстрировался в конкурсной программе, и остался незамеченным в Чехословакии, озабоченной другими проблемами, внесшими существенные изменения и в дальнейшие планы Ш. После "Конца священника" он собирался экранизировать книгу австрийского психиатра, с точки зрения своей профессии вспоминавшего о годах, проведенных в концлагере. Однако августовские события 1968 г. скорректировали замысел Ш. Жестокая и язвительная притча "День седьмой, восьмая ночь" возникла как мгновенная нравственная и эмоциональная реакция на потрясшее нацию вторжение советских войск в Чехословакию. Известный чешский

сценарист Зденек Малер, позднее принимавший участие в разработке сценария "Амадеуса" Формана, в течение одной ночи написал сценарий о том, как рождаются насилие и иррациональный страх, ломаются привычные типы поведения. Отказавшись от экранизации книги психиатра, режиссер не отказался от ее главной темы, показав, как в замкнутом человеческом обществе под натиском неясной угрозы люди обнажают свою истинную сущность, до поры прикрытую благородными заверениями и жестами, которые им ничего не стоят. Эта апокалиптическая история о том, как легко заставить человека перешагнуть грань человечности, как просто и без особых затей паника в толпе перерастает в психоз и как трудно сохранить человеческое достоинство среди манипулируемой толпы, своей тематикой, резкостью и безжалостностью напоминала снятый годом ранее "Стыд" Ингмара Бергмана. И конечно, она имела самое непосредственное отношение к тому, что происходило в самой Чехословакии в годы коммунистического режима.

Подготовка сценария, съемки, лабораторные работы сопровождались потрясениями, парализовавшими страну после оккупации союзническими войсками. Последующая судьба фильма была не легче. Когда оставалось сделать копии, на "Баррандове" появились представители Госбезопасности Чехословакии. Они обвинили картину в "прямом выпаде" против "дружеской помощи", в подрыве социалистической системы, квалифицировав ее к тому же как опасную идеологическую диверсию.

Существующая в единственном экземпляре лента мгновенно отправилась "на полку", где пролежала два десятка лет. Ни один человек из съемочной группы, включая режиссера и сценариста, не смог посмотреть ее целиком. Ш. так никогда и не увидел конечных результатов своей работы. Арест фильма означал для режиссера неминуемый уход не только со студии "Баррандов", но и вообще из кино. Ему еще удалось завершить ленту "Собаки и люди", которую он снимал вместо эмигрировавшего Войтеха Ясного, но потом для него как кинорежиссера наступила глухая пора. Он был отлучен от кинематографа, его фильмы 60-х гг. были запрещены и, наряду с "Кариатидой" Юрачека и "О празднике и о гостях" Немца, считались особо опасными. В вину им вменялись "акцентирование скеп-

сиса, отчуждения, эгоистического индивидуализма, негативное отношение к свершениям социализма, дискредитация коммунистов и государственных деятелей, неклассовые иллюзии". Имя Эвальда Шорма на протяжении двух десятилетий вымарывалось из статей и фильмологических справочников.

Дальнейшая его карьера связана с театром. Он стал европейской знаменитостью в театральном мире, но и на театральных афишах вместо его имени зияли белые пятна. Его откровенно травили, и его судьба стала точным повторением судьбы его персонажа из фильма Немца "О празднике и о гостях", не желавшего участвовать в недостойной игре Хозяина, унижающей человеческое достоинство. Впрочем, травили его еще и потому, что он снялся в самых острых фильмах "новой волны" ("Шутка" и др.). Он никогда не считал себя хорошим актером, да и актером вообще, но по просьбе друзей часто снимался в их картинах. Магия его личности была столь сильна, что достаточно было его присутствия, чтобы фильм приобрел еще одно измерение.

В 70-80-е гг. Ш. ставит спектакли в столичных театрах "На забрадли", "Чиногорни Клуб", в "Латерне Магике", "Студии "Ипсилон" и в провинции, отдавая предпочтение мировой и отечественной классике ("Преступление и наказание", "Двенадцать стульев", "Гамлет", "Братья Карамазовы", "Макбет", "Дон Жуан", "Бамбини ди Праг", "Шумное одиночество" и др.), много времени уделяет постановке опер в Чехословакии и за ее пределами ("Волшебная флейта", "Русалка", "Ее падчерица" и др.), в "Латерне Магике" создает оригинальную программу "Волшебный цирк", которая выдержала больше 3000 представлений. Лишь в 1988 г. он возвращается в кино, чтобы снять фильм, название которого "Собственно, ничего не случилось" приобрело горький привкус трагической иронии, не реализованного до конца таланта, незавершенных и несвершенных дел, к которым уже нельзя вернуться, потому что их время прошло и потому что "не может вечно длиться один стиль, как не может вечно длиться одна мораль". Фильм представляет собой аллегорический рассказ о двух поколениях: несколько истеричной мамаше (ее играет Яна Брейхова, снимавшаяся в главных фильмах Ш. 60-х гг.) и ее дочери (актриса Тереза Бродска, дочь Брейховой и известного чешского актера Властимила Бродского), получив-

шей в детстве травму по вине матери. Всю жизнь обремененная комплексом вины, мать допекает дочь мелочной заботой. Но та, в конечном счете, вполне разумно, самостоятельно и по-своему устраивает собственную жизнь. Трагическая вина матери — дело ее совести и ее жизни. Молодежь же живет своей жизнью и в другой эпохе. Шорм и в этом фильме остался "совестью новой чехословацкой волны", как его называли в 60-е годы. В отличие от своих коллег-шестидесятников, еще живущих надеждой на то, что стоит измениться режиму и можно будет начать с того, на чем они остановились 20 лет назад, Ш. с горьким смирением констатирует, что пришли новые времена и новому поколению решать, как жить.

Едва завершив съемки фильма, который подвел грустный итог его непростой жизни и трагической творческой судьбы, как, впрочем, и судьбы остановленной советскими танками на взлете "новой чехословацкой волны", Ш. умер от тяжелой неизлечимой болезни, не дождавшись премьеры.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Блок 15" (Blok 15, док.), 1961; "Турист" (Turista, к/м), 1962; "Деревья и люди" (Stromy a lidé, к/м), "Земля земли" (Země zemi, к/м), "Жить своей жизнью" (Žít svůj život, к/м), "Почему?" (Proč, док.), "Отражение" (Zrcadlení, док.), "Кармен не только по Бизе" (Carmen nejen podle Bizeta, к/м), "Этюды об испытании" (Etuda o zkoušce, к/м), все — 1963; "Отвага на каждый день" (Každý den odvahu), 1964; "Дом радости", новелла в киносборнике "Жемчужинки на дне" (Dům radosti / Perlicky na dně), 1965; "Псалом" (Zalm, к/м), "Возвращение блудного сына" (Návrat ztraceného syna), оба — 1966; "Пять девочек на шее" (Pět holek na krku), 1967; "Конец священника" (Farářův konec), 1968; "Тюфельки из хлеба", новелла в киносборнике "Пражские ночи" (Chlebové stěvíčky / Pražské noci), "День седьмой, восьмая ночь" (Den sedmý, osmá noc), 1969; "Собаки и люди" (Psi a lidé), 1971; "Собственно ничего не случилось" (Vlastně se nic nestalo), 1988.  
**Библиография:** Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография. 1945—1965. Прага, 1966; Говорит Эвальд Шорм. Интервью с режиссером. // Правда кино и киноправда. Искусство, Москва, 1968; Voček Jaroslav. Evald Schorm. // 3,5 podruhé. Filmy a tvurci. Svazek 10. Orbis, Praha, 1969; Liehm A.J. Evald Schorm je slavný. // Filmové a televizní noviny. 1967/10; Bartosek L., Bartosková S. Filmové profily. CFU, Praha, 1986; Zalm J. Umlčený film. NFA, Praha, 1993.

## ШТАЙНДЛЕР МИЛАН

\*\*\*\*\*  
(Steindler Milan). Чешский режиссер и актер. Родился 12 апреля 1957 г. в Праге. Окончил режиссерский факультет пражской Киноакадемии (ФАМУ, 1985). С 1984 г. работал ассистентом и помощником режиссера на киностудии "Баррандов". Одновременно Ш. принимал участие в деятельности Пражского театра малых форм, участвовал в основании комедийной группы "Склеп" ("Подвал"). Снимался в фильмах "Апельсиновый парень" (1975), "Так любовь начинается", "Деревенка моя, райцентровая". Вместе с группой актеров из "Склепа" участвовал в подготовке сценария и съемках фильма Веры Хитиловой "Копытом туда, копытом сюда".

Как режиссер дебютировал полнометражной молодежной комедией "Вернись в могилу", поставленной по сценарию Галины Павловской. Картина не стала событием в чешском кино, однако продемонстрировала полную свободу режиссера от текущей политики и режима, психологическая зависимость от которых ощущалась еще и у поколения восьмидесятников.

Начавшаяся перестройка в отечественном кино и хроническое отсутствие финансирования вызвали значительный перерыв в кинематографической карьере Ш. Он продолжает работать в молодежном театре, снимается в фильмах других режиссеров и лишь в 1993 г. получает возможность снять короткометражный документальный фильм из цикла "Ген" о выдающемся чешском актере театра и кино "Рудольф Грушинский глазами Милана Штайндлера". Вслед за этим опять по сценарию Галины Павловской создает горькую саркастическую комедию "Спасибо за каждое новое утро" о трудных судьбах людей в период т.н. "нормализации", когда с ног на голову были перевернуты основные человеческие понятия о добре и зле, истинных и ложных ценностях. Не смущаясь щекотливостью темы, авторы почти вызывающе демонстрируют духовное родство с восточно-европейской культурной традицией, пронизывая фильм мотивами поиска родины и корней собственной нации, эмиграции, любви и гнетущей несвободы, относительности богатства и бедности. Картина получила приз Чешской академии кино и телевидения "Чешский лев" за режиссуру (1994), премию чешской кинокритики "Кристиан" (1995) и приз чешских кинозрителей в опросе "Кинообозрения", а на между-



народном кинофестивале в Москве была удостоена Главного приза. В немалой степени ее успех обеспечил состав исполнителей. В фильме снимались известный польский актер Францишек Печка и молодые кинозвезды чешского кино Ивана Хилкова и Тереза Бродска.

В последние годы Штайндлер много работает для телевидения, готовя программы и снимая телесериалы. Наиболее успешным был многосерийный фильм "Бубу и Филипп" о семье, которое после 1989 г. занялось предпринимательством.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Вернись в могилу" (*Vrat se do hrobu*), 1988; "Рудольф Грушинский глазами Милана Штайндлера" (*Rudolf Hrusinsky pohledem Milana Steindlera*), 1993; "Спасибо за каждое новое утро" (*Diky za kazde nové ráno*), 1994; "Бубу и Филипп" (*Bubu a Filip*, тв), 1996.

**Библиография:** Prokopová Alena. *Ceský film v roce 1994.*// *Filmová ročenka. 1994. Národní filmový archiv, Praha, 1995.*

## ШТАУДТЕ ВОЛЬФАНГ

(Staudte Wolfgang). Немецкий режиссер и сценарист. Родился 9 октября 1906 г. в Саарбрюккене в актерской семье, умер 17 января 1984 г. Следуя семейной традиции, поступил на сцену Народного театра в Берлине. Исполнял эпизодические роли в кино, работал на радио. Ш. было тридцать пять лет, когда УФА объявила конкурс молодых талантов, и в 1942 г. он был зачислен в штат в качестве ассистента режиссера. В 1942 г. Ш. дебютировал фильмом "Акробат, пре-крас-но!" о безработном актере, ставшем знаменитым в течение одной ночи. Этот незатейливый сюжет пользовался успехом, и Ш. поручили постановку еще одной развлекательной картины — "Я мечтал о тебе" (1943). Две другие ленты, поставленные режиссером во времена третьего рейха ("Мужчина, у которого похитили имя", 1944, и "Женщина за бортом", 1944), в прокат выпущены не были.

В самом конце войны Ш. написал сценарий, в котором рассказал о трагической судьбе немецкой интеллигенции в годы фашистской диктатуры. Его герой военный хирург Ганс Мертенс возвращается с войны надломленным, разуверившимся во всем человеком. Художница Сюзанна, только что освободившаяся из концлагеря, пытается помочь ему. Между ними устанавливаются нежные доверительные

отношения. Жизнь налаживается, влюбленные мечтают о будущем. Но однажды Мертенс встречает своего командира Брюкнера, нацистского преступника, надевшего личину добропорядочного бюргера, и принимает решение убить палача. С этим сценарием Ш. обращался к руководству всех четырех зон, и только в советской согласился поддержать его замысел. Через несколько дней Ш. приступил к съемкам, а 15 октября 1946 г. состоялась премьера фильма "Убийцы среди нас", явившегося первым произведением в истории студии ДЕФА, возникшей на месте знаменитого немецкого киноконцерна УФА. Творческие отношения Ш. с ДЕФА увенчались созданием нескольких значительных произведений — "Ротация" (1948), "Верноподанный" (1951), "История маленького Мука" (1953), "Сигнальные огни" (1954).

В "Ротации" Ш. продолжил исследование судеб людей в эпоху фашизма. Герой ленты типографский рабочий Ганс Бенке принадлежит к разряду тех, кого принято называть мелкими аполитичными бюргерами. Он привык выполнять волю начальства, старался не вмешиваться в политику. Однако позиция стороннего наблюдателя ему не помогла. В ходе войны он лишился всего — семьи, дома, близких, а ему самому лишь чудом удалось избежать смерти.

Совсем иначе проблема мелкобуржуазной идеологии освещалась в фильме "Верноподанный". Както Дидериху Гесслингу удалось увидеть самого кайзера, и с тех пор он стал его страстным почитателем. Обзаведясь кое-каким капиталом, он построил на собственные деньги грандиозный памятник своему идолу. Однако в момент его открытия началась страшная гроза, разогнавшая собравшихся зевак. Оставшись наедине с предметом своего обожания, Гесслинг произносит страстную речь.

Это яркое сатирическое прозвездение имело широкий общественный резонанс, так что руководство студии "Бавария" решило переманить режиссера к себе. Однако опыт сотрудничества Ш. с мюнхенской кинокомпанией оказался крайне неудачным: руководство постоянно вмешивалось в работу, требуя правок. Так, при экранизации пьесы Г. Гауптмана "Роза Бернд" был изменен финал, полностью обесмысливший рассказанную в фильме историю. У Гауптмана зажатая в тиски нищеты мать убивала собственного ребенка, в фильме он умирал сам.

В 1958 г. Ш. вместе с Хельмутом Койтнером и Харольдом Брауном организовали независимую производственную фирму *Frei Film Produktion*. И хотя она просуществовала всего четыре года, благодаря ей оказалась возможной постановка двух фильмов Ш. — "Розы для прокурора", 1959, и "Ярмарка", 1960. Принципиальным для понимания идейных позиций Ш. является "Ярмарка". Ее действие происходит в самом конце войны. Молоденький солдат-дезертир приезжает в родную деревню, надеясь переждать это сложное время. Однако он натывается на фанатизм и нетерпимость своих односельчан. Никто не хочет помочь ему, в том числе и собственные родители, тем самым подталкивая юношу к гибели. Со дня окончания войны проходит 15 лет. В селе готовят площадку для ярмарки и натываются на кости солдата. Мать пытается защитить память сына, требует разрешения достойно захоронить его прах, но ее вновь принуждают к молчанию. На этот раз из сугубо меркантильных соображений, чтобы не потерять пенсию, назначенную солдату гитлеровской армии — герою проигранной войны.

В 50-е гг. в лексикон прогрессивных деятелей ФРГ вошло понятие "непреодоленное прошлое", под которым подразумевались те зловещие силы, которые на протяжении 12 лет управляли страной. Об этом фильм Ш. "Последний свидетель", который показывал прошлое Германии в его неразрывной связи с настоящим, в равной степени угрожающим. Когда фильм вышел на экраны, на него обрушилась волна критики. Ш. называли "антипатриотом", "агентом коммунистов", "осквернителем родного гнезда", "очернителем прошлого". Ш. тяжело переживал эти обвинения и, как бы извиняясь за свою резкость, поставил сентиментальный фильм "Ягненок", рассказывающий о том, как рабочий паренек пытается спасти от бойни своего друга — ягненка.

Конфликтные отношения в мире большого кино побудили режиссера искать приложения своих сил на телевидении, где он в основном ставил фильмы для криминального сериала "Место убийства". Лишь однажды он вернулся в кинопавильон, чтобы поставить фильм "Между рельсами". В нем он обратился к своей любимой теме — судьбам людей в первые послевоенные годы. Анна Алмани устраивается на работу в военную администрацию. Связь с американским офицером помогает ей вырваться из нищеты, обрес-

ти некоторую уверенность в себе. Однако, когда офицер погибает в Корее, жизнь героини катится под откос, и она накладывает на себя руки. Фильм отличался психологической достоверностью в передаче чувств женщины, постоянно ощущающей свою беспомощность и никчемность. Однако по своему критическому запалу он явно уступал работам Ш., появившимся сразу после окончания второй мировой войны.

Последней работой Ш. стала экранизация рассказа К. Стернхайма "Сноб", в которой ощущается перекличка с сатирической комедией "Верноподданный". Вскоре после завершения фильма режиссер скончался. Всю свою жизнь Ш. вел борьбу за свои идеалы. И хотя не все ему удалось, его роль в очищении немецкого кино от скверны нацизма трудно переоценить.

Г. Краснова

**Фильмография:** "Акробат, пре-крас-но!" (Akrobat? schoo-on!), 1942; "Я мечтал о тебе" (Ich habe von Dir getraeumt), 1943; "Мужчина, у которого похитили имя" (Der Mann, dem man den Namen stahl), "Женщина за бортом" (Frau ueber Bord), оба — 1944; "Убийцы среди нас" (Die Moerder sind unter uns), 1946; "Ротация" (Rotation), 1948; "Судьба из вторых рук" (Schicksal aus zweiter Hand), 1949; "Верноподданный" (Der Untertan), 1951; "История маленького Мука" (Die Geschichte vom kleinen Muck), 1953; "Сигнальные огни" (Leuchtfueher), 1954; "Диске, крыса". / "Ребенку нужна любовь" (Ciske de Rat/ Ein Kind braucht Liebe), Голландия—ФРГ, 1955; "Роза Бернд" (Rose Bernd), 1956; "Мадлен и легионеры" (Madeleine und der Legionaer), "Пушечная серенада" (Kanonen-serenade), оба — 1957; "Намордник" (Der Maulkorb), 1958; "Розы для прокурора" (Rosen fuer Herrn Staatsanwalt), 1959; "Ярмарка" (Kirmes), "Последний свидетель" (Der Letzte Zeuge), оба — 1960; "Счастливые годы Торвальдсов" (Die Gluecklichen Jahre der Thorwalds), "Трехгрошовая опера" (Die Dreigroschenoper), оба — 1962; "Мужская компания" (Hengenpartie), "Ягненок" (Das Lamm), оба — 1964; "Дело капитана Беренса" (Der Fall Kapitane Behrens, тв), "Честь мошенника" (Ganove-nehre, тв), оба — 1965; "Класс" (Die lasse, тв), 1966; "Тайны" (Heimlichkeiten), 1968; "Садовая беседка" (Die Gartenlaube, тв), 1969; "Господа в белых жилетах" (Die Herren mit weissen Weste), "Нож в спине" (Messer im Ruecken, тв), "Как волки" (Wiedie Woelfe, тв), "Криминальные рассказы" (Die Kriminalerzaehlung, тв), "Персона" (Die Person, тв), "Смерть пианиста" (Tod eines Klavierspielers, тв), "Последний посетитель" (Der Letzte Besucher, тв), "Конец одного тан-

цевального увеселения" (Ende eines Tanzvergnuegens, тв), "Путешествующая автостопом" (Die Anhalterin, тв), "Убийцы Лизы Бассенге" (Lisa Bassenges Moerder, тв), "Смерть лавочника" (Tod eines Ladenbesitzers), "Морской волк" (Der Seewolf, тв), "Бегство в Сан-Паули" (Fluchtweg St. Pauli, тв), "Загадочное убийство" (Ein raetselhafter Mord, тв), все — 1970; "Убийства в парке" (Die Tote im Park, тв), 1971; "Мари Скловдовская-Кюри" (Maria Sklodowska-Curie, тв), "Заговор" (Das Komplott, тв), "Ночь, когда умер Бассек" (Die Nacht, in der Basseck starb, тв), все — 1972; "Норка на обочине" (Nerze am Strasserand, тв), "Искра на морозе" (Ein Funken in der Kaelte, тв), "Мертвым не нужно жилье" (Toten brauchen keine Wohnung, тв), все — 1973; "Веселое бытие" (Ein Froehliches Dasein, тв), "Комиссариат 9" (Kommissariat 9, тв), "Рассказы Немана" (Lehmans Erzaeehlungen, тв), "Абонементный ящик 763" (Schliessfach 763, тв), все — 1974; "Дразнящий блеск золота" (Lockruf des Goldes, тв), "Две жизни" (Zwei Leben, тв), "Еще два испытания" (Um zwei Erfahrungen reicher, тв), "Процесс "Медуза" (Prozess "Medusa", тв), "Франциска" (Franziska, тв), все — 1975; "Позднее чтение" (Spaetlese, тв), "Исчезнувшее золото инков" (Das verschollene Inkagold, тв), "Водка" (Feuerwasser, тв), все — 1977; "Между рельсами" (Zwischengleis), "Пуля в теле" (Die Kugel im Leib, тв), оба — 1978; "Железный Густав" (Der eiserne Gustav, тв), 1979; "Сноб" (Snob, тв), 1983.

**Библиография:** Краснова Г. Кино ФРГ. М., 1987; Kniertzsch H. Wolfgang Staudte. Berlin, 1966; Orbanz E. Wolfgang Staudte. Berlin, 1977; Prinzler H. N. Staudte. Berlin, 1991; Ludin M. Wolfgang Staudte. Hamburg, 1996; Jung U. Wolfgang Staudte. // Filmregisseure. Stuttgart, 1999.

## ШТРАУБ ЖАН-МАРИ

(Straub Jean-Marie). Немецкий режиссер, сценарист. Родился 8 января 1933 г. в Метце. В 1955 г., не завершив образования в Страсбургском университете, отправился в Париж. Работал ассистентом у Абеля Ганса, Жана Ренуара, Робера Брессона. В начале 60-х гг. Ш. переехал в Германию, где вскоре стал одним из ведущих деятелей "нового кино ФРГ". Это кинематографическое движение начинало свою деятельность с острой критики буржуазной культуры. В его рядах было немало убежденных и последовательных борцов с коммерцией. Ш. относился к числу самых непримиримых. "Фильм не должен быть машиной для создания иллюзий, — говорил режиссер, объясняя свой взгляд на киноискусство. — Пошлые кинематографи-

ческие фантазии, уводящие в мир иллюзий, — удел буржуазного кинематографа. Иллюзионистскую тенденцию необходимо преодолевать с помощью такого художественного построения, которое не способствует идентификации героя со зрителем, а, напротив, формирует критическое отношение посредством оуждающего изображения привычных предметов окружающего мира". В таком подходе к проблемам искусства отчетливо чувствуется влияние Брехта. Именно Брехт с его теорией эпического театра впервые ввел в практику искусства особые, как он сам говорил, "оуждающие" механизмы активизации зрительского сознания. Он стремился к тому, чтобы зритель его театра, глядя на сцену, никогда не забывал, что это сцена. Так и Штрауб с подчеркнутой подчас намеренностью тоже напоминал зрителям, что они смотрят фильм, который не претендует быть достоверной копией реального мира. С этой целью был задействован целый арсенал художественных приемов, направленных на то, чтобы лишить зрителя иллюзии сопричастности происходящему на экране. Так, более "естественной" фронтальной композиции Ш. предпочитал кадры, выстроенные по диагонали, использовал съемку с верхней, нижней или боковых точек, нарочито обнажал само движение камеры, используя ее резкие повороты и развороты, подчас на все 360 градусов.

Стремление утвердить собственный творческий стиль достаточно явно обнаружилось уже в первой большой работе Ш., фильме "Непримирившиеся" (1965), снятом по роману Г. Белля "Бильярд в половине десятого". Однако славу реформатора языка кино принесла ему "Хроника Анны-Магдалены Бах" (1967), посвященная жизни и творчеству знаменитого немецкого композитора. Из фильма, аскетически ясного, как и сама баховская музыка, устранено все, что могло стать намеком на интригу. Ш. вынес за пределы фильма все драматические моменты, способные помешать концентрации внимания на звучащей музыке. Отсюда неторопливое развитие действия. Длинные планы баховского оркестра, четко структурированное пространство кадра, пристальное внимание к предметам, некогда окружавшим композитора. Режиссер не скрывал своего намерения создать фильм, подчиняющийся совсем иным законам, чем того требует, скажем, поэтика голливудского биографического фильма. Эстетически холодный, суровый и

аскетичный фильм Ш. может быть назван классическим образцом отрицания традиций, с течением времени сложившихся в кинематографе.

Еще ярче эта установка проявилась в его экранизации пьесы Корнеля "Отон" (1969), вызвавшей громкую полемику в кинопрессе начала 70-х гг. Верный своей позиции отрицателя "традиционного буржуазного киноязыка", Ш. нарочито и намеренно не использовал драматические возможности, заложенные в трагедии. Радикальный формализм режиссера показал себя отнюдь не с лучшей стороны. Приверженность Ш. "деконструкции" привела к разрушению самой идеи трагедии Корнеля. Несравненно более удачной оказалась экранизация оперы Шенберга "Моисей и Аарон" (1974). Этот фильм прослеживал сложную диалектику взаимоотношений народных масс и их вождей в один из критических моментов становления новой религии. Он демифологизировал библейскую историю, раскрывая с помощью элементарных природных сил — воды, света и воздуха — пантеистичность мировосприятия древнего человека и заражая зрителя чувством необыкновенной открытости и дружелюбности изображенной в фильме природы. Природа впервые вошла в творчество Ш., вошла не как фон, а как реальное действующее лицо духовной истории человечества. И этим в немалой степени объяснялась особая документальная достоверность фильма.

Ш. продолжал снимать фильмы и в 80-е, и в 90-е гг. ("Слишком рано, слишком поздно", "Классовые отношения", "Смерть Эмпедокла", "Черный грех", "Поль Сезанн", "Антигона"). Однако они уже не вызвали того интереса, какой выпал на долю этого художника в 70-е гг., эпоху повального увлечения идеями леворадикальных кинотеорий.

Судьба Ш. — судьба многих левых художников, честных, бескомпромиссных, стремящихся идти в искусстве своим собственным путем. И каким экстравагантным бы ни казался его подход к кино, он оказал свое влияние на практику европейского кинематографа. В частности, один из самых популярных и плодовитых режиссеров немецкого кино 70–80-х. Р.В. Фассбиндер называл Штрауба одним из своих учителей.

Г. Краснова

Фильмография: "Махорка-Муф" (Machorka-Muff, к/м), 1962; "Непримирившиеся" (Nicht versöhnt), 1965; "Хроника

Анны-Магдалены Бах" (Chronik der Anna-Magdalena Bach), 1967; "Жених, комедиантка, сутенер" (Der Brautigam, die Komoeidiantin und der Zuhaeiter), 1968; "Отон" (Othon), 1969; "Урок истории" (Geschichtsunterricht, к/м), 1970; "Введение к Арнольду Шенбергу" (Einleitung zu Arnold Schoenberg), 1972; "Моисей и Аарон" (Moses und Aron), 1974; "Фортини/Кани" (Fortini/Cani), 1976; "От облака к сопротивлению" (Dalla nube alla resistenza), 1979; "Слишком рано, слишком поздно" (Zu Frueh/zu spaet), 1981; "Классовые отношения" (Klassenverhaeltnisse), 1983; "Смерть Эмпедокла" (Der Tod des Empedokles), 1987; "Черный грех" (Schwarze Suende), 1988; "Поль Сезанн" (Paul Cezanne), 1990; "Антигона" (Antigone), 1991. **Библиография:** Краснова Г. Фильмы Жана-Мари Штрауба и проблемы "деконструкции" буржуазного языка кино. // Кино и время. М., 1981; Roud R. Straub. London. 1971; Herzog. Kluge. Straub. Munchen, 1976; Straub J.-M. // Huillet D. Klassenverhaeltnisse. Frankfurt, 1984.

## ШУЛИК МАРТИН

\*\*\*\*\*

(Sulík Martin). Словацкий режиссер, сценарист, актер. Родился 20 октября 1962 г. в Жилине, Словакия. Окончил режиссерский факультет Института изящных искусств в Братиславе. Его дипломный игровой фильм "Стаккато" (1986) был отмечен призами на международных и отечественных кинофестивалях. Несколько лет он работал на братиславской студии короткометражных документальных и экспериментальных фильмов, писал сценарии, в частности, был одним из сценаристов наделавшей много шума свежей и искренней ленты молодого режиссера Владо Балъцо "Позиция" о ценностях отцов и детей. В большом кино дебютировал игровым фильмом "Нежность" (1991), обнаружив глубокую внутреннюю связь с чешским кинематографом 60-х с его негромкой доверительной интонацией, поэзией и фривольностью, юмором и грустью, любовным и ироничным вниманием к "маленькому" человеку и его заботам. Эту же линию продолжает в лирико-ироничной ленте "Всё, что люблю", которую снимает как калейдоскопическую картину впечатлений и будничных событий из жизни обычного современного человека, оказавшегося в сорокалетнем возрасте перед сложным выбором. Случай предоставляет ему шанс уехать с любовницей англичанкой в благополучную страну, но его заботят отношения с сыном, родителями и бывшей женой. К тому же он чувствует свою связь с миром,

который хотя и чужд ему, а иногда даже враждебен, но в то же время является и его родиной. Режиссеру удалось создать широкую картину ощущений времени, начинающего переоценку лихорадочного образа жизни, где все подчинено формуле успеха. Обращение к самым актуальным мыслям и чувствам современника, высокое кинематографическое мастерство Ш. всколыхнули угасающий интерес зрителя к отечественному кино, о чем свидетельствовал высокий рейтинг картины у продюсеров. А на национальном кинофестивале 1993 г. картина была отмечена Премией словацкой кинокритики и названа лучшим словацким фильмом 1992 г.

Успех помог Ш. найти деньги на следующий фильм. Помимо соотечественников, его финансировали чешское телевидение и французы, оплатившие четвертую часть расходов, благодаря чему картина получила возможность попасть в прокат других стран. Фильм "Сад", пока что самая удачная полнометражная лента режиссера, с успехом демонстрировалась на международных кинофестивалях разных стран, привлекла внимание чарующей мистической аурой, эффект которой усиливается разделением на главы с иронично-наивными названиями, напоминающими средневековые аллегории. Акцентируя контраст городского стресса и покоя деревенской жизни, "Сад" комбинирует земное и реальное с фантастическим и сказочным. Фабула фильма строится как процесс естественного возвращения к природе и одновременно как сложная метафора современного восприятия деревни. Сюжет, как это бывало в чешских фильмах 60-х, прост до банальности и играет лишь роль путеводной нити. Вечно рассеянный городской учитель едет в деревню, чтобы продать доставшийся в наследство от деда дом с садом. Но в старом доме с запущенным садом с ним происходит волшебная перемена. Естественное бытие, далекое от условностей урбанизированной цивилизации, пробуждает в нем неожиданную энергию и рождает позабытые импульсы. Сад постепенно становится местом таинственных открытий, возрожденным воспоминанием о рае и утраченной невинности, неким тестом того, что хотел бы видеть уставший от цивилизации современник, гимном любви к природе и в то же время взглядом, проникшим во внутренний мир человека, проясняющим содержание простых, но важных вещей в жизни. Емкость фильма достигла

ется оригинальным своеобразным стилем автора, в котором странным образом переплетаются элементы поэтики Тарковского и Менделя, философско-поэтическая лирика с пародией и бурлеском, реалистическое с фантастическим и абсурдным.

На МКФ в Карловых Варах "Сад" был награжден высшей национальной премией Чехии в области кино "Чешским львом" и другими престижными призами, а Шулик приобрел репутацию режиссера, сознательно создающего альтернативу все еще модным, но уже начинающим надоедать фильмам "action", переполненным кровью и насилием, и обнаружил, что достать деньги на картину — не проблема. Уже в следующем году он выпускает еще одну ленту, созданную в том же стиле, "Orbis Pictus" ("Живописный мир"), название которой отсылает к книге чешского педагога и гуманиста Яна Амоса Коменского (1592–1670) "Видимый мир в картинках", предназначенной для детского чтения. Как и прежние ленты, "Орбис Пиктус", в первую очередь, объяснение в любви к чешскому кино 60-х гг., традиции которого в значительной степени определяют направление творческих усилий режиссера.

Ш. - автор сценариев всех своих фильмов. Как актер участвовал в "Пражских историях".

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Двор" (Dvor, к/м), 1984; "Кончина Пала Рока" (Skon Pala Rocku, к/м), 1985; "Стаккато" (Staccato), 1986; "Нежность" (Neha), 1991; "Все, что люблю" (Všetko čo mám rád), 1992; "Дон Кихот из Кривян" (Don Quijote z Krivian, к/м), 1993; "Сад" (Zahrada), 1995; "Частный музей" (Sukromny skanzen), 1996; "Orbis Pictus", 1997; "Пражские истории" (Praha očima), 1999; "Пейзаж" (Krajinka), 2000.

**Библиография:** Zahrada. // Filmová ročenka. 1995.NFA. Praha, 1996; Všetko, čo mám rád // Katalog. Mezinárodní filmový festival. Karlovy Vary. 1994.

## ЭПШТЕЙН ЖАН

(Epstein Jean). Французский кинорежиссер, сценарист и теоретик кино. Родился 25 марта 1897 г. в Варшаве, умер 2 апреля 1953 г. в Париже. Изучал медицину и математику в Швейцарии и Лионском университете. В кино дебютировал в 1920 г. как критик. Работал ассистентом у Л.Деллюка. Самостоятельно снял фильмы "Пастер" (1922, док., совместно с Ж. Бенуа-Леви), "Красная

таверна" (1923), "Прекрасная нивернезка" (1923), "Афиша" (1924). Обратил на себя внимание фильмом "Верное сердце" (1923), предвещавшим появление французского "поэтического реализма" 30-х гг. После нескольких менее удачных фильмов снял "Падение дома Ашер" (1928, по Э. По), под несомненным влиянием немецкого экспрессионизма, один из самых виртуозных фильмов французского авангарда по монтажу, движению камеры, использованию многократных экспозиций. По выражению Анри Ланглуа, фильм представлял собою "абсолютный эквивалент музыки Дебюсси на экране". Затем Э. обращается к поэтике поэтического документализма, снимая такие классические фильмы, как "Finis terrae" (1929), "Золото моря" (1931) и особенно "Мор' Вран" (1930). С появлением звука Э. уходит в коммерческий кинематограф и выходит из забвения лишь однажды, спустя много лет, фильмом "Хозяин ветров" (1947), запоздавшим на полтора десятилетия экспериментом со звуком.

Как теоретик кино Эпштейн развивает теорию фотогении Р. Канудо и Л. Деллюка, первоначально как сверхъестественное свойство крупного плана, "монолога одного выделенного лица" (книга "Здравствуй, кино", 1921), а затем как инструмент познания, с помощью которого открываются неизведанные аспекты природы и которые приведут к революции в области постижения законов, по которым развивается физическая реальность, "тайная символика вещей" ("L'intelligence d'une machine", 1946, "Lecinémadu diable", 1947).

М. Черненко

**Фильмография:** "Пастер" (Pasteur, док., совм. с Ж. Бенуа-Леви), 1922; "Красная таверна" (L'auberge rouge), "Прекрасная нивернезка" (La belle Nivernaise), "Верное сердце" (Coeur fidèle), все — 1923; "Афиша" (L'affiche), "Капля крови" (Une goutte de sang), оба — 1924; "Лев моголов" (Le lion des mogols), "Двойная любовь" (Le double amour), "Приключения Робера Макера" (Les aventures de Rober Macaire), все — 1925; "Мопра" (Mauprat), "Шесть и десять с половиной" (Six et demi onze), оба — 1927; "Зеркало с тремя лицами" (La glace à trois faces), "Падение дома Ашеров" (La chute de la maison Usher), оба — 1928; "Finis terrae", 1929; "Мор' Вран" (Mor'vran), 1930; "Золото моря" (L'or des mers), 1931; "Хозяин ветров" (Le tempetaire), 1947.

**Сочинения:** Le cinématographe vu de l'Etna. P., 1929; La photogénie de l'impondérable. P., 1935; Esprit du cinéma. P., 1955.

**Библиография:** Из истории французской киномысли. Немое кино 1911—1933. М., 1988; Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993; Gawrak Z. Jean Epstein. Warszawa, 1962; Nadiquet Ph. Jean Epstein. Paris, 1966; Leprohon P. Jean Epstein. Paris, 1964.

## ЮРАЧЕК ПАВЕЛ

(Juráček Pavel). Чешский режиссер и сценарист.

Родился 2 августа 1935 г. в Пршибраме, умер 20 мая 1989 г. в Праге. Один из ведущих представителей чехословацкой "новой волны". Интеллектуальный лидер группы молодых кинематографистов 60-х гг., отличавшихся склонностью к метафорическому кино, фильмам-диспутам и мистификациям (Я. Немец, Э. Крумбахова, Я. Шмидт, В. Хитилова). Автор сценариев ряда ярких фильмов 60-х гг. ("Черно-белая Сильва", "Потолок", "Два мушкетера" и др.). Творчество Ю. отмечено влиянием Кафки, театра абсурда и сюрреализма как художественного направления и как философской и политической доктрины. Изучал философию и журналистику в Карловом университете, откуда был исключен за участие в студенческих волнениях, работал в провинциальной газете, окончил факультет кинодраматургии пражской Киноакадемии (ФАМУ, 1958–1962), защитив диплом сценарием фильма "Икар XV-1" (реж. Й. Полак, Большой пр. "Золотой космический корабль" на МФ научно-фантастических фильмов в Терсте, 1963). С 1963 по 1969 г. Ю. — редактор творческой группы молодых на киностудии "Баррандов", где среди прочих были поставлены картины "Мы едим плоды райских деревьев" В. Хитиловой и "Жаворонки на нитке" И. Менцеля. Чуткий к проявлениям абсурда, Ю. еще в студенческие годы пишет ряд сценариев ("Маргаритки"/Sedmikrásky, "Хроника шута"/Blaznová kronika), воспроизводящих эпатажную алогичность окружающей реальности.

В 1963 г. Юрачек дебютирует как режиссер (вместе с Я. Шмидтом) абсурдистской трагикомедией "Кариатида" или "Йозеф Килиан" (Большой пр. на МКФ в Оберхаузене, пр. Симона Дюбрейля в Мангейме, 1964), положив в основу сюжета картины историю человека, взявшего кошку в пункте проката и не смогшего ее вернуть по причине таинственного исчезновения последнего. Поисками исчезнувшего учреждения и занимается герой, пробираясь

по некоему призрачному "кафкианскому" пространству среди узнаваемых и в то же время незнакомых предметов. Навязчивые мотивы стен, тупиков, никуда не ведущих коридоров и бесконечных пролетов лестниц, по которым совершает свое бессмысленное восхождение и нисхождение человек с бойлером, портреты, транспаранты со старыми лозунгами и гипсовые бюсты забытых партийных лидеров отражают мир тотального абсурда, не имеющего ничего общего с реальными нуждами и желаниями человека. Развенчивая мифы, культивируемые властью, фильм демонстрировал невозможность адаптации человека в жизни, избавленной от всего сознательно человеческого.

Сюрреалистическим юмором отмечен и следующий фильм Ю. "Каждый молодой человек" (1965), где кафкианский абсурд проявляется в естественности, с которой человек принимает извращенность здравого смысла и свою манипулируемость в современной армии. Итоговым не только для творчества режиссера, но и для всего интеллектуального направления "новой волны" становится созданная в разгар чехословацких событий 1968—1969 гг. вольная экранизация третьей книги "Путешествий Гулливера" Джонатана Свифта "Дело для начинающего палача". "Мир, в котором мы живем, неподвластен логике, и разум потерял в нем свой смысл", — пишет в это время Ю. и снимает свой фильм как путешествие героя по собственному подсознанию и подсознанию нации, возводя до степени мифологических событий разочарования личного и общественного опыта. Фильм складывается из не связанных между собой причинно, до определенной степени автономных блоков, открывая зрителю обширное интеллектуальное и эмоциональное пространство для ассоциаций, додумывания и глубоко личных интерпретаций. Обращаясь к исторической и культурной европейской памяти, картина обнажает деструктивные механизмы, которые привели некогда зрелое в культурном, экономическом и нравственном отношении общество на край пропасти.

В оккупированной советскими войсками Чехословакии фильм был оценен как "ревизионистский" и вскоре после выхода из монтажной арестован и "положен на полку". Ю. было запрещено не только работать в кино, но и заниматься какой бы то ни было интеллектуальной деятельностью на официальном

уровне. После подписания им диссидентской Хартии 1977 Ю. вынуждают эмигрировать в ФРГ, где он пишет сценарии "Ситуация волка" (*Situace vlka*) по рассказам Джека Лондона и "Голем" (*Golem*) по одноименному роману Густава Мейринка (не были экранизированы). В 1989 г. тяжело больной Ю. вернулся из эмиграции и спустя несколько месяцев умер от рака. Его фильмы, пролежавшие на полке 20 лет, снова появились на экране лишь в 1989 г.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Кариатида или Йозеф Килиан (*Postava k podpírání/ Josef Kilián*, совм. с Я. Шмидтом), 1963; "Каждый молодой человек" (*Každý mladý muž*), 1965; "Дело для начинающего палача" (*Případ pro začínajícího kata*), 1969.

**Библиография:** Йозеф Килиан. Чехословацкое кино. 1964/3; Компаниченко Г. Павел Юрачек. // *Объектив*. 1990/2, М.; Juráček P. Poznámky na okraj. // *Film a doba*, 1989/8; Juráček P. V krajíně vlnných bludiček. *Echo*, Praha, 1989; Hames P. The Czechoslovak New Wave. London, 1986; Kucera Jan. Variace na tema z Jonathana Swifta. // *Dramatické umění*. 1990/1; Liem A.J. Otcové, synové a vojáci. // *Film a doba*. 1966/12; *Nový film 60. let v Československu. Postava k podpírání. Případ pro začínajícího kata // XXVII. Mezinárodní filmový festival. Karlovy Vary*, 1990. Zalman Jan. *Film-pravda a nová vlna*. Pavel Juráček. // *Umlčený film*. Praha, 1993.

## ЯКУБИСКО ЮРАЙ

(*Jakubisko Juraj*). Словацкий режиссер, сценарист, оператор. Один из ярких представителей чехословацкой "новой волны". Родился 30 апреля 1938 г. в Койшове, Словакия. Окончил художественно-промышленную школу по специальности "художественная фотография" в Братиславе, режиссерское и операторское отделения Киноакадемии (ФАМУ) в Праге. Во время учебы был ассистентом на фильмах "Потолок" (реж. В. Хитилова) и "Зал потерянных шагов" (реж. Я. Иреш). Уже студенческие работы Я., отмеченные влиянием экспрессионизма, повышенным интересом к коллажам, эмоциональному воздействию цвета, динамике ручной камеры и наивным символизмом ("У каждого дня свое имя" 1960; "Молчание", пр. Брюссельской киношколы "Инсэк" на международной встрече киношкол в Брюсселе, 1963, и др.), приносят ему мировую известность и репутацию неистового экспериментатора со склонностью к анар-

хизму. После экспериментальной короткометражной ленты "Дождь" (1965), соединившей в себе принципы американского андеграунда с элементами сюрреалистской эстетики, и созданной в духе абсурдистской драмы Беккета дипломной работы "В ожидании Годо" (1966, Главный пр. в Оберхаузене, 1968; пр. Симона Дюбреля в Мангейме и др.) о последнем дне новобранцев накануне ухода в армию Я. становится самым многообещающим кинематографическим талантом.

Дебют в большом кино "Возраст Христа" (1967, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Мангейме), снятый на братиславской киностудии "Колиба", где Я. начинает работать после окончания ФАМУ, оправдал самые смелые надежды, возлагавшиеся на молодое дарование, и был встречен как новый шаг в развитии чехословацкой "новой волны". "В своем фильме я хотел показать людей в тот критический момент в жизни человека, когда, взрослея, он впервые оценивает пройденный путь, когда осознает, что жизнь не вечна, что иллюзии проходят и наступает время первых раздумий", — заявил режиссер после премьеры своего фильма.

Не вдаваясь в глубины психологии и не впадая в идейный априоризм, автор ищет правду о себе и своем поколении где-то между этими двумя полюсами, стремясь говорить несерьезно о серьезных вещах, скрывая под эксцентричным шутством грусть по поводу утерянных идеалов молодости.

История, рассказанная в фильме, если не банальна, то вполне обыденна. Это рассказ о любовном треугольнике — двух братьях, художнике и летчике, — и девушке, за которым угадываются беспокойные поиски смысла жизни, настоящих человеческих отношений. Всю жизнь преодолевающий страх авиакатастрофы, летчик нелепо погибает в обычной автомобильной аварии на сельской дороге, не вписавшись в поворот. Только после его смерти художник узнает, что у его женатого брата был роман с его девушкой. Похороны человека, которого он считал образцом искренности и честности, становясь для героя прощанием с иллюзиями и идеалами молодости. Смерть своего кумира он воспринимает как символ необходимости жертвы ради познания. Ничего не сказав девушке о смерти брата, художник уезжает к себе на родину, полный решимости начать работать по-настоящему.

Проблема мучительных поисков собственного "я" и своих корней находит свое выражение в сложной

художественной конструкции, где все, начиная от внутрикадровой композиции и разностилия (поэтический настрой соседствовал с веризмом, интеллектуальные пассажи в стиле a la Godard сменял интерес к фольклору, хаотичности жизни отвечала нетрадиционно сконструированная фабула) и кончая раскованной, демонстративно недисциплинированной камерой, пронизано сознательным отрицанием эстетического совершенства, отражающим внутреннее ощущение жизни героем.

На временах раздающиеся упреки в излишнем увлечении формальной стороной (что, прежде всего, относилось к необычному углу съемок), Я. заявляет (и никогда уже от этого не откажется): "Моя изобразительная концепция базируется не на линейной композиции, а на движении камеры. Уже потом встанет вопрос об изобразительной стороне кадра и ее особенностях. Я создаю определенную атмосферу и в ней работаю. Я отказываюсь от статичных композиций... Существенна динамика... Непрерывное движение объектов и камеры. Камеру нужно научить думать".

Фильм "Возраст Христа" изменил пейзаж словацкого кино и поставил его по степени зрелости на один уровень с чешским, пристально вглядывающимся в современное общество со сложными противоречивыми конфликтами, богатой интеллектуальной жизнью, своеобразной философией и естественным выходом в мировую культуру. Я. становится первым режиссером второго поколения чехословацкой "новой волны" и открывает третье поколение — после поколений Белика и Угера — словацких кинематографистов.

Использовавший ультрасовременный язык западного киноавангарда, дебют режиссера продемонстрировал и естественную "двудомность" его культуры. Знаком "возвращения домой", к сохранившему свою непосредственность и свежесть фольклору стала сцена похорон, снятая самим Я. в восточно-словацкой деревне, где еще сохранились старинные обряды. Возвращение к корням народной культуры Восточной Словакии, питающим творчество молодого режиссера, означало резкий идейный и художественный поворот. Как художника и философа Я. больше всего притягивала жизнь, насыщенная страстями, не связанная условностями урбанистической цивилизации, такая, какой воспевали ее народные баллады и легенды. Его чувства готовы были принять

все — смерть, сладость любви и горечь судьбы, ужас и счастье, трагизм и юмор в их упоительной смеси. Но как человек он не мог пройти мимо ужасающих свидетельств человеческого безумия, оставившего кровавый след на протяжении тысячелетий.

Отражением этих ощущений становится возрождающий на экране средневековые мистерии антивоенный фильм-триптих "Дезертиры и странники" (1968), включающий три новеллы о путях, ведущих к смерти. Опираясь на свою необузданную фантазию, которая вдохновлялась то картинами Шагала, то ярмарочными зрелищами, то орнаментами национального костюма, то наивной живописью на стекле, Я. обращается к кровавой истории человечества, представленной в фильме апокалиптической реальностью революций ("Дезертиры"), войн ("Доминика") и грядущей атомной катастрофы ("Странники"). Временами сам становясь за камеру (новеллу "Дезертиры" Я. полностью снимал и как оператор), он создает жестокое, ужасающее своим проществом и цветовым видением бредовое зрелище, полное страстей и животной агрессии и трагического осознания тщетности благих намерений.

В фильме с его горькой интонацией, иступленной деструктивностью, тревожащими растеками кроваво-красного цвета, характерной для сюрреализма мистической визуализацией метафор по прямому ходу, Я. с неистовостью одержимого ищет причины гибели мира и находит их в самом человеке, в никогда полностью не преодоленном варварстве, в темных атавизмах, превращающих убийство в наслаждение. В конце фильма умирает даже смерть, утратившая смысл своего существования. Сюрреалистический юмор финального кадра — ветряная мельница посреди безлюдного пейзажа, как бы вопрошающая о смысле человеческой жизни, — подводит последнюю черту апокалиптической картины гибели мира.

Восторженно принятый на Западе, фильм был неоднозначно встречен на родине. Особую неприязнь вызвала "Доминика", повествующая об одном из эпизодов второй мировой войны. В небольшой хутор, затерянный в горах, забредает несколько партизан во главе с командиром, советским офицером. Одному из них приглянулась дочь хозяина хутора молоденькая Доминика (М. Вашаривова). Предчувствуя недоброе, хозяин выносит непроше-

НЫМ гостям все запасы спиртного. Перепившись, они заспают тяжелым сном. Ночью на хуторе появляется отряд немецких солдат, уходящий от линии надвигающегося фронта. Происходит сражение, в котором погибают все: и партизаны, и немецкие солдаты, и нейтральные обитатели хутора.

Не собираясь развенчивать национальные мифы о героизме, в чем его упрекали коммунисты, режиссер рассказывал, какой запомнилась его поколению война. А запомнилась она в своей чудовищной обыденности, естественности насилия, предательства, коллаборационизма. К своим детским воспоминаниям о войне он вернулся еще раз в трагикомедии времен нормализации "Сижку на ветке, и мне хорошо", меланхолическом размышлении о невозможности обрести простое человеческое счастье в этом мире и о титанических усилиях человека, постоянно пытающегося опровергнуть это утверждение.

Замысел последнего фильма своеобразной апокалиптической трилогии "Птички, сироты и безумцы" (совм. с Францией. "Золотая Сирена" режиссеру за "Возраст Христа", "Дезертиры и странники", "Птички, сироты и безумцы" на МКФ в Сорренто, 1969) тесно связан с горьким разочарованием и крушением иллюзий, вызванными советской оккупацией в августе 1968 г. Корректируя выводы своего дебюта, Я. возвращается к теме своей молодости и создает еще один фильм-исповедь. Только теперь его герой, окончательно утратив идеалы, лишенный не только объективных условий для существования как личности, но и иллюзий, ищет жизненные ощущения не в слиянии с реальностью, а в уходе от активного участия в ней. В отличие от "Возраста Христа" "Птички..." (как и остальные фильмы режиссера конца 60-х гг.) лишены сюжета в обычном понимании. Все они переводятся в план изображения пространства, где ощущается не течение времени, а неподвижность вечности, которую не может скрыть круговорот, повторяемость одних и тех же событий. К этой вневременной и внепредельной безграничности стараются приспособиться герои фильма, пытаясь отгородиться от земных страданий собственным бесстрашием. Как джойсовский Улисс, потеряв все, что было ему дорого, не может укорениться ни в своем городе, ни в своей семье, так и трое героев этого фильма, трое сирот, однажды уже обездоленных войной, где погибли их



родители, ищут убежище подальше от людей и пытаются найти забвение в странных играх в безумие. С главным героем ленты Йориком зритель впервые встречается в приюте для дефективных детей. Йорик завидует их всегда блаженному состоянию и тому, что им чужды понятия времени и смерти. Следуя их примеру, он отвергает ненужный и жестокий мир реального, предпочитая быть веселым и беспечным безумцем, который живет текущим моментом. Своей игрой в безумие и шутовство (не случайно он носит имя шекспировского шута Йорика) он заражает и друзей. Воздействие на уровне эмоциональных шоков, десакрализация вечных ценностей, деструкция, провокация, коллаж — не только "аттракционы" (в эйзенштейновском понимании) режиссера, но и безумные игры персонажей его фильма, затеваемые в тщетной надежде найти человеческое счастье в жестоком и холодном мире разрушенных человеческих ценностей. Но ничего хорошего из этого не выходит. История сложных отношений друзей и любовников и их безумств завершается трагически. Андрей убивает Марту (почти цитата из "Преступления и наказания" Достоевского), ждущую от него ребенка, обливает себя бензином и поджигает, не в силах вынести бессмысленность дальнейшего существования. А Йорик бросается в пенящиеся волны. В финале мы видим его плавающим в море, которое символизирует свободу, счастье и чистоту. Йорик-безумец должен умереть, чтобы вернуться в царство свободы и человеческого счастья.

Знаменательно, что акт самосожжения Андрея ("Птички, сироты и безумцы") как признание безвыходности ситуации был придуман и снят за несколько дней до акта самосожжения студента Яна Палаха, протестовавшего против советской оккупации и конформизма отцов. Это магическое взаимопереплетение, взаимопрорастание искусства и реальности сделали картину документом времени, сохранившим атмосферу отчаяния и опустошенности в Чехословакии конца 60-х.

Завершающая трилогию картина "До встречи в аду, друзья" была начата в 1969 г., а завершена спустя 20 лет. Это самая неровная из всех лент Я. Но снята она с не меньшей эмоциональной силой, чем две предыдущие. В фильме встречаются все грешники, творившие зло на земле и продолжающие творить его и на "том свете". Характерная для фильмов этого периода стертость грани

между разумом и безумием, демонстративная бессмысленность фабулы (все как в дурном сне, бреде, галлюцинации из-за неопределенности локализации — не то явь, не то сон, не то здесь, не то уже за порогом смерти) в ленте "До встречи в аду, друзья" дополняется отказом от какой-либо сюжетности в пользу образности и метафоричности, анатомирования тайных глубин подсознания. Фильм напоминает автоматическую запись спонтанно возникающих в сознании ярких фантастических образов, причудливой смеси фрагментов внезапно распавшейся реальности середины XX века. Отчаяние, иступленность, страх, садомазохизм, ужас, абсурд, разгул животных инстинктов заполняют экран, адекватно, по мнению автора, отражая "безумное время", в котором пришлось жить его поколению.

В период т.н. "нормализации" 70-х гг. режиссера отлучают от большого кино, а фильмы арестовывают и "кладут на полку" (вплоть до "бархатной революции" 1989 г.). Для создаваемых в этот период короткометражных и документальных работ режиссера ("Стройка века", 1 пр. на МФ короткометражных фильмов в Будапеште, 1973; "Барабанщик Красного Креста", Золотая медаль на таком же фестивале в Варне, 1977; и др.) характерны повышенная экспрессивность, ассоциативность повествования, использование отдельных элементов сюрреализма. Спустя почти 10 лет Я. возвращается в игровой кинематограф картиной "Построй дом, посади дерево", в которой, как отблеск апокалиптических видений фильмов конца 60-х, проходит образ разрушенного очага.

В 80-е гг. Якубиско, и "чокнутый" гений не от мира сего, и опаснейший диссидент, "поющий прежние гимны", и визитная карточка словацкой культуры на международных смотрах, пожалуй, больше других ощутил внутреннюю несвободу. Об этом свидетельствуют как не принесшие ему славы, правда, относительно хорошо оплаченные попытки уйти от большого кино в коммерческий кинематограф (тв-сериал "Измена по-словацки", существующий и как двухсерийный кинофильм), сказки и фильмы ужасов ("Бабушка Вьюга" с Джульеттой Мазиной в гл. роли, "Конопатый Макс и привидения" по роману А.Р. Петерсона "Тетя Франкенштейна, которая оживила искусственного великана по имени Альберт", комедия с тяжеловесным юмором, банальными ситуациями и давно пережившими свой золотой век гзгами) в ос-

новном на прусский манер' и на деньги мюнхенской фирмы "Омни-фильм", созданной преимущественно словаками-эмигрантами конца 60-х, так и возврат к некоторым темам и отчасти сюрреалистской поэтике собственных арестованных фильмов 60-х гг. в таких картинах, как, скажем, "Сажу на ветку, и мне хорошо", которую, несмотря на ее высокий художественный уровень, трудно назвать шедевром.

Лучшим фильмом 80-х гг. стала экранизация одноименного романа-бестселлера Петра Яроша "Тысячелетняя пчела" (1983). Своеобразная историческая фреска охватывает период с 1887 по 1917 г. Как и книга, фильм стал поиском истоков и корней словацкого народа. И, как в книге, в нем перемешаны трагика и юмор, властвует стихия поэзии, помогающая глубже почувствовать непростую судьбу маленькой нации, живущей в центре Европы. Стиль Я. с его барочно взвихренной фантазией, экспрессией, динамизмом ручной камеры как нельзя больше соответствовал внутреннему видению и интонации автора романа, повествующего о том, как каждодневная, чрезвычайно богатая мелкими событиями карусель жизни, заполненная тяжким трудом, взаимной любовью и уважением, то и дело нарушается внешними событиями. Стихийные бедствия сопровождаются обнищанием, время социальных бурь сменяется первой мировой войной, но все это не может уничтожить подсознательную решимость простых деревенских людей прожить свою жизнь с чувством ее полноты...

В "Тысячелетней пчеле" вновь оживают неподражаемая визуальная магия, пульсирующая трагическая сила и один из главных мотивов творчества художника — мотив неестественной абсурдной смерти. Как и прежде, изображением фильма Я. перенасыщено цветом и светом, подобно наркотическим галлюцинациям, кошмарным сновидениям, стихам, рожденным автоматически под влиянием аффекта и в момент аффекта. В то же время в нем сохранена свежесть и резкость детских впечатлений. Стилистику ленты определяет постоянное переплетение натуралистических и поэтических элементов, рождающее специфический вид кинематографической поэтики, близкий к абсурду. Художественные особенности фильма стали основанием для причисления Я. к адептам магического реализма. В его фильмах, как правило, ищут влияние то Маркеса, то Борхеса, с

чем никак не соглашается художник, указывая на куда более близкие корни — восточнославянский фольклор, хотя и измененный авторской фантазией и, возможно, опоэтизированный, но ничего не теряющий из своих особенностей. "Здесь мои корни, здесь моя почва, отсюда все мои "маркесовские" сцены", — утверждает Я.

Воскресившая талант Я. наиболее яркого и самобытного периода творчества, как, впрочем, и память о словацком философском метафорическом кинематографе, о существовании которого успели позабыть по причине его пребывания в полном составе в сейфах министерства внутренних дел Словакии, "Тысячелетняя пчела" (1983) была награждена "За изобразительное мастерство" на Венецианском кинофестивале нестатусным, но весьма престижным призом "Феникс", присуждаемым жюри культурного центра города Венеции.

Однако прежде, чем стать призером международного кинофестиваля, картина стала контрабандным товаром. В 1983 г., минуя все официальные пути и согласование с Прагой, шеф словацкой кинематографии вывез фильм в Венецию в качестве личного багажа. Иным способом картина просто никогда бы не попала на фестиваль.

Последние фильмы Я. ("Лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным", 1992; "Неясное известие о конце света", 1997), снятые в Праге, где режиссер поселился после разделения Чехословакии, отмечены характерным для его творчества использованием фольклора, преображенного поэтическим воображением. И пожалуй, ему единственному из всех некогда знаменитых чехословацких режиссеров удалось сохранить печать своеобразия видения и свой киностиль при воплощении новой реальности.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "У каждого дня свое имя" (Kazdy den ma svoje meno, к/м), 1960; "Молчание" (Mlcanie, к/м), 1963; "Дождь" (Déšť, с/м), 1965; "В ожидании Годо" (Sakažu na Godota, к/м), 1966; "Возраст Христа" (Kristove roky), 1967; "Дезертиры и странники" (Zbehovia a putníci), 1968; "Птички, сироты и безумцы" (Vtáčkovia, siroty a blázni), 1969; "До встречи в аду, друзья" (Dovidenia v pekle, priatelja), 1970; "Стройка века" (Stavba storocia, к/м), 1972; "Андрей Непела" (Ondrej Nepela, к/м, док.), "Строительство транзитного газопровода" (Vystavba tranzitneho plynovodu, к/м, док.), оба — 1974; "Омния"

(Omnia, к/м), "Словакия — край у татранских гор" (Slovensko — krajina pod Tatrami, к/м), оба — 1975; "Три мешка цемента и живой петух" (Tri vrecia cementu a zivy kohout, к/м), 1976; "Барабанщик Красного Креста" (Bubenik cerveneho kriza, с/м), 1977; "Праздник урожая" (Dozinky, к/м), 1978; "Построй дом, посади дерево" (Postav dorn, zasad strom), 1979; "Измена по-словацки" (Nevera po slovensky I.-II.), 1981; "Тысячелетняя пчела" (Tisícročná včela), 1983; "Бабушка Вьюга" (Perinbaba), 1985; "Тетя" (Teta, ТВ, в сопр. с ФРГ); "Конопатый Макс и привидения" (Peňavy Max a strasidla), 1987; "Сажу на ветке и мне хорошо" (Sedím na konári a je mi dobre), 1989; "До свиданья в аду, друзья" (Dovidenia v pekle, priatelja), 1990; "Тринадцатая роза" (Trinásta ruža), 1991; "Лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным" (Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý), 1992; "Неясное известие о конце света" (Nejasná správa o konci sveta), 1997.

**Библиография:** Juraj Jakubisko — Karol Sidon. Píáčkové, siroty a blázni. // Film a doba, 1969/3; Rozhovor s Jurajem Jakubiskem. // Mladý svět. 1969/6; Rozhovor s Jurajem Jakubiskem. / Film a divadlo. 1979/2; Hames P. The Czechoslovak New Wave. Berkeley, 1985; Bartošková Sárka, Bartosek Lubos. Juraj Jakubisko. / Filmové profily. Praha, 1986; Zalman Jan. Poetika Juraje Jakubiska. // Umlčený film. Praha, 1993; Gelencser Gabon Slovenská renesancia — Zakazaná nova vlna. // K dejinam slovenskej kinematografie. Bratislava, 1996.

## ЯКУБОВСКАЯ ВАНДА

\*\*\*\*\* \* \*\*\*\*\*  
(Jakubowska Wanda). Польский режиссер и сценарист. Родилась 10 октября 1907 г., умерла в 1990 г.

В кино с 1930 г. Одна из основателей довоенного общества кинолюбителей киноискусства "Старт". Сорезиссер первых документальных фильмов этого общества, а после его роспуска — одна из основатель и член правления кооператива киноавторов "САФ" (1935). Съемки ее первого художественного фильма "Над Неманом" были прерваны 2-й мировой войной. В 1942 г. была арестована и отправлена в концлагерь Освенцим, а затем в Равенсбрюк. После войны — организатор новой структуры польской кинематографии, основанной на идее творческих кинообъединений; художественный руководитель кинообъединений "ЗАФ" (1948), "Старт" (1955—1960). Заслуженный педагог, профессор Государственной киношколы в Лодзи (1949—1974). Лауреат Международной премии мира (1952), специального приза "Золо-

тая гроздь" киностреч в Лагове (1979) и других премий.

В историю кинематографа вошла как автор фильма "Последний этап" (1947, Гран-при МКФ в Марианских Лазнях, 1948), первого в мировом кинематографе художественного произведения об Освенциме. Это почти документальное воспроизведение лагерной действительности, полное унижения, страдания и боли, показывает, что даже в самых ужасных условиях можно сохранить человеческое достоинство и даже проявить героизм. Дебют Я. стал первым международным успехом польского кино. Сама же режиссер больше ценила свой второй "освенцимский" фильм — "Конец нашего мира" (1964), оставшийся в тени картины "Последний этап", — рассказ о бывшем узнике концлагеря, постоянно возвращающемся в своих воспоминаниях к лагерной жизни, вновь переживающем смерть любимой жены, восстание заключенных, побег.

К теме фашистской оккупации Я. обратилась и в лентах "Приглашение" (1985) и "Встреча во мраке" (1960).

Послевоенной польской действительности посвящены фильмы "Современная история" (1961), "Горячая линия" (1965), "Прощание с дьяволом" (1956), "150 км в час" (1974), а истории Польши — "Белая мазурка" (1978). В конце 50-х гг. Я. экранизировала популярную повесть Януша Корчака "Король Матиуш I" (1957).

В 1988 г. в возрасте 81 года сняла свой последний фильм "Цвета любви" (1988), в котором рассказ о жизни поэта Владислава Оркана переплетается с сюжетами его творчества.

Т. Елисеева

**Фильмография:** "Последний этап" (Ostatni etap), 1947; "Солдат победы" (Zolnierz zwyciestwa), 1953; "Атлантический рассказ" (Opowiesc Atlantyczna), 1955; "Прощание с дьяволом" (Pozegnanie z diablem), 1956; "Король Матиуш I" (Krol Maciusz I), 1957; "Встреча во мраке" (Spotkanie w mroku), 1960; "Современная история" (Historia wspolczesna), 1961; "Конец нашего мира" (Koniec naszego swiata), 1964; "Горячая линия" (Goraca linia), 1965; "150 км в час" (150 km na godzine), 1974; "Белая мазурка" (Bialy mazur), 1978; "Приглашение" (Zaproszenie), 1985; "Цвета любви" (Kolory kochania), 1988.

**Библиография:** Юбилей Ванды Якубовской. // Иностранная литература. 1983/2; Karcz Danuta. Wanda Jakubowska. Henschelverlag. Berlin, 1967.

## ЯНЧО МИКЛОШ

\*\*\*\*\*  
 (Jancsó Miklós). Венгерский режиссер. Одна из крупнейших фигур не только венгерского, но и мирового кино. "Этот художник, — сказал о нем его соотечественник и коллега Иштван Сабо, — занимает исключительное место в венгерской культуре. Не создай Янчо такие фильмы, как "Безнадежды", "Такя пришел", "Звезды и солдаты", и другие, зила бы пустота. Как Бела Барток в музыке, как Аттила Йожеф в поэзии, Янчо в кинематографе выразил дух венгерской нации и ее историческую судьбу".

Родился 27 сентября 1921 г. в городе Вац. Учился на юридическом факультете, одновременно изучал этнографию и искусствоведение в университете города Клуж в Трансильвании (ныне — Коложвар, Румыния). В 1944 г. получил диплом юриста. В конце войны был мобилизован в армию, попал в советский плен. После войны, вернувшись на родину, участвовал в молодежном движении. В 1946—1950 гг. учился в будапештском Институте театра и кино. Получив диплом режиссера, работал в кинохронике, делал киножурналы, снял ряд документальных фильмов. Наиболее значительные среди них "На окраине города" (1957), по мотивам одноименного стихотворения Аттилы Йожефа, и "Бессмертие" (1959; Приз в категории короткометражных фильмов — как "лучшему фильму об искусстве" на МКФ в Сан-Франциско, 1960) — о жизни и творчестве скульптора Дьёрдя Гольдмана. Первый полнометражный игровой фильм — "Колокола отправились в Рим" — снял в 1958 г. Однако новое видение действительности, новый исторический кругозор и элементы нового стиля, который в дальнейшем стал определяющим для авторского кинематографа Я., наметились лишь в его третьем игровом фильме "Развязка и завязка"/"Кантата" (1962), еще достаточно эклектичном, апробирующем средства, заимствованные у представителей западного авторского кинематографа (в частности, у Антониони), но использованные на ином материале и иной проблематике. Один из существенных мотивов этого фильма — духовный кризис, переживаемый молодými интеллектуалами, отрыв от своих корней и попытки нового их открытия.

Последовавшая за ним картина "Так я пришел" (1964) явилась априорией исторической темы, импульсы для которой дала собственная биография режиссера (события

фильма происходят весной 1945-го, на рубеже войны и мира). Это лирическое признание автора, в котором наиболее полно проявилось его внимание к психологии героя, от которой он отошел позднее. Фильм говорит о начале пути художника и в то же время о пути его поколения. Драматургия тут относительно традиционна, но сам выбор природы и характер существования, физического поведения героев в этом пространстве, в какой-то мере "хореографическое" их движение позволили несколько абстрагировать конкретную историю, придать ей характер исторической модели.

Мировое признание принесла Янчо картина "Бедные парни"/"Безнадежды" (1965; пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1966; пр. английских кинокритиков как "лучшему иностранному фильму года" в Лондоне, 1967), где впервые на материале венгерской истории получила выразительное художественное воплощение проблема власти и насилия, ставшая одной из центральных в его творчестве, наряду с другими постоянно присутствующими мотивами: тирания и свобода, революционная идея и нетерпимость, вожди и ведомые, и т.д. Изображая события середины прошлого века, связанные с реакцией, последовавшей за поражением венгерской революции 1848 г., картина одновременно отсылает к опыту всех деспотических режимов, включая эпоху сталинизма. Здесь Янчо впервые применяет в своей режиссуре игру взаимопроникающих и дополняющих друг друга элементов реального и символического, конкретного и обобщенного художественного образа. Начиная с этой картины, действие фильмов Янчо происходит в Центральной и Восточной Европе, в замкнутом мире революций, контрреволюций, побед, провалов, героизма и предательства, угнетения и грубых манипуляций правящего режима. В "Звездах и солдатах" (1967; серебряный приз "Южный крест" и спец. пр. жюри МКФ в Аделаиде, 1969) исторической площадкой для воплощения темы революционного насилия становится гражданская война в России. В центре фильма "Тишина и крик" (1967; Золотой приз МКФ в Авеллино, 1968), разыгрывающегося в эпоху белого террора, сменившего Венгерскую Коммуну 1919 г., находится "маленький человек", затоптанный и беспомощный в борьбе против сил истории. Янчо ищет типическое в исторических ситуациях, в механизмах исторического действия.

Большие споры вызвали в Венгрии фильмы Янчо "Светлые ветры" (1968; Гран-при МКФ в Аделаиде, 1970) — обобщенный портрет послевоенных 40-х, с их политическим ригоризмом и непримиримыми идеологическими противостояниями, явившийся в своем роде откликом на студенческие волнения в Западной Европе конца 60-х. Здесь оформилась, кроме того, особая форма янчевского фильма: историческая парабола, принимающая вид фольклорного обрядового действия с хореографией и хоровым пением. От фильма к фильму это становилось определяющим свойством стиля Янчо, которому соответствуют свободное, насколько это возможно, движение камеры, длинные планы, антипсихологизм актерского существования в кадре.

Фильмы первой половины 70-х гг. — "Народ еще просит"/"Красный псалом" (1971; пр. за режиссуру МКФ в Каннах, 1972; "Золотой глобус" в Милане, 1972; пр. Патрика Пуже оператору Яношу Кенде в Париже, 1972), изображающие аграрно-социалистическое движение конца XIX — начала XX века, и "Любовь моя, Электра" (1974; "Серебряный жетон" МКФ в Чикаго, 1975), в основу которого положена политическая пьеса Ласло Дюрко, адаптировавшая в сюжете-параболе образы древнегреческой мифологии, — обозначили переход в творчестве Янчо от структурной символики его предшествующих работ к менее определенной и интуитивной сюрреалистической символике. Его картины насыщаются символами, метафорами, аллегориями, фольклорными и историческими реминисценциями. Еще более активно он оперирует аллегорическими образами и ритуальной символикой, следуя логике не привычно-повествовательной, а ассоциативной, в дилогии "Венгерская рапсодия" (1978) и "Аллегро Барбаро" (1979; пр. за диологию в категории "арт-фильм", Барселона, 1979; и др.), представляющей собою авторскую версию XX века и ставшей в центр этой панорамы обобщенный образ Венгра, его историческую судьбу, его внутреннее напряжение, его попытки выстоять в середине Европы на ветрах Большой Политики. Эту модель янчевского кино наследуют и развивают другие его фильмы 70-х гг., а также те, что осуществлены им в Италии ("Пацифистка", 1970; "Техника и ритуал", 1972; "Рим хочет другого императора", 1973; "Частные грехи, публичные добродетели", 1975; и др.).

Театрализованная кинопоэтика Янчо в немалой степени объясняется и повернется его театральной практикой: с 1971 г. параллельно с фильмами он ставит на разных сценах театральные спектакли. В 1983—1985 г. вместе со своим постоянным автором — кинодраматургом и романистом Дюлой Хернади и с писателем и драматургом Ласло Дюрко (по чьей пьесе Янчо сделал фильм "Любовь моя, Электра") руководил театром в Кечкемете.

В 80—90-е гг. режиссер насыщает свой кинематограф современностью, оставаясь связанным с определенным кругом идей и навязчивых вопросов: о механизмах подавления и манипуляции — психологической и идеологической, о плохом самочувствии человечества, о кризисе духовных ценностей ("Сезон чудовищ", 1987; "Гороскоп Иисуса Христа", 1988; "Бог пятится назад", 1990; "Вальс "Голубой Дунай"", 1991; пр. за лучшую режиссуру на МКФ в Монреале; "Большая смерть мозга" (тридцатиминутная новелла из коллективного кинотриптиха "Любите друг друга, ребята", 1995). Тут, как в антологии, вся характерная янчевская поэтика (знаменитые длинные планы, маниакальное кружение кинокамеры, стилизованное и постоянно изменяющееся пространство, в котором персонажи совершают свой "невралгический балет"), все слагаемые его сюрреалистически-суггестивного киномира, излюбленные образы-перевертыши (лошади, горящие свечи, белый автомобиль, въезжающий прямо в интерьер, обнаженные статистки), наделяемые по прихоти то одним значением, то прямо противоположным. И привычные в киномире Миклоша Янчо лица: Дьёрдь Черхалми, Андраш Козак, Йожеф Мадараш, Ласло Галфи... Сложившийся художественный язык обновляется в этих картинах некоторыми частными новациями — например, игрою с видео, позволяющей прихотливо манипулировать временем и пространством.

В последние годы Янчо работал над циклом документальных лент, посвященных еврейским общинам и древним захоронениям, а вслед за тем поставил два фильма о современности в стиле социальной буффонады ("Господь дал мне светильник в Будапеште", 1998; "Мать твою! Комары", 1999).

Янчо эпизодически работал также на телевидении, ставя спектакли и фильмы (многосерийный фильм по роману Ласло Дюрко "Счастлирое хождение по мукам доктора Фауста", 1982; фильм-концерт "Оме-

га, Омега...", 1984, и др.). В 1986—1991 гг. возглавлял Союз венгерских кинематографистов. В разные годы преподавал в будапештском Институте театра и кино. Удостоен многих почетных венгерских наград и званий. В 1979 г. в Каннах, в 1990 г. в Венеции и в 1994 г. в Будапеште удостоивался специальных призов за вклад в киноискусство.

А. Трошин

**Фильмография:** "Жигмонд Мориц" (Móricz Zsigmond, док.), 1956; "На окраине города" (A város peremén), 1957; "Художник Деркович" (Derkovics, науч.-поп.), "Колокола отпавились в Рим" (A harangok Rómabá mentek), оба — 1958; "Бессмертие" (Halhatatlanság), 1959; "Искусство продавца" (Az eladás művészete, науч.-поп., совм. с М. Месарош), "Три звезды", 1-я новелла (Három csillag), оба — 1960; "Рассветы и закаты" (Alkonyok és hajnalok, док.), "Колесо времени" (Az idő kereke, док.), оба — 1961; "Развязка и завязка"/"Кантата" (Oldas es kotes/Cantata), 1962; "Эй, ты, живое дерево..." (Hej, te eleven fá, док.), 1963; "Так я пришел" (Így jöttem), 1964; "Бедные парни"/"Без надежды" (Szegénylegények), 1965; "Звезды и солдаты" (Csillagosok, katonák), "Тишина и крик" (Csend és kiáltás), оба — 1967; "Красный май" (Vörös majus, док., совм. с Ф. Грюнвальским), "Светлые ветры" (Fényes szelek), оба — 1968; "Сирокко" (Sirokkó), 1969; "Пацифистка" (La Pacifiste), "Агнец Божий" (Égi bárány — Agnus Dei), оба — 1970; "Народ еще просит"/"Красный псалом" (Még kér a nép/Vörös psalom), 1971; "Техника и ритуал" (La tecnica e il rito), 1972; "Рим хочет другого императора" (Roma kívüle Cesare), "Ронкони и Пазолини" (Ronconi és Pasolini, док.), оба — 1973; "Любовь моя, Электра" (Szerelmem, Elektra), 1974; "Частные грехи, публичные добродетели" (Vizi privati, pubbliche virtu), 1975; "Венгерская рапсодия" (Magyar rapszódia), 1978; "Аллегро Барбаро" (Allegro Barbara), 1979; "Сердце тирана, или Боккаччо в Венгрии" (A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon), 1981; "Музыка Будапешта": "Будапешт глазами Янчо" (Budapesti muzsika, док., тв), "Счастлирое хождение по мукам доктора Фауста" (Faustus doktor boldogságos pokolyarása), оба — 1982; "Присутствие" (Jelenlét, док. сериал), 1965, 1976, 1982; "Омега, Омега..." (Omega, Omega...), 1984; "Рассвет" (L'aube), 1985; "Заметки о Суоми" (Suomijegyzetek, док., тв), 1986; "Сезон чудовищ" (Szörnek évadja), 1987; "Гороскоп Иисуса Христа" (Jézus Krisztus horoszkópja), 1988; "Бог пятится назад" (Isten hátrafelé megy), 1990; "Вальс "Голубой Дунай"" (Kék Duna keringő), 1991; "Камни говорят" (Kövek üzenet, док. сериал), 1993—1994; "Большая смерть моз-

га", из киноборника "Любите друг друга, ребята" (A nagy agyhalál/Szeressük egymást, gyerekek), 1995; "Просто это..." (Egyszerű ez..., док.), "Я, Аттила Йожеф, здесь!" (Én, József Attila, itt vagyok!, док., тв), "Визит" (Látogatás, док.), все — 1996; "Зеленый лес, зеленые горы, счастье приходит и уходит" (Zöld az erdő, zöld a hegy is, a szerencse jön is, megy is, док., совм. с Й. Бойтё), 1997; "Играй, Феликс, играй!" (Játsz,Felix,játsz!, док., совм. с Ф. Грюнвальским), "Птица плачет" (Sír a madár", док., совм. с Ф. Грюнвальским), "Господь дал мне светильник в Будапеште" (Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten), все — 1998; "Мать твою! Комары" (Anyád! A szúnyogok), 1999.

**Библиография:** Миклош Янчо. Поэты должны быть голубоглазыми. Беседу ведет А. Трошин. // Искусство кино. 1988/7; Трошин А. Аллегро Барбаро — с тортом (к 70-летию Миклоша Янчо). // Искусство кино. 1991/9; Хернади Дюла. Возлюбленные Миклоша Янчо. Перевод с венг. и предисловие А. Трошина. // Искусство кино. 1992/6,7; Szekfü Andres. Fényes szelek, fűjjátok! Jancsó Miklós filmjeiről. Bd., 1964; Butaffa Giovanni. Miklós Jancsó. Firenze, 1974; Gyertyán Ervin. Jancsó Miklós. Bd., 1975; Jancsó Miklós. Filmek és alkotók. Bd., 1975; Birö Yvette. Jancsó. Paris, 1977; Jeancolas Jean-Pierre. Miklós, István, Zoltán et les autres. Bd., 1989; Zsugán István. Jancsó-hologram (Születésnap beszélgetés). — Nező van, csak meg kell találni (Születésnap beszélgetés a 70 éves Jancsó Miklóssal) // Zsugán István. Szubjektív magyar filmtörténet. 1964—1994. Bd., 1994.

## ЯСНЫЙ ВОЙТЕХ

\*\*\*\*\*  
(Jasny Vojtěch). Чешский и австрийский режиссер и сценарист. Родился 30 ноября 1925 г. в г. Келч, Моравия, Чехословакия. В военные годы подростком был мобилизован нацистами на принудительные работы. После освобождения год изучал философию и русский язык в Карловом университете в Праге, затем закончил режиссерский факультет Киноакадемии (ФАМУ). Дипломную работу о жизни переселенцев в судетском пограничье "Не всегда тучи" снял в творческом тандеме со своим другом и земляком Карелом Кахиной. Как и большинство чешских режиссеров, окончивших Киноакадемию (ФАМУ), начинал свой путь на Пражской студии документального кино и студии "Армейский фильм", что определило темы его первых работ. В сотрудничестве с Кахиной снял ряд лирико-патетических документальных фильмов, отмеченных высокими государственными наградами ("За радост-

ную жизнь", 1951, Государственная премия II степени; "Необыкновенные годы" 1952; путевой репортаж о поездке в Китай фольклорного ансамбля "Люди одного сердца", 1953, Государственная премия I степени и др.). Их последней совместной картиной стал дебют в игровом кино, приключенческая лента о жизни военных "Сегодня вечером все будет кончено", после чего каждый отправился своим путем.

Ни фильмы, снятые Я. с Кахиной, ни даже первая самостоятельная картина (по пьесе Павла Когоута) "Сентябрьские ночи" о молодом офицере, вступившем в конфликт со своим командиром-догматиком, решившем превратить случайную ошибку подчиненного в громкое показательное дело, получившая Приз чехословацкой кинокритики в 1956 г. "за гражданскую и творческую смелость", не удовлетворили Я. Настоящим своим дебютом он считает отмеченное элементами сюрреалистской поэтики или "фантастического реализма" (Я.) "Стремление" (пр. за лучший фильм для молодежи на МКФ в Каннах), четыре новеллы которого проводят параллель между временами года и этапами человеческой жизни. Однако и в этом фильме его коробят отчетливый след морализаторства и отсутствие непосредственности в повествовании, характерные для кинематографа пятидесятых. Желая "создавать фильмы, как музыкант пишет симфонию, а поэт — стихи", он готовит первые версии сценариев моравской хроники "Все добрые земляки" и феерической фантастической сказки "Вот придет кот", развивающей тему первой, наиболее удачной, новеллы "Стремление". Но в планы режиссера неожиданно вмешивается состоявшаяся в рамках Национального кинофестиваля в Баньской Быстрице (1957) идеологическая конференция, резко осудившая связанные с XX съездом КПСС новые веяния в чехословацком кино и на несколько лет затормозившая его развитие. Фильмы "Сентябрьские ночи" и "Стремление", сегодня выглядящие совершенно невинно, но в те времена пробившие (вместе с работами Кадара и Клоаса) первые бреши в стене догматизма и схематизма и тем самым подготовившие почву для появления новой эстетики и новой картины мира, были сняты с экранов, а сценарии моравской хроники "Все добрые земляки" и "Вот придет кот" запрещены. Вместо поэтической ленты об открытии мира ребенком Я. снимает сначала суро-

вую психологическую драму "Я прежил свою смерть" о жизни в концлагере, затем лирическую комедию о коллективизации "Паломничество к Деве Марии" (1961).

Международную известность Я. приносит романтическая философская сказка "Вот придет кот" (Государственная премия Готвальда, 1964; спец. пр. жюри на МКФ в Каннах; пр. на МКФ в Барселоне, Эдинбурге и др.), сценарий которой сначала был запрещен, а в 1963 г., когда ситуация в чехословацком кино стала более либеральной, реализован, превратившись под влиянием "Вестсайдской истории" в своеобразный мюзикл с элементами театральной пантомимы и оперы — буфф. Полная лиризма, картина вдохновлялась волшебным миром детства с его смещенной поэтической оптикой, стертymi границами между реальностью и вымыслом, непоколебимой верой в победу Добра и справедливое устройство мира, постоянным ожиданием чуда, которое вот-вот должно произойти, и поисками края земли, который, возможно, начинается сразу за околицей... Фильм стал сенсацией, режиссера называли "самым чешским (наряду с Иржи Трнкой) кинематографистом", имея в виду его умение передать красоту и поэтичность родной природы, мягкий юмор, любовь к простому человеку. Он пользовался громадным зрительским успехом в мире, опережая в ряде стран по рейтингу такие хиты, как "Шербургские зонтики", "Соблазненная и покинутая", "Том Джонс". Единственно, кого этот фильм разочаровал, был сам Я. Он считал, что в фильме еще слишком много пафоса и слишком мало спонтанного художественного творчества. Все свои надежды он возлагает на моравскую хронику, но по разному рода причинам, в основном идеологического толка, съемки фильма все время откладываются. Как и раньше, ему приходится снимать проходной, ничего для него не значащий и, возможно, потому малоудачный фильм "Трубки" по И. Эренбургу, на этот раз в сотрудничестве с восточногерманскими кинематографистами, и только после января 1968 г., в короткий период "пражской весны", Ясный, наконец, возвращается ко второму из запрещенных сценариев и снимает один из самых пронзительных чешских фильмов "Все добрые земляки", похожий на пропущенные сквозь призму поэтического воображения воспоминания. Отмеченная историческим пессимизмом, пронизанная ностальгией бесконеч-

но поэтичная моравская хроника "Все добрые земляки" охватывает период от окончания второй мировой войны вплоть до начала 60-х гг. и повествует о судьбах друзей и соседей одной деревни, живущей в своем маленьком, но справедливом микромире в гармонии с ритмами природы, как жили и их предки. Естественную закономерность их бытия нарушила не война, а время, от которого ждали поворота к лучшей жизни. Отказ от традиционных ценностей, связанный с насильственной коллективизацией после победы коммунистов в 1948 г., как смерч, прошелся по деревне. Право и власть перешли в руки нравственно слабых и ущербных людей. Носители этой власти, с горечью констатирует автор, выиграли свою историческую битву, но неизбежно возникает вопрос, чем за это было заплачено. Философия и мораль, приобретающие в творчестве Я. лирический оттенок, в хронике о земляках изливаются мощной волной визуальной симфонии и грустных настроений. Этот лучший и единственный в своем совершенстве фильм Я. был высоко оценен на родине и за границей. Помимо многочисленных отечественных наград, он получает приз за режиссуру и премию Высшей технической комиссии за фотографию на МКФ в Каннах.

В следующем, самом трагическом для Чехословакии году Я. снимает по собственному сценарию короткометражный фильм "Чешская рапсодия" для Всемирной выставки в Осако, пишет сценарий "Собаки и люди" (в 1971 г. его режиссурует Э. Шорм), а в 1970 г. нелегально уезжает в ФРГ. Уже в качестве эмигранта его приглашают в жюри Каннского кинофестиваля и наряду с Феллини, Антониони, Уэллсом, Брессоном и Уайлером награждают титулом "Самого известного со времен основания участника МКФ в Каннах".

С 1972 г. Я. — австрийский гражданин. В семидесятые годы он читает лекции в Киноколледже, преподает в университете в Зальцбурге, который становится местом его постоянного местожительства и где он поселяется со своей семьей. В 1976 г. Я. создает здесь свою киностудию "Зальцбург". С 1984 г. читает лекции по кино в Колумбийском университете в Нью-Йорке. После нескольких, получивших признание критики и зрителей, телефильмов, созданных в ФРГ, Я. снимает свой самый значительный зарубежный фильм "Глазами клоуна" (1975) по одноименной книге Генриха Белля

с Ханной Шигулой в главной роли. Картина была награждена рядом международных призов, включая Серебряную медаль на МКФ в Сан-Себастьяне (1978).

Экранизации — главное, что он делает за рубежом. В 1976 г. выходит его фильм "Попытка побега" по книге Вальтера Випперсберга в германско-австрийской копродукции. В 1984 г. Я. экранизирует комедию "Самоубийца" (ФРГ—Финляндия) Николая Эрдмана с Даниэлем Ольбрыхским в главной роли, а в 1987 г. создает в Канаде поэтическую сказку для детей и взрослых "Большая земля маленьких". Единственный свой авторский фильм в Австрии "Возвращение" (1978) Я. снимал по

собственным рассказам "Возвращение старого пана" и "Покойный дядюшка", написанным в 60-е гг. специально для знаменитого чешского актера и писателя Яна Вериха. Помимо кино режиссер продолжает работать в театре и на телевидении, где создал больше 60 постановок.

Г. Компаниченко

**Фильмография:** "Не всегда тучи" (Není stále zamračené, док), 1950, "За радостную жизнь" (Za život radostný, док.), 1951, "Необыкновенные годы" (Neobyčejná léta, док.), 1952, "Люди одного сердца" (Lidé jednoho srdce, док.), 1953, "Сегодня вечером все будет кончено" (Dnes večer všechno skončí), 1955, все совм. с К. Кахи-

ней; "Сентябрьские ночи" (Zářivé noci), 1957; "Стремление" (Touha), 1958; "Я пережил свою смерть" (Přežil jsem svou smrt), 1960; "Паломничество к деве Марии" (Procesí k panence), 1961; "Вот придет кот" (Az přijde kocour), 1963; "Трубки" (Dymky), 1966; "Все добрые земляки" (Všichni dobří rodáci), 1968; "Чешская рапсодия" (Ceská rapsodie), 1969; "Глазами клоуна" (Ansichten eines Clowns), 1975; "Попытка побегать" (Fluchtversuch), 1976; "Возвращение" (Rückkehr), 1978; "Самоубийца" (The Suicide), 1984; "Большая земля маленьких" (The Great Land of Small), 1987.

**Библиография:** Бочек Я. Современная чехословацкая кинематография. 1945—1965. Прага, 1966; J. Zalman. Umlčený film. CFA, Praha, 1993.



## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей.....	2	Гринуэй Питер.....	54	Ланг Фриц.....	98	Скола Этторе.....	145
Альмодовар Педро.....	3	Грюне Карл.....	55	Латтуада Альберто.....	99	Сколимовский Ежи.....	146
Амелио Джанни.....	4	Гуннлаугссон Храфн.....	56	Лауритцен Лау.....	100	Солдати Марио.....	147
Ангелопулос Теодорос.....	4	Дакен Луи.....	57	Ле Шануа Жан-Поль.....	101	Соте Клод.....	147
Андерсон Линдсей.....	5	Дамиани Дамиано.....	57	Леже Фернан.....	101	Стеллинг Йос.....	148
Анно Жан-Жак.....	6	Деллюк Луи.....	58	Лелюш Клод.....	102	Стиллер Мориц.....	149
Антониони		Де Сантис Джузеппе.....	58	Леоне Серджо.....	102	Тавернье Бертран.....	149
Микеланджело.....	7	Де Сика Витторио.....	59	Лидзани (Лиццани)		Тавиани Паоло	
Ардженто Дарио.....	8	Джерми Пьетро.....	60	Карло.....	103	и Витторио.....	150
Асквит Энтони.....	9	Джорджевич Пуриша.....	61	Лиликталь Петер.....	104	Таннер Ален.....	151
Аугуст Билле.....	10	Дзампа Луиджи.....	61	Лин Дейвид.....	104	Тати Жак.....	152
Байер Франк.....	11	Дзеффирелли Франко.....	62	Липский Олдржих.....	105	Торнаторе Джузеппе.....	152
Бардем Хуан Антонио.....	12	Дзурлини Валерио.....	63	Лоуч Кен.....	106	Триер Лорс фон.....	153
Бачо Петер.....	13	Дрейер Карл Теодор.....	63	Л'Эрбье Марсель.....	107	Тротта Маргарета фон.....	154
Беккер Жак.....	14	Дювивье Жюльен.....	64	Любич Эрнст.....	107	Труэльль Ян.....	154
Беллокио Марко.....	14	Дюлак Жермен.....	65	Люмьеры Луи		Трюффо Франсуа.....	155
Бениньи Роберто.....	15	Дюлгеров Георги		и Огюст.....	109	Угер Штефан.....	156
Бергман Ингмар.....	16	Димитров.....	66	Маевский Януш.....	109	Фабри Золтан.....	157
Берланга Луис Гарсия.....	18	Желязкова Бинка		Макавеев Душан.....	110	Фальк Феликс.....	159
Бертолуччи Бернардо.....	19	Димитрова.....	66	Мак Карой.....	110	Фассбиндер	
Бессон Люк.....	20	Занусси Кшиштоф.....	66	Маль Луи.....	112	Райнер Вернер.....	159
Биелик Пальо.....	21	Земан Карел.....	67	Мариашши Феликс.....	112	Феллини Федерико.....	161
Блазетти Алессандро.....	23	Иреш Яромил.....	69	Махаты Густав.....	113	Феррери Марко.....	162
Блие Бертран.....	24	Кавалерович Ежи.....	72	Мельес Жорж.....	115	Форбс Брайан.....	163
Блом Аугуст.....	24	Кавани Лилиана.....	72	Менцель Иржи.....	115	Форд Александр.....	164
Болоньини Мауро.....	25	Кадар Ян.....	73	Месарош Марта.....	119	Форман Милош.....	164
Брайен Аня.....	26	Кайат Андре.....	74	Метциг Курт.....	120	Франжю Жорж.....	167
Брессон Робер.....	26	Какояннис Михаэль.....	75	Моничелли Марио.....	121	Фридриксон	
Буассе Ив.....	27	Камерини Марио.....	76	Монтальдо Джулиано.....	122	Фридрих Тор.....	168
Булаич Велько.....	27	Камус Марио.....	77	Моретти Нанни.....	123	Фрич Мартин.....	168
Буньюэль Луис.....	28	Каракс Леос.....	77	Муландер Густав.....	123	Хас Войчех.....	170
Вавра Отакар.....	30	Карне Марсель.....	79	Мунк Анджей.....	124	Херцог Вернер.....	171
Вайда Анджей.....	32	Кастеллани Ренато.....	79	Мурнау Фридрих		Хитилова Вера.....	172
Вайс Иржи.....	33	Каурисмяки Аки.....	80	Вильгельм.....	124	Холланд Агнешка.....	176
Варда Аньес.....	34	Кажиня Карел.....	80	Немец Ян.....	126	Хофман Курт.....	177
Вегенер Пауль.....	34	Келети Мартон.....	81	Ольми Эрманно.....	127	Хусарик Золтан.....	178
Вендерс Вим.....	35	Кешлевский		Отан-Лара Клод.....	128	Шаброль Клод.....	179
Вертмюллер Лина.....	36	Кшиштоф.....	82	Офюльс Макс.....	129	Шара Шандор.....	180
Виго Жан.....	37	Клейтон Джек.....	83	Пабст Георг		Шванкмайер Ян.....	180
Видерберг Бу.....	38	Клеман Рене.....	84	Вильгельм.....	129	Шёберг Альф.....	183
Викки Бернхард.....	38	Клер Рене.....	84	Пазолини Пьер Паоло.....	131	Шёман Давид	
Вине Роберт.....	39	Клос Эльмар.....	85	Петри Элио.....	132	Харальд Вильгот.....	184
Висконти Лукино.....	41	Клузо Анри-Жорж.....	86	Петрович Александр.....	133	Шёстрём	
Влачил Франтишек.....	41	Клюге Александр.....	87	Полянский Роман.....	134	Виктор Давид.....	185
Вылчанов Рангел		Ковач Андраш.....	88	Рассел Кен.....	134	Шлёндорф Фолькер.....	185
Петров.....	43	Койтнер Хельмут.....	89	Рейш (Рейс) Карел.....	135	Шмид Даниэль.....	187
Гаал Иштван.....	43	Кокто Жан.....	90	Рене Ален.....	135	Шорм Эвальд.....	187
Гаветта Эло, Элиош.....	44	Коменчини Луиджи.....	91	Ренуар Жан.....	136	Штайндлер Милан.....	190
Гад Петер Урбан.....	46	Конвицкий Тадеуш.....	92	Ризи Дино.....	137	Штаудте Вольфганг.....	191
Ганак Душан.....	46	Корда Александр.....	92	Рифеншталь Лени.....	138	Штрауб Жан-Мари.....	192
Ганс Абель.....	48	Корда Золтан.....	93	Ричардсон Тони.....	139	Шулик Мартин.....	193
Герц Юрай.....	49	Кристенсен Беньямин.....	93	Рози Франческо.....	140	Эпштейн Жан.....	194
Годар Жан-Люк.....	50	Кристиан-Жак.....	94	Росселини Роберто.....	141	Юрачек Павел.....	194
Горетта Клод.....	51	Кршиженецкий Ян.....	95	Россиф Фредерик.....	142	Якубиско Юрай.....	195
Готар Петер.....	52	Кунудурос Никос.....	96	Сабо Иштван.....	142	Якубовская Ванда.....	198
Гоффман Ежи.....	53	Кустурица Эмир.....	96	Саура Карлос.....	143	Янчо Миклош.....	199
Гремийон Жан.....	54	Куц Казимеж.....	97	Сверак Ян.....	144	Ясный Войтех.....	200

Справочное издание  
РЕЖИССЕРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ.  
КИНО ЕВРОПЫ

Ответственный редактор  
Г. Компаниченко

Подписано в печать 28.02.2002 г.  
Формат 60х90/8, Гарнитура Ньютон.  
Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Печ. л. 25,5. Тираж 500 экз. Заказ №27

ООО «Издательская фирма Материк»  
101000 Москва, ул. Мясницкая, д. 24, строение 3  
Тел. 925-02-62