

Днем рождения кино принято считать 28 декабря 1895 года, когда на бульваре Капуцинок в Париже состоялся первый публичный сеанс «движущихся картин», снятых братьями Люмьер. Уже в первые месяцы 1896 года люмьеровские фильмы увидели жители крупнейших городов Западной Европы и России. Кино, это «чудо XX века», оказало огромное и несомненное влияние на культурную жизнь многих стран и народов мира. Самые выдающиеся художественно-игровые фильмы, о которых рассказывает эта книга, представляют все многообразие зарубежного киноискусства. Среди них каждый из отечественных любителей кино может найти знакомые и полюбившиеся картины. Отдельные произведения кинематографистов США и Франции, Италии и Индии, Мексики и Японии, Германии и Швеции, Польши и Великобритании знают и помнят уже несколько поколений зрителей нашей страны. Достаточно вспомнить хотя бы ленты «Унесенные ветром», «Фанфан-Тюльпан», «Римские каникулы», «Хиросима, любовь моя», «Крестный отец», «Звездные войны», «Однажды в Америке», «Титаник»… Ныне такие фильмы по праву именуютсякультовыми.

100 великих зарубежных фильмов

Игорь Мусский
100 великих зарубежных фильмов
«ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЛУНУ»
(Le Voyage dans la Lune)

Производство: Франция, 1902 г. Автор сценария и режиссер Ж. Мельес. Оператор Мишо. Костюмы: мадам Мельес. В ролях: Ж. Мельес, В. Андре, Ж. д'Альси, А. Деланнуа, Депьер, Фаржо, Кельм, танцоры и акробаты из Фоли Бержер.

Днем рождения кино принято считать 28 декабря 1895 года, когда на бульваре Капуцинок в Париже состоялся первый публичный сеанс «движущихся картин», снятых братьями Люмьер. Были показаны сюжеты: «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Завтрак ребенка», «Прибытие поезда». Среди зрителей был директор театра и режиссер Жорж Мельес. К тому времени он успел поработать и газетным карикатуристом, и театральным декоратором, и режиссером, и актером, а также техником и конструктором в волшебном театре Робера Удена, специализировавшемся на белой магии и иллюзионизме. О себе Мельес говорил так: «Я родился с душой артиста, одаренного ловкостью рук, изворотливостью ума и врожденным актерским талантом. Я был одновременно работником и умственного, и физического труда».

Мельес захотел приобрести у Люмьеров киноаппарат, предложив им 10 тысяч франков. Но ему отказали.

В начале 1896 года Мельес узнал, что оптик Роберт У. Поль из Лондона продает аппараты по 1000 франков. Мельес купил аппарат и с марта 1896 года стал демонстрировать в своем театре фильмы Поля и ленты кинетоскопа американца Эдисона. Он быстро сообразил, что киноаппарат таит в себе поразительные возможности, и начинает снимать кино сам.

Жорж Мельес является родоначальником особого жанра кино — феерий или волшебных сказок. Сюжетами для феерий служили сначала сказки: «Золушка», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Фея Карабас». Но затем в ход пошли и романы Жюля Верна, и даже «Фауст», «Жанна д'Арк». Мельес пытался также и откликаться на события современности, снимая такие фильмы, как «Дело Дрейфуса», «Убийство Мак-Кинли», «Коронация Эдуарда VII».

Период с 1900 по 1905 год — наиболее плодотворный для Мельеса. Он поставил фантастические фильмы: «Человек-оркестр», «Человек с резиновой головой», «Маленькая танцовщица», «Путешествие через невозможное» и «20 тысяч лье под водой».

В 1902 году выходит шедевр родоначальника кинофантастики «Путешествие на Луну», огромный успех которого французский киновед Жорж Садуль объясняет изобретательностью в области декорационного оформления и костюмов.

Мельес одним из первых стал планировать фильм на бумаге. Вот как излагался сценарий фильма в каталоге «Лучшие фильмы Мельеса».

«Путешествие на Луну». 10 поразительных киносерий в 30 картинах. Время проекции — 16 минут.

1. Научный конгресс в Астрономическом клубе.
2. План путешествия. Выбор исследователей и их спутников. Всеобщий энтузиазм. Прощание.
3. Чудовищный завод. Построение снаряда.
4. Кузница, печи, строительство гигантской пушки.
5. Астрономы садятся в ядро.
6. Заряжают пушку.
7. Огромная пушка. Парад гвардии. Салют.
8. Полет через пространство. Луна приближается.
9. Ядро попадает Луне в глаз!!!
10. Падение ядра на Луну. Свет Земли. Вид на Землю с Луны.
11. Долина кратеров. Извержение вулканов.
12. «Звездные» сны (болиды, Большая Медведица, Феба, Близнецы, Сатурн).
13. Снежная буря.
14. 40 градусов ниже нуля. Спуск в лунный кратер.
15. Внутри Луны. Грот гигантских грибов.
16. Встреча и сражение с селенитами.
17. Захвачены в плен!!
18. Лунный король. Армия селенитов.
19. Бегство.
20. Дьявольская погоня.
21. Астронавты находят ядро. Отъезд с Луны.
22. Падение ядра вниз в пространстве.
23. Ядро падает в океан.
24. На дне океана.
25. Спасение. Возвращение в порт.
26. Праздник. Триумфальный марш.
27. Чествование и награждение героев путешествия.
28. Парад моряков и пожарных. Триумфальный марш.
29. Возведение памятника в честь событий.
30. Народные гуляния. Селенит, захваченный в плен на Луне, выставлен на обозрение как диковина.

В фильме — 260 метров. Основные эпизоды сценария «Путешествие на Луну» заимствованы из двух знаменитых романов — «От земли до Луны» (1894) Жюля Верна и «Первые люди на Луне» (1895) Герберта Уэллса. Из первого взято ядро, гигантская пушка, клуб безумцев. Из второго — большая часть лунных эпизодов: снежная буря, спуск в лунный кратер, битва с селенитами, падение на дно океана и т. д.

Астрономы носят у Мельеса остроконечные шапки и мантии астрологов и собираются в зале старинного замка. Общество под председательством профессора Барбанфуи (его играл сам Жорж Мельес) принимает решение организовать межпланетную экспедицию.

Индустриальный пейзаж «чудовищного завода», где изготовляется ядро для полета на Луну, сделан в стиле модерн. Он ловко скомпонован и производит впечатление грандиозности, поскольку актеры не появляются в этой картине.

Мельес обладал чувством киноритма и умением остроумно и весело шутить. Чего стоит, к примеру, полет снаряда с астронавтами к Луне мимо различных небесных тел, из «окошек» которых, приветствуя путешественников, выглядывают хорошенькие девушки.

Фрагмент, когда ядро пересекает небо и опускается на Луну, — один из самых запоминающихся в фильме. Ядро врезается в лунный «глаз» («лик» Луны кривится от боли), а затем эпизод повторяется в более «реалистичной» трактовке (ядро вонзается в пустынную поверхность планеты).

Мельес пользуется монтажом в его современном смысле. Он предпочитал «скрытый монтаж», на котором базируются многочисленные «замещения» одного объекта другим. Об этом пишет Жорж Садуль: «Сразу после отправления ядро пересекает раскрашенный холст, который сфотографирован аппаратом на рельсах, как в „Человеке с резиновой головой“. Делают перерыв и подставляют другой макет, изображающий Луну с ядром, попавшим ей в глаз. Эффект получается великолепный. Это редкий пример, когда Мельес применяет серию трюков в качестве изобразительного средства».

«Долина кратеров» (картина 11) с ее причудливыми ледяными сталактитами — великолепна по декорациям. Она содержит большой кусок черного неба, на котором появляется постепенно «свет земли» (картина 10), потом различные звезды во время «сна» (картина 12). Такое «звездное ревю» — излюбленная тема Мельеса (достаточно вспомнить «Завоевание полюса»).

Как отмечал Садуль, «внутренность Луны» (картина 15) сделана с большим размахом, хотя гигантские сталактиты и грибы немного сливаются с селенитами, одетыми в латы из прессованного картона. Замок «лунного короля» слишком отдает маскарадным стилем оперетт, зато висящий в небе скалистый утес в окружении лунных водорослей и анемонов, с которого ученые отправляются обратно на землю, действительно великолепен.

Обитателей Луны селенитов изображали акробаты из Фоли Бержер, а балерины из театра Шатле — небесных светил.

Мельес был сценаристом, режиссером, актером, художником, механиком, сценаристом, хореографом, создателем трюковых эффектов, костюмов, макетов, а также продюсером и прокатчиком своих кинолент. В 1902 году он создал фирму «Стар-фильм». Ее торговой маркой стала звезда. Постановка «Путешествия на Луну» обошлась Мельесу в 10 тысяч франков (солидная сумма по тем временам).

Картина «Путешествие на Луну» стала краеугольным камнем в истории развития всего жанра киноискусства. Его новаторские методы стояли у истоков всех спецэффектов в кино. Создатели «Звездных войн» (1977) не скрывали, что использовали опыт Мельеса.

Фильмы Мельеса вызвали волну подражаний, и скоро секреты производства, которыми он владел, уже ни для кого не являлись тайной. Жорж Мельес был художником, а не дельцом, поэтому не сумел уловить тех преобразований, которые происходили в кинопроизводстве и прокате. Кинокарьера мастера феерий оборвалась в 1913 году. Разорившись, он в

конце жизни содержал лишь киоск игрушек на Монпарнасе.

Вклад Мельеса в киноискусство огромен. Он увидел в кинематографе не только аттракцион, но и особый вид искусства. Поэтому неслучайно французские киноведы любят разделять историю кино на два потока — от Люмьера и от Мельеса. От Люмьера — неигровое кино, хроника, показывающая реальную жизнь в ее собственных формах. От Мельеса — игровое кино, воссоздающее жизнь при помощи сюжета, актеров, декораций.

«НЕТЕРПИМОСТЬ»
(Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)

Производство: США, 1916 г. Автор сценария и режиссер Д. У. Гриффит. Оператор Г. В. Битцер. Художник Д. У. Гриффит. В ролях: Л. Гиш, К. Толмедж, Э. Клифтон, А. Педжет, С. Оуэн, Х. Гей, Л. Ленгдон, О. Грей, Дж. Уолш, Б. Лав, Дж. Кроуэлл, Ф. Беннет, М. Уилсон, С. де Грасс, Ю. Пэллет, М. Марш, Ф. Тернер, Р. Харрон, У. Лонг, М. Купер и др.

Один из пионеров кино американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит мечтал в начале своего творческого пути: «Когда кинематограф создаст что-либо достойное сравнения с трагедиями Еврипида, или творениями Гомера, Шекспира, Ибсена, или с музыкой Генделя и Баха, тогда мы сможем позволить себе назвать „кинозрелища“ искусством — не раньше того».

В 1916 году его мечта сбылась. Гриффит выпустил на экран «Нетерпимость».

Дэвид Уорк Гриффит пришел в кино летом 1907 года, потеряв ангажемент в театре. На студию «Байограф» он вначале поступил актером. Присмотревшись, Дэвид Уорк начинает писать сценарии, а через год становится штатным режиссером студии. В течение следующих шести-семи лет Гриффит познает законы и секреты мастерства. Постепенно приходит известность. Его фильм «Рождение нации», посвященный Гражданской войне Юга и Севера, пользовался небывалым зрительским успехом. Критики с похвалой отмечали техническое совершенство картины и сетовали по поводу расистских взглядов ее создателей.

Возможно, мысль о создании большого постановочного фильма была подсказана режиссеру успехом итальянских боевиков, и в частности «Кабирией» Джованни Пастроне.

Главная идея фильма состояла в том, что религиозная и социальная нетерпимость была величайшим злом в истории человечества, и только в современной Америке она изживается. Для доказательства этого положения Гриффит заимствовал примеры из четырех исторических эпох.

В Вавилоне (539 год до Р.Х.) в борьбе за власть жрецы предали царя Валтасара. В древней Иудее, в силу религиозной нетерпимости, фарисеи распяли Христа. Во Франции борьба между протестантами и гугенотами вызвала резню в ночь св. Варфоломея (1572 год). Наконец, современность: вражда между трудом и капиталом едва не приводит к смертной казни невинного человека, и только демократические законы США дают право губернатору пересмотреть несправедливый приговор.

Гриффит хотел поставить фильм в 80 частях и выпускать его сериями, но для осуществления столь грандиозного замысла он не нашел финансистов. В конечном итоге режиссер довольствовался 14 частями, но

и это было по тем временам явлением уникальным.

Производством «Нетерпимости» занималась фирма «Дэвид Уорк Гриффит корпорейшн». Для постановки картины Гриффит получил огромные средства.

Летом 1915 года на углу бульваров Сансет и Голливуд началась постройка гигантских декораций Вавилона, средневекового Парижа и Иерусалима.

Съемки еще не начались, а расходы уже превысили полмиллиона долларов. Это испугало компаньонов, и Гриффиту пришлось вложить в постановку свои сбережения и сделать большой заем. Окончательная стоимость фильма составила около двух миллионов долларов.

Даже сегодня «Нетерпимость» производит впечатление своей масштабностью. Самой дорогой и помпезной получилась Вавилонская часть. Ее сюжет хорошо известен.

…Персидский царь Кир угрожает Вавилонии. Царь Валтасар (Альфред Педжет) больше занят своей царицей (Сина Оуэн). Верховный жрец Ваала (Тулли Маршалл) ненавидит царя, пренебрегающего старыми богами ради культа одной Иштар (богини любви).

Житель гор приводит в город на рынок рабынь свою строптивую сестру. Все над ней смеются, ее не хотят покупать. Проезжавший мимо царь велел отпустить Девушку с гор (Констанс Толмедж). В нее влюбляется певец Рапсод (Элмер Клифтон), пособник верховного жреца. Тем временем войска Кира безуспешно атакуют стены Вавилона.

Празднество. Жрец посылает Рапсода к Киру с сообщением, что ночью откроет персам ворота. Рапсод проговаривается Девушке с гор. Она спешит предупредить царя Валтасара, но ее задерживают в воротахгорода.

Армия Кира на колесницах мчится к городу. Атака, изменнически открытые ворота, персы врываются в город, начинается избиение. Гибнет от стрелы врага Девушка с гор. Царь Валтасар вместе с царицей кончает жизнь самоубийством…

Вавилонская часть поглотила миллион долларов, принесенных Гриффиту «Рождением нации». Из них 650 тысяч ушло на воссоздание пиршества Валтасара. Один только наряд царицы стоил 7 тысяч долларов, а кордебалет — 20 тысяч (бюджет среднего фильма того времени). В эпизоде «Падение Вавилона» было занято до 16 тысяч статистов. Через дорогу от студии раскинулись домики и палатки для рабочих-строителей и статистов. К воротам обнесенного стеной Вавилона проложили железнодорожные рельсы. Товарные вагоны подвозили продовольствие, строительные материалы, лошадей и слонов.

Многие сцены снимали сразу несколько операторов. Гриффит решил поднять камеру на большую высоту. В то время еще не было съемочных кранов, и, к сожалению, нет точных сведений, каким образом Гриффит решил эту задачу. Вот что рассказывала актриса Лилиан Гиш: «Гриффит не хотел снимать с неподвижной точки. Он требовал, чтобы камера была в состоянии запечатлеть любую деталь эпизода, и для этого поместил Билли Битцера в воздушный шар, который можно было поднимать и опускать. Но ветер часто сводил на нет все попытки Билли остаться в пределах декорации. Тогда-то Гриффиту пришла в голову оригинальная идея. Он поместил камеру на подъемнике, который управлялся тросом. На большой

платформе помещались он сам, Билли и я, сидевшая на краю, свесив ножки, чтобы занимать поменьше места. Сооружение было помещено на рельсы, уходящие вглубь декорации…

В начале „Пира Валтасара“ камера была расположена на расстоянии четверти мили от конца большого двора. Она двигалась в направлении декорации, медленно скользила над головами танцующих девушек, снова шла вперед и задерживалась перед миниатюрной колесницей, в которой два белых голубя везли белую розу — подарок царя царице. Эти кадры характеризуют великое мастерство Билли — снимая с движущегося крана, ему удалось превосходно сохранить резкость и четкость изображения, начиная с огромных пространств всей декорации и кончая лепестками роз».

Авторами второго эпизода «Нетерпимости» можно считать апостолов Матфея, Луку, Марка и Иоанна. Из Евангелия Гриффит взял всего три-четыре эпизода. Многие важные евангельские события (сцены с Пилатом, с Иудой, изгнание из храма, воскрешение Лазаря, Тайная вечеря) были опущены.

В роли Иисуса Христа снялся Хоуард Гей. Жениха и невесту из Каны сыграли Джордж Уолш и Бесси Лав, а Марию Магдалину — Ольга Грей. Среди исполнителей значится фон Штрогейм. На самом деле великий режиссер немого кино в «Нетерпимости» не снимался. Гриффит только пообещал ему одну из ролей, но затем передумал и доверил играть второго фарисея Уильяму Котрайту, взявшему себе псевдоним фон Штрогейм. Настоящий же Эрик фон Штрогейм был лишь помощником режиссера по производству в Вавилонском эпизоде.

Эпизод «Страсти Христовы» обошелся Гриффиту в 300 тысяч долларов. Он привлек к съемкам 3500 статистов. Этот эпизод почти весь построен на общих планах. Каменные храмы и узкие дороги Галилеи в библейском сюжете, которые так бережно воссоздал Фрэнк Уортмен в трех милях к западу от студии, выглядели вполне достоверно.

Сцена свадьбы была поставлена согласно еврейским традициям. Консультировал режиссера раввин Майерс.

В третьей части — в «Варфоломеевской ночи» — главное место занимает борьба Екатерины Медичи (Джозефина Кроуэлл) и всего двора с колеблющимся королем Карлом IX (Фрэнк Беннет). Но и здесь имеется своя «частная» история: роман гугенотки Кареглазки (Марджери Уилсон) с дворянином Проспером Латуром (Юджин Пэллет). В ночь расправы солдат-наемник врывается в дом, насилует и убивает девушку. Проспер убивает солдата и погибает сам.

Французский эпизод начинается сценами во дворце Карла IX и Екатерины и заканчивается хаосом и резней.

Для «Варфоломеевской ночи» был возведен целый квартал старого Парижа. Эта часть обошлась в 250 тысяч долларов, в ней участвовало 2,5 тысячи статистов.

Современный эпизод — самый сложный и значительный в «Нетерпимости», киноязык в нем всего выразительнее.

…Провинциальный фабрикант Дженкинс (Сэм де Грасс) объявляет рабочим о снижении зарплаты. Начинается забастовка. Среди протестующих — отец «прелестнейшей из девушек» (ее играет Мэй Марш) и рабочий парень (Роберт Харрон). Страна стреляет в бастующих. Стачка

подавлена.

Девушка и парень вынуждены покинуть рабочий поселок и переселиться в большой город. Герой доведен безработицей до того, что начинает грабить прохожих и становится членом шайки «мушкетеров трущоб». Старик — отец героини — умирает. Она встречается с парнем и выходит за него замуж. Парень возвращается к честной жизни.

Обозленный вожак «мушкетеров» (Уолтер Лонг) выгоняет свою любовницу («покинутую» играет Мириам Купер). Парню подбрасывают ворованные вещи, и он оказывается за решеткой. Вскоре у его молодой жены рождается ребенок. Но общество считает, что она недостойна быть матерью, пуритане отбирают у нее ребенка. «Прелестнейшая из девушек» просит помощи у вожака «мушкетеров». Тот является к ней в дом и пытается изнасиловать. За ними через окно подглядывает «покинутая».

Вожак бы изнасиловал молодую женщину, если бы не освободили ее мужа, — он внезапно появляется и нападает на негодяя. «Покинутая» убивает «мушкетера», а револьвер бросает в комнату. Парень машинально поднимает его, и в этот момент врывается полиция…

Скорый суд и суровый приговор: смерть через повешение. Друзья парня безуспешно просят губернатора о помиловании. «Покинутая», раскаявшись, признается в своей вине. Но губернатор только что уехал из города. На гоночном автомобиле удается догнать поезд с губернатором. Тем временем в тюрьме приговоренный готовится к смерти, принимает последнее причастие. Считанные минуты до казни. Показано все это параллельным монтажом коротких кадров: поезд — тюрьма — автомобиль — тюрьма: крупные планы лиц — женщины и осужденного, еще крупнее — руки губернатора, подписывающего помилование, и еще крупнее — руки палачей, вот-вот перережущих веревку. В последний момент автомобиль с помилованием врывается в тюремный двор…

Фильм заканчивается коротким эпилогом, заключение дается в эпизодах, снятых общим планом. Сеймур Стерн говорит о них так: «В эпилоге Гриффит показывает в ярких кадрах Армагеддона грядущих времен, развязывающего мировую войну, а также бомбардировку Нью-Йорка, низвержение последних мировых тиранов, уничтожение тюрем и всех орудий угнетения, освобождение всех людей и всех наций от всех видов порабощения, начало всеобщего мира на основах всеобщей любви и, как бы венец всему, — апокалипсическое видение, сопровождаемое субтитром: „И истинная любовь принесет нам вечный мир“».

В «Нетерпимости» снимались не только лучшие актеры труппы Гриффита, большинство из которых были «открыты» и воспитаны им самим. В завершающей части фильма режиссер Ллойд Ингрехем играл судью, а режиссеры Тод Броунинг и Эдвард Диллон — воров, Монти Блю исполнил роль организатора забастовщиков. В образе пастора предстал настоящий священник — его преподобие А.-У. Мак-Люр.

Гриффит поставил перед собой сложную задачу: все четыре эпизода с разными сюжетами показать не последовательно, а одновременно. Между ними была связующая нить — ее определял подзаголовок фильма: «Борьба за любовь в веках». Принцип «монтажа кусков» (он называл это не «монтаж», а переключение) Гриффит решил перенести в строение сценария. Он решил «переключать» эпохи каждые

пять-шесть, а то и три минуты.

Гриффит так объяснял свой замысел: «…Эти разные истории потекут, подобно четырем потокам, на которые смотришь с вершины горы. Сперва эти четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно. Но чем дальше будут они бежать, тем все больше и больше будут сближаться, тем быстрее будет их течение, и, наконец, в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции».

В начале «Нетерпимости» эти четыре истории действительно звучат почти эпически, так как между «главами», еще четко отделенными одна от другой, сохраняется относительное равновесие. Но затем темп действия ускоряется, ритм становится более прерывистым, и все эпизоды, все эпохи словно сливаются воедино — в преследование, подчиняясь излюбленному приему Гриффита — «спасения в последнюю минуту».

Сам Гриффит, чувствуя непривычность и сложность своего замысла, попытался облегчить зрителю его понимание. Он придумал образ, как бы все связующий и объясняющий — девушку, а точнее, юную мать, качающую колыбель. Этот символический образ был подсказан Гриффиту строками великого американского поэта Уолта Уитмена: «…бесконечно качается колыбель, соединяющая настоящее и будущее».

Фильм начинается символическим кадром Матери (Лилиан Гиш), который повторяется перед началом каждого сюжета. Первый субтитр гласит: «Золотая нить связывает эти четыре истории — чудесная девушка с волосами, освещенными солнцем. Рука ее качает колыбель человечества… качает ее в веках…»

Монтаж поглотил огромное количество пленки. Большая часть «Нетерпимости» снималась в порядке импровизации. Гриффит, называвший свой фильм «солнечной драмой», редко вел съемки при искусственном свете, прежде всего по соображениям экономии. Об этом пишет Лилиан Гиш: «Контрастировали между собой съемки Вавилона, снятого при свете яркого солнца, и темных улочек Парижа, булыжник которых омывала луна. Гриффит красил пленку, чтобы усилить эмоциональное воздействие. Ночные сцены были синими, эпизод ночной вавилонской битвы — красным, французский двор — янтарно-желтым».

Гриффит экономил на электричестве, зато не скупился на пленку. Многие сцены он снимал несколькими камерами. Сложное переплетение сюжетов «Нетерпимости» и количество снятой пленки требовали исключительной сосредоточенности и точности в отборе материала, которого хватило бы на тридцать или сорок картин. Гриффит использовал лишь один метр из 30 метров заснятой пленки!

В первоначальном варианте «Нетерпимость» была рассчитана на восемь часов демонстрации. По требованию прокатчиков Гриффит сократил фильм до необходимого метража, исключив большую часть Варфоломеевской ночи и оставив лишь отдельные планы евангельской истории.

Премьера «Нетерпимости» состоялась 5 августа 1916 года в Риверсайде (Калифорния), а 5 сентября фильм впервые был показан в Нью-Йорке. Успех был ошеломляющим. Зрители встали и долго аплодировали Дэвиду Уорку Гриффиту и его произведению.

За первые четыре месяца демонстрации в «Либерти» «Нетерпимость» побила кассовый рекорд «Рождения нации». Затем посещаемость начала падать. В других городах наблюдалась та же картина — всплеск интереса и через какое-то время его резкое падение.

В Англии премьера «Нетерпимости» состоялась в театре «Друри-Лейн» 7 апреля 1917 года. Репортеры писали, что фильм смотрели Ллойд Джордж, Уинстон Черчилль, лорд Бивербрук, Герберт Джордж Уэллс и другие. Специальный сеанс был устроен для королевского семейства и Георга V в Букингемском дворце.

Увы, в Англии «Нетерпимости» не удалось получить даже двух месяцев исключительного проката.

Публика еще не привыкла к символам, и вид юной матери, время от времени появлявшейся перед ними, только сбивал зрителей с толку — многие, несмотря на поясняющую надпись, принимали ее за Богоматерь.

Акционеры и кредиторы потребовали возмещения своих затрат. В течение многих лет Гриффиту пришлось выплачивать огромный долг в миллион долларов.

«Нетерпимость» была новаторским фильмом, опередившим время. Только кинематографисты последующих поколений смогли по достоинству оценить его.

Так, например, великий советский режиссер Всеволод Пудовкин отметил в «Нетерпимости» все те достоинства, перед которыми становились в тупик современники фильма. Он указал на исключительную выразительность крупных планов: глубокое понимание роли детали; умелое использование композиции кадра для подчеркивания психологического состояния героев; грандиозную масштабность постановки; разнообразие в применении средств съемочной техники — наезды, наплывы, затемнения и, наконец, совершенное чувство ритма в монтажных построениях.

В 1958 году в Брюсселе проходила Всемирная выставка и в ее рамках бельгийская синематика провела опрос среди ведущих киноведов мира для определения «двенадцати лучших фильмов всех времен и народов». Первое место занял «Броненосец „Потемкин“» Сергея Эйзенштейна, получивший 110 голосов из 117. В почетный список по праву вошла и «Нетерпимость» Дэвида Уорка Гриффита.

«КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛИГАРИ» (Das Cabinet des Dr. Caligari)

Производство: Германия, 1920 г. Авторы сценария К. Майер и Г. Яновиц. Режиссер Р. Вине. Оператор В. Хамайстер. Художники: Г. Варм, В. Рериг и В, Рейман. В ролях: В. Краусс, К. Фейдт, Ф. Фехер, Г.-Г. фон Твардовски, Л. Даговер и др.

Фильм «Кабинет доктора Калигари» вошел в историю кино как образец немецкого экспрессионизма. Сценарий написали австриец Карл Майер и чех Ганс Яновиц. Оба участвовали в Первой мировой войне. Определяя роль каждого в этом произведении, Яновиц называл себя «отцом, заронившим семя», а Майера — «матерью, зачавшей и вскормившей плод».

Ганс Яновиц рассказывал, как родилась идея фильма. Осенним вечером 1913 года он попал в плохо освещенный увеселительный парк. Яновиц увязался за привлекательной незнакомкой, и забрел вслед за ней в

безлюдный уголок парка. Ему показалось, что девушка исчезла в зарослях кустов, а вместо нее оттуда появился подозрительный мужчина. На следующий день газеты сообщили, что в парке убита девушка. На похоронах Яновиц заметил в толпе подозрительного мужчину из парка. Возможно, именно он и был убийцей…

От этой истории в фильме немногое останется. Исчезнет ее детективный характер. Останется же ощущение гнетущей таинственности и чудовищное убийство.

Авторы долго подыскивали имя главному герою фильма, прототипом которого послужил ненавистный Майеру психиатр, мучивший его во время войны. Редкая книга «Неизвестные письма Стендаля» подсказала решение. Однажды французский писатель, только что вернувшийся с поля сражения, встретил в миланском театре «Ла Скала» офицера по имени Калигари. Друзьям это имя понравилось.

Сценарий понравился директору студии «Декла-Биоскоп» Эрику Поммеру, с чьим именем связан успех многих немецких фильмов.

Режиссером картины стал Роберт Вине, горячий поклонник экспрессионизма, друживший со многими художниками этого направления. Вине защитил диссертацию по философии, но любовь к театру оказалась сильнее. Он работал актером в Дрездене, затем драматургом и постановщиком в берлинском «Лессинг театр». В кино Вине пришел по приглашению графа Саши Коловрата, дебютировав в 1913 году постановкой комедий.

Действие «Кабинета доктора Калигари» происходит в маленьком немецком городке Хольстенвалле (возможно, году в 1830-м). Во время ярмарки с каруселями и площадными представлениями доктор Калигари (Вернер Краусс), загадочный господин в очках, зазывает публику поглядеть на сомнамбулу Чезаре (Карл Фейдт). За разрешением на представление Калигари отправляется в муниципалитет. Здесь его встречают непочтительно. Наутро ретивого чиновника находят убитым в кабинете.

Вместе с толпой зевак в ярмарочный балаган доктора Калигари приходят друзья Фрэнсис (Фридрих Фехер) и Алан (Ганс-Генрих фон Твардовски) — студенты, влюбленные в дочь лекаря Джейн (Лиль Даговер). Они наблюдают, как Чезаре, погруженный в глубокий гипнотический сон, медленно выходит из вертикально стоящего ящика, похожего на шкаф. Калигари сообщает завороженной публике, что сомнамбула умеет предсказывать будущее.

Алан спрашивает у Чезаре, долго ли ему жить. Сомнамбула отвечает: «До рассвета». Наутро Алана находят заколотым точно таким же образом, как и чиновник из муниципалитета. Фрэнсис подозревает в этих преступлениях Калигари.

Ночью Чезаре пробирается в спальню Джейн, чтобы заколоть ее кинжалом. Пораженный красотой девушки, он не может совершить убийство. Сомнанбула подхватывает потерявшую сознание Джейн на руки и, пытаясь скрыться, крадется по перекосам крыш. За ним устремляется погоня. Похитителя настигают в лесу. Чезаре умирает от нервного потрясения.

Фрэнсис в сопровождении полицейских идет к доктору Калигари. В ящике они находят куклу, двойника сомнамбулы. Доктор прячется за

стенами дома для душевнобольных.

Фрэнсис приходит в лечебницу и обнаруживает, что ее директор и Калигари — одно и то же лицо. Выясняется, что знаменитый психиатр проводил опыты итальянца Калигари, дававшего гипнотические приказы своему медиуму. Эксперименты проводились на одном из пациентов лечебницы.

Узнав, что Чезаре мертв, директор впадает в бешенство, санитары надевают на него смирительную рубашку.

Такая зловещая история в духе Гофмана была революционной для кинематографа, но расшифровывалась просто. Калигари, посылавший своего медиума убивать людей, — это немецкий император Вильгельм, точнее, его система. Чезаре, по мысли сценаристов, олицетворяет собой немецкого солдата, безвольную жертву системы. Яновиц и Майер хотели заклеймить произвол государственных властей. Чезаре совершал кошмарные убийства, подобно тому, как люди на фронтах мировой войны убивали друг друга, бессмысленно, не по своей воле…

Однако Вине изменил сценарий в соответствии с предложением, сделанным Поммеру Фрицем Лангом. «В тот момент требовалось снять „Калигари“, скажем, в экспрессионистском стиле, — вспоминал Ланг. — Это намерение было с самого начала. Думаю, что единственное, что я внес в фильм, были слова: „Дети мои, вы не сможете так сделать картину. Это уже слишком. Экспрессионизм, каким вы его себе представляете, невозможен. Он напугает публику“. Вот тогда-то я и предложил усложнить действие. Предложение было принято — начало и финал происходили в доме для душевнобольных. В финале, когда на Калигари должны надеть смирительную рубашку, вам объясняют, что эту сказку выдумал Фрэнсис, отождествляя Калигари с директором психиатрической больницы, где происходит как пролог, так и эпилог».

На первый взгляд изменения были несущественными, в действительности же они перечеркивали идейную концепцию сценаристов.

«Кабинет доктора Калигари» теперь начинался с разговора двух мужчин в парке. Тот, что постарше, шепчет: «Привидения… они повсюду вокруг нас. Они изгнали меня из моего дома, оторвали от семьи, отняли у меня жену и ребенка». Мимо них, словно призрак, проходит девушка. Фрэнсис, тот, что помоложе, указывает на нее как на свою невесту, добавляя: «То, что было с нею пережито, еще более странно, чем случившееся с вами». И тогда на экране разворачивается рассказ Фрэнсиса.

В финале появляется доктор Калигари со своими ассистентами. Он осматривает пациентов психиатрической лечебницы. Среди больных — многие герои рассказа Фрэнсиса, в том числе Чезаре и Джейн. Следовательно, вся история — полуисповедь, полубред одного из пациентов больницы для душевнобольных.

Фильм оставался страшным, но перестал быть бунтарским. И когда «Калигари» появился на экранах берлинских кинотеатров, газета «Форвертс», орган социал-демократической партии, выразила удовлетворение той оценкой, которая дана «самоотверженной и достойной работе психиатров».

Декорации к «Калигари» выполнили художники-экспрессионисты: Герман Варм, Вальтер Реринг и Вальтер Рейман.

Герман Варм рассказывал: «Стиль, в котором впервые был написан сценарий, оказался столь неожиданным для меня, столь увлекательным, что мне пришлось признать необходимость найти для подобного литературного стиля столь же необычную форму декораций. Только экспрессионистские декорации могли служить средой в этом метафизическом произведении и сделать понятными его странные происшествия».

Художники-экспрессионисты решили показать окружающий мир сквозь призму воображения сумасшедшего. «Фильмы должны стать ожившими рисунками» — таков был девиз Германа Варма. «Калигари» стоит первым в длинном ряду павильонных фильмов.

Декорации городка, улицы, площади и здания, так же, как и сцены на ярмарке, представляли собой полотна экспрессионистов. Все было деформировано, лишено привычных очертаний. Черные и белые цвета резко контрастировали друг с другом. Неустойчивые фасады покосившихся зданий, острые углы и изломанные линии улиц, фантастически согнутые трубы вызывали нервозное настроение у зрителей. Окна возникали вне всякой логики, фонари оказывались перевернутыми, а тротуары кончались тут же, где начинались.

Герман Варм так описывает свои декорации:

«Стена сада с аркой двери. Стена озарена едва мерцающим светом, то и дело гаснущим в окружающей темноте.

Крыши. Преследуемый Чезаре понимает, что бегство его не спасет, но угрожающие тени все же позволяют ему нащупывать дорогу, и вот скоро он сможет выйти на открытое пространство… на лужайку и еще на одну у опушки леса. Дрожащие линии теряются в глубине. Они зовут беглеца ускорить бег к мосту, а через него — на противоположный берег, но, чтобы уйти от преследования, у беглеца уже не хватает сил. Спасения нет. Здесь и наступает конец».

В фильме не было ничего подлинного. Это ощущение усиливается причудливым светом, также лишенным естественности. Невозможно понять, что является его источником. Световые эффекты были использованы во время съемки убийства Алана. Зритель не видит преступника: на чердачной стене лишь тень Чезаре, закалывающего тень студента. Удар. Тень исчезает. Такие приемы превратились в характерную примету немецкого кино. Французский прозаик Жан Кассу, например, приписывал немцам изобретение «волшебной световой игры в павильоне», а американский критик Гарри Ален Потамкин считал световые приемы в немецком фильме «огромным вкладом в мировой кинематограф».

Общий замысел вынуждал актеров к преувеличенной жестикуляции, мимике, к особой пластике движений — графически острой, линейной. Наиболее полно это воплотили Вернер Краусс (Калигари) и Конрад Фейдт (Чезаре). Оба героя были скорее масками, символами идеи, знаками, передающими какое-то общее содержание.

Высокий и сухопарый Фейдт в роли Чезаре был затянут в черное трико. Грим на его лицо был нанесен резкими мазками. Густая тень увеличивала и без того большие глаза актера. Не случайно после

исполнения роли Чезаре за Фейдтом утвердились эпитеты: «друг привидений», «готический человек».

Киновед Э. Арнольди писал: «Конрад Фейдт органично входил в бредовый мир на экране. Лицо его застыло маской, судорожные жесты гибкие движения, безвольная скользящая походка напоминала сновидение. Как существо, живущее воздействием чужой воли, он представлялся человеком, в котором нет ничего человеческого, телом, лишенным чувств и мысли… Фейдт передавал самую суть экспрессионизма, его дух, а не внешнюю форму».

Прославленный немецкий актер театра и кино Вернер Краусс обладал заурядной внешностью и небольшим ростом. Для него был сделан очень высокий цилиндр, на плечи актера набросили легкий черный плащ. На протяжении всего действия Краусс представал в резком гриме, а в финале — в своем обычном виде. Этим подчеркивалось безумие жизни и реальность сумасшедшего дома.

Ганс Яновиц писал роль Джейн в расчете на свою подругу Гильду Лангер, актрису «Резиденц театр». К несчастью, она умерла незадолго до начала съемок, и роль получила Лиль Даговер.

Начиная с премьеры, состоявшейся в берлинском кинотеатре «Марморхаус» 26 февраля 1920 года. «Кабинет доктора Калигари» пользовался огромным успехом.

Фильм «Калигари» и эстетика «калигаризма» имели сторонников и противников. Так, например, режиссер Жан Эпштейн, представитель французского авангарда, резко осуждая «Калигари», говорил: «Весь этот фильм — декорация, не что иное, как натюрморт, в котором живые элементы уничтожены взмахом кисти». Еще более непримиримую позицию занимал Сергей Эйзенштейн.

Спустя много лет видный польский искусствовед Ежи Теплиц отметит выдающуюся роль фильма Вине в истории кино: «„Кабинет доктора Калигари“ стал поворотным пунктом в истории декорационного искусства в кино. То, что прежде было фоном, обрамлением игры актеров, стало важнейшим элементом фильма. Более того, сами герои и события фильма оказались чем-то второстепенным, малозначительным. Декорации превратились в своеобразный рупор эстетической платформы авторов… Впервые в истории кино художники-декораторы, а не режиссер или актеры оказали решающее влияние на художественную форму и идейное содержание фильма».

«Калигари» был продан для проката в США и несмотря на бойкот со стороны патриотических лиг прошел с заметным успехом. Американский критик отмечал в сентябре 1921 года: «Ни один другой фильм, даже „Рождение нации“, не вызывал за месяц стольких комментариев, дискуссий и вопросов, сколько „Кабинет доктора Калигари“».

Через тридцать лет, на Всемирной выставке в Брюсселе 1958 года, шедевр Роберта Вине был занесен в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. До наших дней сохранился термин «калигаризм», обозначающий мрачную фантастику, депрессивность душевных и духовных состояний.

«НОСФЕРАТУ, СИМФОНИЯ УЖАСА»

(Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)

Производство: Германия, 1922 г. Автор сценария Г. Галеен по роману Б. Стокера «Дракула». Режиссер Ф. В. Мурнау. Оператор Ф. А. Вагнер. Художник А. Грау. В ролях: М. Шрек, А. Гранах, Г. фон Вангенхейм, Г. Шредер и др.

3 марта 1931 года в автомобильной катастрофе недалеко от Голливуда погиб выдающийся немецкий режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау. Ему шел 43-й год. Он ехал на премьеру своей последней картины «Табу».

В Голливуде Мурнау имел репутацию затворника. Режиссер занимался оккультизмом и восточной мистикой, свято веря в предсказания астрологов и гадалок. Они-то и предупредили его о гибели в автокатастрофе, и, чтобы обойти судьбу, Мурнау решил отправиться из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк морским путем. Однако по дороге в порт он все-таки попал в автокатастрофу. Удивительно, но его спутники отделались ушибами.

За отпущенные ему судьбой двенадцать лет творческой жизни Мурнау поставил двадцать картин. Практически все его фильмы вошли в золотой фонд мирового кино. Среди бесспорных шедевров Мурнау — «Носферату, симфония ужаса» и «Последний человек». Именно «Носферату» наряду с «Усталой смертью» (1921) Фрица Ланга оказался в числе первых фильмов «ужаса», рассказавших о вторжении потусторонних сил в «нормальный» человеческий мир.

В 1897 году ирландец Брэм Стокер, по профессии театральный импресарио, написал роман о вампире Дракуле. Используя прикарпатские легенды о жестоком воеводе из Трансильвании, Стокер создал необычное произведение, действие которого разворачивается в современном ему Лондоне. Писатель придает своей книге характер документа: он использует выдержки из дневников, писем, вырезки из газет и т. д.

Четверть века спустя Мурнау, по совету сценариста Карла Майера, решает поставить фильм по роману Стокера. Однако вдова писателя наотрез отказалась уступить Мурнау права на экранизацию. Несмотря на это Мурнау снимает «Носферату, симфония ужаса», пожалуй, самый мрачный фильм 1920-х годов — о вампире, пьющем человеческую кровь и символизирующем «черную смерть», чуму.

Автор сценария Генрик Галеен насытил сюжетную ткань собственными идеями. Действие было перенесено из Лондона в Бремен, герои получили новые имена, история графа Орлока стала основой символической кинолегенды.

Время действия «Носферату, симфония ужаса» — первая треть XIX века. Фильм начинается весьма прозаично. Управляющий фирмы по продаже недвижимости в Бремене (его играет Александер Гранах) посылает своего недавно женившегося клерка Хуттера (Густав фон Вангенхейм) в замок графа Орлока (Макс Шрек).

Путешествие клерка по зловещим лесам, где все затянуто мрачной пеленой тумана, где много волков и хищных птиц, оказывается невинной прелюдией к тем злоключениям, которые ждут его впереди.

Хуттер попадает в старый готический замок. Клерк блуждает по пустым комнатам в поисках графа Орлока, пока наконец не находит его в

гробу. Хозяин замка — худой и лысый человек с торчащими ушами, похожий на летучую мышь, лежит неподвижно, с широко раскрытыми глазами. Он — вампир, а вампиры днем спят. Существуют предания о гигантских летучих мышах, выпивающих кровь из человека. Гримом, пластикой вампир Носферату во многом напоминал такое существо.

Ночью Носферату подбирается к спящему клерку. В то же время Нина (Грета Шредер), молодая жена Хуттера, просыпается в Бремене с именем супруга на устах. Носферату тотчас же отступает от жертвы. Этот телепатический феномен, по мысли Галеена, доказывал сверхъестественную силу любви.

Клерк спасается бегством, а Носферату покидает замок и пускается в странствия. Всюду, где ступает его нога, кишат крысы, а люди падают замертво. Вампир поднимается на палубу корабля — команда погибает, а судно плывет по воле волн, пока не пристает к берегу.

Ночью вампир крадется, скрываясь в тени домов, по городу, пораженному какой-то жуткой эпидемией. Немногие оставшиеся в живых безропотно, покорно хоронят мертвецов, даже не пытаясь вырваться из этого ада.

В Бремене Носферату встречает Нину. Жена Хуттера старается перехитрить вампира. Она не бежит от чудовища, а… приглашает его в гости. Носферату начинает высасывать кровь из молодой женщины и так увлекается, что не замечает, как наступает рассвет, а ведь его «среда обитания» — темная ночь. Первые лучи восходящего солнца убивают вампира. Таким образом, «силы тирании» пасуют перед великой любовью. Победа, однако, носит трагический характер, ибо приходит со смертью героини.

В руины превращается замок графа Орлока, много веков бывший убежищем вампиров.

«Носферату, симфония ужаса» создавался в период значительного влияния эстетики экспрессионизма, но фильм получился экспрессионистским скорее по сценарию и по духу, нежели по декорациям. Картина снималась в основном на натуре, принципиально противопоказанной экспрессионизму, а скромные декорации художника Альбена Грау, во всяком случае, менее фантастичны, чем большинство естественных декораций — замка в Карпатах (снимался в Богемии) или трех ганзейских домов, где по преданию жил Носферату. Грау при построении декораций использовал мотивы готической архитектуры с ее заостренными линиями. Рынок, замок графа Орлока, морской берег, странный город — все это создавалось на монтажном столе из сцен, снятых в самых различных местах.

Работа над «Носферату» продолжалась с августа по октябрь 1921 года. Авторы вышли из павильонов на натуру, но снимали ее так, что естественная природа превращалась в фантом, пейзаж из страшных сновидений. Бела Балаш, кинокритик венгерского происхождения, писал в 1924 году, что «по сценам „Носферату“ пробегал знобящий холод судного дня». Мурнау и его оператор Фриц Арно Вагнер достигали этого различными приемами. Кадры негатива изображали карпатские леса — массу призрачных белых деревьев на фоне черного неба. Кадры, снятые двойной экспозицией, преображали кровать клерка в зловещую ладью.

Вагнер предложил Мурнау включить в фильм негативное изображение в эпизоде, когда корабль-призрак со своим страшным грузом скользил по фосфоресцирующим волнам. Такие приемы создавали напряженную атмосферу, которая производила более сильное впечатление, чем это возможно было сделать в рисованных декорациях.

Кинокритик Диляра Тасбулатова отметила, что в «Носферату» действие как будто начинается вновь с каждого кадра, и связь между эпизодами скорее метафизическая, нежели повествовательная. Скажем, в эпизоде, когда герой обнаруживает склеп, у зрителя создается жуткое впечатление, что вампир наблюдает за ним, хотя лежит в гробу с закрытыми глазами и сложенными на груди руками. Это странное свойство — создавать ощущение связи между героями, не обусловленное обычной логикой причин и следствий, — и есть «воображаемое пространство Мурнау», над загадкой которого бьются и по сей день.

Роль Носферату исполнил Макс Шрек. Благодаря искусно сделанному гриму он выглядел поразительно уродливым и нагонял леденящий ужас на зрителей. Об актере известно очень мало, нет даже его фотографии без «вампирского» грима, что вкупе с кошмарным обликом породило множество мрачных легенд. Адо Киру, например, утверждал: «Никто никогда не мог раскрыть подлинное имя удивительного актера, которого гениальный грим сделал навсегда неузнаваемым. Говорили, что это сам Мурнау. Действительно ли он играл Носферату?»

Лотта Эйснер опровергает такую гипотезу. Она считает, что в титрах указана подлинное имя актера — исполнителя роли Носферату: «Мурнау переродил посредственного актера Макса Шрека, заставив сыграть этого двойственного персонажа с трагической судьбой…»

С ней согласен Густав фон Вангенхайм, который уточняет, что Макс Шрек, игравший во многих фильмах 1920-х годов, работал в мюнхенском «Каммершпиле». Актер снимался в характерных ролях в фильмах «Улица», «На краю света», «Волга-Волга», «Распутин — святой грешник», «Туннель» и умер от сердечного приступа в 1936-м.

Берлинская премьера «Носферату» была назначена на 4 марта 1922 года. Однако вдова Стокера через суд добилась уничтожения всех ее копий. К счастью, в 1929 году удалось найти чудом сохранившуюся копию и после американской премьеры «Носферату», состоявшейся 3 июня, о необычном произведении Мурнау узнали во всем мире.

В Германии и во Франции картина снискала большой успех у критиков. Так, Деснос говорил о «чудесном фильме, намного превосходящем по своей режиссуре „Калигари“, что в нем „ни один новаторский прием не был произвольным, все принесено в жертву поэзии и ничто — голому мастерству“». Позже фильм с энтузиазмом встретили сюрреалисты.

Картина Мурнау породила целую серию лент о вампирах (о Дракуле уже снято более тридцати фильмов), но превзойти актера Макса Шрека в заглавной роли никому так и не удалось.

«АЛЧНОСТЬ»
(Greed)

Производство: «Метро-Голдвин-Майер», США, 1924 г. Автор сценария, режиссер и художник Э. фон Штрогейм. Оператор У. Дэниэлс. В

ролях: Г. Гоуленд, З. Питс, Ж. Хершольт, Ч. Конклин, С. Эштон, Д. Фуллер, Ф. Хайес, Ч. Гравин и др.

«Алчность» — творческая вершина режиссера Эриха фон Штрогейма. В 1958 году по итогам знаменитого опроса бельгийской синематики «Алчность» вошла в число 12 лучших фильмов всех времен и народов.

Картина поставлена по роману Фрэнка Норриса «Мак-Тиг», современника Э. Золя и сторонника его натуралистической концепции. События романа происходят в последние годы XIX столетия. Штрогейм перенес действие в современность, что во многом связано с производственными затратами: студийное воссоздание улиц Сан-Франциско в том виде, какими они были в 1895–1900 годах, обошлось бы очень дорого.

Сценарий «Алчности» написал сам Штрогейм. Герой фильма — сын шахтера Мак-Тиг (Гибсон Гоуленд), ставший зубным врачом-самоучкой и открывший кабинет в одном из кварталов Сан-Франциско. Среди его клиентов — красавица Трина (Засу Питс). За жизнерадостной девушкой ухаживает также ее кузен Маркус Шийлер (Жан Хершольт).

Наивный и искренний Мак-Тиг женится на Трине. Вскоре она выигрывает по лотерейному билету крупную сумму. В девушке просыпается алчность. Купив золотые монеты, Трина прячет их в мешок, лишь по ночам любуясь монетами, перебирая и лаская их.

Маркус, завидуя «другу», доносит в медицинское управление о том, что Мак-Тиг не имеет диплома. Зуболечебный кабинет закрывают, а его хозяин превращается в бродягу и пьяницу. Трина уходит от него. Она богата, но, очевидно, что и ей золото не принесло счастья: ежеминутно боясь ограблений, она почти потеряла разум. Крайняя нужда и проснувшаяся алчность приводят бывшего врача к убийству: Мак-Тиг, узнав про спрятанные деньги, убивает Трину и скрывается с золотом в Долине Смерти.

Маркус, ставший помощником шерифа, бросается в погоню за Мак-Тигом. Он настигает беглеца и пристегивает наручниками к своему запястью. Завязывается драка, Маркус погибает. Однако Мак-Тиг не может снять наручников, чтобы освободиться от трупа, и ему также суждено погибнуть в Долине Смерти. Рядом с ними лежит мешок с золотом — символ человеческой алчности.

Подготовка к съемкам отняла у Штрогейма более года работы (1922–1923). Он придирчиво подбирал исполнителей ведущих ролей. «Нетрудно заметить, что я все время, если это возможно, использую одних и тех же актеров и актрис, — писал Штрогейм. — Когда мне понадобился Гибсон Гоуленд на роль Мак-Тига, оказалось, что он в Шотландии. Я вызвал его, поскольку ни один из актеров не соответствовал столь точно, как он, описанию внешнего облика и характера героя. Когда я захотел использовать Чезаре Гравина, то узнал, что он с женой-певицей отбыл в Аргентину. Ему тоже пришлось вернуться».

В «Алчности» снимались также Засу Питс и Жан Хершольт. Дэйл Фуллер (он играл у Штрогейма в «Глупых женах»), комик Честер Конклин (бывший партнер Чаплина) и Фрэнк Хайес (специализировался на ролях полисменов в комических лентах, умер до окончания съемок фильма).

В 1940-х годах Штрогейм утверждал, что «Алчность» была для той эпохи единственной картиной, поставленной без декораций и вне студии. Это не совсем так. В титрах, к примеру, указано имя Ричарда Дэя — художника по декорациям. А в одной или двух сценах, в частности в сцене убийства Трины мужем, в зале, украшенном для встречи Нового года, по-видимому, использовались не подлинные предметы, а студийный реквизит.

Штрогейм арендовал старый дом в Сан-Франциско, меблировал его точно по описанию романиста. Актеры жили в тех же комнатах, где проходили съемки. Это позволило сэкономить на гостинице. Штрогейм создал подлинную студию, где в течение трех месяцев работали 35человек.

Пол Рота писал: «Штрогейм знал возможности камеры для отбора деталей. И он использовал их, как никто другой, для создания психологической атмосферы. Неприятные обои, механическое пианино, грязная посуда, неубранная постель, пустой тазик для умывания, медная кровать, залатанные полотенца — все эти, в сущности, незначительные детали создавали угнетающее ощущение унылой, грязной обстановки».

Фильм снимался также в естественных декорациях. В кафе, где рядом с актерами, за соседними столиками, сидели случайные посетители — жители Сан-Франциско. В настоящем кабинете дантиста наПолк-стрит…

Штрогейм разыскивал места, где разворачивалось действие романа Фрэнка Норриса, проводил тщательную реконструкцию обстановки. Оператор фильма Уильям Дэниэлс говорил: «Стремление к реализму с самого начала навлекло на нас беды. Фон Штрогейм настоял на нашем спуске в шахту на глубину три тысячи футов [около тысячи метров] в Колфэксе (Северная Калифорния), а не на 100 футов, хотя на результатах это бы не сказалось».

Заключительный эпизод — гибель Мак-Тига и Маркуса — снимался в описанной Норрисом Долине Смерти.

«Когда я начал готовиться к съемкам в Долине Смерти, компания посоветовала мне отправиться в Окснэрд под Лос-Анджелесом, где традиционно снимались и снимаются все сцены в пустынях, — вспоминал Штрогейм. — Но я прочел у Фрэнка Норриса потрясающие описания подлинной Долины Смерти. Зная, что она не похожа на Окснэрд, и двигаясь последовательно по пути реализма, я не мог согласиться с предложением компании. Я потребовал Долину Смерти и получил Долину Смерти…

Дело происходило в 1923 году. Там не было ни дорог, ни гостиниц. Мы были первыми белыми (41 мужчина, одна женщина), которые проникли в эту самую низкую впадину земли (она лежит ниже уровня моря), после поселенцев. Мы работали и в тени, и на солнце при температуре 142 градуса по Фаренгейту [61 градус по Цельсию]. Результаты, полученные после тяжких трудов при такой жаре, оправдали себя. Таких результатов в Окснэрде не удалось бы достичь».

Долина Смерти, расположенная на 112 метров ниже уровня моря, была еще мало исследована, и Геологический институт в Вашингтоне попросил Штрогейма сделать фотографии и собрать сведения об этом пустынном районе. Режиссер так описывал пустыню, где пробыл 37 дней: «Эта часть Америки известна своими суровейшими природными условиями.

Кроме зыбучих песков на многие километры тянутся непроходимые нагромождения кристаллов гипса, то и дело натыкаешься либо на выделения смертельного газа от медленного разложения, либо на ядовитых змей и насекомых. […] Здесь от истощения и жажды погибло немало людей и животных».

Штрогейм стремился точно следовать интриге романа. В то же время он, как отмечали критики, «привнес уже от себя заметную дозу мрачной символики». Так, например, в момент свадьбы Мак-Тига за окном комнаты, где происходит пиршество, видны похоронные дроги и траурная процессия. К числу навязчивых символов относится и череп, появляющийся время от времени, чтобы подчеркнуть тщетность накопления человеком богатства. Золото стало в «Алчности» символом скаредности, убивающей в человеке все живое.

Съемки заняли почти год (январь — октябрь 1923 года). В 1924 году Штрогейм завершил черновой монтаж картины и показал его друзьям. Об одной из таких демонстраций сохранился отчет французского журналиста Жана Бертена: «В этом интереснейшем фильме было не менее 47 частей. Я не оговорился — сорок семь, а не двенадцать, как в окончательном варианте. Это было длинно, но захватывающе. В течение всего времени демонстрации Штрогейм „озвучивал“ фильм и заставил нас забыть о неизбежных длиннотах в чересчур тщательно разработанной кинокартине… О постановке можно сказать лишь одно: это истинный Штрогейм, то есть мощный натурализм с примесью болезненного реализма чисто немецкого происхождения…»

В первом монтажном варианте «Алчность» была рассчитана на 10–12 часов демонстрации. Затем Штрогейм сократил фильм до 24 частей. Он писал: «Втайне от всех я отослал копию своему другу Рэксу Ингрему, работавшему тогда в Нью-Йорке, с просьбой произвести купюры. Он сократил фильм до 18 частей, чего я сам сделать не смог бы».

Штрогейм предложил для проката пятичасовой вариант с перерывом на обед. Президент МГМ Луис Б. Майер заявил, что фильм нужно сократить до десяти частей, иначе фирма понесет убытки. Штрогейм возражал. Тогда хозяева студии отстранили его от завершающего этапа работы и поручили монтажеру Джун Мэтис уложить фильм в два часа экранного времени, что и было сделано, увы, иногда за счет механического сокращения.

«Этот человек [Майер] уничтожил плоды двух лет моего труда, — писал с горечью Штрогейм. — За эти два года я продал дом, автомобиль, страховой полис, чтобы продолжить работу, поскольку мне не платили ни за время написания сценария, ни за время монтажа фильма. Деньги, которые я получил за девять месяцев съемки, равнялись сумме, выплачиваемой за две недели съемок. Я знал, что „Алчность“ — шедевр, который прославит и меня, и фирму, позволившую создать этот памятник реализму».

К счастью, даже в урезанном виде «Алчность» сохранила дыхание и стала выдающимся произведением киноискусства. Известный французский киновед Жорж Садуль писал: «…фильм направлен не столько против алчности, сколько против денег, которые неумолимо развращают и разлагают все и вся. Если Маркус с первого же появления выглядит

канальей, то Трина и Мак-Тиг приятны и даже очаровательны, пока в их взаимоотношения не вмешиваются деньги. Стоит им начать борьбу — вплоть до смерти — за обладание сокровищем, как они превращаются в монстров, и мотивы их поступков выглядят правдоподобными».

Фильм «Алчность» вошел в золотой фонд мирового кино. Без этого творения Штрогейма французский поэтический реализм 1930-х годов и итальянский неореализм 1940-х были бы иными. По мнению того же Садуля, «даже изуродованное и искалеченное, наполовину уничтоженное, это произведение оказало на искусство кино и его развитие влияние, сравнимое с воздействием литературных, архитектурных и скульптурных памятников греко-римской культуры на расцвет Ренессанса».

«ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК»
(Der letzte Mann)

Производство: Германия, 1924 г. Автор сценария К. Майер. Режиссер Ф. В. Мурнау. Оператор К. Фрейнд. Художник Э. Ульмер. В ролях: Э. Яннингс, М. Дельшафт, Э. Курц, М. Хиллер и др.

Фильм «Последний человек» стал высшим достижением и одновременно закатом так называемого каммершпиле. Этот термин означает «камерный театр» (буквально «камерная игра») и ведет родословную от немецкого театрального режиссера Макса Рейнхардта, который использовал малую сцену для показа пьес с ограниченным числом персонажей.

Теоретиком каммершпиля в кино и автором сценариев главных работ этого направления является выдающийся кинодраматург 1920-х годов Карл Майер. Разочаровавшись в киноэкспрессионизме, он обратился в каммершпиле к простым людям и постарался найти темы современных трагедий в повседневной действительности.

Картину «Последний человек» поставил один из лучших немецких режиссеров Фридрих Вильгельм Мурнау. Съемки заняли у него 180 дней (с марта по октябрь 1924 года).

«Последний человек» — уникальная для западного киноискусства картина. Это фактически монодрама, где действует только один человек (все прочие — на периферии). Майер рассказывает о нескольких днях из жизни старого швейцара (Эмиль Яннингс), служившего в большом столичном отеле «Атлантик». Блестящая ливрея делает «маленького человека» авторитетом среди окружающих, возвышает в собственных глазах. В отеле он гонит прочь неугодных посетителей, а после работы угощает леденцами детишек во дворе доходного дома, где вместе с дочерью (Мари Дельшафт) снимает жилье. В фильме очень впечатляюще показана жизнь людей, населяющих доходный дом.

Однажды старый швейцар не смог поднять тяжелый чемодан, и его перевели на работу в туалет. Блестящую ливрею пришлось сменить на белый рабочий китель. Он сразу потерял уважение окружающих, стал «последним человеком», от него отвернулись даже родственники. Старик крадет ливрею, чтобы вновь возвыситься. Но этот шаг только усугубляет драму. Швейцар проникается безграничной жалостью к себе, равносильной полному самоуничижению. В конце фильма мы видим его в темной туалетной комнате отеля, где ночной сторож сострадательно укрывает его шторой.

Но Майер и Мурнау с удивительным чувством иронии сочинили счастливый эпилог. Это было сделано по требованию американского прокатчика. С помощью пародийной надписи они сообщают, что произошло необыкновенное чудо: «В результате этого последнего унижения старик медленно угасал. И на том окончилась бы эта история, не пожалей автор несчастного старика и не добавь он эпилог, где происходят события, к сожалению, невозможные в реальной жизни».

Все начинается с того, что посетители отеля с улыбкой передают из рук в руки газету, в которой написано, будто американский миллионер завещал огромное состояние тому, кто окажется последним свидетелем его кончины. И этим человеком становится герой фильма — служительуборной.

Всесильным богачом приезжает он в отель, где раньше служил. Всем своим поведением на экране Яннингс показывает, как изменился его герой. Он надменен с теми, кто не пожалел его в несчастье, ласков с теми, кто был добр к нему.

Насладившись до конца своим торжеством, швейцар вместе с ночным сторожем садится в экипаж с четверкой лошадей и уезжает из отеля.

Яннингс приписывал себе заслугу создания хеппи-энда. В своих мемуарах он пишет: «Я потребовал, чтобы сценарий был изменен, и я победил. Несмотря на сопротивление сценаристов был добавлен финал, которому сознательно придали сказочный характер: человек обиженный, предельно униженный, неожиданно становится миллионером. Я потребовал этих изменений не потому, что являюсь поклонником хеппи-энда, — мои фильмы доказывают скорее обратное. Причины были чисто художественными. Образ старого швейцара не имел того трагического накала, который способен поднять человека, упавшего на землю. Он воплощал падение, при котором нет перспективы на лучшее будущее. А мне такая перспектива необходима. Я должен верить в этот мир!» В конце Яннингс восклицает: «Зрители показали, что я был прав!»

Кстати, сам Яннингс был навязан режиссеру студией УФА. Мурнау сумел добиться дисциплины от прежде неуправляемого «священного чудовища». Впрочем, по меткому замечанию Лотты Эйснер, «высокопарное самомнение актера совпадало с характером героя». Сорокалетний Яннингс, создавший образ старого слабеющего человека, в фильме неузнаваем. Его лицо заклеено сложным гримом, бакенбардами, усами.

Многое говорит зрителю походка швейцара. В начале фильма герой Яннингса важно шествует через площадь, едва притрагиваясь к фуражке при встрече с раскланивающимися прохожими. А потом, после увольнения, он сгибается.

В фильме Мурнау торжествовали принципы высокого гуманизма. После этого классического произведения немого кино критики писали, что Яннингс может сыграть на экране решительно все.

Стиль этого фильма, как уже отмечалось, был ориентирован на каммершпиль. По правилам каммершпиля в «Последнем человеке» соблюдался закон «трех единств». Вот что говорил в связи с этим Мурнау (1 апреля 1927 года): «Простота. Простота и еще раз простота — вот в чем будет суть фильмов завтрашнего дня. Нам непременно следует отвлечься

от всего, что выходит за пределы кино, „очиститься“ от бессмыслицы, банальностей, от всего инородного — трюков, гэгов, выкрутасов, трафаретов, чуждых кинематографу и заимствованных со сцены или из книг. Благодаря этому-то и были созданы те немногие фильмы, что вышли на уровень подлинного искусства. Именно это пытался сделать я в „Последнем человеке“. Надо стремиться достичь максимальной простоты и неизменной верности чисто кинематографической технике и сюжетам».

В «Последнем человеке» никто не говорит, но не потому, что фильм немой. Просто авторы сумели выстроить события таким образом, что все было понятно без слов. Съемочная камера играла такую же роль, как карандаш в руках художника. Оператор Карл Фрейнд использовал съемки под определенными углами, добиваясь выразительных планов. Когда швейцар одет в ливрею, важный и самодовольный, камера превращает его, снимая снизу, почти в живой монумент, когда же он лишается ливреи, напротив, верхними ракурсами прижимает маленького человека к земле. Есть сцены, где камера приходит в движение, как бы совмещаясь со взглядом старика, и тогда зрители видят мир через его восприятие. Изобретательно построена сцена опьянения швейцара, снятая качающейся камерой.

Весь фильм снимался в павильоне. Даже городская улица с магазинами, широкими тротуарами и проезжей частью была построена по эскизам художника. В таких условиях Фрейнд мог экспериментировать, используя для этого самые различные приспособления. И Карл Майер переписал весь сценарий с учетом движения камеры. По словам художника по декорациям Роберта Херльта, камеру иногда укрепляли на животе Фрейнда, а иногда она парила в воздухе, закрепленная на лесах, или двигалась вперед вместе с оператором на тележке.

Выразительные возможности съемки с движения помогли создателям фильма передать сложные психологические переживания главного героя «Последнего человека» и сделать это с такой силой, что они перерастали в подлинную трагедию «маленького» человека, потерявшего свое привычное место в жизни.

По замыслу Карла Майера, панорамирование должно было стать средством выражения психического состояния героев. Никогда прежде возможности панорамной съемки не были использованы настолько полно. Восторженный зритель, молодой журналист Марсель Карне, так описал в 1929 году это революционное новшество: «Установленная на тележке, камера скользила, поднималась, парила или пробиралась туда, где это было необходимо по сценарию. Она участвовала в действии, становилась персонажем драмы. Мы больше не видели актеров, прилипших к объективу, — теперь он заставал актеров врасплох, когда они меньше всего ожидали этого».

Премьера фильма состоялась 23 декабря 1924 года в Германии. «Последний человек» повсеместно оценивался как шедевр.

Однако в Соединенных Штатах прокат фильма оказался затрудненным, поскольку любой американец, зная, что швейцар зарабатывает меньше, чем сторож в уборной, не видел причин для отчаяния героя. Но это не помешало картине Мурнау, получившей в США название «Последний смех», быть признанной одной из лучших картин

года.

Художественные достоинства и новаторские приемы выдвинули фильм «Последний человек» на одно из первых мест в истории мирового киноискусства. Решением жюри Международной выставки в Брюсселе 1958 года он был включен в число двенадцати лучших фильмов «всех времен и народов».

«ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА»
(The Gold Rush)

Производство: «Юнайтед артистс», США, 1925 г. Автор сценария и режиссер Ч. Чаплин. Оператор Р. Тотеро. Художник Ч. Холл. В ролях: Ч. Чаплин, М. Суэйн, Т. Мюррей, Д. Хейл, М. Уайт, Б. Морриси, Г. Бергман, С. Сэнфорд и др.

Чарлз Чаплин прекрасно помнил, когда именно его осенил замысел «Золотой лихорадки» — первой комедии для «Юнайтед артистс». В одно воскресное утро сентября или октября 1923 года Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд пригласили его позавтракать. Закончив трапезу, он взял в руки стереоскоп, и одна из картинок — бесконечная цепочка старателей, привлеченных на Клондайк «золотой лихорадкой» 1898 года, одолевает перевал Чилкут — произвела на него особенно сильное впечатление. На обратной стороне фотографии кратко описывались опасности и трудности, которые приходилось преодолевать на этом перевале.

«Наконец-то я нашел тему, способную дать пищу моему воображению! — восклицает Чаплин в автобиографии. — Тут же у меня возникло множество идей, и я принялся придумывать комедийные ситуации, из которых начали постепенно вырисовываться контуры сюжета. Как ни парадоксально, но в процессе создания комедии смешное рождается из трагического; вероятно, потому, что смех — это вызов судьбе: мы смеемся, сознавая свою беспомощность перед силами природы… смеемся, чтобы не сойти с ума. Я прочел книгу об отряде Доннера, который по пути в Калифорнию сбился с дороги и был застигнут бураном в горах Сьерра-Невады. Из ста шестидесяти человек остались в живых только восемнадцать — почти все погибли от голода и холода. Некоторые не остановились перед людоедством, поедая мертвецов, другие варили мокасины, чтобы как-нибудь обмануть голод. И вот эта жуткая трагедия подсказала мне один из самых смешных эпизодов фильма. Изнемогая от голода, я варю свой башмак и съедаю его, обсасывая гвозди, словно косточки нежного каплуна, а шнурки уписываю, как итальянские спагетти. Моему же товарищу, теряющему рассудок от голода, кажется, что я курица, и он пытается съесть меня.

Полгода я был занят придумыванием комедийных ситуаций и начал снимать фильм без сценария, чувствуя, что сюжет постепенно сложится сам на этом материале».

3 декабря 1923 года Чаплин представил для регистрации авторских прав «пьесу в двух эпизодах» под условным названием «Золотая жила». Маленького Чарли на каждом шагу подстерегают опасности — бездонные пропасти, дикие звери, но он выходит победителем из столкновений с окружающей жестокой средой.

В течение декабря и января Чаплин развил на студии бешеную деятельность, готовясь к съемкам «северной картины», как ее теперь

называли. Команда художника Холла возводила сложные декорации для начальных эпизодов. Чаплину требовалась огромная видовая циклорама с горами на заднем плане, а перед ней — «снежная равнина» из смеси муки и соли. Снимать фильм должны были Роланд Тотеро и Джек Уилсон.

На роль ведущей актрисы Чаплин утвердил Лилиту Макмюррей, сыгравшую в «Малыше» Ангела искушения. Лилите было пятнадцать лет и девять месяцев. 2 марта 1924 года с ней подписали контракт за 75 долларов в неделю. Актрисе дали псевдоним Лита Грей.

Чаплин приступил к съемкам 8 февраля. Он начал с эпизода, когда Чарли, заплутавшись в снежной пустыне, натыкается на лачугу, хозяин которой, золотоискатель Черный Ларсен, встречает его весьма неприветливо. Когда же в хижине появляется еще один золотоискатель, Большой Джимми (Мак Суэйн), Черный Ларсен пытается выставить непрошеных гостей за дверь. Чарли, однако, никак не удастся исполнить его приказ, потому что буран каждый раз задувает его обратно в лачугу. Роль Ларсена с отменным темпераментом сыграл актер варьете Том Мюррей.

Голод вынуждает случайных сожителей искать выхода из положения. Бросают жребий, кому идти на поиски припасов. В путь отправляется Черный Ларсен. Вскоре муки голода, которые терзают оставшихся, становятся нестерпимыми. Чарли варит в кастрюльке на железной печке один из своих башмаков. Большой Джимми забирает себе кожаный верх, а Чарли достается жесткая подошва, утыканная гвоздями.

Муки голода еще более усиливаются, у Большого Джимми начинаются галлюцинации: Чарли представляется ему упитанным курчонком, и Джимми едва его не съедает.

Эпизод с поеданием башмака занял три съемочных дня и потребовал шестьдесят три дубля. Чаплин импровизировал по ходу съемки. Бутафорские башмак и шнурки слепили из лакрицы, и оба актера, по слухам, испытали на себе все неудобства ее послабляющего действия.

В эпизоде превращения Чарли в курчонка Чаплин начинал кадр в обычном костюме Бродяги, затем в какой-то момент изображение шло в затемнение и камеру останавливали. Чаплин быстро натягивал костюм курчонка. Пленку перематывали к началу затемнения. Затем камеру запускали по новой, изображение выходило из затемнения, и Чаплин один к одному повторял только что отснятые движения. Таким путем изображение Чарли и изображение курчонка полностью совмещались на пленке, так что казалось, будто они переходят друг в друга. С помощью этого же приема курчонок превращался обратно в Чарли.

Пока Чаплин переодевался, Маку Суэйну, который тоже был в кадре, приходилось застывать на месте. Для него выбрали особую позу — он сидит, подперев голову руками и крепко упершись локтями в столешницу. Как отмечают киноведы, безукоризненно четкая согласованность изображений свидетельствует о высочайшем классе операторского, как, впрочем, и актерского мастерства.

Две недели ушли на монтаж и пересъемку эпизодов в лачуге с участием Мака Суэйна. После чего начались приготовления к переселению в Траки, поселок у перевала Доннера, где предстояло снимать на натуре. Траки находился близ высокогорного озера Тахо в Сьерра-Неваде, почти в

четырехстах милях от Голливуда и в двадцати с небольшим от Рино.

С окончанием возведения поселка золотоискателей и прокладки тропы из Сакраменто были доставлены 600 человек для знаменитой массовой сцены, когда длинная цепочка старателей одолевает перевал. За два дня сюда стеклось внушительное количество бездомных. К ним присоединились все свободные от съемки члены киногруппы.

Натурные съемки были закончены к концу апреля и возобновились 1 июля на студии с кадров в лачуге, где терзаются голодом Чаплин и Мак Суэйн. После этого перешли к эпизоду, в котором лачуга съезжает на край пропасти, так что любое движение ее обитателей грозит нарушить неустойчивое равновесие хибары. Пришлось работать на уменьшенных макетах. Здесь все зависело от умения операторов, художников-постановщиков, бутафоров и декораторов. Смена кадров хижины в натуральную величину и кадров макета почти неуловима.

В последние дни сентября 1924 года Чаплин снял еще несколько кадров лачуги в буране, но к концу месяца вся работа приостановилась, и до Нового года он уже ничего не снимал в павильонах. Дело в том, что Лита Грей объявила о своей беременности. Чаплину пришлось жениться на актрисе — в противном случае ему грозило тюремное заключение за связь с несовершеннолетней.

Накануне Рождества Литу Грей в актерском составе заменила восемнадцатилетняя Джорджия Хейл. Замена не особенно сказалась на фильме, потому что героиня — девушка из бара — появляется где-то в середине картины.

Происходит это после того, как удачная охота на медведя спасает Чарли от ужасной смерти, а Большого Джимми — от преступления и умопомешательства. Они вдоволь запасаются мясом и после прекращения бури покидают хижину, разойдясь в разные стороны.

Чарли добирается до небольшого городка и попадает в бар для золотоискателей, где его пленяет несравненная красота местной «звезды». Прекрасная девушка влюблена в красавца-золотоискателя Джека Камерона (Малколм Уайт).

Эпизоды и баре потребовали больших трудов и расходов — включая жалованье целой сотни статистов, которых приходилось держать в руках, а среди них были мексиканцы, индейцы и — гордость съемочной группы — зарегистрированный долгожитель «Папаша Тейлор». Увидев, как отплясывает этот старец, Чаплин дал ему коротенький номер в эпизоде встречи Нового года.

Празднества по случаю наступления нового, 1925 года, возможно, подсказали Чаплину мысль перенести самые щемящие эпизоды с участием бродяжки Чарли в новогоднюю обстановку, когда все кругом веселятся, а одинокий старатель чувствует себя еще более одиноким.

Чарли мечтает завоевать сердце Джорджии. Заработав немного денег расчисткой снега, он устраивает для красавицы и ее подруг встречу Нового года. Девушки забывают о приглашении и не приходят. Ожидая гостей, Чарли засыпает; ему снится, что вечеринка получилась на славу. Он занимает всех шутками и исполняет восхитительный танец булочек: насадив на две вилки по маленькому хлебцу, Чарли виртуозно имитирует с их помощью эстрадный танец.

Знаменитый «Танец булочек» — кульминация эпизода.

При всей своей хрестоматийности «Танец булочек» появился на экране не впервые: еще в 1918 году Роско Арбакль в фильме «Повар», насадив на вилки две булочки, превратил их в пару миниатюрных ботинок, исполняющих маленький танец. Возможно, что сам Арбакль заимствовал этот номер у Чаплина, когда они оба работали на Сеннета.

10 апреля Чаплин, Хейл и Мак Суэйн отбыли в Сан-Диего с операторской группой снимать последние кадры: Большой Джимми и Чарли, заделавшиеся миллионерами — Джимми наткнулся-таки на золотую жилу, — возвращаются пароходом домой. Но Чарли невесел — он потерял следы Джорджии. По-прежнему добряк, Чарли соглашается позировать фотожурналистам в старых своих лохмотьях. Оступившись, он скатывается на нижнюю палубу, где едут бедняки, и оказывается лицом к лицу с Джорджией. Девушка радостно приветствует его, а когда контролер требует у подозрительного бродяги билет, она торопливо достает сумочку, чтобы оплатить проезд Чарли. Чарли счастлив: его любят не за миллионы. Когда недоразумение улаживается, он представляет Джорджию журналистам как свою невесту…

Съемки этого эпизода проходили на борту парохода «Жаворонок», совершавшего рейс по маршруту Сан-Диего — Лос-Анджелес — Сан-Франциско.

Последний эпизод (не считая пересъемок на макетах) был снят 14–15 мая 1925 года. Ему предстояло стать одним из самых зрелищных и захватывающих во всем фильме — конец негодяя Черного Ларсена, который проваливается в пропасть, разверзшуюся в заснеженном льду. Эпизод частью снимали на макетах, хотя каким образом удалось осуществить полномасштабную съемку с актером Томом Мюрреем, так и осталось загадкой. Обвал массивной стены из обледенелого снега, возможно, устроили при демонтаже декорации горной цепи.

«Золотая лихорадка» имела колоссальный успех во всем мире. Это единственная картина Чаплина, занявшая первое место в списке десяти лучших американских фильмов года, который публикуется в газете «Филм дейли» как результат опроса кинокритиков США.

В «Золотой лихорадке» бродяжка Чарли завоевывает свое счастье не благодаря необычайным подвигам, феноменальной силе, ловкости или храбрости. Наоборот, как комический персонаж он даже принижен в этом отношении. Он выходит победителем исключительно в силу своих человеческих качеств. Несмотря на условность, карикатурность, чаплиновский герой в то же время удивительно человечен.

Как отмечал биограф актера А. Кукаркин, «драматические и лирические сцены в „Золотой лихорадке“ равномерно чередуются и переплетаются с комическими, с мягким и остроумным юмором. Художник блестяще использовал здесь поистине неисчерпаемые возможности комедийного жанра, доказал, что комедия в не меньшей степени, чем „серьезные“ жанры, способна пробуждать благородные чувства, воспитывать и возвышать зрителей. Поэтическая сказка, рассказанная Чаплином, заставляла звучать лучшие струны человеческой души. И в этом ее прелесть».

«ГЕНЕРАЛ»
(The General)

Производство: «Бастер Китон продакшнз», «Юнайтед артистс», США, 1927 г. Автор сценария Б. Китон. Режиссеры Б. Китон и К. Брукмэн. Операторы Б. Хейнс и Д. Дженнингс. Художник Ф. Габорие. В ролях: Б. Китон, М. Мэк, Ч. Смит, Ф. Барнс, Г. Кавендер, Д. Фэрли, Ф. Врум, Джо Китон и др.

Джозеф Фрэнсис Китон родился 4 октября 1895 года в Пикуа, штат Канзас. Сын актеров варьете, он с раннего детства жил в атмосфере театра. Шести месяцев от роду ребенок скатился по ступенькам театральной лестницы и остался цел. Прославленный «король цепей» Гарри Гудини дал ему прозвище «Бастер» (жаргонный термин, означающий нечто поразительное, необыкновенное, сногсшибательное).

Кинематограф всегда восхищал и неудержимо притягивал его. Ему исполнился двадцать один год в момент встречи с Фатти Арбаклем, который только что ушел от Мака Сеннета и искал двух «умельцев» для короткометражных лент. Он выбрал своего кузена Ола Сент-Джона и Бастера Китона.

Молодого комика отличало редкое хладнокровие. Когда в первой ленте Китона «Подручный мясника» (1917) Фатти без трюков и предупреждения бросал ему в лицо мешок с мукой, Бастер падал, но не поводил и бровью.

В 1920 году Бастер снялся в полнометражном фильме «Олух» и сразу стал популярным. Вскоре он основал фирму «Китон филм».

Бастера будут называть «комиком без улыбки» или «человеком с каменным лицом». Сам Китон утверждал, что его маска возникла чисто случайно: «Я до такой степени сосредоточивался на своей актерской задаче, что ничего не знал о выражении моего лица, пока мне не сказали об этом друзья и пока я сам не увидел себя на экране…» Позже продюсеры запретили ему улыбаться не только на съемках, но и в общественных местах; за нарушение этого пункта договора Китон должен был выплачивать неустойку.

В 1923 году Китон переключился на производство полнометражных кинокомедий. Непревзойденная вершина его творчества — фильм «Генерал» (1927). Именно «Генерал», с огромным успехом показанный в 1962 году Французской синематекой, заставил критиков и публику вспомнить о великом мастере немого кино.

В искусстве режиссуры Китон стоял вровень с такими мастерами как Чаплин, а в умении пользоваться средствами кино, пожалуй, даже превосходил его.

«Генерал» весьма отличается от почти всех других фильмов Китона. На первый взгляд это даже не комедия. Тем более не эксцентрическая.

В основу сценария положен подлинный эпизод Гражданской войны Севера и Юга, описанный бывшим капралом северян Уильямом Питтенджером в книге 1863 года «Отвага и страдание: история великого железнодорожного приключения».

В апреле 1862 года диверсионная группа в штатском проникла в тыл южан, вышла к железнодорожной станции и угнала паровоз «Генерал»,

держа путь к своим в Чаттанугу, сжигая за собой мосты и обрывая телеграфные провода. Обнаружив пропажу, машинист с одним из пассажиров пустились в погоню на другом паровозе. Настигли шпионов и захватили их вместе с добычей.

События в фильме также происходят во время Гражданской войны между Севером и Югом. У машиниста Джонни Грея (Бастер Китон) два увлечения: паровоз «Генерал» и очаровательная дочь полковника Анабелла (Мэрион Мэк). Джонни безуспешно пытается вступить в ряды войск южан. Оказывается, он больше нужен в тылу. Точнее, нужен его паровоз.

Действие фильма разворачивалось там же, где происходили реальные события Гражданской войны. У Китона диверсионная группа северян угоняет «Генерала» вместе с Анабеллой, находившейся в прицепном вагоне. Джонни бросается в погоню за ее похитителями, а заодно и собственным паровозом.

Сталкиваются и взлетают в воздух вражеские поезда, рушатся в пропасть пытавшиеся пройти по подожженному героем мосту эшелоны, мечутся конные отряды. После бесчисленных приключений Джонни удается не только спасти паровоз и невесту, но и посодействовать поражению противника, причем все трюки Китон проделывает с редкой невозмутимостью. Бастер не пользовался услугами дублеров и все проделывал сам. Непосредственно съемкам предшествовала тщательная подготовка трюка. Поэтому он часто снимал сцены с первого дубля.

Ни в одном фильме Китон не достигает таких высот актерского мастерства, такой человечности. Анабелла все пытается ему помочь, но путается в длинных юбках и в основном мешает, порождая при этом массу смешных ситуаций. Удирая на паровозе от врагов, он просит Анабеллу принести ему дров для топки. По-английски и дрова, и щепки обозначаются одним словом. Девушка послушно приносит одну щепочку. Китон без улыбки смотрит на нее, потом вдруг целует, берет щепку, бросает в топку. Очарование этого кадра невозможно передать словами.

В другой сцене Анабелла должна помочь Джонни залить воду в резервуар паровоза. Китон намеренно не объяснил Мэрион Мэк, что от нее требуется в этой ситуации. Поэтому, когда включили камеру, она действительно растерялась. Но кадры получились великолепные.

Неподражаема плутовская манера Джонни — Китона разрушать любые козни противника — более того, умудриться с их «помощью» избежать неминуемой, казалось бы, катастрофы. Вот пушка паровоза, нацеленная на полуживого Китона, вдруг стреляет в его врагов, так как в последнюю минуту паровоз сворачивает на боковой путь!

Ключевая сцена битвы между южанами и северянами у реки Рок-Ривер снималась шестью камерами одновременно. В съемках принимали участие 500 национальных гвардейцев из Орегона. Причем они изображали обе враждующие стороны. При взрывах несколько статистов пострадали, сам Китон был травмирован взрывной волной. А потом загорелся лесок у реки. Вся съемочная группа бросилась тушить пожар.

Фильм «Генерал» был самым дорогим и самым любимым детищем Бастера Китона (бюджет 415 232 доллара) с многолюдными комическими сражениями, захватывающими гонками на паровозах.

По приказу генерала Паркера паровоз «Техас» пытается преодолеть объятый пламенем мост. Но попытка заканчивается крушением: «Техас» падает с высоты в реку.

На американской премьере 5 февраля 1927 года зрители были озадачены масштабностью «Генерала» — они привыкли связывать имя комика с легкими водевильными миниатюрами. Картина не имела успеха — ни у публики, ни у рецензентов. Возможно, что всех разочаровал подлинно реалистический стиль ленты, ждали прежде всего трюков. Их в «Генерале» невероятное множество, но они доведены до такой степени совершенства, что как трюки не воспринимались.

В 1928 году Бастер Китон совершил шаг, который позднее назвал «величайшей ошибкой своей жизни»: он отказался от собственной студии и подписал контракт с МГМ. Однако Китон не смог вписаться в жесткую систему кинопроизводства крупной фирмы. Владелец МГМ выставил его за дверь.

Китон играл эпизодические роли в фильмах своих друзей и коллег. В 1959 году ему был вручен почетный «Оскар» за вклад в киноискусство…

«Генерал» был вновь выпущен в 1962 году по инициативе одного мюнхенского прокатчика и по праву завоевал широкий успех во всем мире.

Многие шедевры Великого Немого считались погибшими для широкой публики. К счастью, нашлась парижская фирма МК2, которая возвращает к жизни классические фильмы.

Для реставрации фильмов Чаплина и Китона в третьем тысячелетии была создана целая система цифровой техники. С помощью компьютеров были выявлены все дефекты старой пленки. Специальные системы рассчитывали и восстанавливали былую контрастность изображения. Затем материал поступал в распоряжение компьютерных художников, которые кадр за кадром реставрировали картину. В результате, как свидетельствует кинокритик Валерий Кичин, получился фильм, способный не только конкурировать с каннской фестивальной программой новейших лент, но и превосходить их по художественному качеству, виртуозности ритма и зрелищности.

«Бастер великолепен!» — слышалось в толпе зрителей, взволнованных первым показом обновленной комедии «Генерал», прошедшим в рамках 57-го Каннского фестиваля.

Оценивая американское немое кино, киноведы определили, что «Генерал» — одна из лучших картин того периода.

«МЕТРОПОЛИС»
(Metropolis)

Производство: Германия, 1927 г. Авторы сценария Т. фон Гарбоу и Ф. Ланг. Режиссер Ф. Ланг. Операторы К. Фрейнд, Г. Риттау. Художники О. Хунте, Э. Кеттельхут, К. Фольбрехт. В ролях: А. Абель, Б. Хельм, Г. Фрейлих, Р. Кляйн-Рогге, Х. Георг и др.

Выдающийся немецкий режиссер Фриц Ланг снял свой последний, сорок первый фильм на 70-м году жизни. Все без исключения картины мастера отмечены высоким профессионализмом, а лучшие из них стали классикой мирового кино. В кинотворчестве Ланга явственно просматривается след его первой профессии, связанной с архитектурой, а

также увлечение живописью.

Один из лучших своих фильмов «Метрополис» Фриц Ланг снимал почти два года (с 22 мая 1925 года по 30 октября 1926 года), закрепив за собой положение крупнейшего режиссера киноконцерна УФА. Сценарий Ланг писал вместе со своей женой Теа фон Гарбоу, которая параллельно работала над одноименным романом.

«Метрополис», по словам Ланга, — «это история 2000 года. Рабочие живут на десяти этажах под землей, а хозяева — наверху… Все это было очень символично».

Метрополис — город-улей, с многоярусными кварталами-сотами, домами-цилиндрами, надземными дорогами, узкими улицами. Мир четко разделен на касту господ и касту рабов. Представители технократии, правящие миром, живут в светлом, солнечном Верхнем городе, а рабы — в мрачном Нижнем городе.

Первая часть фильма — экспозиция и своеобразная экскурсия по городу, где восхищение чудесами техники и ужас от социальных контрастов, не говоря уже о тотальной роботизации, неотделимы друг от друга. В райских садах на крышах небоскребов веселится элита, а в угрюмом подземелье влачат свое жалкое существование рабы.

Метрополисом управляет промышленный магнат (Альфред Абель), стремящийся к мировому господству. У него есть сын Фредер (Густав Фрейлих).

Красавица Мария (Бригитта Хельм) самоотверженно проповедует изможденным пролетариям смирение. Девушка убеждает рабочих не бунтовать, мол, настанет день, когда ум (то есть капитал) и руки (то есть рабочие) будут соединены сердцем.

Мария теряет доверие у властей. Правитель Метрополиса поручает безумному изобретателю Ротвангу (Рудольф Кляйн-Рогге) изготовить женщину-робота, двойника Марии, чтобы с ее помощью манипулировать массами.

Подстрекаемые роботом, рабочие уничтожают своих мучителей — машины. Разрушение энергоцентрали освобождает огромные запасы воды, грозящие затопить Нижний город. На помощь рабочим и их семьям приходят сын правителя Фредер и настоящая Мария.

В финальной сцене рабочие вместе со своим идейным вождем, мастером (Хайнрих Георг) подходят к магнату. Фредер просит отца протянуть руку мастеру в знак примирения, и Мария освящает этот символический союз Труда и Капитала.

В интервью, данном во время съемок «Метрополиса», Ланг говорил, что темой его фильма было «развитие техники в грядущие годы. Можно было бы сказать, что это продолжение „Доктора Мабузе“. Если в том фильме делается попытка дать портрет нашей эпохи со всеми ее рискованными случайностями, то в новой картине я пытаюсь отразить лихорадочный ритм фантастического прогресса цивилизации. Быть может, в „Метрополисе“ мне удастся сделать больше, чем в „Докторе Мабузе“… доказать то, что так часто оспаривалось, что кино в состоянии обнажить процессы, происходящие в человеческом мозгу. И тогда перед нами раскрывалась бы психологическая сущность происходящего».

Из рекламных материалов УФА следует, что «Метрополис» стоил 7 миллионов немецких марок. В подготовительный период декорации города будущего с его подвесными дорогами и автомашинами с аэродинамическими кузовами были выполнены в миниатюрных размерах и сняты по новому «методу „юфтана“». Но для полной загрузки многочисленных актеров и большого числа участников массовых сцен один из руководителей УФА Эрик Поммер дал указание возвести декорации некоторых секторов «Верхнего города» и «Нижнего города» на территории киностудии в Нойбабельсберге. Всего было израсходовано 620 тысяч метров негатива.

В фильме было занято восемь актеров на главных ролях, 750 актеров — на второстепенных ролях, 25 тысяч статистов, 11 тысяч статисток, 1100 лошадей, 750 детей, 100 африканцев и 25 китайцев. Зарплата актеров составила 1,6 миллиона марок. На изготовление костюмов затрачено 200 тысяч марок, вдвое больше — на изготовление декораций и оплату электроэнергии.

Сергей Эйзенштейн, посетивший в то время студию Ланга в Потсдаме, был потрясен увиденным.

«В те годы кинематограф еще не был мастеровит в чудесах комбинированной съемки, — отмечают российские киноведы Н. Соловьева и В. Шитова. — Но Ланг и не очень скрывает макетность Метрополиса. Фильм дает другое: особую достоверность образа, встающего как предостерегающее провидение. Дыхание, ритм, структура сверхгорода. Напряженная обезличенность потока машин; странный мобиль движения над ним, в высоте, на наклонных друг к другу плоскостях; окна уходящего в небеса здания бесчисленны и глядят пусто, слепо; мертвенная искусственность окружающей человека среды — бетон, стекло, клепаный металл, пресный, словно бы здесь же производимый воздух…»

Ошеломляющее впечатление производят сцены потопа. Подземный город заливает водой, и люди бегут к выходу, стремясь выбраться на поверхность. Сверху над тонущими — бетон, а не небо, с которого может прийти пощада. Ужас охватывает толпу. На этот момент замкнутости обратил внимание Геста Вернер, автор интересного исследования о «Метрополисе»: «Клаустрофобия — страх перед замкнутым пространством — была источником вдохновения для Ланга в его лучших фильмах… В изображении человека, не находящего выхода из запутанного лабиринта города-молоха, сказывается влияние экспрессионистских концепций „замкнутых миров“, на которых нет выхода. Здесь пессимизм Фрица Ланга смыкается с поверхностным оптимизмом Теа фон Гарбоу, обещавшей, что все закончится благополучно».

Премьера «Метрополиса» состоялась в начале января 1927 года в одном из фешенебельных кинотеатров Берлина «Палас ам Цоо». Прокатная копия имела более четырех тысяч метров и демонстрировалась в двух сериях в течение трех с половиной часов.

Публика встретила «Метрополис» прохладно. Ни богатая фантазия режиссера, ни масштабы постановки не спасли фильм от провала впрокате.

Ланг никогда не соглашался с финалом, который был ему откровенно навязан руководителями УФА. Режиссер считал концовку «Метрополиса», когда добрые чувства одерживают победу над

тоталитарной властью и рабочий протягивает руку «прозревшему» капиталисту, фальшивым. Об этом Ланг говорил в 1959 году: «Я не люблю „Метрополис“. Он фальшив, и выводы в нем фальшивые. Я не принимал этот фильм еще тогда, когда снимал его». А позже (по свидетельству Питера Богдановича) добавлял: «Главный тезис фильма был сформулирован Теа фон Гарбоу. Но я несу ответственность по меньшей мере на пятьдесят процентов, ибо фильм этот создавал я».

«Метрополис» был вершиной немецкого послевоенного кино, как и творчества Фрица Ланга немого периода. Авторитет этого выдающегося режиссера был серьезно подорван, и он вернулся к созданию детективно-приключенческих фильмов.

Некоторые критики привязывали фильмы Ланга, в частности «Нибелунгов» и «Метрополис», к фашистской идеологии. Действительно, Геббельс тотчас после прихода Гитлера к власти вызвал к себе Ланга. Он сообщил режиссеру, что несколько лет назад в каком-то городишке они с фюрером видели его фильм «Метрополис» и Гитлер выразил желание поручить Лангу постановку нацистских картин.

Ланг сразу после разговора с Геббельсом сел в поезд на Париж, в то время как его жена Теа фон Гарбоу осталась в Германии.

В своем творчестве Ланг отнюдь не преследовал цели пронацистской пропаганды. Однако объективно почти каждый его фильм становился пророческим предвосхищением будущего. В «Метрополисе» — тактики убийств, поджогов и сеющих всеобщий хаос катастроф, к которой вскоре прибегнут национал-социалисты. «Метрополис» до сих пор поражает великолепием художественного решения. Комиссия по культурному наследию ЮНЕСКО приняла решение о включении фильма Фрица Ланга «Метрополис» в почетный список «Память мира» — собрание высших достижений человечества.

8 ноября 2001 года в Берлине состоялась официальная премьера отреставрированного фильма. Кроме того, «Метрополис» демонстрировался на всех крупнейших кинофестивалях.

«Социальная антиутопия» Фрица Ланга положила начало целому направлению в мировой кинофантастике, достаточно назвать «Альфавиль» Годара и «Заводной апельсин» Кубрика.

«НАПОЛЕОН» (Napoléon)

Производство: Франция, 1927 г. Сценарий и постановка А. Ганса, при участии А. Волкова и А. Кросса, В. Туржанского и Ж. Лампена. Операторы Ж. Крюже, Л.-А. Бюрель, Ж. Люка, Ж. Мундвиллер, П.-Р. Юбер. Художник С. Фельдман. Композитор А. Онеггер. В ролях: А. Дьедонне, В. Руденко, Ван Даэль, А. Ганс, А. Кубицкий, А. Арто, Э. Бюффе, Дж. Мане и др.

Французский режиссер Абель Ганс задумал ставить фильм о Наполеоне еще в 1921 году. Свою карьеру в кино он начинал как актер, затем писал сценарии и занимался критикой. Абель Ганс увлекался философией, поэзией и литературой, но подлинное призвание нашел в кинорежиссуре.

Готовясь к постановке «Наполеона» Абель Ганс прочитал более трехсот книг: воспоминания Бонапарта, документы эпохи, произведения Тьера, Мишле, Фредерика Массона, Стендаля, Эли Фора, Артура Леви и

других.

В конце 1923 года русский коммерсант Венгеров, основатель европейского концерна «Вести», предложил Гансу осуществить его план в Берлине. Режиссер на это ответил: «Я буду снимать „Наполеона“ только во Франции».

Когда Венгеров создал «международный синдикат», в который вошла знаменитая французская студия «Патэ», Ганс принялся за работу.

В конце 1924 года сценарий был закончен. Задумывалась эпопея из восьми серий, по три тысячи метров каждая:

1. Юность Бонапарта.
2. Бонапарт и террор.
3. Итальянская кампания.
4. Египетская кампания и 18 брюмера.
5. Солнце Аустерлица.
6. Отступление из России.
7. Ватерлоо.
8. Святая Елена.

Снять удалось только первые две части. Фильм «Наполеон на острове Св. Елены» — поставил в Берлине Л. Пик.

На роль Наполеона режиссер рассматривал кандидатуры драматурга Рене Фошуа, писателя Пьера Бонарди, шансонье Жана Бастиа, актеров ван Даэля (он сыграет Робеспьера) и Ивана Мозжухина. Последний сразу отказался, поскольку считал, что достоверный образ Бонапарта может создать только француз. В итоге главная роль досталась другу Ганса — 36-летнему Альберу Дьедонне, писателю, актеру и режиссеру. Антонен Арто получил роль Марата, очаровательная Эжени Бюффе — Шарлотты Корде. Сам Абель Ганс создаст образ Сен-Жюста. В фильме приняло участие сорок известных актеров.

Съемки велись с 17 января 1925 года по сентябрь—октябрь 1926 года (с перерывом с ноября 1925 года по май 1926 года). На производство фильма было потрачено 18 миллионов франков — по тем временам сумма колоссальная. Технический персонал состоял из двухсот человек самых разных профессий. Ганс заказал восемь тысяч костюмов, четыре тысячи ружей, шестьдесят пушек. В массовых сценах участвовало до шести тысяч статистов.

«Наполеон» снимался в Бриансоне, Тулоне, на Корсике, в Сен-Клу, Бриенне, Мальмезоне и Париже. По эскизам художников было построено 150 декораций, возведен целый район Парижа начала XIX века.

Казалось, все складывается наилучшим образом, но 21 июня 1925 года пришло сообщение о крахе концерна «Вести». В своем дневнике Абель Ганс записал: «Все наши кредиты прерваны. Передо мной — огромный незаконченный фильм, снятый едва на четверть, и не сегодня завтра на нас свалится три миллиона долга».

Работа над «Наполеоном» возобновилась спустя четыре месяца. Новым финансистом стал русский предприниматель Гринев.

Хотя фильм был немой, Ганс выбрал на роль Дантона профессионального певца Александра Кубицкого. Статистам пришлось двенадцать раз подряд исполнить национальный гимн. В «Ле Тан» побывавший на съемках Эмиль Вюйермоз писал: «Непрофессиональные

артисты отнеслись к своим ролям с чрезвычайной серьезностью. Костюмы передали им свою душу. Вездесущий Ганс — великолепный организатор — словно наэлектризовал человеческую массу… Все эти мужчины и женщины, повинуясь какому-то инстинкту, обрели доисторические ощущения и чувства… Режиссер управлял статистами так, как дирижер руководит оркестром… Когда Ганс просто поднялся на трибуну, чтобы дать чисто технические указания, его тихий и мягкий голос был встречен гулом восхищения тех покорившихся существ, которые целиком отдавали себя во власть вождя».

Утверждают, что если бы в этот день под началом Ганса находилось десять тысяч статистов, опьяненных историей и жаждущих приказаний, режиссер мог бы бросить их на приступ любой крепости и любого дворца — Бурбонского или Елисейского — и провозгласить себя диктатором.

Во время съемок взятия Тулона порт был закрыт, и над городом в течение нескольких часов реял английский флаг. Вечером докторша сказала Гансу: «Сегодня у нас сорок два пострадавших». И в ответ услышала: «Это хороший знак, ребята дерутся как черти, у фильма будет отличный темп!»

Однажды сам Ганс был легко ранен в результате взрыва ящика с патронами, в углу павильона. Он доехал в такси до клиники и через неделю уже был на съемочной площадке, в то время как остальные пострадавшие еще залечивали свои раны.

В эпизоде, когда Бонапарт объезжает войска, солдатам следовало приветствовать его возгласом: «Да здравствует Бонапарт!» Но массовка кричала: «Да здравствует Ганс!»

Последние дни съемок на Корсике совпали с выборами. Энтузиазм местных жителей оказался настолько велик, что бонапартисты полностью восторжествовали над республиканцами.

«Наполеон» Ганса не был биографическим повествованием, а скорее представлял собой ряд эпических сцен, связанных с образом героя. В фильме каждая сцена кажется центральной, каждый план эмоционально заряжен до предела, каждый актер выкладывается полностью, безостатка.

«Для Ганса задача состояла не в том, чтобы нарисовать историческое полотно или просто показать на экране личность и деятельность Бонапарта, а в том, чтобы создать кинопоэму, оживить свой рассказ эпическим дыханием, — отмечал французский киновед П. Лепроон. — И хотя исторической достоверности в фильме не больше, чем в „Песне о Роланде“, зато все в нем проникнуто горячим дыханием народного сказания».

Ганс обнаружил, что обычный экран не соответствует размаху этого фильма. Тогда он изобрел «тройной» экран, когда по бокам обычного устанавливались еще два, одинакового с ним размера. Зрители могли видеть всю панораму происходящего. Несмотря на ограниченное количество оборудованных залов, тройной экран производил ошеломляющее впечатление.

Каждое из трех изображений иногда включало по пять-шесть наплывов. «Я давал до шестнадцати изображений, наплывающих одно на другое, — утверждал Ганс. — Я знал, что при пяти изображениях глаз ничего не различает, и все же они как-то воспринимались, а

следовательно, потенциально воздействовали на зрителя, подобно оркестру, в котором перед вами играет пятьдесят инструментов и невозможно уловить ухом звучание каждого из них в отдельности — все дело в том, чтобы продуманно окружить вас звуками. Эти наплывы тоже были продуманы, я никогда не пускал все шестнадцать изображений одновременно: сначала шло первое, несколько секунд спустя — второе, заканчивавшееся на двадцатом метре, тогда как третье начиналось на четвертом и кончалось на двенадцатом и т. д. […] Я брал очень точные отрезки драгоценного времени, чтобы добиться какого-либо эффекта, хотя и знал заранее, что это останется непонятым. В искусстве иначе поступать невозможно».

Изображение бушующего моря, снятого с лодки, сменяется кадрами, снятыми с качелей над толпой, окружавшей Конвент (эпизод «Двойной бури»). Депутаты появляются на экране в одном ритме с разбушевавшейся стихией, и (по сценарным ремаркам) «жирондистов бросает то на правый, то на левый борт». Несколько портативных камер снимают толпу изнутри, «документально», а одна закреплена на груди тенора Кубицкого, поющего «Марсельезу», и передает ритм дыхания национального гимна.

Абель Ганс первым использовал прием «субъективной камеры». В сцене на Корсике режиссер снимал Бонапарта киноаппаратом, закрепленным на крупе скачущей лошади, а для съемок эпизодов в море использовал подводную камеру в водонепроницаемом футляре.

В интервью газете «Пари суар» в 1925 году Ганс заявил: «Я следую стремлению превратить до сих пор пассивного зрителя в действующее лицо. Он больше не смотрит, а участвует в действии, и отсюда его аналитические и критические способности заменены аффективным восприятием, порождающим абсолютное отчуждение и предельное переживание».

Приступив к съемкам знаменитой «снежной баталии» в Бриенне, когда юный Бонапарт выказал свои способности тактика, Ганс приказал установить над «полем битвы» специальную систему канатов и «пустил» по ним кинокамеры, траектория движения которых совпадала с полетом снежков. На Корсике закрепленные на стальных тросах и приводимые в движение механизмом канатной дороги камеры парили над землей.

Те же методы съемки режиссер применил для «Бала жертв» (где камеры кружились вместе с танцующими) и для эпизода осады Тулона (камеры находились внутри мячей, которые подкидывали в воздух). К режиссеру можно вполне отнести слова Наполеона, стоящие эпиграфом к сценарию: «Я раздвинул границы славы. Это уже кое-что значит». Ганс раздвинул границы кино.

Съемки «Наполеона» были завершены летом 1926 года. В сентябре Абель Ганс приступил к монтажу фильма, занявшему семь месяцев. У него было 450 тысяч метров негатива! Первоначальный вариант насчитывал пятнадцать тысяч метров; так называемый «многосерийный вариант» имел 10 700 метров (около восьми часов проекции), а готовый фильм для тройного экрана — 5 тысяч 500 метров.

Торжественная премьера «Наполеона» состоялась 7 апреля 1927 года в здании парижской «Опера», где был повешен «тройной» экран.

Массовый прокат многосерийного «Наполеона» начался 14 ноября 1927 года. В США прокатом фильма занималась МГМ (1929 год), сократившая его до 2400 метров. Чем короче была версия, тем меньше становился понятен смысл картины.

Создатель «Наполеона» всю жизнь продолжал работать над своим шедевром, который таким образом непрерывно совершенствовался. Он рассматривал свой фильм как движущееся произведение.

В 1971 году фильм был выпущен еще раз, с небольшими доснятыми сценами и новой постсинхронизацией, но без тройного экрана и под названием «Бонапарт и Революция». Продолжительность картины (4 часа 30 минут) была сокращена до 3 часов 55 минут.

Продюсером выступил известный французский режиссер Клод Лелуш. Во время первой встречи его поразила почти юношеская энергия 80-летнего Абеля Ганса. Целых два часа он пересказывает каждую сцену своего фильма, играя все роли с неподдельным воодушевлением. Несколько лет спустя американский режиссер Фрэнсис Форд Коппола, тоже восторженный почитатель Абеля Ганса и его «Наполеона», приобрел права на немую версию. Его замысел заключался в том, чтобы предложить своему отцу, композитору Кармине Коппола, написать саундтрек, которым будет сопровождаться показ фильма. Почти одновременно над звуковой дорожкой к «Наполеону» начал работать британец Карл Дэвис, выпустивший свою версию шедевра Ганса.

Премьера произведения, подписанного «Отец и сын Коппола», состоялась в 1981 году в знаменитом зале «Радио Сити-холл» Нью-Йорка и стала триумфом.

«СТРАСТИ ЖАННЫ Д'АРК» (La Passion de Jeanne d'Arc)

Производство: Франция, 1928. Автор сценария К. Дрейер по пьесе Ж. Дельтейля. Режиссер: К. Дрейер. Оператор: Р. Мате. Художники: Г. Варм и Ж. Гюго. В ролях: Р. Фальконетти, Э. Сильвен, М. Шульц, М. Симон, А. Арто и др.

Фильм «Страсти Жанны д'Арк» остается непревзойденным образцом мастерства в творчестве Карла Теодора Дрейера.

Еще на заре развития датской кинематографии молодой журналист Дрейер серьезно заинтересовался новым видом искусства. В прессе стали появляться его статьи по вопросам кино. Вскоре Карл Теодор завязал тесные отношения с кинофирмой «Нордиск», начал писать сценарии, затем занялся режиссурой.

С 1920 по 1927 год Дрейер снял семь полнометражных фильмов. Он был вынужден переезжать из страны в страну, в поисках средств на постановку очередной картины.

Закончив в Норвегии «Невесту из Гломдаля» (1925), «маленькую фольклорную историю», режиссер отправился во Францию, где в апреле 1926 года состоялась премьера его фильма «Почитай свою жену». Французская публика была в восторге, и фирма «Сосьете женераль филм» предложила Дрейеру экранизировать пьесу Жозефа Дельтейля «Страсти Жанны д'Арк».

Карл Теодор Дрейер принялся изучать многочисленные литературные источники и документы, связанные с делом Жанны д'Арк, в

том числе подлинные протоколы ее допросов. Прочитанное произвело на режиссера столь сильное впечатление, что вскоре от первоначальных замыслов и пьесы Дельтейля почти ничего не осталось.

В 1929 году Дрейер писал в немецком журнале, как он пришел к пониманию образа Жанны д'Арк:

«С самого начала было ясно, что я должен требовать от себя. Стилизация сюжета позволила бы представить уклад жизни и культурное окружение XV века, положила бы в основу фильма сравнение эпох, а мне надо было сделать так, чтобы зритель был поглощен прошлым. Тогда я использовал новые формы и методы.

Было необходимо изучить материалы процесса о реабилитации, но на изучение одежды и других признаков эпохи я не тратил времени, так как мне кажется, что дата действия столь же малозначима, как и его отдаленность от сегодняшнего дня. Я хотел написать гимн торжеству души над жизнью».

По сценарию Дрейера, подписанному Жозефом Дельтейлем в рекламных целях, все события фильма совершаются в течение одного дня.

Дрейер сконцентрировал действие вокруг последних допросов Жанны д'Арк и последующих приговоре и казни. Следуя историческим документам, он показывал Жанну не как святую, совершившую подвиг по наитию свыше, а как патриотку, смело поднявшую меч против иноземных захватчиков. Отсюда и характеристика членов трибунала, состоявшего из представителей церкви, вступивших в сговор с захватчиками, приобретала совершенно другой характер, чем это было в пьесе.

Дрейер привлек к съемкам видных актеров театра и кино, но в центре фильма оказалась малоизвестная театральная актриса Мария-Рената (Рене) Фальконетти.

Дрейер вспоминал:

«Моя встреча с актрисой Фальконетти была прозаичной. Я увидел ее на сцене. В одном из „театров бульваров“, названия которого не припомню [„Театр де ля Мадлен“]. Она играла в легкой, современной комедии и была очень элегантной, немного легкомысленной, но очаровательной.

У нее было оригинальное лицо. Помимо чарующего современного облика в ней было что-то величественное. За внешностью была душа. Тогда я сказал ей, что хотел бы сделать с ней несколько кинопроб, но без грима, и добавил: мне нужно ваше лицо. На другой день она пришла, сняла с лица тон, и мы сделали кинопробы. И я нашел все что искал для Жанны д'Арк: простая женщина, очень искренняя и в то же время — женщина, способная на страдание».

Рене Фальконетти (сценическое имя актрисы) органично вошла в мужской актерский ансамбль, в котором были Эжен Сильвен, Морис Шульц, Мишель Симон, Антонен Арто и другие.

Ради искусства актерам часто приходится идти на жертвы. В 1964 году Дрейер вспоминал, какое чувство стыда и неловкости испытывал Антонен Арто, игравший роль монаха Массье, когда ему пришлось появиться в кафе, где часто собирались сюрреалисты, с тонзурой на черепе — в полном соответствии с уставом доминиканского ордена.

Фальконетти согласилась остричь свои прекрасные волосы, чтобы внешне быть похожей на героиню. Дрейер был вынужден почти наголо обрить Фальконетти, понимая, насколько ужасна такая жертва для женщины (во всяком случае, в то время). Многие плакали, когда снимали эту сцену. Все, включая машинистов, стремились подарить ей цветы.

Гениальная простота игры Фальконетти потрясала зрителей. Актриса настолько вошла в свою роль, что в кадрах истязаний Жанны д'Арк впадала в обморочное состояние, представляя себе мысленно боль, причиняемую орудиями пыток. Она плакала во время съемок допроса без всякого принуждения со стороны режиссера — только потому, что жила внутренней жизнью своей героини.

Как и предполагал Дрейер, лицо Фальконетти на экране оказалось столь значительным и выразительным, что удерживало внимание публики в течение почти двух часов демонстрации фильма. Более того, зрительское внимание к героине было исполнено глубокого, искреннего сострадания.

Полтора года велась работа над фильмом — столько же судили Жанну д'Арк отцы-инквизиторы. В каком-то смысле картина Дрейера — это репортаж из зала суда. В трудах епископа Дюбуа досконально описывался процесс над Жанной. Двадцать девять допросов сосредоточились в событиях одного дня. Как говорил сам Дрейер в 1964 году: «„Страсти Жанны д'Арк“… фильм документальный. Мой сценарий построен на протоколах руанского процесса. Все слова фильма зафиксированы историей. Я разделяю мнение французского критика Левинсона, сказавшего о „Жанне д'Арк“: „Это одновременно последний немой и первый звуковой фильм“».

Строгие, лаконичные декорации принадлежат французу Жану Гюго и немецкому художнику-экспрессионисту Герману Варму.

В заброшенном цехе завода «Рено», совсем рядом со студией в Бийанкуре построили декорации «Внутренней часовни» и «Тюремной камеры» с примыкающим караульным помещением и «Камеры пыток с комнатой для допросов». После этого на окраине Парижа, между Монружем и Пти-Кламаром, начали возводить декорацию «Город Руан».

Фильм снимался с мая по октябрь 1927 года. Режиссер следовал исторической хронологии событий: процесс, приговор, казнь. Валентин Юго описывает свои ощущения во время съемок: «Мы все время испытывали эту гнетущую атмосферу ужаса, беззакония, юридической ошибки… Я видел, как самые недоверчивые актеры, увлеченные волей и верой режиссера, продолжали бессознательно играть роль уже после окончания съемок…»

«Страсти Жанны д'Арк» снимал один из лучших операторов своего времени Рудольф Мате, участник ряда авангардистских фильмов. В фильме о Жанне д'Арк он одним из первых применил редкую по тем временам панхроматическую пленку, способную создавать особо выразительную контрастность черного и белого на экране. Актеров снимали без грима.

Критик Муссинак отмечал, что Дрейер максимально использовал крупные планы и все выразительные возможности различных ракурсов: «Отказ от грима придает лицам необычную, страшную силу, особенно подчеркивающую внутреннюю игру чувств или мыслей героев».

Многочисленные крупные планы Дрейера объясняются его тягой к документализму. Техника судебного протокола диктовала стиль. Суд, обязательные церемонии, техника судебного разбирательства — все это Дрейер пытался передать в фильме. Короткие и четкие вопросы и ответы приводили к единственному естественному решению: каждая реплика строится на крупном плане. Кроме того, благодаря крупным планам зритель получал те же удары, что и Жанна, когда ее мучили вопросами. Создание такой ситуации и входило в планы режиссера.

Картина Дрейера не понравилась архиепископу Парижа, с которым предварительно консультировались прокатчики. «Жанне д'Арк» грозило осуждение и проклятие с церковных кафедр и саботаж католиков.

Произведенные купюры и поправки, в которых Дрейер не участвовал, были столь серьезны, что зритель познакомился со скучным католическим фильмом, где суд в Руане стал почти симпатичным и где процесс сведен к теологическому спору без драматического нагнетания.

Однако даже в таком варианте шедевр Дрейера, согласно знаменитому опросу критиков в Брюсселе в 1958 году, вошел в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

Кокто писал: «„Потемкин“ подражал документальному фильму и совершенно потряс нас. „Жанна д'Арк“ воссоздает документ эпохи, когда кино еще не существовало».

Произведением Дрейера искренне восхищался Сергей Эйзенштейн («Одна из прекраснейших картин на протяжении истории фильма») и многие другие классики мирового кино.

«АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС»
(Un chien andalou)

Производство: Франция, 1928 г. Режиссер Л. Бунюэль. Авторы сценария Л. Бунюэль и С. Дали. Оператор А. Дюверже. Художник П. Шильд. В ролях: П. Бачев, С. Марей, Х. Миравильяс, С. Дали, Л. Бунюэль.

Небольшой фильм «Андалузский пес» — первая работа режиссера Луиса Бунюэля — стал одним из ключевых произведений мирового киноавангарда.

Будущий классик кино родился в испанском селении Каланда (провинция Теруэль). Во время учебы в мадридском университете Бунюэль подружился с Сальвадором Дали и Федерико Гарсиа Лоркой.

В 1925 году Бунюэль переехал в Париж. На студии «Альбатрос» Луис сыграл маленькую роль контрабандиста в «Кармен».

Вскоре Бунюэль предъявил миру свои первые сюрреалистические фильмы: «Андалузский пес» и «Золотой век» — скандальные, загадочные, вызывающие, не предназначенные для логического анализа.

«Андалузский пес» Бунюэль поставил в соавторстве с Сальвадором Дали. Название фильма навеяно испанской поговоркой: «Андалузский пес воет — значит, кто-то умер». Ощущение тесной связи между любовью, чувственным влечением и смертью станет характерным для всего творчества Бунюэля.

Фильм родился под впечатлением снов, увиденных будущими соавторами. Приехав на несколько дней в гости к художнику в Фигерас, Луис рассказал ему сон, в котором Луна была рассечена пополам облаком,

а бритва разрезала глаз. В свою очередь Дали вспомнил, что прошлой ночью ему приснилась рука, сплошь усыпанная муравьями. И добавил: «А что если, отталкиваясь от этого, сделать фильм?»

Сценарий сочинили за несколько дней. По словам Бунюэля, они придерживались простого правила: «Не останавливаться на том, что требовало чисто рациональных, психологических или культурных объяснений. Открыть путь иррациональному. Принималось только то, что поражало нас, независимо от смысла… У нас не возникло ни одного спора. Неделя безупречного взаимопонимания. Один, скажем, говорил: „Человек тащит контрабас“. „Нет“, — возражал другой. И возражение тотчас же принималось как вполне обоснованное. Зато когда предложение одного нравилось другому, оно казалось нам великолепным, бесспорным и немедленно вносилось в сценарий».

Закончив сценарий «Андалузского пса», Бунюэль понял, что это будет совершенно необычный, шокирующий фильм, и ни одна компания не согласится его финансировать. Тогда он обратился за помощью к матери. Сеньора Бунюэль, посоветовавшись с нотариусом, передала Луису деньги для постановки первого фильма. Вернувшись в Париж, Бунюэль встретился с актерами Пьером Бачевым и Симоной Марей, с оператором Дюверже, с руководителями студии «Бийанкур».

Фильм был снят всего за две недели. «Нас было пятеро или шестеро на съемочной площадке, — вспоминал Бунюэль. — Актеры совершенно не понимали моих указаний. Я, скажем, говорил Бачеву: „Смотри в окно, словно ты слушаешь Вагнера. Еще восторженнее“. Но он не видел ничего такого, что вызвало бы у него нужное состояние. Я уже обладал определенными техническими знаниями и отлично ладил с оператором Дюверже».

Сальвадор Дали приехал лишь за три или четыре дня до окончания съемок. На студии он заливал смолой глаза чучел ослов. Бунюэль позволил другу-художнику сыграть одного из монахов ордена Св. Марии, которого с трудом тащит Бачев, но этот кадр не вошел в фильм. Дали можно увидеть на втором плане рядом с невестой Бунюэля Жанной в эпизоде смертельного падения героя.

Закончив и смонтировав фильм, Бунюэль не знал, что с ним делать дальше. В это время Ман Рей закончил в имении виконта Шарля де Ноай съемки документальной ленты «Тайны замка Де» и искал какой-нибудь фильм в качестве дополнения к программе.

Ман Рей встретился с Бунюэлем в баре «Ла Куполь» и представил режиссера Луи Арагону, писателю из группы сюрреалистов. «Арагон был старше меня на три года и вел себя с чисто французской обходительностью, — вспоминал Бунюэль. — Мы поговорили, и я сказал ему, что мой фильм в некотором смысле вполне можно считать сюрреалистическим. На другой день они с Ман Реем посмотрели его в „Стюдио дез юрсюлин“ и с уверенностью заявили, что фильм надо немедленно показать зрителям, организовать премьеру».

Премьера состоялась по платным билетам и собрала весь так называемый «цвет Парижа» — аристократов, писателей, известных художников (Пикассо, Ле Корбюзье, Кокто, Кристиан Берар, композитор Жорж Орик). Группа сюрреалистов явилась в полном составе.

Бунюэль сидел за экраном и с помощью граммофона сопровождал действие фильма то аргентинским танго, то музыкой из «Тристана и Изольды».

«Андалузский пес» представляет собой череду странных, жестоких, эротически окрашенных видений, не связанных каким-либо литературным сюжетом.

Фильм начинается с кадра, на котором узкое облако разрезает Луну. Следующий эпизод: бритва рассекает женский глаз (съемка, разумеется, трюковая — глаз актрисы подменен бычьим глазом). На протяжении фильма возникают кадры отрубленной руки, валяющейся посреди улицы; муравьев, выползающих из отверстия в ладони; обнаженной женщины, сидящей посреди лесной поляны… Герой, охваченный любовным влечением, не может приблизиться к девушке, так как вынужден тащить за собой на канатах разнообразные предметы: поплавки, тыквы, двух монахов из ордена Св. Марии и рояль с трупом осла.

После «триумфальной премьеры» фильм «Андалузский пес» был куплен владельцем «Стюдио-28» Моклером и продержался на афише восемь месяцев. За время показа в полицию явилось сорок или пятьдесят доносчиков с требованием запретить столь неприличный и жестокий фильм. Это было началом многолетних оскорблений и угроз, которые преследовали Бунюэля до самой старости. Говорят, во время просмотра «Андалузского пса» случилось два выкидыша. Но фильм все-таки не был запрещен.

Рафаэль Альберти в книге «Затерянная роща» пишет о первом просмотре «Андалузского пса»: «Фильм произвел сильнейшее впечатление, кое-кого ошарашил, но, думаю, равнодушным никого не оставил… Появился фильм в самый канун великих политических перемен, и это было глубоко знаменательно, его горячечный пульс вторил сердцебиению охваченного лихорадкой Мадрида».

Неоднократно предпринимались попытки рационального толкования картины. Сюрреализм опирался в известной мере на психоанализ Фрейда, однако Бунюэль не признавал психоаналитических объяснений своих фильмов. Например, знаменитый эпизод из «Андалузского пса», когда герой, привязанный канатами к двум тыквам, к двум монахам и роялю с дохлым ослом, не в состоянии поцеловать женщину, истолковывался психоаналитиками следующим образом: любовь (страстный порыв героя) и половое влечение (тыквы) «заторможены» (канаты) религиозными предрассудками (священники) и буржуазным воспитанием (рояль и дохлый осел).

Бунюэль возражал: «Мне доводилось слышать или читать более или менее изобретательные толкования „Андалузского пса“, но все они одинаково далеки от истины. Вместе с Дали мы брали гэги и предметы, какие только приходили на ум, а затем безжалостно отбрасывали все то, что могло хоть что-нибудь значить».

Этот фильм, по словам режиссера, направлен против буржуазного общества и всех его культурных ценностей…

Спустя два года в том же ключе, что и «Андалузский пес», Бунюэль снял «Золотой век» (1930), но в нем уже более акцентированы социальные

мотивы. Фильм был сделан по заказу виконта Шарля де Ноай, который предоставил художнику полную творческую свободу.

Актеры Гастон Модо и Лиа Лис играли двух любовников, которым общество в лице «реакционных» сил церкви, армии и семьи мешает вступить в сексуальные отношения. В фильме немало шокирующих сцен: скорпионы в прологе, скелет архиепископа в пустынной бухте. Помощник министра, приехавший с официальной миссией, забыв обо всем, кидается на приглянувшуюся ему женщину, и они, сплетясь в любовном объятии, прилюдно катаются по грязной земле. Через великосветскую гостиную, заполненную гостями, как ни в чем не бывало проезжает повозка золотарей. Корова приходит в спальню богатой дамы и преспокойно укладывается на кровать. Пожилой дирижер оркестра получает удар по голове, после чего почтенным господином овладевает эротическое безумие. Сторож сада убивает из ружья своего малолетнего сына. В финале распутный граф Бланжи, только что покинувший замок ужасов «120 дней Содома», загримированный под Христа, пересекает экран… Словом, целый час чистого сюрреализма.

«Золотой век» не имел успеха у парижского высшего общества. Впервые показанный в ноябре 1930 года, он был встречен чрезвычайно холодно, а на следующий день виконт Шарль де Ноай, продюсер фильма, узнал, что исключен из «Жокей-клуба».

Вскоре, предваренный длинным манифестом, подписанным сюрреалистами, «Золотой век» был показан широкой публике в «Стюдио-28». Демонстрация в переполненном зале сопровождалась погромом и грубыми выходками национал-патриотов, срывавших вывешенные в фойе полотна сюрреалистов. Через шесть дней префект полиции Парижа Жан Хьяпп запретил показ фильма. На парижские экраны «Золотой век» вновь выйдет лишь 17 июня 1981 года.

Луис Бунюэль, не лишенный злопамятности в принципиальных вопросах, через много лет отомстил гонителю сюрреализма. В финале «Дневника горничной» отвратительный насильник, убийца и фашист выкрикивает: «Да здравствует Хьяпп!»

«ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»
(Der blaue Engel)

Производство: Германия, 1930 г. Авторы сценария К. Фолльмеллер, Р. Либман и К. Цукмайер по роману Т. Манна «Учитель Унрат». Режиссер Дж. фон Штернберг. Оператор Г. Риттау. Художник О. Хунте. Композитор Ф. Холлендер. В ролях: Э. Яннингс, М. Дитрих, К. Геррон, Р. Валетти, Х. Альберс, Р. Бернт и др.

Фильм «Голубой ангел» поставлен режиссером Джозефом фон Штернбергом по мотивам сатирического романа Генриха Манна «Учитель Унрат, или Конец одного тирана» (имя героя иногда переводится буквально — Гнус), где Манн в трагикомической форме размышлял о феномене власти.

Спустя четверть века роман «Учитель Унрат» заинтересовал известного немецкого кинопродюсера Эриха Поммера. Он знал, что Генрих Манн нуждается в деньгах, и приобрел права на экранизацию романа за небольшую цену.

Эрих Поммер пригласил из Голливуда 35-летнего режиссера Джозефа фон Штернберга, уроженца Австрии. Сценарий писали доктор Карл Фолльмеллер, Роберт Либман и Карл Цукмайер. По настоянию Штернберга фильм стал называться «Голубой ангел», как и кабачок, в котором учитель влюбляется в певичку. Режиссер собирался снимать фильм не о падении учителя, а о коварной соблазнительнице, ставшей причиной этого падения.

Уже были распределены все роли, а героини все не было. «На роль Лолы я искал женщину совершенно особого типа, чем-то похожую на жившую в прошлом столетии Фелицию Ропс, и был уверен, что смогу найти в Берлине ее двойника», — говорил Штернберг.

Приближался первый день съемок, и в окружении Штернберга начали поговаривать, что он ищет мифическую женщину. Однажды, перелистывая каталог немецких актрис, взгляд режиссера остановился на фотографии фрейлейн Дитрих (она была замужем за ассистентом студии УФА и звалась фрау Зибер). На следующий день Штернберг посетил спектакль «Два галстука» Георга Кайзера, в котором играли снимавшиеся в его фильме Ганс Альберс и Роза Валетти. В спектакле были заняты пятьдесят актеров, певцов, танцовщиков и популярная в Берлине группа «Музыканты-комедианты».

«В тот вечер я впервые увидел фрейлейн Дитрих, как говорится, во плоти и крови, — рассказывал Штернберг. — Трудно объяснить, для чего она находилась на сцене, поскольку произносила одно-единственное предложение. Но я не мог оторвать от нее глаз. У нее было как раз такое лицо, какое я искал, и, насколько можно было судить издалека, вполне подходящая фигура. Более того, я чувствовал, что она может предложить то, чего я даже не искал. […] Она не только была похожа на Фелицию Ропс. Уверен, если бы ее увидел сам Тулуз-Лотрек, то обязательно бы сделал стойку на руках. Теперь я хотел опекать эту необычную женщину, обладавшую такими внешними данными!»

На следующий день Дитрих пригласили на студию УФА.

«Она вообще не была готова, поскольку считала всю затею пустой тратой времени… — вспоминал Штернберг. — Я послал ее в костюмерную, чтобы она сменила свой уличный костюм на что-нибудь более мишурное, соответствующее духу кабаре. Она вернулась в платье таких размеров, что в нем спокойно мог поместиться бегемот. Мы кое-как закололи платье булавками, и я предложил Дитрих спеть что-нибудь на немецком, а потом и на английском. И здесь произошло чудо: между нами тотчас установилась какая-то магическая связь. Марлен реагировала на все мои замечания с поразительной легкостью, которой я вовсе не ждал от нее. Мне казалось, что ей нравится, что я вкладываю в работу с ней так много усилий. Но она даже не посмотрела пробы и ни разу не спросила меня о них. И тем не менее ее поразительная витальность вырвалась, наконец, наружу».

Дитрих была ангажирована за гонорар в размере пяти тысяч долларов. Для сравнения: Эмиль Яннингс получил двести тысяч долларов!

Декорации кабачка «Голубой ангел» построили в Гамбурге. Съемки проходили в напряженном ритме: с семи утра и до позднего вечера. Тем не менее Дитрих продолжала выступать на театральной сцене.

Едва начались съемки «Голубого ангела», как на студии появился Шульберг, шеф студии «Парамаунт» в Голливуде, и предложил Дитрих контракт на семь лет. Марлен ответила: «Я не хочу никуда уезжать, я хочу остаться на родине со своей семьей».

Действие «Голубого ангела» разворачивается в портовом городке предположительно в начале 1920-х годов или чуть раньше. Учитель старших классов в гимназии профессор Унрат ненавидит людей и свободу, злобно измывается над школьниками. Узнав, что его ученики посещают певичку из кабачка «Голубой ангел», он заявляется к ней с угрозами. И случается непредвиденное: учитель сам попадает под чары Лолы-Лолы. Унрат проходит все стадии нравственной деградации. Он женится на певичке и отправляется вместе с ней на гастроли.

Пока труппа кочует из города в город, Лола-Лола подвергает мужа унижениям. Унрат становится обузой для эстрадного театрика. Труппа возвращается в родной город Унрата. На представлении — аншлаг. Выйдя на сцену, бывший учитель кричит по-петушиному, затем сбегает с подмостков и начинает душить Лолу-Лолу. Актеры приходят ей на помощь. Унрат пробирается в свой бывший класс и там умирает (у Манна профессор попадает в тюрьму). Лола-Лола дерзка, соблазнительна и вовсе не сентиментальна. Когда ее муж уходит умирать, она поет песню «Если сгорают крылья, я не виновата».

На съемочной площадке Джозеф фон Штернберг умело руководил осветителями, рабочими, гримерами, статистами и актерами. Удивительно, но антураж на экране у него выглядел значительно дороже, богаче, нежели в жизни, и добивался он этого эффекта самыми скромными средствами.

Штернберг был помешан на необычных ракурсах, проявляя при этом большую режиссерскую изобретательность. В «Голубом ангеле» он не чурался киносимволов: пробираясь к Лоле, Унрат оказывается в сетях, развешанных на сцене; Лола поет на площадке, заполненной вещами и украшениями, а сама внешне подобна кукле и т. д.

Фильм снимался в двух вариантах — на немецком и английском языках. В английской версии Дитрих превратилась в американскую певицу. Штернберг требовал от Марлен чистого произношения. Остальные актеры говорили по-английски с немецким акцентом, что соответствовало авторскому замыслу.

Дитрих исполняла в фильме несколько песен Холлендера. Голос Марлен — грудной, чуть хрипловатый — «работал» на создание характера Лолы-Лолы. «Если бы у нее не было ничего, кроме этого голоса, она все равно покоряла бы все сердца», — писал Хемингуэй.

Лола-Лола поет о том, что она вся «с головы до ног создана для любви», и скоро ее песенка завертится на патефонных дисках по всей Германии, по всей Европе.

Роль учителя исполнил любимец немецкой публики Эмиль Яннингс. «Голубой ангел» был первым звуковым фильмом студии УФА. Яннингс страшно боялся микрофона, и Штернбергу стоило больших трудов заставить его произносить текст с обычными интонациями.

Яннингс был абсолютно безразличен к проблемам других актеров и злорадствовал по поводу неопытности Марлен Дитрих. Как только сцена завершалась, Яннингс начинал вести себя с ней грубо и пренебрежительно.

Он даже пытался давать ей указания. Штернберг тотчас пресек его поползновения.

Дитрих отвечала партнеру той же монетой: «Эмиль Яннингс ненавидел каждого, запирался у себя и просто не приходил на съемку. Мы ждали в своих гримерных, пока герр Яннингс сможет приступить к работе. Иногда это ожидание длилось два, три часа. Фон Штернбергу, с его умением убеждать, приходилось прилагать немало усилий, чтобы в конце концов привести в павильон психопатичного исполнителя главной роли, который просто напрашивался на то, чтобы его наказали плеткой. И когда наконец воцарялся мир, мы приступали к работе».

Штернберг не уложился ни в смету, ни в сроки. Вместе с ассистентом Сэмом Уинстоном он монтировал «Голубого ангела» в ходе съемок. Сразу после завершения фильма, 30 января 1930 года, Штернберг отплыл на пароходе «Бремен» в Нью-Йорк.

Вскоре состоялся просмотр «Голубого ангела» хозяином студии УФА Альфредом Гугенбергом и его помощниками. Они были возмущены тем, что главный герой фильма не совершил ничего истинно «человеческого» и позорно окончил свои дни. Февральская демонстрация картины была запрещена.

Узнав о требованиях руководителей УФА, Марлен Дитрих решила, что «Голубой ангел» не оправдал надежд. В офисе берлинского представителя студии «Парамаунт» она подписала контракт на два фильма, гарантировавший ей 1750 долларов в неделю.

Пытаясь спасти «Голубого ангела», Поммер призвал на помощь… арию Вольфганга Амадея Моцарта. Музыка великого композитора должна была донести до зрителя идею возмездия за грех. Затем Поммер устроил просмотр фильма для Манна в Ницце. Писатель высказал слова поддержки, пошутив при этом, что потомки будут вспоминать о нем лишь благодаря «голым ножкам мисс Дитрих». В итоге Эрих Поммер добился того, чтобы ни один кадр из «Голубого ангела» не был вырезан.

Премьера фильма 1 апреля 1930 года в «Глориа палас» на Курфюрстендамм готовилась как вечер, посвященный Яннингсу. Знаменитость не обманула ожиданий публики: в «Голубом ангеле» Яннингс создал незабываемый образ немецкого филистера, злобного и ограниченного, издевавшегося над своими учениками профессора, которого погубила Лола-Лола.

Однако Марлен Дитрих оттеснила на задний план мэтра Яннингса. Она похудела и на премьере выглядела элегантнее, чем пышная Лола-Лола, во славу которой публика ревела и топала ногами. Марлен получила огромный букет роз, почти такой же, как и Яннингс. Фотографы вспышками магния освещали ее триумф. Марлен Дитрих вышла из театра под непрекращающиеся овации. Случайно или нет, но в тот же вечер она отбыла в Америку.

«Голубой ангел» имел международный успех, объясняющийся его новизной и остротой, а также игрой Марлен Дитрих и необычностью образа ее Лолы-Лолы. «Я снова влюблена…» — пела она, сидя на бочке. «Господи, сколько выпустили открыток, сколько было имитаций — и вечно эта бочка!» — много лет спустя посетовала Марлен Дитрих.

Вскоре после выхода фильма на экран в Париже открылось ночное кабаре под названием «Голубой ангел».

«М»
(М)

Производство: Германия, 1931 г. Авторы сценария Ф. Ланг и Т. фон Гарбоу. Режиссер Ф. Ланг. Оператор Ф. А. Вагнер. Художники Э. Хаслер, К. Фольбрехт. В фильме использована музыка Э. Грига. В ролях: П. Лорре, Э. Видман, Г. Грюнгенс, О. Вернике и др.

В 1931 году режиссер «Метрополиса» Фриц Ланг ставит один из самых интересных своих фильмов — «М». Поводом для его создания послужили два судебных дела, в первую очередь процесс над маньяком, убийцей детей, так называемым «дюссельдорфским вампиром», долгое время наводившим ужас на жителей немецкого города.

Ланг для своего фильма взял тему прямо с газетных полос. В начале 1929 года в Дюссельдорфе произошло несколько жестоких убийств. Жертвами маньяка были в основном молодые женщины и девочки. Преступник послал в местную газету письмо с описанием местонахождения тела еще одной девушки, которую считали пропавшей без вести. Дюссельдорф охватила паника, а тут еще прошел слух, что убийца пьет кровь своих жертв. Объявленное вознаграждение в 15 тысяч рейхсмарок повлекло за собой поток разоблачительных писем, главным образом на соседей. Отчаянные поиски полиции, облавы и обыски, ставшие буднями города, результатов не дали. Маньяк тем временем еще раз написал в газету, угрожая новыми преступлениями, и сдержал свое слово. Наконец 24 мая 1930 года злодей был пойман, причем совершенно случайно. Им оказался 47-летний работник фабрики Петер Кюртен, человек с уголовным прошлым, женатый и уважаемый соседями за учтивость. Он убил девять человек.

Готовясь к съемкам, Ланг отправился в полицейское управление Берлина, где навел справки о новейших методах криминалистики и быте уголовного мира. Сведениями о криминологических теориях Ланг обязан судебным психоаналитикам и юристам. Многое почерпнул режиссер из досье на убийцу, опубликованного на страницах «Криминального журнала».

Ланг встречался с Эрнстом Геннатом, знаменитым берлинским детективом тридцатых годов (он как раз занимался розыском «дюссельдорфского вампира»). Результаты психиатрического обследования Кюртена изучали и режиссер, и исполнитель главной роли в фильме Петер Лорре.

Замысел Ланга состоял в том, чтобы не столько осудить, сколько познать психологию преступника: «После больших фресок „Нибелунги“, „Метрополис“ и „Женщина на Луне“ меня заинтересовала суть человека, побудительные мотивы его действия». Однако сходство между убийцей в фильме и его прототипом оказалось, по выражению Фриды Графе, не большим, чем между «неизвестным преступником и его словесным портретом, составленным в полиции по показаниям свидетелей».

После некоторых сомнений Ланг и его жена — сценаристка Теа фон Гарбоу — остановились на названии «М» (первая буква немецкого слова «Mörder» — «убийца»). На плакате к фильму была изображена ладонь с начертанной на ней красным буквой «М».

Ланг рассказывает о случае исключительном и патологическом. Формально темой фильма была борьба с преступностью: комиссару Ломану (Отто Вернике) надо было поймать убийцу маленьких девочек (Петер Лорре). Тем не менее многое в картине характеризует именно ту пору истории Германии, передает ощущение морального кризиса, охватившего страну.

Фильм начали снимать в январе 1931 года, через семь месяцев после ареста Кюртена. Премьера состоялась в мае того же года, в промежутке между процессом над Кюртеном в апреле и его казнью в начале июня. Режиссер использовал в качестве статистов обитателей криминальных районов северного Берлина — воров, фальшивомонетчиков, сутенеров.

В «М» создана предельно мрачная, беспросветная обстановка действия. Темные улицы города с витринами магазинчиков, афишные тумбы с объявлениями, пивные, грязные задворки, бедные квартиры — таков мир, в котором происходят чудовищные преступления. Отвратительны здесь и люди, в особенности страшны уголовники.

Фильм начинается с истории бесследно исчезнувшей школьницы Эльзи Бекман, которую вскоре находят зарезанной в лесу. Поскольку на счету ее убийцы не одно такое преступление, город охватывает паника.

Действие «М» часто раскрывается с помощью «отраженного» показа. В первых сценах мы не видим убийцы, но знаем все, что он делает. В кадре маленькая школьница Эльзи идет по тротуару и играет с мячом. Останавливается у афишной тумбы, на которой висит полицейский плакат, предупреждающий о детоубийце. На плакат надвигается тень мужчины в профиль. Это тень убийцы.

В своей первой звуковой картине Ланг обнаруживает искуснейшее умение использовать звук для нагнетания ужаса и страха. Когда в убийце вспыхивает его преступная страсть, он насвистывает несколько тактов «Песни горного короля» из «Пер Гюнта» Эдварда Грига. Этот свист проходит через весь фильм, зловеще предваряя появление убийцы на экране.

Мать Эльзи, прождав девочку к обеду несколько часов, выходит на лестничную площадку и в отчаянии громко зовет ее. Пока звучит отчаянный крик «Эльзи! Эльзи!», на экране проходит вереница кадров: пустая лестничная площадка, пустой чердак, пустая тарелка Эльзи на кухонном столе, ее мячик, валяющийся в траве, а шарик, купленный убийцей у слепого нищего, чтобы заручиться доверием девочки, взлетел и застрял в телеграфных проводах.

Убийца Ганс Беккерт — центральная фигура фильма. Блистательно сыгранный Петером Лорре, маньяк больше похож на мелкого буржуа. На допросе квартирная хозяйка рассказывает полиции о своем постояльце как о порядочном, тихом человеке.

Трудно поверить, но роль детоубийцы — первая крупная работа в кино Петера Лорре. Он родился в 1904 году. Настоящие имя и фамилия — Ласло Левенштайн. По национальности венгерский еврей. Роль в «М» он получил после семи лет работы в театре и незамеченного дебюта в кино в 1928 году. Единственное, что не смог сделать Лорре в «М» — просвистеть

мелодию Грига. Его дублировал сам Фриц Ланг.

…Напуганные убийствами, обыватели холодеют от ужаса. Неизвестный убийца вызывает к жизни, по выражению самого Ланга, «чудовищный психоз страха у населения, самообвинения людей душевно неполноценных, доносы, в которых, кажется, разряжаются ненависть и вся зависть, скопившаяся за годы совместного существования».

Полиции никак не удается разыскать убийцу: в сети попадаются лишь обычные воры и грабители. Обеспокоенный преступный мир тоже включается в поиски. Впервые интересы уголовников совпадают с желаниями закона.

Чтобы придать ленте большую документальную убедительность, кадры, повествующие о повседневной деятельности полиции, вплетаются в картину так искусно, что кажутся неотъемлемой частью самого действия.

Благодаря «параллельному монтажу» между миром полицейских и жизнью уголовников возникают смысловые связи: когда главари преступной шайки обсуждают свои планы, полицейские сыщики тоже заседают.

Далее сценаристка Теа фон Гарбоу заимствует сюжетный ход из «Трехгрошовой оперы» Брехта: шайка преступников вербует себе в помощники городских нищих. Слепой продавец шариков распознает убийцу, услыша, как он насвистывает мелодию Грига.

Нищие, нанятые ворами, продолжают преследование. Убийца ведет маленькую девочку, не зная, что на его спине уже начертан роковой знак «М».

Ночью уголовники вламываются в помещение какой-то конторы, где на чердаке прячется спасающийся бегством убийца. Маньяк пытается отомкнуть защелкнувшийся замок ножом. Этот скрежещущий звук выдает преступника с головой. Его извлекают с заваленного хламом чердака под самой крышей и тащат на заброшенную фабрику, где устраивают «самосуд». «Кто за смертную казнь?» — спрашивает судья-бандит. Уголовники один за другим поднимают руки. Полиция подоспевает вовремя и отдает детоубийцу в руки правосудия.

Фильм заканчивается демонстрацией восстановленного порядка: рука на плече Беккерта и голос за кадром: «Именем закона!» Дальнейшую судьбу убийцы фильм дипломатически оставляет открытой: смертная казнь или статья уголовного кодекса Германии о невменяемости, означавшая принудительное лечение в психиатрической клинике.

Выйдя на экран в мае 1931 года, фильм Ланга встретил повсеместно восторженный прием. «М» был первой значительной картиной режиссера после ряда претенциозных поделок, выпущенных в годы стабилизации. «М» поднимается до художественного уровня его ранних работ — «Метрополиса», «Усталой смерти», «Нибелунгов», а кое в чем и превосходит их в мастерстве.

«М» — поворотная картина не только для Ланга, но и для всего немецкого кино. После беседы с министром пропаганды доктором Геббельсом режиссер эмигрировал во Францию. И, видимо, не случайно первый же фильм о последствиях фашизма, о его живучести, поставленный в освобожденной Германии, был назван режиссером В. Штаудте почти так же, как Ланг первоначально хотел назвать «М», — «Убийцы среди нас»

(1946).

Фабулу «М» использовали Джозеф Лоузи в 1950-м — в римейке картины, и Клод Шаброль в 1991-м — в фантазии по ее мотивам. Французский актер и режиссер Робер Оссейн в фильме «Вампир из Дюссельдорфа» (1964) вновь вернулся к истории «дюссельдорфского привидения» и при помощи хроники связал эту мрачную историю с призывами нацистской пропаганды и наступлением фашизма. В 1964 году сделать это было нетрудно — ведь речь шла о прошлом. Ланг же сказал о многом, характеризующем фашизм, еще до его прихода, сказал как художник, ощутивший глубокий моральный кризис в стране.

Согласно опросу экспертов Германии и других стран, проведенному Фондом немецкой кинематики (Берлин) в 1993–1994 годах к 100-летию кинематографа, первое место из «Ста самых важных фильмов немецкой киноистории» занял фильм Фрица Ланга «М».

«КИНГ-КОНГ»
(King Kong)

Производство: РКО, США, 1933 г. Авторы сценария Дж. А. Крилмен, Р. Роуз по идее Э. Уоллеса. Режиссеры Э. Б. Шедсак, М. К. Купер. Операторы Э. Линден, В. Уокер, Д. О. Тейлор. Художник К. Кларк. Спецэффекты У. О'Брайен. Композитор М. Штайнер. В ролях: Ф. Рэй, Р. Армстронг, Б. Кэбот, С. Харди, Н. Джонсон, С. Клементе и др.

В отличие от других знаменитых героев американской киномифологии — чудовища Франкенштейна, вампира Дракулы, Тарзана, которые пришли на экран из романов Шелли, Б. Стокера, Э. Берроуза, у гориллы-великана не было литературной родословной. Он сын кинематографа.

В 1931 году на помощь студии РКО, находившейся на грани банкротства, пришел продюсер Дэвид О. Селзник. Он попросил режиссера Мериана Купера (в прошлом летчика и путешественника) придирчиво просмотреть сценарии и выбрать беспроигрышный с коммерческой точки зрения.

Купер отменил постановку фильма «Творение». При этом он отметил профессионализм дизайнера Уиллиса О'Брайена, уже год над этим проектом корпевшего. О'Брайен делал кукол из губки и стальные скелеты с шарнирными соединениями. Особенно ему удавались доисторические существа. Тщательно выполненные — в одном из его тираннозавров было 50 подвижных деталей, — модели плавно двигались и впечатляюще дышали: под латексовой кожей вздувались воздушные пузыри.

О'Брайен снимал своих любимцев методом мультипликации, по кадрику — около 500 движений — уходило десять часов работы. Изобретательно выполненные куклы, макеты и декорации прекрасно сочетались с натурой и живыми актерами.

Документалисты Мериан Купер и Эрнст Шедсак в 1920-е годы увлекались Востоком, они сделали две известные этнографические картины — «Трава» и «Чанг» — в Иране и Лаосе. Потом снимали натуру в Африке для игрового фильма «Четыре пера». После Африки Купер загорелся мыслью сделать что-нибудь о гориллах. О'Брайену эта идея понравилась. Отсюда экзотическое происхождение Кинг-Конга, подогретое тогдашней модой на загадочный Восток.

Сценарий должен был писать автор популярных приключенческих книг Эдгар Уоллес, но его имя стоит в титрах лишь для рекламы. Уоллес умер в феврале 1932 года в Голливуде, работая над историей для этого фильма.

Сценарий написали Джеймс Крилмен и Рут Роуз, жена Шедсака. Свой вклад внес и Мериан Купер. Это ему привиделся Кинг-Конг, атакующий Нью-Йорк. Конечно, авторы сценария использовали мотивы мифов и сказок. «Кинг-Конг» — вольное переложение известной любовной истории «Красавица и Чудовище». Именно на такой перипетии — тот, кто требовал жертв, сам обращается в жертву — и построен сюжет «Кинг-Конга».

В картине киноэкспедиция отправляется на экзотический остров, где, по слухам, аборигены поклоняются как божеству огромной обезьяне, которую они называют Кинг-Конг.

Энергичный кинодеятель-авантюрист Карл Дэнхем (Роберт Армстронг) снаряжает морскую экспедицию. Безработную актрису-старлетку Энн Дэрроу (после отказа Джин Харлоу ее сыграла Фэй Рэй) включат в состав экспедиции, так как она бесподобно изображает испуг. Есть еще герой — Джек Дрисколл (Брюс Кэбот заменил утвержденного на эту роль Джоэла Маккри).

В джунглях острова киношники встречают доисторических животных. Местные дикари, оградившие свое селение высочайшей стеной, молятся и приносят жертвоприношения великому и ужасному Конгу, открывая для этого могучие ворота. Туземцам удается похитить белокурую Энн Дэрроу как самый дорогой подарок для Кинг-Конга. А затем появляется сама гигантская горилла. Она борется с удавом, затем с бронтозавром и побеждает их.

Конг ломает огромные ворота и осторожно держит на ладони, с восхищением разглядывая, полуобнаженную Энн.

Спутникам удается вызволить девушку из лап похитителя и заманить Кинг-Конга на корабль. Закованную в цепи гориллу перевозят в Нью-Йорк, чтобы показывать на сцене. Но взбунтовавшееся животное освобождается от кандалов и начинает крушить все подряд, наводя ужас на обитателей Нью-Йорка. Лишь с помощью авиации удается уничтожить Кинг-Конга. В финальной сцене горилла стоит на верхушке Эмпайр Стейт Билдинг, держась одной рукой за шпиль башни, другой отбиваясь от назойливых аэропланов, расстреливающих ее из пулеметов (Купер и Шедсак решили лично расправиться с разбушевавшимся чудовищем и снялись в ролях пилота и стрелка). А потом Конг срывается и летит вниз…

В финале лейтенант полиции, глядя на поверженное чудовище, говорит: «Да, Дэнхем, аэропланы прикончили его».

Карл Дэнхем его поправляет: «О нет. Это не аэропланы. Это Красавица убила Чудовище». (Последняя фраза вошла в сотню самых знаменитых фраз в истории американского кино.)

Название фильма менялось несколько раз: «Чудовище», «Обезьяна», «Король обезьян», «Конг».

Картину снимали весной и летом 1932 года на студии. Располагая скромным бюджетом, Купер и Шедсак использовали декорации джунглей,

построенные для съемок приключенческой ленты «Опаснейшая игра» (1932), в котором также играла Фэй Рэй.

Гигантские ворота на острове в действительности были построены для Вавилонского эпизода знаменитого фильма Гриффита «Нетерпимость» (1916).

Уиллис О'Брайен, используя метод покадровой съемки, добился потрясающей комбинации кукольных и живых персонажей. Этот метод заключается в том, что кинокамера работает как фотокамера и делает единичные снимки, между которыми помощники режиссера меняют расположение предметов и двигают куклу. Потом отснятые кадры могут совмещаться с другими, где действуют живые актеры.

К сожалению, фильм не был отмечен премией «Оскар» — в то время еще не существовало номинации за спецэффекты.

Деревья и кустарники на земле в анимационных эпизодах — комбинация металлических конструкций и настоящих растений.

Согласно рекламе рост Кинг-Конга составлял 50 футов (примерно 15 метров). На самом деле и фильме он значительно ниже, причем его рост меняется — с 19 футов в джунглях до 25 футов в Нью-Йорке. Для фильма изготовили несколько моделей гориллы. Сама модель была высотой всего 18 дюймов (45 сантиметров).

Кинг-Конг производил впечатление колосса. Для крупных планов соорудили его грандиозный бюст, обшитый медвежьими шкурами (внутри помещались три человека, управлявшие мимикой свирепой физиономии), и знаменитую лапищу, на которой, визжа, билась актриса Фэй Рэй. Иногда страх Фэй на экране был неподдельным — она боялась сорваться вниз, выскользнув из механических пальцев. В Голливуде актрису даже прозвали «Скрим куин» («Королева визга»).

Мемуары Фэй Рэй назвала «On the Other Hand» — по-английски это значит не только «С другой стороны», но и «На другой руке». В историю кино актриса вознеслась на гигантской обезьяньей ладони. В знаменитой сцене Конг, держа девушку на ладони, озадаченно рассматривал ее и пытался раздеть, словно ребенок куклу.

Не забыл О'Брайен и своих излюбленных ящеров — Кинг-Конг вступал в схватку с тираннозавром, спасал героиню из когтейптеродактиля.

Фильм вышел на экран и сразу стал сенсацией. Два года работы и 650 тысяч долларов не пропали даром. Великая депрессия — шел 1933 год — не только не подорвала, но и усилила тягу публики к зрелищам. В первый же уик-энд «Кинг-Конг» собрал 90 тысяч долларов — сумма неслыханная по тем временам. Реклама сообщала: «Финансовый кризис, денег нет, — и все же Нью-Йорк наскреб 89 931 доллар за четыре дня (2, 3, 4, 5), чтобы посмотреть „Кинг-Конга“ в кинотеатре „Радио-Сити“».

Коммерческий успех фильма спас студию РКО от банкротства.

Пройдет много лет, и выяснится, что финансовое предприятие оказалось произведением искусства, отмеченного магическим прикосновением поэзии. Когда Поля Элюара попросили стать президентом киноклуба, он сразу поинтересовался: «Хорошо, а вы будете показывать „Кинг-Конга“?»

Кассовый успех обрек Кинг-Конга на воскрешение и скитания по экранам мира. Уже через год Купер, Шедсак и О'Брайен по горячим следам

выпустили «Сына Конга» — комедийное продолжение оригинала.

В 1949 году они же сделали фильм «Могучий Джо Янг», за который О'Брайен получил «Оскара», — здесь огромный зверь был воспитанником прелестной девушки, таскал на голове платформу, на которой за роялем сидела его покровительница, учинял погром в ночном клубе и спасал детей из горящего дома.

В Японии в 1960-е годы гориллу заставили сражаться с радиоактивным ящером Годзиллой («Кинг-Конг против Годзиллы», 1962), а потом обезьяной-роботом, сотворенной по образу и подобию самого Конга.

В 1970-е годы в Британии уже не Кинг (король), а Куин (королева) Конг боролась за эмансипацию горилл женского пола и дарила благосклонностью юношу-хиппи по имени Рэй-Фэй («Куин-Конг», 1976). А были еще «Конг» (1961), «Кинг острова Конг» (1968), «А.Р.Е.» (1976, Корея).

Но по-настоящему вернул Конга на экран итальянский продюсер Дино Де Лаурентис, с начала 1970-х годов обосновавшийся в США.

В 1975 году он выиграл юридическую тяжбу со студией «Юниверсл» и получил право на постановку «Кинг-Конга». Де Лаурентис сохранил сюжет классического фильма, оставил в титрах имена прежних сценаристов, но действие перенес в современность, а диалоги персонажей значительно изменил, дав им новые профессии и имена.

Режиссером утвердили Джона Гиллермана, который незадолго до этого снял фильм «Ад в поднебесье» о пожаре небоскреба.

В новом «Кинг-Конге» руководителем экспедиции и главным злодеем, погибающем в финале, оказался представитель крупной нефтяной компании. На этот раз Кинг-Конг атаковал Международный торговый центр. Горилла была расстреляна из пулемета и скончалась на улице.

Снявшаяся в роли героини очаровательная манекенщица Джессика Лэнг предстала перед зрителями в гораздо более соблазнительных нарядах, чем ее предшественница Фэй Рэй. В новой картине все стало откровеннее.

Картина стоила 24 миллиона долларов. На этот раз была изготовлена модель гориллы высотой 12,5 метра. Конструктор Карло Римбальди провел около двух недель в зоопарке у клетки гориллы, изучая ее мимику и жестикуляцию. Электронная конструкция приводилась в движение с помощью дистанционного управления. На общем плане Кинг-Конга сыграл одетый в шкуру человек — гример Рик Бейкер.

Десять лет спустя Де Лаурентис снова решил напомнить публике о Кинг-Конге — но, конечно, изменив сюжет. В фильме «Кинг-Конг жив» гигантская обезьяна обретает жизнь благодаря ученым, вставившим ей искусственное сердце. Причем сердцем можно управлять дистанционно. Разумеется, у гориллы есть враги — но это уже не корыстные дельцы, а жестокие военные.

Кинг-Конгу находят пару — великаншу из джунглей. В финале Конг все же погибает, но остается его сын.

14 декабря 2005 года состоялась мировая премьера римейка классического фильма «Кинг-Конг». Его постановщик Питер Джексон («Властелин колец») мечтал об этом всю свою сознательную жизнь.

Трехчасовой фильм стал одним из самых дорогостоящих проектов Голливуда за последние годы. Расходы только на производство картины, не считая затрат на рекламу, составили 207 миллионов долларов. В фильме снялись обладатели «Оскара» Наоми Уоттс (на роль Дорроу претендовала также Кейт Уинслет) и Эдриан Броди (Джек Дрисколл), комедийный актер Джек Блэк (Карл Дэнхем). Самого Кинг-Конга сыграл актер Энди Серкис.

Спецэффектами занималась компания «Вета». Перед ней была поставлена задача воссоздать атмосферу фильма 1933 года. Старый Нью-Йорк был построен в новозеландском городе Веллингтон. Точнее — в местечке Ловер-Хатт в 15 километрах от новозеландской столицы. Впрочем, небоскребов возводить не пришлось — «гримировались» только первые три этажа зданий, необходимых для съемок Нью-Йорка.

К сожалению, за год до премьеры римейка Джексона в возрасте 96 лет умерла легенда Голливуда Фэй Рэй.

«Раньше я обижалась на „Кинг-Конга“, — говорила Фэй Рэй в интервью 1963 года. — Но теперь я больше не борюсь с этим. Я понимаю, что это классика, и мне приятно, что мое имя связывают с этим фильмом».

В память об актрисе на Эмпайр Стейт Билдинг, у которого по сюжету умер Кинг-Конг, на четверть часа были погашены огни…

«АТАЛАНТА»
(L'Atalante)

Производство: Франция, 1934 г. Авторы сценария Ж. Виго и А. Риера (по сюжету Ж. Гине). Режиссер Ж. Виго. Оператор Б. Кауфман. Художник Ф. Журден. Композитор М. Жобер. В ролях: М. Симон, Ж. Дастэ, Д. Парло, Ж. Маргаритис, Л. Лефевр и др.

Жан Виго — режиссер с удивительной судьбой. Он прожил всего двадцать девять лет и поставил три фильма: «По поводу Ниццы» (1930), «Ноль за поведение» (1933), «Аталанта» (1934), ни один из которых не имел нормального проката. И вместе с тем его картины не погибли, более того, вошли в историю кино и оказали огромное влияние на его развитие. Фильмами Виго, к примеру, вдохновлялись лидеры «новой волны» Трюффо, Годар, Шаброль и другие.

В «Аталанте» получила законченное выражение главная внутренняя тема творчества Виго — тема скрытой поэзии. Картина поставлена по одноименной повести писателя Риера Гишена (настоящее имя — ЖанГине).

Сюжет произведения не отличается оригинальностью. Молодой хозяин баржи «Аталанта» Жан женится на крестьянке Жюльетте. Они путешествуют по рекам и каналам в компании старого моряка Жюля, юнги и собаки. Юнга рассказывает Жюльетте об удовольствиях Парижа. Девушка поддается соблазну и остается в городе. «Аталанта» уходит в плавание без нее. Израсходовав все свои деньги на невинные развлечения, Жюльетта становится прислугой в ресторане. Когда баржа возвращается в порт, папаша Жюль отправляется на поиски Жюльетты и находит девушку. Жан соглашается принять ее обратно. Жизнь, кажется, входит в прежнее русло. Однако счастье покинуло борт «Аталанты»…

Виго сразу предложил внести одно существенное изменение в сценарий: Жюльетту будет соблазнять городом не молодой моряк, а бродячий торговец. Продюсер Жак-Луи Нунец и автор повести не

возражали.

Вместе с Гишеном Виго за несколько дней разработал точный режиссерский сценарий. Жан ненавидел город — хорошо! Одна из причин — там транжирят деньги, которые надо откладывать «на черный день». В решающий момент, когда жена покидает шаланду, он восклицает: «Узнав город, она вернется… И узнает, что счастлива была лишь на „Ататанте“».

Большая часть съемок должна была вестись на натуре, в солнечную погоду. Фирма «Гомон» предоставила студию, пленку и взяла на себя прокат фильма. Бюджет составил почти миллион франков. Для независимой продукции это считалось значительной суммой. По настоянию продюсера были приглашены известные актеры Мишель Симон (папаша Жюль) и Дита Парло (Жюльетта).

На роли Жана и юнги Виго взял своих друзей Жана Дастэ и Лефевра. В съемочную группу «Ататанты» вошли многие из тех, кто принимал участие в работе над короткометражной лентой «Ноль за поведение», в том числе главный оператор Борис Кауфман и композитор Морис Жобер. Кроме них, Виго привлек к съемкам Франсиса Журдена (декорации и макеты) и Луи Шаванса (монтаж).

«Ататанту» начали снимать в середине ноября с эпизода свадьбы Жана и Жюльетты. Вся группа поселилась в деревне Морекур, в департаменте Уаза. Здесь же находилась массовка с участием Фанни Клар, Рафаэля Дилижана, игравших родителей Жюльетты, и писателя Рене Блека, игравшего шафера. Весельчаком из кабачка был художник Ген Поль. Других персонажей также играли друзья.

Декабрь 1933 года выдался очень холодным. В течение первых двух недель баржа курсировала по каналам в бассейне Виллетты, но солнечные дни выпадали все реже. Виго пытался снимать по ночам при свете прожекторов, а потом перенес работу в студию, где художник Франсис Журден построил декорацию, точно воспроизводившую внутренние помещения баржи. Когда же появлялось солнце, съемочная группа сразу бросалась к «Ататанте», которая была пришвартована неподалеку от студии «Виллетт», на набережной Луары. Вокруг было столько снега, что фоном могло служить только небо.

О самих съемках «Ататанты» известно немного. Вот что рассказывал оператор Борис Кауфман: «Три месяца, проведенные на барже и в декорациях, построенных по нашей просьбе в размерах подлинных кают (чтобы сохранить ощущение тесноты), никогда не забудутся теми, кто участвовал в этой лихорадочной и полной импровизаций работе. Замерзшие каналы и маленькие доказательства бессознательного героизма — Дита Парло, идущая босой по ледяному настилу мостика на барже, Жан Дастэ, по первой просьбе Виго бросающийся в воду, где плавали льдинки, — все это создавало особую атмосферу. Было холодно, мы умирали от усталости, сами не отдавая себе в этом отчета. Все были отравлены восхитительным пейзажем парижских каналов и снимали на фоне шлюзов, берегов, народных балов и пустырей… Часто возникали, казалось бы, неразрешимые технические проблемы, но все улаживалось, словно в сказке, побеждаемое страстью работающих на этой невероятной картине».

Холода и нервные перегрузки сказались на здоровье Виго. Он никогда не щадил себя. Режиссера мучили лихорадка и кашель. К несчастью, после нового отчаянного штурма на студии пришлось вернуться на заснеженную улицу.

«Среди натурных кадров имеется несколько, которые можно отнести к самым прекрасным в кино, — пишет биограф режиссера П.-Е. Салес-Гомес. — Таковы кадры, где мы видим Жюльетту в белой, словно вечерней, дымке, или грустный вид серой набережной, где Жюльетта не обнаруживает баржу. И эта красота не скрыта от нас, она выставлена напоказ и словно составляет часть наших эмоций. А как прекрасны чистый песок, море и небо, которые мелькают в глазах бегущего к воде Жана!»

Круговую панораму Парижа предполагали снимать с последнего этажа Эйфелевой башни. Осуществление этой мысли, вероятно, вызвало бы странное очарование. От нее пришлось отказаться из соображений экономии, и Виго ограничился показом маневрирования баржи в шлюзе.

Но результаты оказались не менее интересными благодаря монтажу, точкам съемки и режиссуре. Немалую роль играет и победоносная музыка Жобера.

…На Виго нажимали, чтобы он заканчивал фильм как можно скорее. Во второй половине января 1934 года он еще не снял сцену кражи на вокзале и многие планы Жюльетты в Париже.

Виго получил разрешение на съемку на Аустерлицком вокзале только после полуночи. На его призыв поучаствовать в массовке откликнулись друзья, но их было мало. Шаванс отправился по кафе Монпарнаса и Сен-Жермен-де-Пре и привел товарищей из группы «Октябрь». Добровольные участники массовки откровенно забавлялись. А затем пытались втянуть в игру и дежурных полицейских, съемочную группу и зевак. Виго с трудом добивался дисциплины от своих разыгравшихся друзей, и всем пришлось работать до утра.

В начале февраля 1934 года Виго настолько ослабел, что был вынужден лечь в постель. Кауфман самостоятельно снял последние кадры на натуре, а Шаванс занялся окончательным монтажом по обговоренному с режиссером плану.

Виго нашел в себе силы проверить работу Шаванса и вместе с компаньонами просмотреть дополненный монтаж. Благодаря монтажу, точкам съемки и режиссуре результаты оказались впечатляющими. Украшением фильма стала музыка Жобера.

Просмотр «Аталанты» состоялся 25 апреля 1934 года в «Пала Рошешуар». Владельцы кинотеатров и провинциальные прокатчики были разочарованы. Они потребовали от продюсера переделок. Продюсер сопротивлялся недолго. Больной Виго, состояние которого ухудшалось с каждым днем, не мог защитить свое детище.

В этих условиях с фильмом можно было делать все, что угодно. В 1934 году пользовалась успехом песенка Чезаре Андреа Биксио «Проплывающая шаланда» в исполнении Лис Готи. Картину Виго срочно переименовали в «Проплывающую шаланду». Музыку Жобера подрезали, и на ее место вставили мелодии Биксио.

«Проплывающая шаланда» провалилась в прокате. Любители мелодрамы были разочарованы. Зрители в парижском кинотеатре

«Колизей» свистели на каждом сеансе.

Критики оказалась менее суровы, чем публика, так как многие из них видели первоначальный вариант «Аталанты».

6 октября 1934 года Жана Виго не стало. Он умер от сентисемии, болезни, порожденной лишениями, переутомлением. В день похорон, во время ретроспективы фильмов с участием Мишеля Симона в кинотеатре «Саль Адиар», состоялся просмотр «Проплывающей шаланды». Дита Парло выступила с воспоминаниями о Жане Виго, говорила о том, как он боролся за «Аталанту».

В 1940 году фильм был выпущен с музыкой Жобера и под оригинальным названием. Но в нем отсутствовали многие сцены, которые Анри Ланглуа попытался восстановить в третьей версии, самой полной на сегодняшний день — она была представлена под эгидой французской синематики в 1950 году.

Фильм Виго стал тем произведением, на котором воспитывались французские кинематографисты и кинозрители. Как писал впоследствии об «Аталанте» поэт и сценарист Жак Превер, «этот изуродованный, преданный забвению, презрительно третируемый фильм еще и сегодня сохраняет свою абсолютную новизну».

«НОВЫЕ ВРЕМЕНА»
(Modern Times)

Производство: «Чарлз Чаплин филм корпорейшн» — «Юнайтед артистс», США, 1936 г. Автор сценария и режиссер Ч. Чаплин. Операторы Р. Тотеро, А. Морган. Художники Ч. Д. Холл, Р. Спенсер. Композитор Ч. Чаплин. Музыкальное оформление А. Ньюмена. В ролях: Ч. Чаплин, П. Годар, Г. Бергман, С. Сэнфорд, Ч. Конклин, Х. Мэнн и др.

…Совершив кругосветное путешествие, весной 1932 года Чарлз Чаплин возвратился в Голливуд. Сразу же после приезда он начал было диктовать серию статей по социальным вопросам, но оставил это занятие и приступил к созданию фильма «Новые времена».

«Мне вспомнился один разговор с умным молодым репортером газеты „Нью-Йорк уорлд“, — писал Чаплин в автобиографии. — Услышав, что я собираюсь посетить Детройт, он рассказал мне о конвейерной системе — страшную историю о том, как крупная промышленность сманивает здоровых молодых фермеров, которые после четырех-пяти лет работы на конвейере заболевают нервным расстройством. Этот разговор подал мне идею фильма „Новые времена“».

В разработке сюжета (на это ушел целый год!) Чаплину помогали Картер Де Хенвен и Генри Бергман. Название будущего фильма он решил держать в тайне. К осени 1934 года Чаплин был вполне удовлетворен сочиненной историей.

Картина начинается с показа овец, гонимых на бойню и заполняющих собой весь экран. Отару сменяет огромная толпа людей, которая вливается сначала в метро, а затем устремляется в ворота завода, где работает у конвейера бродяжка Чарли.

Из рабочих выжимают все соки. Чаплин вводит в фильм «кормящую машину» — агрегат для экономии времени, который позволил бы рабочим даже во время завтрака не отрываться от конвейера. Эпизод на заводе заканчивался нервным припадком бродяжки. Из лечебницы Чарли выходит

здоровым, но безработным. Бродяжка поднимает на улице упавший с грузовика для перевозки огнеопасного груза красный флажок. Позади него собираются демонстранты. Полиция решает, что Чарли их вождь, и его арестовывают.

После освобождения бродяжка нанимается рабочим на верфь и там спускает на воду недостроенный корабль. Став снова безработным, он всячески добивается, чтобы его арестовали: в тюрьме у него по крайней мере будет кусок хлеба и крыша над головой.

В полицейской машине, набитой преступниками, он знакомится с девушкой, которую посадили за кражу хлеба. С этого момента начинается тема двух бесприютных созданий, пытающихся как-то просуществовать в «новые времена».

Ближе к финалу подруга Чарли находит работу: она становится танцовщицей. Выйдя очередной раз из тюрьмы, бродяжка поступает в кабаре официантом, а вечером исполняет песенку «Бегу я за Титиной». Но… появляется полиция с ордером на арест девушки. Чарли с любимой снова уходят навстречу новым приключениям…

Весь сентябрь и начало октября 1934 года работы на студии велись полным ходом. Художник Чарлз Холл готовил эскизы, а его помощники начали возводить декорации завода.

В начале сентября был подписан контракт с Полетт Годар, утвержденной на роль «девчонки», подруги Чарли. Актрису одели в лохмотья. Она едва сдерживала слезы, когда Чаплин накладывал ей на лицо грязные пятна грима, чтобы Полетт выглядела грязнулей. «Считай, что это мушки», — уговаривал он ее.

«Костюм Полетт в „Новых временах“ потребовал от меня не меньше выдумки и тонкости вкуса, чем творение Диора, — утверждал Чаплин. — Если к одежде уличной девчонки отнестись небрежно, ее лохмотья будут выглядеть театрально и неубедительно. Одевая актрису, как уличного сорванца или цветочницу, я старался добиться поэтичности, не лишив ее обаяния».

Съемки фильма Чаплин начал 11 октября 1935 года. Рабочий день стал значительно продолжительнее по сравнению с годами немого кино, когда съемки зачастую начинались лишь после обеда.

Чаплин не щадил себя. После полного съемочного дня он, не переодевшись и не разгримировавшись, приезжал домой, засыпая от усталости, часто не имея сил самостоятельно вылезти из автомобиля. Усталость, вспоминал Чарлз-младший, переносилась отцом еще хуже, если прошедший день складывался неудачно. Чаплин лечил переутомление весьма своеобразно: он запирался в парилке на три четверти часа, после чего иногда у него хватало сил ехать куда-то ужинать. Чаще, правда, он сразу ложился и ужинал в постели.

В последние недели съемок «Новых времен» Чаплин настолько погрузился в работу, что окончательно переехал на студию.

Восемь дней ушло на блистательный балет Чаплина на роликах. Снят он был быстро, но много времени отняла подготовка прозрачных задников для комбинированной съемки, порождавших иллюзию, что он катается по краю пропасти без ограждения.

Последней по графику съемок «Новых времен» была сцена в кафе, как Чарли-официант пробивается с жареной уткой сквозь забитый танцующими зал. В тот день, когда ее снимали, было занято 250 статистов.

В заключительных кадрах фильма бродяжка вместе со своей подругой уходит вдаль, в открытый перед ними большой мир. При этом Чаплин еще усиливает звучание концовки предшествующей сценой Чарли и его спутница сидят на краю дороги, освещенной первыми лучами восходящего солнца; девушка опускает голову и плачет, а бродяжка успокаивает ее: «Не унывай! Проживем!»

Последний кадр фильма был снят 30 августа 1935 года. Съемочный период в десять с половиной месяцев оказался рекордным — ни один фильм Чаплина со времен «Парижанки» не снимался так быстро.

Чаплин долго решал, как ему быть со звуком. Вместе с Полетт Годар он прошел звуковые пробы: выяснилось, что голоса у них приятного тембра и хорошо ложатся на пленку.

И все же Чаплин отказался от диалога. В интервью, опубликованном незадолго до премьеры фильма в журнале «Интерсине», он сказал: «Пока я остаюсь в своем амплуа, я не могу говорить с экрана. Если бы я начал говорить, моя походка должна была бы совершенно измениться. С первым моим словом мой обычный облик перестанет быть той обобщающей фигурой — воплощением радости и невзгод, — которая так понятна зрителям всего мира как в Америке, так и в Европе или где-нибудь в Эфиопии… Я просто не могу говорить в своей обычной роли. Это убило бы мою двадцатилетнюю работу над образом… Если я захочу играть „говорящую“ роль, то созданный мною образ придется изменить».

В «Новых временах» зрители все-таки услышали голос самого Чаплина, но он не говорил, а пел в ресторанчике песенку на мотив популярной французской эстрадной песни «Бегу я за Титиной». Он сочинил к ней текст, в котором соединил вместе совершенно бессмысленные слова из нескольких языков.

Работа над музыкой началась в августе 1935 года. Чаплин был очень доволен сотрудничеством в «Огнях большого города» с Альфредом Ньюменом и снова назначил его музыкальным директором. Эдвард Пауэлл был нанят на должность оркестровщика. Пауэлл, в свою очередь, пригласил 23-летнего аранжировщика Дэвида Раксина, с которым когда-то работал в музыкальном издательстве Хармса.

Что касается самой музыкальной партитуры картины, написанной Чаплином, то в ней чаще всего звучат две переплетающиеся темы: шутливый или лирический лейтмотив Чарли и мелодия старой боевой революционной песни американских рабочих.

5 февраля 1936 года фильм «Новые времена» начал демонстрироваться при аншлагах в зале «Риволи» в Нью-Йорке, а с 11 февраля — в лондонском «Тиволи». На следующий день и «Китайском театре» Граумана в Голливуде состоялась гала-премьера.

Корреспонденты крупных газет телеграфировали из Нью-Йорка:

«Полиции пришлось немало поработать, чтобы расчистить проход в кино „Риволи“, — тысячи зевак заполнили Бродвей. Всем хотелось поглазеть на знаменитостей, приехавших на премьеру фильма Чарли „Новые времена“. На этом гала-представлении присутствовали отец и сын

Фэрбенкс, Глория Свенсон, Джинджер Роджерс, Эдвард Д. Робинсон…

Критика жалуется на отсутствие единства в новом фильме. По ее мнению, он состоит из интересных и даже превосходных кусков, соединенных, однако, весьма произвольно; в сущности говоря, в фильме нет ни начала, ни середины, ни конца. Многие считают, что Чаплин пожелал создать антологию своих былых удач, соединив как попало эпизоды из старых фильмов.

А широкая публика радуется, что увидела прежнего Чарли, который не пускается в психологические тонкости и не выдает себя ни за социолога, ни за философа».

И действительно, публика принимала фильм так, как о том можно только мечтать.

Памфлет Чаплина не мог понравиться власть имущим. Ассоциация кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки приложила все усилия, чтобы сгладить в фильме наиболее острые углы. По ее требованию были вырезаны целые куски, в частности «слишком реалистическое» столкновение манифестантов с полицией и осмеяние «благотворительной» деятельности священника в тюрьме.

Херстовская пресса писала: «Чаплина упрекают в том, что никогда еще он не был так резок, так строптив. Находят, что нынешнее его политическое направление совсем близко к коммунизму. Ему не прощают того, что он яснее чем когда-либо заявил себя врагом крупных промышленников и полиции».

Еще более показательно запрещение «Новых времен» в фашистских странах. Доктор Геббельс попытался даже с помощью своих подручных во Франции возбудить судебное дело против Чаплина, обвинив его в… плагиате: будто бы «Новые времена» являлись переделкой картины Рене Клера «Свободу — нам!» (1932). Но все доводы адвокатов фирмы «Тобис» были опровергнуты на процессе показаниями Рене Клера. Восторженный почитатель Чаплина заявил, что он был бы горд, если бы действительно мог чем-либо помочь своему учителю.

«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ» (La Grande illusion)

Производство: Франция, 1937 г. Авторы сценария Ш. Спаак и Ж. Ренуар. Режиссер Ж. Ренуар. Операторы К. Матра, К. Ренуар, Ж.-С. Бургуэн. Художник Э. Лурие. Композитор Ж. Косма. В ролях: Ж. Габен, П. Френе, М. Далио, Э. Штрогейм, Д. Парло, Ж. Каретт и др.

«Великая иллюзия», несомненно, наиболее законченный фильм французского режиссера Жана Ренуара в том смысле, что форма и содержание достигают здесь подлинно классической завершенности.

Если «Великая иллюзия» и не автобиографический фильм в полном смысле этого слова, то он все-таки имеет некоторые точки соприкосновения с судьбой своего создателя. В годы Первой мировой войны Жан Ренуар был летчиком. Его сбили над Германией, и до конца войны он находился в немецких лагерях.

В 1934 году Жан Ренуар встретился с однополчанином Пенсаром, дослужившимся до генеральского звания, и наслушался от него рассказов о побегах из лагерей военнопленных. «Семь раз его сбивали немцы. И каждый раз ему удавалось приземлиться живым и здоровым. Семь раз он

бежал из плена. История его побегов показалась мне хорошей основой для приключенческого фильма, — вспоминал Ренуар. — Я записал те подробности, какие счел наиболее характерными, и вложил листки с записями в свои бумаги, намереваясь когда-нибудь сделать по ним фильм».

Встретив сценариста Шарля Спаака, Ренуар поделился с ним сюжетом о французских военнопленных, которые готовят и успешно осуществляют побег. Потом они поговорили с Жаном Габеном. Замысел всем очень понравился.

Однако ни одна постановка не давалась Ренуару с таким трудом. В мемуарах «Моя жизнь и мои фильмы» он пишет: «История моих хлопот по розыску денег на съемку „Великой иллюзии“ могла бы послужить сюжетом для фильма. Целых три года таскался я с рукописью сценария по кабинетам всех французских или зарубежных продюсеров, как традиционалистов, так и авангардистов. Без вмешательства Жана Габена никто из них не отважился бы на подобную авантюру. Очень часто он сопровождал меня в визитах к продюсерам. Наконец нашелся финансист, который, потрясенный внушавшей доверие солидностью Жана Габена, согласился стать продюсером фильма».

Действие происходит во время Первой мировой войны преимущественно в немецких лагерях для военнопленных офицеров. Здесь собраны люди разных классов: аристократ-летчик Боэльдье (Пьер Френе), крестьянский парень авиамеханик Марешаль (Жан Габен), сын богатого коммерсанта еврей Розенталь (Далио). Пленные готовятся к побегу и роют подземный ход, но их неожиданно переводят в другой лагерь — старинный замок. Несмотря на все трудности, Марешаль и Розенталь совершают побег, а прикрывающий их Боэльдье погибает от пули коменданта лагеря фон Рауффенштайна. Беглецы находят приют у молодой немецкой крестьянки вдовы Эльзы (Дита Парло), затем переходят границу.

Плен и общее желание бежать из него сближали героев и на время уничтожали классовый антагонизм.

Фильм назывался «Побеги капитана Марешаля». Немецкие охранники в сюжете играли второстепенную роль.

Все перевернуло неожиданное появление Эрика фон Штрогейма. За несколько дней до начала съемок в Эльзасе его пригласил на крохотную роль Рауффенштайна директор картины Ремон Блонди. Австриец Штрогейм, только что с блеском сыгравший прусского офицера в фильме «Марта Ришар», стремился любым способом продлить срок пребывания во Франции и, кроме того, заработать несколько лишних франков. Поэтому он согласился на роль, не требуя дополнительных объяснений.

Блонди даже не подозревал, что имеет дело не только с актером, но и с величайшим режиссером немого кино, кумиром Жана Ренуара!

Узнав, кто будет играть Рауффенштайна, Ренуар едва не лишился чувств. Роль немецкого коменданта умещалась в коротенькую сцену и в четыре реплики!

При встрече потрясенный Ренуар бросился к Штрогейму, обнял его и расцеловал, как старого друга.

Штрогейм спросил: «Уважаемый мсье, расскажите мне мою роль!»

Ренуар поспешил его успокоить: «Позже, время терпит, но это — великолепная роль! Потрясающая! Вы — немецкий офицер в лагере для

французских военнопленных во время войны 1914–1918 годов. Блестящий офицер. На сегодня больше ничего не скажу! — И добавил: — Мы отправляемся на съемки через два дня, и самое важное для вас — заказать у портного костюм!»

Штрогейма устроило столь краткое объяснение, и он удалился с первым чеком в кармане, который свидетельствовал о серьезности этого фильма.

Через двое суток съемочная группа отправилась в киноэкспедицию в Эльзас. Штрогейм остался в Париже — ему сказали, что в первых сценах он не участвует.

По ночам, с помощью Беккера и ассистентки режиссера Франсуаз Жиру, печатавшей на машинке и дававшей свои советы, Ренуар переписывал сценарий «Великой иллюзии», придумывая и вводя в него персонаж — фон Рауффенштайна.

Штрогейм же, воспользовавшись отсрочкой, придумал для своего героя корсет. Фон Рауффенштайн повредил позвоночник, когда его самолет был сбит противником! Специальный «жесткий воротник» упирался в подбородок. И то и другое среди прочего Штрогейм навязал Ренуару.

Через несколько дней Штрогейм присоединился к съемочной группе, и каждое утро, хотя его никто не вызывал, появлялся на съемке в мундире немецкого офицера, со всеми ортопедическими принадлежностями и выбранными им самим наградами, и приветствовал Ренуара щелканьем каблуков: «Я сегодня снимаюсь или нет?» Режиссер в ответ говорил: «Нет, не сегодня, не сегодня! И даже не завтра!» И так продолжалось до тех пор, пока роль Рауффенштайна не была прописана в сценарии.

Укрупнение роли фон Рауффенштайна сместило всю драматическую симметрию фильма. Три основных персонажа, три пленных француза — механик Марешаль, сын богача Розенталь и маркиз де Боэльдье, — сведенные вместе в одной истории, должны были иллюстрировать идею объединения французского народа, основную идею Народного фронта, стремившегося сплотить все антифашистские силы общества.

Фон Рауффенштайн заставил взглянуть на композицию «Великой иллюзии» по-иному. Возник новый мотив: близость, сердечная симпатия двух аристократов, потомственных военных. На протяжении фильма герой фон Штрогейма — старый вояка, считающий свой пост коменданта крепости столь же унизительным, как должность сторожа в парке, — с горечью и презрением взирает на всех французских военнопленных, за исключением де Боэльдье. Рауффенштайн сразу выделяет его: «Я знал одного Боэльдье… Графа Боэльдье… Прекрасный молодой человек», на что пленный аристократ отвечает: «Это мой кузен». Сцена их встречи — одна из наиболее впечатляющих в фильме. Встретились два аристократа и сразу же почувствовали свое родство.

По-видимому, в силу особых отношений, которые сложились у него с комендантом крепости, де Боэльдье отказался бежать со своими друзьями. Тем не менее он помог им, подняв шум в назначенный для операции час. Эту сцену прекрасно описал Жан Кокто: «Вы увидите Френе в роли Боэльдье, этакого отпрыска старинного рода, вспыльчивого и благородного.

Чтобы прикрыть побег своих товарищей, он играет на флейте в белых перчатках, при свете прожекторов немецкой крепости, будто призрачный пастушок с картины Антуана Ватто».

В той же сцене потрясенный Рауффенштайн умоляет Боэльдье сдаться, иначе он вынужден будет стрелять. Боэльдье с мужеством принимает смерть, а фон Рауффенштайн срезает распустившийся на подоконнике цветок, единственный в крепости, чтобы положить его на тело друга… Весь эпизод сделан Ренуаром как подлинная трагедия.

Беглецы найдут пристанище в доме немецкой крестьянки, солдатской вдовы. Ренуар показывает социальную общность немецкой крестьянки и французского рабочего. Марешаль в исполнении Жана Габена предстает народным героем, воплощающим французский ум и душевную чуткость, нравственную чистоту и доблесть. Все эти черты раскрываются в Марешале во время побега, когда он будет спасать не только себя, но и повредившего ногу, ослабевшего и упавшего духом Розенталя.

Много споров вызвало название фильма, найденное Ренуаром уже после окончания съемок.

«Иллюзией» героев фильма была вера или по крайней мере видимость веры в то, что чувства, объединившие их во время войны и в плену, смогут выдержать испытания и сохраниться, когда наступит мир. И эта дружба будет прекрасна, как фронтовое товарищество, заставляющее французского аристократа жертвовать жизнью ради крестьянского парня Марешаля, а того, в свою очередь, рисковать ради спасения сына богатого дельца Розенталя.

В одном из первых вариантов сценария герои, расставаясь после успешного побега, договариваются о встрече в ресторане «У Максима» в Рождественский вечер 1918 года. В финальной сцене должен был появиться пустой столик с двумя стульями, поскольку ни тот ни другой не сдержали обещания, вернувшись в свой социальный круг.

Во время работы над «Великой иллюзией» Ренуар стремился добиться полного реализма. Игра актеров своей правдивостью и сдержанностью в значительной мере способствует прочной ценности целого. Ренуар даже дал Габену свою летную форму, в которой когда-то воевал.

«Что касается его стиля, то уже здесь он впечатляет благодаря своей завидной умеренности в использовании средств кинематографической выразительности, — отмечает французский киновед Лепроон. — Сцена прохода немцев, в которой мы видим только тех, кто на них смотрит, сменяющиеся наплывами кадры заснеженных деревень, за какие-нибудь несколько мгновений дающие ощущение времени и пространства; волнующая сцена пения „Марсельезы“ при вести о взятии у врага Дуомона и момент расставания Габена с Далио — все это безупречные образцы того искусства, которое не терпит ничего лишнего и обладает огромной впечатляющей силой искусства подлинного кинематографа».

Одна из сцен «Великой иллюзии» происходит в горах. Стоял страшный холод. Одежда актеров вымокла в грязи. Когда начали репетировать, Габен и Далио оказались не в состоянии произнести текст своих ролей. И тут кто-то предложил заменить текст песней «Кораблик»,

исполняемой двумя разными голосами. Результат получился ошеломляющим. Декорация заиграла. Песня создавала звуковой фон предыдущей сцены и символизировала бегство.

После выхода на экран в июне 1937 года в кинотеатре «Мариво» «Великая иллюзия» была восторженно принята большей частью прессы и публики.

К сожалению, шедевр Ренуара немало пострадал от цензуры. Жюри Венецианского фестиваля 1937 года не решилось присудить фильму Гран-при и учредило для него специальный утешительный приз. А еще через несколько месяцев Муссолини попросту запретил показ этой картины в Италии, хотя даже Геббельс ограничился тем, что выкинул из прокатной копии сцены, свидетельствующие о щедрости еврея Розенталя.

Несмотря на угрозу немецкого нацизма и войну в Испании, «Великая иллюзия» воспринималась как послание мира всем людям, и в частности французам и немцам. Президент Рузвельт призывал: «Все демократы мира должны увидеть этот фильм».

В 1958 году Ренуар и Спаак, откупив права на «Великую иллюзию», выпустили фильм в авторской версии. И снова — триумф как во Франции, так и за рубежом.

В этом же году по инициативе брюссельских кинематографистов в разных странах было проведено анкетирование на тему «Двенадцать лучших фильмов мира». Единственным представителем Франции в итоговом списке оказалась «Великая иллюзия».

«НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ»
(Le Quai des brumes)

Производство: Франция, 1938 г. Автор сценария Ж. Превер. Режиссер М. Карне. Оператор О. Шуффтан. Художник А. Траунер. Композитор М. Жобер. В ролях: Ж. Габен, М. Морган, М. Симон, П. Брассер, Р. Ле Виган, Э. Дельмон и др.

«Поэтическим реализм» — термин, который навсегда связан с творчеством французского режиссера Марселя Карне. Он говорил, что воспевает поэтическое, что хочет интерпретировать, а не фиксировать действительность. Эти особенности стиля Карне полностью раскрылись при создании «Набережной туманов». И музыка Жобера, и декорации Траунера — окутанный туманом барак, улица с блестящей от дождя мостовой — поразительно точно сочетаются с поэтичностью сценария Жака Превера. Режиссер считал «Набережную туманов» своим лучшим произведением 1930-х годов.

История фильма такова. Марселю Карне в 1937 году берлинская студия УФА предложила поставить картину с участием Жана Габена. Возникла идея экранизировать роман Пьера Мак-Орлана «Набережная туманов».

Действие в романе «Набережная туманов» разворачивается на Монмартре, в начале XX века. Но как воссоздать старый Монмартр, улицу Соль и кладбище Сен-Венсен? Название книги Мак-Орлана подало идею — перенести место действия в портовый город, к примеру, в Гамбург.

Подписав контракт, Жак Превер уехал в Бель-Иль и через месяц привез сценарий фильма. Сюжет претерпел сильные изменения. «Великой находкой Жака, — писал Мак-Орлан, — было то, что он слил двух героев

книги, Раба и солдата, в одного, подогнав друг к другу их характеры и судьбы. Таким образом появилась большая роль для Габена».

История, перенесенная на экран, чрезвычайно проста. Солдат-дезертир Жан (Габен) направляется в Гавр. Из тумана вырисовываются таинственные очертания домов. Жан прячется от встречного патруля. Случайный знакомый — бродяга — приводит его на пустую песчаную косу, где ютится кабачок некоего Панама.

Жан встречает одинокую красавицу Нелли (Мишель Морган). С первого взгляда возникает любовь; утром в тумане они тихо бродят, молчаливые и счастливые, пока Нелли не уезжает на трамвае домой.

Днем Жан идет по старой улочке, на витрине лавчонки он замечает диковинную шкатулку и покупает ее для Нелли. Так он попадает в дом опекуна Нелли — жестокого и порочного Забеля (Мишель Симон).

В финале Жан приходит в лавку, чтобы защитить Нелли. Солдат убивает Забеля, а сам погибает от руки завистливого и трусливого Люсьена…

«Превер никогда не вмешивался в мою работу, — утверждал Карне. — Если он придумывал персонаж, то звонил и говорил: надо бы повидаться… Мы сидели за столиком в кафе, долго спорили, уточняя то или это. Иногда он заявлял: нет, я не согласен, но ведь фильм делаешь ты, — и вносил исправления, которые мне были нужны».

Марсель Карне отправился в Гамбург для выбора места съемки, а затем в Нойбабельсберг, где провел кинопробы на роль героини. У Мак-Орлана Нелли была женщиной «свободной», иногда даже проституткой. Превер сделал ее крестной Забеля, ставшего не мясником, как в романе, а лавочником.

Карне хотел пригласить Мишель Морган, но она снималась в «Буре» у Марка Аллегре. Поэтому пробы вместе с Жаном Габеном прошли молодые актрисы Мари Дэа, Габи Андре и Жаклин Лоран.

Съемки начинались в Германии.

Там каждый проект фильма УФА обязательно утверждался министерством информации и пропаганды доктора Геббельса. Когда в Германии прочитали сценарий, разразился скандал. Геббельс запретил снимать картину, обвинив авторов сценария в «плутократии, декадентстве и отрицании».

Дирекция УФА отдала контракты Габена, Карне и Превера на откуп французам.

Продюсер Грегор Рабинович, позже натурализовавшийся во Франции, давно мечтал о фильме с Жаном Габеном. Он не без колебаний приобрел у студии УФА все контракты, связанные с «Набережной туманов». И, как позже выяснилось, совершил удачную сделку.

Действие фильма было перенесено во французский Гавр. В студии «Жуэнвиль» Траунер построил декорации. Карне удалось заполучить на главные роли Мишеля Симона, Пьера Брассера, Робера Ле Вигана.

Французская цензура хотя и не была столь строгой, как доктор Геббельс, все же отнеслась к сценарию «Набережной туманов» с подозрением, особенно к солдату-дезертиру — ведь в Европе росла напряженность, а военное министерство втайне уже готовило мобилизационные списки на август 1938 года. При условии, что слово

«дезертир» не будет ни разу произнесено, а солдат снимет свою форму и аккуратно уложит на стул, вместо того чтобы разбрасывать ее по комнате, цензура разрешила снимать фильм.

Все эти проволочки привели к неожиданной удаче: Мишель Морган закончила съемки в «Буре» и теперь была свободна. Карне предчувствовал, что Габен и Мишель составят идеальную пару, но, чтобы быть окончательно уверенным, попросил Морган пройти кинопробу.

Костюм актрисе подбирала Коко Шанель. Когда за несколько дней до начала съемок Дениз Тюаль привела Мишель Морган, модельер категорично заявила: «Тебе нужен дождевик и берет!»

И мадемуазель Шанель не ошиблась. Ойген Шуффтан, главный оператор «Набережной туманов», сделает незабываемые кадры с Нелли в блестящем от влаги черном дождевике.

В начале января 1938 года съемочная группа поселилась в гостинице Гавра.

Карне снимал на фоне мокрых улиц, в тумане. В то время так никто не снимал. Машину, которая делала туман, Карне и его друзья изобрели сами. С тех пор выпущены сотни куда более совершенных картин, снятых в сумерках, при зажженных фарах, но «Набережная туманов» остается одной из самых совершенных. В этом фильме необычны и обстановка, и действие, и сами образы героев.

Для Габена это оказалась одна из лучших его ролей. Жан играл дезертира из колониальной пехоты, который бродит по Гавру, а за ним по пятам следует такой же бродячий пес.

Мишель Морган в роли зеленоглазой красавицы Нелли — поэтическое воплощение красоты, женственности и свободы духа.

— Знаешь, у тебя чудесные глаза, — говорит ей Жан.

— Поцелуй меня… — просит она.

Эти две реплики, которыми обмениваются Жан и Нелли, прижавшаяся к стене барака, взволновали одних зрителей и шокировали других! И действительно, еще ни разу на экране женщина не осмеливалась потребовать от мужчины поцелуя столь просто, с таким желанием в прекрасных глазах…

Знаменитый экранный поцелуй был поцелуем «всамделишным». Так писала Мишель Морган. Поцелуй оборвала команда Марселя Карне: «Стоп! Хорошо! Снято!»

Трагическая любовь на фоне «Набережной туманов» Габену и Морган удалась полностью. После выходе фильма на экран в мае 1938 года пресса назвала их «идеальной парой французского кино».

По просьбе Карне музыку к «Набережной туманов» написал лучший композитор того времени Морис Жобер, работавший с ним на съемках «Забавной драмы» (1936).

Накануне официальной премьеры фильма 18 мая 1938 года (его прокатом занималась фирма «Фильм Оссо») были организованы частные просмотры. Прием прессы был разным. Однако специализированные журналы кино единодушно приветствовали фильм как шедевр.

Представленная Францией на Венецианский фестиваль, «Набережная туманов» получила «Золотого льва» под недовольные выкрики итальянских фашистов. Два года спустя, при петэновском режиме,

картина Карне расценивалась во Франции как типичное произведение, приведшее к поражению в 1940 году! Тогда о «Набережной туманов» еще не говорили как о фильме, где родился «поэтический реализм». Как и пресловутый «миф Габена», это понятие было изобретено после войны.

«Набережная туманов» стала фильмом в своем роде революционным как по форме, так и по духу. Экраны тогда были заполонены комедиями, блестящими и солнечными. «И сюда-то я вторгся с пустой ночной забегаловкой, туманом, мокрой мостовой под уличным фонарем…» — говорил Карне. «Набережная туманов» выдвинула Марселя Карне в число ведущих французских режиссеров. О нем стали говорить как о наследнике великой школы французского кино, о его исключительно развитом «чувстве кинематографа».

«ДИЛИЖАНС» (Stagecoach)

Производство: «Уолтер Венгер продакшнз», США, 1939 г. Сценарий Д. Николса по новелле Э. Хейкокса. Режиссер Д. Форд. Оператор Б. Гленнон. Художник А. Толубофф. Композитор Дж. Карбонара. В ролях: Д. Уэйн, К. Тревор, Э. Девайн, Дж. Каррадайн, Т. Митчелл, Л. Платт, Дж. Бэнкрофт, Д. Мик, Б. Черчилль, Т. Холт, Т. Тейлор и др.

Джон Форд, американец ирландского происхождения, в 1939 году снял «Дилижанс» — один из лучших вестернов в истории кино. Орсон Уэллс любил рассказывать, что сорок раз пересматривал шедевр Форда, прежде чем поставить своего знаменитого «Гражданина Кейна».

«Дилижанс» создан по рассказу «Карета в Лордсбург» Эрнеста Хейкокса. Описанные в ней приключения не блистали особой выдумкой, но привлекали нестандартными характерами действующих лиц. Свою историю Хейкокс сочинил под влиянием известной новеллы Ги де Мопассана «Пышка».

Средствами кинематографа Форд рассказал полную драматизма историю пассажиров дилижанса, преследуемого индейцами, в фильме точно указан маршрут, по которому едет экипаж, — из городка Тонто в местечко Лордсбург; исторический момент обозначен телеграфным сообщением о том, что племя вождя Джеронимо готовится стать на тропу войны, иными словами, действие происходит в 1880-е годы.

Итак, городок Тонто. Первой пассажиркой дилижанса становится молодая и красивая проститутка Стелла Даллас (Клер Тревор). Ее, как и пьяницу доктора Буна (Томас Митчелл), выдворяют из города за недостойное поведение. Возвратившись на минутку в салун, доктор натыкается на маленького робкого человечка по фамилии Пикок (Дональд Мик). Этот мелкий коммивояжер возит образцы разных сортов виски. Доктор немедленно берет над ним опеку, и они вместе садятся в дилижанс.

Вскоре к ним присоединяется надменная дама — Люси Мэллори (Луиза Платт), чей муж-лейтенант недавно был переведен в Лордсбург. Несмотря на беременность, она продолжает вести себя как светская львица. Красавицу замечает из окна салуна гроза местного общества, бретер и игрок Хэтфилд (Джон Каррадайн). Он забирается в экипаж и садится напротив Мэллори.

К дилижансу подходит шериф, лейтенант Бланшард (Тим Холт). Устроившись на передке, служитель закона сообщает кучеру Баку (Энди

Девайн), что хочет арестовать Ринго Кида, который, по его сведениям, намерен подстрелить в Лордсбурге братьев Пламмеров.

Дилижанс отправляется в путь. Но вскоре экипаж останавливает солидный джентльмен средних лет с дорогим саквояжем в руке. Банкиру Гейтвуду (Бертон Черчилль) тоже не терпится попасть в Лордсбург.

Наконец появляется герой. Ринго Кид (Джон Уэйн) — статный парень с простым, открытым лицом и обаятельной улыбкой — стоит на обочине дороги, опершись на винтовку, и делает знак, что хочет сесть в дилижанс. Шериф предъявляет ему ордер, и Ринго Кид покорно забирается в экипаж.

Пассажиры обрисованы с психологической точностью. Сведенные вместе, эти люди, представляющие почти все общественные слои американского Запада периода его освоения, ведут себя так, как требует того их сословная принадлежность, их понимание нравственности и правил воспитания. Наступает вечер. Дилижанс подкатывает к почтовой станции, где пассажирам предстоит переночевать. Однако ночь выдается беспокойная: у миссис Мэллори начинаются роды. И это неожиданное событие расставляет всех по их истинным местам. Беспутный пьяница доктор Бун спасает не только мать, но и ребенка.

Роды миссис Мэллори показаны Фордом очень поэтично. Мужчины в тишине ждут чуда — появления нового человека. Прекрасную песнь поет под гитару индианка. Где-то завывает койот — и к нему вдруг присоединяется вначале слабенький, но все крепнущий крик новорожденного… И потом выходит с ребенком на руках сияющаяДаллас…

Все соглашаются с тем, что дня два придется подождать, пока миссис Мэллори не наберется сил. И только банкир Гейтвуд требует немедленного отъезда. Оставшись в одиночестве, он наконец умолкает и, чтобы как-то загладить невыгодное впечатление, предлагает доктору выпить. Но тот отказывается: «С вами пить что-то не хочется».

Наконец дилижанс снова отправляется в путь. Экипаж мчится по равнине. И вдруг пронзает воздух стрела, тихо вскрикивает маленький Пикок, получивший смертельное ранение в грудь. Как и в большинстве вестернов, индейцы у Николса и Форда — грозные враги белых, беспричинно нападающие на мирных людей.

«Я всегда пытаюсь рассказать о некой человеческой ячейке, группе самых разных людей, которых судьба свела вместе, и они объединились против некой общей опасности», — говорил Форд, добавляя, что ему крайне интересно поведение героев в минуты, когда их жизни висят на волоске.

Начинается погоня, самая захватывающая и самая знаменитая сцена вестерна, в которой головокружительно быстрая смена коротких планов скачущих во весь опор индейцев и несущегося на предельной скорости дилижанса создает ощущение совершенно бешеного темпа.

Вот уже индейские воины поравнялись с экипажем, заглядывают в его окна. Несмотря на гибель кучера невообразимая скачка продолжается, хотя лошади грозят перевернуть дилижанс. В это мгновение Ринго Кид совершает отчаянный прыжок с крыши кареты на спину одной из лошадей и, подбирая вожжи, предотвращает катастрофу.

Но геройский поступок Кида дает лишь временную отсрочку. Не видя выхода, Хэтфилд приставляет револьвер с последним патроном к виску миссис Мэллори. Он не хочет, чтобы женщина досталась кровожадным индейцам. Однако слышится звук горна. Значит, помощь близка. Но тут меткая индейская стрела попадает в Хэтфилда. Умирая, он успевает сказать Мэллори, что является ее родным братом, сбившимся с праведного пути.

А потом, по прибытии в Лордсбург, раскрывается и тайна банкира: он обобрал вкладчиков, украв пятьдесят тысяч долларов золотом. Мошенника арестовывают.

А какова судьба Ринго Кида? Братья Пламмеры убили его отца и брата, и теперь, поскольку закон их так и не наказал, он должен сам свершить правосудие. Благородный шериф под честное слово отпускает парня погулять.

Незадолго до финала Люк Пламмер (Том Тейлор) при игре в карты получает «метку смерти» — два туза и две восьмерки черной масти. Такое сочетание имеет дурную славу, что было отмечено в новелле Хейкокса.

Ринго Кид вступает с Пламмерами в неравный бой. Вспышки выстрелов озаряют экран. Отчаянно кричит Даллас. И снова все стихает.

Действие переносится в салун, где посетители, забыв о разговорах и выпивке, взволнованно ждут развязки. Дверь открывается, и показывается один из Пламмеров. Он делает несколько шагов и падает замертво.

А Ринго Кид на окраине городка прощается с Даллас. Верный своему слову, он должен сесть в тюрьму. Но случается невероятное: шериф, подняв с дороги камешек, кидает его в лошадей. Вздрогнув, они трогают повозку. В этой повозке уезжают из Лордсбурга счастливые Даллас и Ринго Кид.

«Дилижанс» — первый звуковой вестерн Форда, хотя до того признанный мастер жанра не снимал вестерны в течение тринадцати лет: с приходом в кино звука скачки по прериям вышли из моды.

Форд считал, что Ринго Кида должен сыграть Джон Уэйн. Свой путь в кино этот актер начал в 1927 году, когда устроился в одну из голливудских студий реквизитором. Уэйн был напорист и тщеславен. Два года он снимался в массовках, пока его не приметил Джон Форд. Взгляд режиссера выделил его из толпы статистов не только благодаря мощному телосложению. Этот простоватый на вид парень с застенчивой улыбкой казался символом провинциальной Америки — страны фермеров и ковбоев. «Дилижанс» станет его восьмидесятой картиной.

Джон Форд был очаровательный человек, хотя и довольно трудный в общении. Он строил свою жизнь, исходя из собственных правил и устремлений, и потому лучше было ему не прекословить. Обычно фордовская «команда» состояла исключительно из мужчин. Одной из немногих его любимых актрис была Клер Тревор. Она и стала главной звездой «Дилижанса», сыграв роль Даллас.

«Дилижанс», как и восемь других фордовских фильмов, снимался в Долине Монументов в индейской резервации Навахо, на границе штатов Аризона и Юта. Огромное пространство, засыпанное красноватым песком, с редкой скудной растительностью и отвесными скалами очень точно

отвечает духу вестерна.

В 1939 году в Долину Монументов еще не проложили хорошую дорогу (ее построят только в 1950-е годы), поэтому кинематографисты здесь не работали. Форд открыл эти места благодаря владельцу фактории Гарри Голдингу. Услышав, что Джон Форд собирается снимать дорогостоящий вестерн, Голдинг, прихватив сотню фотографий с изображением долины, помчался в Голливуд. Он поклялся себе, что не вернется домой, пока не встретится с Фордом. К счастью, долго ему ждать не пришлось. Режиссер внимательно выслушал Голдинга и сразу решил снимать «Дилижанс» в Долине Монументов. Отсутствие дороги его даже радовало: руководство не будет докучать по каждому пустяку.

В Долине Монументов Форд снял еще несколько вестернов, в том числе и свой последний фильм в этом жанре — «Осень шайенов» (1964). Характерный ландшафт древней морской террасы настолько слился с его именем, что ее стали называть Долиной Форда.

Форд пользовался любой возможностью, чтобы материально поддержать индейцев племени навахо, обитавших в резервации, куда входила и Долина Монументов. Он старался занять в своих картинах, даже если в том и не было особой необходимости, возможно большее число этих неимущих и всегда полуголодных людей. В «Дилижансе» индейцы навахо играли индейцев из племени апачи. От желающих поучаствовать в массовых сценах не было отбоя.

Однажды Джон Форд пожаловался Хостину Тсо, индейскому колдуну, что облака над долиной какие-то некрасивые, клочковатые. Колдун пообещал помочь. И в нужное время по небу поплыли облака «правильной» формы.

Премьера «Дилижанса» состоялась 15 февраля 1939 года в Лос-Анджелесе. Фильм получил семь номинаций на премию «Оскар», но победил лишь в двух категориях. Следует отметить Томаса Митчелла (доктор Бун), получившего приз за лучшее исполнение мужской роли второго плана.

Ныне «Дилижанс» справедливо входит в число классических произведений киноискусства. Андре Базен назвал «Дилижанс» триумфом классического монтажа, Уильям Пэтчет — самым совершенным примером крутого вестерна, а Эджидио Бертольдо написал, что этот фильм стал для жанра тем же, чем шедевр Ариосто для рыцарской поэзии.

Джон Форд умер 31 августа 1973 года. Ему было семьдесят девять, он уже довольно долгое время ничего не снимал, но по-прежнему любил представляться так: «Меня зовут Джон Форд. Я ставлю вестерны».

«ВОЛШЕБНИК ИЗ СТРАНЫ ОЗ»
(The Wizard of Oz)

Производство: «Метро-Голдвин-Майер», США, 1939 г. Авторы сценария Н. Лэнгли, Ф. Райерсон, Э. А. Вулф по новелле Л. Ф. Баума. Режиссеры В. Флеминг, К. Видор, Р. Торп. Оператор Х. Россон. Художники С. Гиббонс, У. Э. Хорнинг. Композитор Х. Стотхарт. В ролях: Дж. Гарланд, Ф. Морган, Р. Болгер, Б. Лар, Дж. Хейли, Б. Берк, М. Хэмилтон, Ч. Грэйпуин, К. Блэндик, П. Уолш и др.

Один из лучших музыкальных фильмов для детей «Волшебник из страны Оз» поставлен по книге американского писателя Лаймена Фрэнка

Баума, опубликованной в 1900 году. Название волшебной страны, согласно семейной легенде Баумов, родилось случайно. Майским вечером писатель рассказывал своим и соседским детям очередную сказку, сочиняя ее на ходу. Кто-то из них спросил, где все это происходит. Баум обвел взглядом комнату, посмотрел на домашнюю картотеку с ящиками A—N и O—Z и произнес: «В Стране Оз». Книга сразу же стала настоящим бестселлером и впоследствии вошла в 15 самых популярных книг XX века.

Студия МГМ заплатила Бауму за право на экранизацию его книги 75 тысяч долларов — огромную по тем временам сумму. Сценарий писали Ноэль Лэнгли, Флоренс Райерсон и Эдгар Аллен Вулф, а также целая группа не указанных в титрах авторов (среди них Артур Фрид, Херман Манкевич, Сид Силверс и Огден Нэш).

Героиня «Волшебника из страны Оз» девочка Дороти (Джуди Гарланд) живет на ферме в Канзасе вместе с дядей и тетей. Смерч уносит домик вместе с Дороти и собачкой Тото в Волшебную страну. Причем домик падает прямо на злую колдунью Востока. Добрая волшебница Глинда (Билли Берк) в благодарность подарила Дороти волшебные рубиновые башмачки. От нее Дороти узнала, что только Волшебник из страны Оз способен помочь ей вернуться домой. А ведет в страну Оз дорога из желтого кирпича.

По пути Дороти встречает соломенное Пугало (Рэй Болгер), Железного Дровосека (Джек Хейли) и Трусливого Льва (Берт Лар). Они тоже надеются, что Волшебник из страны Оз (Фрэнк Морган) сумеет исполнить их желания. Пережив немало приключений и подружившись, веселая компания приходит в страну Оз. Однако волшебник, оказавшийся, как потом выяснится, шарлатаном, вместо того чтобы исполнить желания гостей, требует от них взамен уничтожить злую колдунью Запада (Маргарет Хэмилтон). Дороти попадает к ней в плен. Но друзья спасают девочку и помогают ей вернуться домой в Канзас.

Первоначально боссы МГМ хотели предложить роль Дороти юным звездочкам Ширли Темпл или Дине Дурбин. Однако на роль была утверждена Джуди Гарланд (настоящая фамилия Джум). Сегодня трудно даже представить, что кто-либо другой, кроме Гарланд, мог исполнить классические песни из этого фильма «Выше радуги» и «Мы идем к Волшебнику».

Она родилась в 1922 году в Гранд-Рапидс, штат Миннесота, в актерской семье. Джуди с ранних лет пела на сцене. В 1932 году по совету продюсера она взяла себе псевдоним Гарланд. Режиссеры называли ее голос «волшебным и незабываемым».

Хозяин киностудии МГМ Луис Майер имел поразительный нюх на таланты. Прослушав Джуди, он сразу подписал с ней долгосрочный контракт без всяких проб.

Фрэнк Морган сыграл в фильме сразу пять ролей — профессора Марвела, Стража городских ворот, кэбмена, охранника и самого Волшебника страны Оз.

Актеру Рэю Болгеру предлагали роль Железного Дровосека. Однако ему больше нравилась роль Пугала — любимого персонажа детства. Роль Железного Дровосека досталась Джеку Хейли. Его гримировали уже другим составом. Хейли пришлось нелегко в прямом смысле этого слова:

костюм Железного Дровосека весил около сорока килограммов!

Итак, Гарланд и Хейли получили роли Дороти и Железного Дровосека. Любопытно, что дети этих актеров — Лайза Минелли и Джек Хейли-младший — в 1970 году стали мужем и женой.

Актриса Маргарет Хэмилтон исполнила роль колдуньи.

Съемки фильма начались 13 октября 1938 года и были завершены 16 марта 1939-го. Бюджет «Волшебника» составил 2 миллиона 777 тысяч долларов.

В процессе работы над картиной сменилось четыре режиссера. Ричард Торп снимал фильм в течение двух недель, но ни один из его эпизодов не вошел в окончательную версию. Студия забраковала его работу и временно назначила режиссером Джорджа Кьюкора. Не прошло и недели, как на съемочной площадке появился Виктор Флеминг. За четыре месяца он отснял большую часть материала. Но продюсер Дэвид О. Селзник переманил его в свой фильм «Унесенные ветром». Завершал съемки «Волшебника» Кинг Видор. За десять дней он поставил несколько «канзасских» сцен.

Все эпизоды в стране Оз были выполнены при помощи трехцветной системы «Техниколор», в то время как сцены, где действие происходит в Канзасе, были сняты в черно-белом варианте.

Правда, в первых кадрах желтая кирпичная дорога оказалась зеленой. Производство фильма временно приостановили — художникам пришлось все перекрашивать.

Трудности возникали на каждом шагу.

Операторам было дано указание как можно быстрее заснять сцены, в которых присутствуют разноцветные лошади Изумрудного города, поскольку животные начинали… слизывать краску, нанесенную на них.

Самая знаменитая песня фильма «Выше радуги» могла вовсе исчезнуть из фильма. Боссы МГМ посчитали, что эпизоды, связанные с Канзасом, занимают слишком много времени. Для маленьких зрителей это будет утомительно. К счастью, песню все же решили сохранить.

Кстати, Гарланд пела «Выше радуги» и в другой сцене, когда ее героиня попадает в темницу замка колдуньи. Дороти тоскует о своем родном Канзасе. Песня звучала так грустно, что плакала не только Джуди Гарланд, но и вся съемочная группа. Эта сцена в окончательный вариант «Волшебника» не вошла.

Нельзя не отметить работу специалистов по визуальным спецэффектам — Арнолда Гиллеспи и Дугласа Ширера. Достаточно вспомнить эпизоды, связанные с летучими обезьянами, Изумрудным городом. Для того чтобы показать на экране смерч, Гиллеспи использовал… обыкновенные чулки из муслина и макет фермы.

Частая смена режиссеров приводила к разного рода накладкам. Джек Хейли в роли Дровосека сначала снимался в эпизодах Волшебного города, потом Виктор Флеминг ставил первую сцену с его участием, в которой Дороти и Пугало находят застывшего Железного Дровосека. Хейли облачился в свои тяжелые доспехи. Три дня шли съемки, прежде чем кто-то не обнаружил, что железный костюм Дровосека забыли покрыть ржавчиной. Пришлось все переснимать.

Премьера «Волшебника из страны Оз» состоялась 12 августа 1939 года. Музыкальная картина с рядом великолепных песенных и танцевальных номеров не имела коммерческого успеха, едва окупив затраты. Тем не менее она была номинирована Американской киноакадемией на шесть премий «Оскар». Но «Волшебнику» достались лишь две заветные статуэтки — за лучшую музыку (Херберт Стотхарт) и лучшую песню («Выше радуги», Хэролд Арлен — музыка, И. Й. Харберг — слова). В тот год вне конкуренции был другой фильм Виктора Флеминга — «Унесенные ветром».

Джуди Гарланд было всего семнадцать лет, когда на нее обрушился невероятный успех. Песенка «Выше радуги» создала не только новую роль Джуди, но и новый жанр, «жанр Джуди Гарланд». Гарланд становится «звездой номер один». Она получает специальную премию киноискусства за «Лучшее юношеское исполнение» и вторую премию за исполнение песенки «Выше радуги».

Песня «Выше радуги» из фильма «Волшебник страны Оз» ныне признана самой популярной песней в США.

«Волшебник из страны Оз» — кино и для самых маленьких, и для совсем взрослых. На протяжении последних шести десятилетий этот шедевр продолжает оставаться на первых местах в списках самых популярных картин XX века.

Британская академия кино и телевидения определила десять фильмов, которые должны посмотреть все дети до четырнадцати лет. Естественно, первым назван «Волшебник из страны Оз».

«УНЕСЕННЫЕ ВЕТРОМ»
(Gone with the Wind)

Производство: «Селзник интернэйшнл», США, 1939 г. Автор сценария С. Хауард по одноименному роману М. Митчелл. Режиссеры Дж. Кьюкор, В. Флеминг, С. Вуд. Оператор Э. Халлер. Художник У. К. Мензис. Композитор М. Стейнер. В ролях: К. Гейбл, В. Ли, Л. Хоуард, О. де Хэвилленд, Х. Макдэниел, Т. Митчелл, Б. О'Нил, Л. Б. Мак-Куин, А. Ретт, Э. Браун, Э. Андерсон и др.

В основу одной из самых знаменитых мелодрам в истории мирового кино положен роман «Унесенные ветром» Маргарет Митчелл, опубликованный в 1936 году. Автор описывает войну середины XIX века между северными и южными штатами и те изменения, которые произошли на Юге после его поражения. Главные герои романа — мечтатель Эшли Уилкс, его преданная жена Мелани, своенравная дочь плантатора Скарлетт О'Хара и изгнанный из хороших домов «авантюрист» Ретт Батлер.

Право экранизации романа было приобретено продюсером Дэвидом Селзником еще до выхода романа из печати за солидную для того времени сумму — пятьдесят тысяч долларов. Риск не замедлил себя оправдать — книга стала бестселлером.

Селзник поклялся сохранить при экранизации глубину и аромат оригинала. В разработке сценария участвовало тринадцать человек, в числе которых был известный писатель Скотт Фитцджеральд. Художник Уильям К. Мензис сделал эскизы ко всем основным эпизодам предопределив выбор планов, характер цвета и освещения и дажеракурсы.

Постановка готовилась в течение почти трех лет.

В середине августа 1938 года Дэвид Селзник объявил, что Кларк Гейбл утвержден на роль Ретта Батлера. За Кларка проголосовало девяносто пять процентов американцев, участвовавших в опросе.

«Поиски Скарлетт» проводились в общенациональном масштабе. Селзник распространил слух, будто на роль выберут неизвестную актрису, хотя мало кто сомневался, что играть Скарлетт будет знаменитость.

Рекламный отдел киностудии свидетельствует, что за время «поисков Скарлетт» рассматривались кандидатуры 1400 молодых женщин. При этом не была забыта и английская актриса Вивьен Ли.

Восьмого декабря 1938 года Вивьен Ли приехала в Голливуд к своему возлюбленному — актеру Лоренсу Оливье. Вивьен не расставалась с бестселлером Митчелл и, подобно сотням других актрис, мечтала сыграть Скарлетт. Лоренс Оливье попросил своего агента Мирона Селзника, брата Дэвида, организовать ей пробу на роль Скарлетт О'Хара. Правда, друзья Оливье уверяли, что у англичанки мало шансов, так как этого не потерпит Юг. Кроме того, денег было вложено слишком много, а времени до начала съемок оставалось слишком мало, чтобы сделать ставку на сравнительно неизвестную актрису.

Когда Ли приехала в Голливуд, на роль Скарлетт претендовали Полетт Годар, Джоан Беннет и Джин Артур. Съемки «Унесенных ветром» начинались через несколько дней.

На территории старых студий Патэ площадью около сорока акров снесли несколько десятков павильонов, чтобы воздвигнуть точную копию Атланты 1864 года. В ночь на 10 декабря 1938 года все постройки (стоимостью в 25 тысяч долларов), политые керосином, должны были исчезнуть в пламени при съемке безжалостного уничтожения города генералом Шерманом.

Мирон Селзник принимал у себя Оливье и Вивьен Ли, а Дэвид с друзьями и служащими расположился на специально сооруженной платформе, откуда особенно эффектно смотрелось сожжение Атланты. Дэвид Селзник ждал брата и даже отложил полуночный пожар на один час.

Изрядно выпивший Мирон прибыл со своими гостями слишком поздно. Когда брат начал возмущаться, он выдвинул вперед мисс Ли: «Дейв, я хочу представить тебе Скарлетт О'Хара».

Мирон сказал это шутя, однако трудно было лучше обставить знакомство, даже если бы он обдумывал его на трезвую голову. Вот что писал Дж. Коттрелл, биограф Оливье: «Фон получился драматическим — пламя бросало багровый отблеск на ночное небо. Вивьен, с глазами, сверкающими от волнения, с волосами, развеваемыми ветром, выглядела ослепительно. Живее, чем кто-либо, Оливье оценил великолепие ситуации. „Вы только посмотрите на Вивьен, — заметил он Мирону. — Не может быть, чтобы это не подействовало на Дэвида“».

Впоследствии Селзник утверждал, что сразу понял, что Вивьен подходит — по крайней мере если говорить о ее внешности. В действительности продюсер спросил, не хочет ли мисс Ли пройти кинопробу. Она не стала напоминать, что проба уже назначена.

Решающие пробы на Скарлетт должны были идти в течение четырех дней — по целому дню на каждую кандидатуру. Вивьен

пробовалась последней. «Женщина, которую я выберу, должна быть одержима дьяволом и насыщена электричеством», — заявил Кьюкор.

Контракт с Вивьен Ли был подписан 13 января 1939 года в присутствии кинорепортеров и прессы. Одновременно было объявлено об утверждении Оливии де Хэвилленд на роль Мелани и Лесли Хоуарда на роль Эшли.

26 января 1939 года начались основные съемки. Вивьен Ли сразу нашла общий язык с Джорджем Кьюкором. Она даже написала своему мужу Холману: «Режиссер фильма долгое время работал в театре. Это очень интеллигентный и творческий человек и, кажется, прекрасно понимает тему. Работа с ним доставляет наслаждение».

Вивьен Ли быстро завоевала авторитет на съемочной площадке. Автор книги «Скарлетт, Ретт и тысячи статистов» Р. Фламини свидетельствовал: «Она была спокойна, выдержанна, профессиональна. Мужчины восхищались ею, но ее прямота и способность говорить правду в виде насмешливых трюизмов отпугивали. Женщины завидовали ей, Оливия де Хэвилленд, которой требовалось десять минут подготовки перед зеркалом, чтобы войти в роль, поражалась способности Вивьен Ли в одно мгновение войти или выйти из роли — как будто речь шла о том, чтобы включить или выключить свет. Когда раздавалась команда „Мотор!“, она могла несколько секунд продолжать шепотом свой разговор, а затем вступать в сцену — совершенно „в образе“».

В начале февраля Селзник стал готовиться к появлению Кларка Гейбла, одного из самых популярных актеров Голливуда. Роль Батлера — человека сложного, умного, прозорливого — поначалу испугала артиста: «Я понимал, что каждый читатель имеет собственное представление о том, как следует играть Ретта, и не представлял, каким образом можно удовлетворить каждого из них». Ретт Батлер — южанин, человек, наделенный глубоким, трезвым умом. Во имя наживы он заглушает все благородные стороны своей натуры, но, добившись богатства, ощущает бесплодность своей удачи. Чрезвычайно сложно его отношение к Скарлетт: он любит ее и ненавидит, надеется пробудить в ней любовь и человечность и, разуверившись в этом, покидает ее.

Из-за слишком частой смены сценаристов, работавших над фильмом, исполнителям главных ролей было непросто уследить за всеми нюансами в характере своих персонажей. Актеры получали текст очередных эпизодов только накануне съемок. Утром их мог ждать новый вариант сценария. Во всяком случае, начальную сцену переснимали несколько раз, и группа отстала от графика.

Гейбл заметно нервничал. Его раздражала спокойная, чуть замедленная манера Кьюкора, уделявшего больше внимания актрисам — Вивьен Ли и Оливии де Хэвилленд. От Кларка осторожно потребовали подражания южному акценту — он вспылил.

Несколько дней спустя Гейбл внезапно исчез (Кьюкор успел снять лишь две сцены с его участием). Актера разыскали на территории МГМ. Кларк стал упрашивать Селзника заменить Кьюкора на Виктора Флеминга, с которым много раз работал и к которому относился с большимуважением.

По другой версии инициатива замены режиссера исходила от Селзника. Отношения с Кьюкором у продюсера испортились еще до

демарша Гейбла. Группа действительно отставала от графика, но виновником этого многие считали именно Селзника: он самолично переписал сценарий одного из лучших американских кинодраматургов Сиднея Хауарда, приходил на съемки, позволяя себе бестактные замечания. Кьюкор же отдавал предпочтение варианту Хауарда.

13 февраля Джордж Кьюкор и Селзник выпустили совместное заявление, в котором говорилось, что из-за ряда разногласий по поводу «многих индивидуальных сцен» принято единственно верное в такой ситуации решение — в кратчайший срок пригласить на картину другого режиссера.

Вот тогда-то Гейбл и предложил своего друга Флеминга: «Виктор владеет тем гибким и упругим стилем, в котором нуждается сценарий».

По требованию Флеминга, известный сценарист Бен Хект переработал сценарий первой половины «Унесенных ветром». Он нашел великолепным сценарий Хауарда, рассчитанный на пятичасовую картину, и предложил лишь сократить его. В течение недели Хект, Флеминг и Селзник не выходили из комнаты, работая по восемнадцать часов в сутки.

Как только Хект заканчивал сцену, Флеминг с Селзником проигрывали ее: продюсер читал реплики Скарлетт и ее отца, режиссер — Ретта и Эшли. На пятый день Селзник потерял сознание. Еще через день работу едва не остановила болезнь глаз у Флеминга. Сократив первую часть сценария, Хект получил свои 15 тысяч долларов, пожелав напоследок, чтобы его имя не упоминалось в титрах. И без того сложную ситуацию на съемочной площадке обострило еще одно увольнение — оператора Ли Гармса, одного из лучших американских специалистов тех лет. Гармс снимал в мягкой, сдержанной гамме, тогда как Селзник мечтал о ярких красках открыток и только через несколько лет признал свою неправоту.

Многие удивлялись, как Гейбл и Вивьен Ли не влюбились друг в друга. Ведь они целых пять месяцев изображали страсть своих героев! Ответ, видимо, прост: в то время Кларк боготворил актрису Кэрол Ломбард, а Вивьен — Лоренса Оливье.

А вот грубоватого Флеминга мисс Ли не жаловала. Когда она спрашивала, как играть ту или иную сцену, в ответ слышала одно и то же: «Поддайте жару!» Вивьен не расставалась на съемках с томиком Митчелл. Она не могла согласиться с решением режиссера сделать фильм мелодрамой и противилась его желанию превратить Скарлетт в однoплановую, отрицательную героиню. Это было нелегко — Селзник упрощал и диалоги, и сюжет, и характеристики героев. Он, например, исключил ключевую реплику Скарлетт, которая после гибели второго мужа, напившись, говорит Ретту, как счастлива, что ее мать умерла и не видит ее сейчас: «Она воспитывала меня доброй, заботливой, настоящей леди, какой была сама, а я ее разочаровала бы». Каждый раз продюсер вычеркивал эту реплику, но после разговора с актрисой она появлялась вновь и все-таки осталась в фильме.

Ни Селзник, ни Флеминг не знали, что по уик-эндам Вивьен Ли гостит у Кьюкора и советуется с ним относительно роли. Через несколько недель выяснилось, что Оливия де Хэвилленд делает то же самое.

Скарлетт — натура сложная, противоречивая. Дочь разоренного рабовладельца, она дает клятву, что будет лгать, красть, убивать, но покончит с бедностью. Но, победив, Скарлетт терпит духовное поражение, теряет друзей, любовь Ретта, оказывается обреченной на одиночество и горе. С большой тонкостью и глубиной актриса показала ее страсть к Эшли и любовный поединок с Реттом.

Вивьен Ли работала по шестнадцать часов в день. Ее профессионализм и целеустремленность покорили даже Селзника. А она устала: «Я жила Скарлетт почти шесть месяцев, с раннего утра до позднего вечера. Я хотела, чтобы каждое движение, каждый мой жест принадлежали Скарлетт, и я должна была чувствовать, что даже те поступки Скарлетт, которые достойны презрения, совершены мною. Она была мужественна и целеустремленна, вот почему женщины, должно быть, восхищаются ею, хотя мы не можем закрывать глаза на множество ее недостатков».

На лице Вивьен Ли появились морщины. Оператору пришлось изменить освещение и диафрагму, чтобы спрятать следы изможденияи усталости.

Селзник пригласил еще одного режиссера — Сэма Вуда, и теперь фильм снимали сразу трое: Флеминг, Вуд и Уильям К. Мензис, которому поручили запечатлеть монументальные кадры госпиталя и паники в Атланте накануне вступления северян. Вивьен Ли снималась то у одного, то у другого, то у третьего. Иногда — у всех троих в один день. Утром она могла изображать двадцативосьмилетнюю Скарлетт финала, днем — взрослеющую героиню в самый разгар ее борьбы за Тару, вечером — избалованную девочку-подростка начальных эпизодов.

Очень трудной для актрисы была сцена обстрела Атланты, где она отказалась от дублерши и снималась под артиллерийским огнем, хотя холостые снаряды взрывались в нескольких футах от нее. Чтобы изобразить красную пыль Джорджии, было истерто в порошок двадцать тонн кирпича.

Роль Эшли в «Унесенных ветром» исполнял тонкий и умный английский актер Лесли Хоуард. В съемочной группе его очень любили. Это был опытный актер. Сын польского эмигранта, банковский клерк Лесли Штайнер вначале выступал на сцене, а в 37 лет дебютировал в кино под именем Хоуарда. Его характерная внешность делала актера идеальным англичанином, сообщала его героям подлинность, связывала их с эпохой, породившей горький, иронический пессимизм. Эшли в исполнении Хоуарда — утонченный, благородный человек, воплощение всего, что было «унесено ветром». Холодный рационалист и вместе с тем человек, растерявшийся перед сложностью и жестокостью реальной жизни.

Когда началась война, Хоуард вернулся в Англию. Он выпускал агитационные фильмы, писал статьи, вел радиопередачи. В 1943 году самолет, в котором находился Лесли, был сбит над Бискайским заливом немецким истребителем. Так оборвалась короткая жизнь этого замечательного актера…

Роль самоотверженной жены Эшли сыграла Оливия де Хэвилленд. Сценаристы отвели Мелани второстепенную роль — символа доброты и порядочности. Актриса решила свою задачу добросовестно и уверенно.

Четырехчасовой фильм был закончен за пять месяцев и пять дней; он стоил четыре миллиона долларов — дороже, чем какой-либо другой фильм до этого времени. 27 июня 1939 года Флеминг снял последний эпизод. К чести Селзника, он не поддался нажиму Майера (закончить фильм примирением Скарлетт и Ретта). Героиня остается одна, но закадровые голоса ее отца и Эшли (оба повторяют, что только земля имеет уделом вечность и что в Таре смысл ее жизни), сливаясь в ее внутреннем монологе, сообщают финалу жизнеутверждающую ноту.

В конце сентября 1939 года ничего не подозревающей публике в одном из кинотеатров городка Санта-Барбара показали фильм «Унесенные ветром». Публика долго аплодировала в финале, и Селзник, собиравший лично карточки с отзывами, не смог сдержать слез. Лоренс Оливье был искренне поражен игрой Вивьен Ли: «Я не ожидал, что она способна на это».

15 декабря 1939 года состоялась торжественная премьера «Унесенных ветром» в Атланте. Губернатор Джорджии объявил выходной для всего штата, а мэр Атланты устроил трехдневный фестиваль. В аэропорту создателей фильма встретили овациями.

На одном из приемов Гейбл встретился с Маргарет Митчелл и поблагодарил ее за книгу «Унесенные ветром» с автографом, которую она прислана Кларку, когда его утвердили на роль. Митчелл заявила, что созданный им образ Ретта превосходен, именно таким она его себе и представляла. Почта Кларка после выхода фильма на экраны была огромной. Для своих почитателей он стал Реттом Батлером.

За восторженной премьерой в Атланте последовала нью-йоркская. Вивьен Ли оставалась центром всех этих блистательных мероприятий. «Скарлетт Вивьен Ли так прекрасна, что едва ли требует от актрисы таланта, и так талантлива, что не требует от исполнительницы подобной красоты; еще ни одна актриса не соответствовала роли в такой степени», — писала влиятельная «Нью-Йорк таймс».

Фильм «Унесенные ветром» претендовал на двенадцать премий «Оскар» и в итоге выиграл восемь почетных статуэток, что долгое время являлось рекордом. Первой чернокожей артисткой, удостоенной приза Американской киноакадемии, стала Хатти Макдэниел (за роль второго плана). Мемориальный приз им. Ирвинга Дж. Тальберга получил продюсер Дэвид О. Селзник.

Время от времени «Унесенные ветром» выпускаются на экраны. В 1960-х годах фильм был переведен сначала на широкий, а потом и на широкоформатный экран.

«ПРАВИЛА ИГРЫ» (La Regle du jeu)

Производство: Франция, 1939 г. Автор сценария Ж. Ренуар при участии К. Коха. Режиссер Ж. Ренуар. Операторы Ж. Башле, Ж.-П. Альфан, А. Ренуар. Художники Э. Лурие и М. Дуи. Композиторы Р. Дезормиер и Ж. Косма. В ролях: М. Далио, Н. Грегор, Р. Тутен, М. Парели, Ж. Ренуар, П. Дюбо, Г. Модо, Ж. Каретт и др.

Фильм «Правила игры» вызвал бурю негодования у правящей верхушки Франции. Замысел режиссера Жана Ренуара состоял в том,

чтобы снять «веселую драму» о современном ему мире.

«О какой игре идет речь? — спрашивает кинокритик Жан Пра в фильмографических заметках. — Речь идет о жизни, но о жизни общества, дошедшего до стадии полного разложения; оно может продлить свое скучное бесполезное существование лишь ценой строжайшей дисциплины, непреложных правил и лжи. Лживые речи, лживые чувства, лживые поступки, погребение какой бы то ни было непосредственности под вопросом фривольности и поверхностной учтивости. Однако этот покров ненадежен, он может легко слететь, стоит лишь искренности прорваться наружу; на таком случае и основан сюжет фильма».

Литературная основа картины тесно связана с «Опасными связями» Шадерло де Лакло, «Женитьбой Фигаро» Бомарше, «Капризами Марианны» Альфреда де Мюссе и пьесами Мариво.

«Интереснее всего само время, когда я снимал этот фильм, — рассказывал Ренуар. — Я снимал его между Мюнхеном и войной и был под сильным впечатлением умонастроения во французском обществе, да и во всем мире. Мне казалось, что для того чтобы лучше передать это духовное состояние мира, нужно говорить не о ситуации, а рассказать легкую историю. И я искал вдохновения у Бомарше, у Мариво, у классиков — в комедии. Среди всех моих фильмов нет, вероятно, ни одного, который был бы столь очевидной импровизацией».

Еще одним источником вдохновения для Ренуара стала французская музыка эпохи барокко. Ему захотелось снять героев, которые ведут себя в духе этой музыки, хотя и фильме она звучит лишь в титрах. Постоянными спутниками режиссера стали произведения Купера, Рамо, вся музыка от Люлли до Гретри. «Проводишь вечер, слушая музыку, а все оканчивается фильмом», — шутил Ренуар.

Наконец, режиссеру при написании сценария помогали друзья. «Я думал о тех из своих приятелей, смыслом жизни которых были любовные интриги. „Если ты хочешь сказать правду, — говорил мне Лестренгэ, — хорошенько вбей себе в голову, что весь мир стремится лишь к совокуплению. Люди думают только о том, как бы заняться любовью, а все, кто думает о чем-то другом, — пропащий народ. Они топят себя в мутных водах чувства“. Разумеется, Лестренгэ имел в виду самого себя. Однако его мысль повлияла на меня, и я решил перенести в наше время героев своего еще несуществующего сюжета. Потом сюжет вырисовывался, правда, не в такой степени, чтобы я остановился на определенном жанре».

Постепенно замысел обрастал подробностями. Через несколько дней, в которые Ренуар не расставался с ритмами музыки барокко, сюжет совсем прояснился.

Действие начинается хроникой встречи на аэродроме близ Парижа летчика Андре Журье (Ролан Тутен), совершившего перелет через Атлантику за 23 часа. Приветствия толпы, передача о нем по радио. Это снято в репортажной манере. Грохочут где-то моторы, заглушая слова, вопит толпа. Журье неожиданно заявляет, что свой подвиг совершил лишь для того, чтобы произвести впечатление на дочь знаменитого австрийского дирижера Кристину де ля Шене (Нора Грегор), которая даже не пришла его встретить.

И затем параллельно показана искусственная тепличная атмосфера роскошных апартаментов, где похожий на манекена маркиз де ля Шене (Далио) любуется новой покупкой — заводной куклой — и ведет со своей супругой Кристиной разговор по всем правилам светской игры.

Друг авиатора Октав (Жан Ренуар), чтобы утешить находящегося на грани самоубийства героя, уговаривает Кристину и ее мужа, маркиза, пригласить Журье на охоту в загородный замок.

Толпа гостей съезжается в поместье Ля Колиньер. Второстепенные действующие лица являют собой своеобразную панораму буржуазного общества того времени: новоявленный промышленник Ля Брюйер и его супруга; педераст, испанский дипломат, генерал в отставке…

Кристина узнает о любовной связи маркиза и в отместку принимает ухаживания Журье и другого гостя. Во время праздника в замке возникает потасовка между двумя соперниками, в которую включается и муж Кристины. Маркиз, увидев Кристину в объятиях летчика, с неохотой, но по правилам, принятым в обществе, отвешивает ему пощечину. Однако через несколько минут, довольный собой, он уже мирно беседует с Журье.

После охоты следует вечер в замке Ля Колиньер, гротесковый и страшный. Герои надевают маскарадные костюмы, затевают экстравагантные представления. В разгар празднества в замке действующие лица перестают притворяться и дают волю своим подлинным чувствам. Беспомощный наблюдатель нравов, приручeнный знатью грубоватый Октав играет роль дрессированного медведя и не может стащить с себя шкуру; из-за маркизы де ля Шене то и дело вспыхивают перебранки и драки…

Потом во время представления под звуки «Танца смерти» Сен-Санса появляются четыре танцовщика в обтягивающих черных трико с нарисованными поверх белыми скелетами. Они сбегают с эстрады и танцуют среди гостей.

Интрига, в которую вовлечены господа, по обычаю комедиографов XVIII века, повторяется среди слуг. «Внизу» — эльзасец Шумахер (Гастон Модо), старательный егерь и влюбленный супруг; Лизетта (Полетт Дюбо), его хорошенькая, но неверная жена, горничная маркизы; а также взятый на службу бывший браконьер Марсо (Каретт) — он ухаживает за женой егеря и вылавливает кроликов в угодьях маркиза. Лавируя между гостями с револьвером в руках, ревнивый Шумахер гоняется за Марсо, но по ошибке убивает Журье. Рок настигает самого лучшего, самого чистого, который еще не в ладах с «правилами», и потому именно его в конце ждет пуля, предназначенная другому. Но маркиз спокойно ссылается на «несчастный случай», и все идут в замок продолжать свою игру.

Мир этих людей, толкающих Францию к неминуемой катастрофе, держится лишь тем, что не допускает в свой замкнутый, узкий круг никого постороннего, и жизнеспособность его сохраняется исключительно благодаря заданной уже скорости. Таков был замысел режиссера.

Ренуар сам финансировал постановку и был ее подлинным автором — одним из сценаристов, режиссером и исполнителем роли Октава.

Единственным слабым местом в «Правилах игры» мог стать подбор актеров, который не был решен до последней минуты. Ренуар не боялся предлагать актерам роли, не соответствующие их прежним амплуа.

Например, Далио, известный по ролям «темных личностей», в «Правилах игры» блистательно сыграл аристократа.

Роль Кристины сыграла Нора Грегор, княгиня Штаремберг, чей муж, австрийский князь, создал на родине антигитлеровскую крестьянскую партию.

Ренуар познакомился со Штарембергом незадолго до съемок «Правил игры». Княжеская чета находилась в полном смятении. Все, во что они верили, рушилось на глазах. По словам Ренуара, он решил воспользоваться манерами Норы Грегор, ее по-птичьему легким характером, чтобы разработать роль Кристины. «И на сей раз, чтобы создать характер или интригу, я исходил из внешних данных, — подчеркивал Ренуар. — Сознаю свою вину, но должен подчеркнуть это обстоятельство, ибо в момент, когда я решаю больше не снимать фильмов, сила этого принципа воздействует на меня глубже, чем когда-либо».

Для того чтобы показать странный мир своих героев, Ренуар сочетает в фильме эпизоды, снятые «под хронику», со сценами в стиле откровенного гротеска и буффонады. Известный исследователь творчества Ренуара Арман-Жан Колье утверждает, что «Правила игры» — картина новаторская, а ее режиссура революционна.

Натурные съемки проходили в Солони (замок Бринон, Ля Мотт-Беврон и Обиньи). «Вместе с Далио мы сочинили текст, выбрали места, где должны были снимать все по порядку, — писал Ренуар. — Но все мы были поглощены не сюжетом, который заново придумывали каждый день, а общей ситуацией. И мы были под впечатлением лесов, окружавших этот замок, и его естественного декора. Пейзажи нужны не для правдоподобия и не для красивых картинок. Они должны вводить нас в определенную атмосферу. И мы играем лучше, когда сливаемся с каким-то пейзажем».

Странная поэзия, спокойная и вместе с тем драматичная, которая отличает пейзажи Солони, сыграла в фильме не менее значительную роль, чем персонажи. Ренуар применил в «Правилах игры» самую простую технику. Он попытался не очень двигать аппарат, делать как можно меньше панорам, наездов, снимать поменьше необычных кадров.

Свобода, которой располагал Ренуар как автор сюжета (он был также и продюсером), позволила ему полностью освободиться от драматических условностей и создать оригинальный фильм, который вначале вызывает недоумение, а потом пленяет и восхищает.

Выход нового фильма Ренуара был подготовлен с большим размахом. Его международная премьера задумывалась как одно из мероприятий в рамках Нью-Йоркской выставки, картину показали в самых крупных и престижных кинотеатрах Франции. Однако на премьере 8 июля 1939 года в зале раздался свист, возмущенные крики. Люди пришли в кино отвлечься от забот, а Ренуар погружал зрителей в их собственные проблемы. Несмотря на хвалебные отзывы отдельных критиков, публика встречала фильм словно личное оскорбление. Удар оказался тем страшней для Ренуара, что «Правила игры» от начала до конца являлись его собственным творением.

Пытаясь спасти фильм, Ренуар выбросил второстепенные эпизоды и замедляющие действие кадры. Наконец, вырезал сцены, где сам играл

слишком большую роль, будто стыдясь после провала появляться наэкране.

Но это не означает, что фильм никем не был понят. Смысл его уловила, по крайней мере, цензура. Политическая сила картины была настолько велика, что ее изъяли из проката. Запрещение было подписано в сентябре 1939 года, после оккупации Польши, союзника Франции.

Провал «Правил игры» так расстроил Ренуара, что он решил либо уйти из кино, либо навсегда оставить Францию.

Спустя четверть века Жан Ренуар читал лекцию в Гарвардском университете, а в кинотеатре по соседству шли «Правила игры». При появлении режиссера в зале вспыхнула восторженная овация. Студенческая аудитория приветствовала создателя картины. С тех пор фильм пользуется все большим успехом. То, что в 1939 году казалось оскорбительным, стало ясным предвидением будущего.

Ныне шедевр Ренуара часто включают в списки лучших фильмов за всю историю кино, как, например, сделало авторитетное издание «Сайт энд саунд». Французские критики написали об этом произведении, кажется, больше, чем о любом другом французском фильме. Мало того, поклонники «Правил игры» восстановили картину в первоначальном, неурезанном виде, увеличив продолжительность демонстрации на добрую треть.

«МАЛЬТИЙСКИЙ СОКОЛ»
(The Maltese Falcon)

Производство: «Уорнер бразерс», США, 1941 г. Автор сценария Дж. Хьюстон по роману Д. Хэммета. Режиссер Дж. Хьюстон. Оператор А. Эдесон. Художник Х. Уоллис. Композитор А. Дойч. В ролях: Х. Богарт, М. Астор, Г. Джордж, П. Лорре, Б. Маклейн, Ли Патрик, С. Гринстрит, У. Бонд, Дж. Коэн, И. Кук и др.

В 1920-х годах в США большим успехом у читателей пользовался журнал «Черная маска». Его авторы — Хэммет, Чандлер, Кейн, Бернетт — работали в жанре «крутого детектива».

Появился новый герой — циничный сыщик-одиночка, против которого ополчился весь свет.

Роман Дэшила Хэммета «Мальтийский сокол», опубликованный в 1930 году, сразу же привлек внимание любителей детективной литературы. Права на его экранизацию приобрела студия «Уорнер бразерс».

Постановка 35-летнего Джона Хьюстона стала третьей по счету экранизацией «Мальтийского сокола». Прежде чем заняться кино, Хьюстон был профессиональным боксером, служил в мексиканской кавалерии, занимался журналистикой. Джон знал жизнь. Позже его назовут «Хемингуэем кинематографа» и припишут фильмам Хьюстона традиции натурализма Золя.

В 1938 году Хьюстон заключил контракт с «Уорнер бразерс» и начал писать сценарии для знаменитых режиссеров того времени — Говарда Хоукса, Уильяма Дитерле, Рауля Уолша, Уильяма Уайлера. Когда писать для других ему надоело, он решил сам заняться режиссурой.

В герое «крутого детектива» Хьюстона привлекли духовная двойственность и существование на грани закона и преступления, ибо опыт подсказывал, что именно такой герой может стать символом поколения, лишенного иллюзий.

Хьюстон, будучи опытным сценаристом, взял у Хэммета ударные сцены, сократил диалоги. Ничто не должно было отвлекать зрителя от образа главного героя — частного сыщика. Он создает вариант, в точности следующий роману и отличающийся «убийственной логикой, смягченной юмором», как заметил Карлос Кларенс.

Джек Уорнер, прочитав первый вариант сценария «Мальтийского сокола», сразу же распорядился запустить фильм в производство.

Хьюстон изобрел «черный фильм» («noir film») — увлекательную смесь детектива и триллера, а также новый жанр и нового героя.

Действие «Мальтийского сокола» разворачивается в Сан-Франциско 1930-х годов. Убит компаньон частного детектива Сэма Спейда. В это время Спейд уже занят расследованием, порученным ему очаровательной Брижит. Он подозревает ее в двойной игре. Выясняется, что Брижит действительно замешана в деле, связанном с пропажей золотой статуэтки, инкрустированной драгоценными камнями, — «Мальтийского сокола». В Средние века крестоносцы Мальты хотели подарить ее испанскому королю Карлу V, но она не дошла до монарха по вине пиратов. Смерть идет по пятам за всеми, кто пытается завладеть этой статуэткой.

Не только Брижит, но и ловкие мошенники — а среди них чудаковатый Каспер Гутман — также разыскивают «Мальтийского сокола».

Каспер Гутман готов заплатить любую цену тому, кто разыщет для него реликвию.

Спейду удается завладеть статуэткой — но оказывается, что это всего лишь дешевая подделка! Брижит горько рыдает. Узнав правду, Гутман насмехается над невезением сыщика.

На Спейда не действуют женские чары. Обворожительная героиня так и не смогла сделать сыщика частью своего замысла. Убедившись, что любовница обманывала его, Спейд без малейших колебаний сдает ее полицейским. И при этом говорит: «Я люблю тебя и готов ждать двадцать лет. Если они тебя повесят за твою нежную шейку, я буду помнить тебя».

Впереди у Спейда — новые дела.

«Сюжет держал в напряжении, а волновали шикарные женщины и опасные мужчины, скрытые за мягкими полями шляп и поднятыми воротниками длинных плащей, — отмечает киновед Милена Мусина. — Женщины — декольтированные блондинки с хищным изгибом бедер и ядовитыми, всегда готовыми к поцелую губами, — курили через длинные мундштуки тонкие сигареты и убивали нелепых мужчин, желавших любви. Женщины жаждали денег. Надо же было как-то существовать в этом чертовом мире! И лишь один-единственный герой желаний не имел и, по большему счету, ко всему был равнодушен. Печальный циник с брезгливой усмешкой жестких губ, с глазами обольстителя, поэта-убийцы, с необходимым всегда пистолетом и изрядным чувством юмора. Неподвластный слабостям и страстям, но влекомый ими в своем бесконечном пути, на котором только труп за трупом, женщина за женщиной».

Роль Сэма Спейда была предложена знаменитому актеру Джорджу Рафту, снимавшемуся в гангстерских фильмах. Он ответил отказом,

заявив, что «Мальтийский сокол» — проходная картина и у него нет никакого желания появляться в римейке.

Тогда Хьюстон поручает роль сыщика своему другу, 42-летнему Хэмфри Богарту. Тогда еще никто не понимал, какая это удача длякартины.

Хэмфри получил известность после бродвейской премьеры спектакля «Окаменевший лес» в 1934 году. Богарт в роли гангстера Дьюка Монти поразил зрителей. Они увидели самого настоящего преступника с характерной походкой, с уверенным хрипловатым голосом, пронизывающим холодным взглядом и неподражаемым акцентом.

Права на экранизацию пьесы купила компания «Уорнер бразерс». Богарт с тем же успехом сыграл злобного убийцу и в фильме.

Между 1932 и 1942 годами актер появлялся на экране в тридцати шести картинах, причем в двадцати двух из них был застрелен, повешен, посажен на электрический стул или брошен за решетку.

Однако Богарт выделялся на общем фоне даже во второстепенных картинах. О нем говорили: «Чтобы воцариться на экране, ему достаточно войти в кадр». Хэмфри не переигрывал, не задыхался от страсти, а просто стоял неподвижно, а за него играли лицо и особенно глаза. Такой минимум действий и суеты заставлял зрителей видеть в нем нечто особенное, даже в сравнении с прочими знаменитыми «тяжеловесами» гангстерских боевиков того времени — Джорджем Рафтом и Эдвардом Робинсоном. В Богарте было нечто такое, что невозможно перенять, — его индивидуальность.

Среди кандидатов на роль Брижит были Оливия де Хэвилленд, Рита Хейуорт и Ингрид Бергман. Но выбор пал на Мэри Астор. Как тут не вспомнить слова 35-летней актрисы: «Художник рисует, пианист играет, писатель пишет — и только киноактер ждет».

С ролью Каспера Гутмана великолепно справился Сидни Гринстрит. Британский актер был таким большим, что на студии не смогли подобрать для него подходящий костюм. Пришлось срочно шить для него одежду на заказ. Как потом подсчитали, на гардероб для 60-летнего британского актера было затрачено 357 фунтов стерлингов (по тем временам сумма немалая).

В фильме также снимались Петер Лорре, известный по фильму «М», Уорд Бонд, Илайша Кук. Мелькнул на экране отец Хьюстона, Уолтер, в роли капитана.

Фильм был сделан всего за месяц (9 июня — 18 июля 1941 года), а его бюджет не превысил 300 тысяч долларов. Съемки проходили в Сан-Франциско.

Премьера фильма Хьюстона состоялась 3 октября 1941 года в Нью-Йорке. «Мальтийский сокол» был номинирован на три премии «Оскар» (лучший фильм, мужская роль второго плана — Гринстрит, адаптированный сценарий), но в итоге не получил ни одной. Тем не менее «черный фильм» Хьюстона пользовался большим успехом. «Превосходная детективная драма, которая кажется еще лучше после очередного просмотра», — писал о «Мальтийском соколе» американский критик Леонард Малтинг.

Разумеется, все отмечали актерскую работу Хэмфри Богарта. Он царил в кадре, подпирая головой потолки, которые Хьюстон буквально заставил выстроить декораторов, что прежде в Голливуде не

практиковалось.

Компания «Уорнер бразерс» планировала снять продолжение «Новые приключения Мальтийского сокола», но поскольку Хьюстон и актеры были заняты другими проектами, продолжения не последовало. Правда, в 1943 году состоялась премьера радиоспектакля по роману Хэммета, в котором были заняты актеры из фильма Джона Хьюстона.

Лишь тридцать четыре года спустя был снят сиквел «Мальтийского сокола» (рекордный интервал между выходом сиквела и оригинала). В пародийной ленте «Черная птица» (1975) Джордж Сегал исполнил роль сына Сэма Спейда. В фильме снялись двое актеров из классической версии 1941 года — Илайша Кук и Ли Патрик.

«ГРАЖДАНИН КЕЙН» (Citizen Kane)

Производство: RKO, США, 1941 г. Сценарий Г. Манкевича и О. Уэллса. Режиссер О. Уэллс. Оператор Г. Толанд. Композитор Б. Херрманн. Художник Д. Сильвера. В ролях: О. Уэллс, Дж. Коттен, Д. Комингор, А. Мурхед, Р. Уоррик, Р. Коллинз, Э. Сэнфорд, Э. Слоун, Дж. Колоурис, У. Алланд, П. Стюарт и др.

Фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» по результатам многочисленных опросов среди специалистов кино считается лучшим фильмом всех времен и народов.

Американского актера и режиссера Орсона Уэллса часто называют «нью-йоркским вундеркиндом». В пятнадцать лет он стал популярным актером, в двадцать лет — руководителем новаторского театра «Меркюри». В двадцать пять снял киношедевр «Гражданин Кейн».

Орсон Уэллс стал известен всей Америке во многом благодаря своей скандальной радиопостановке о нашествии марсиан «Война миров», которая вышла в эфир в октябре 1938 года. Автор придал постановке характер репортажа с места событий, чем вызвал панику в американских городах. Все дороги были забиты автомобилями. Перепуганные янки обмотали головы мокрыми полотенцами, чтобы уберечь себя от нервно-паралитических газов. Власти приказали всем радиостанциям каждые десять минут объявлять, что это только радиоспектакль.

Кроме того, 24-летний Уэллс успел поработать в театре. В 1939 году совместно с Роджером Хиллом он издает сборник пьес Шекспира, поставленных театром «Меркюри», сопроводив их собственными рисунками. В том же году он выпускает спектакль «Пять королей» — монтаж четырех исторических пьес Шекспира («Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI» и «Ричард III»), причем сам играет роль Фальстафа.

Молодым талантом заинтересовался Голливуд. Однако двадцатипятилетний Уэллс требовал контракта, обеспечивающего ему творческую свободу. После долгих переговоров такой контракт был подписан. На студии RKO Уэллс получил неограниченную свободу для творчества. Он являлся одновременно и автором сценария, и актером, и режиссером, и продюсером.

Правда, вскоре выяснилось, что темы, интересовавшие Уэллса, «не годились», его сценарии не нравились кинобоссам, знаменитости отказывались у него сниматься, а руководство студии не решалось финансировать картину без кинозвезд.

В течение одиннадцати месяцев шли споры. Впрочем, Уэллс не терял времени и напряженно изучал кинотехнику и киноискусство, а также просматривал фильмы из киноархива Музея современного искусства в Нью-Йорке. Сам Орсон заявлял, что никогда не видел большей части тех фильмов, влияние которых усматривают в его произведениях, и что он ненавидит школу немецкого экспрессионизма. Правда, он признавал, что, прежде чем приступить к постановке «Кейна», более сорока раз просмотрел вестерн Джона Форда «Дилижанс».

Уэллс получил согласие на постановку «Гражданина Кейна» по сценарию, написанному им совместно с Германом Дж. Манкевичем. Вообще-то сценарий фильма сочиняли вчетвером. В титрах не указаны имена Джозефа Колена и Джона Хаузмена. О том, кто и что написал, споры ведутся до сих пор.

Сюжет «Гражданина Кейна» довольно прост.

…Умирает знаменитый медиа-магнат, шестой по богатству человек Америки, — Чарлз Фостер Кейн. И сразу же за этим вступлением следуют кадры документального фильма, прославляющего мультимиллионера.

Однако кинобосс Роулстон недоволен хроникальным почином. Нужно придумать что-то пикантное, неожиданное, интересненькое.

Перед смертью Кейн со стеклянным шариком в руке произносит «Бутон розы» (по-английски — «rosebud»). Какой тайный смысл заложен в этом слове? Роулстон дает своему репортеру кинохроники Томпсону задание: «Выясните все, что касается бутона розы! Обращайтесь ко всем, кто знал Кейна…»

Поиск истины приводит журналиста к людям, которые любили или же ненавидели усопшего.

В беседах: с управляющим Бернштейном, ближайшим другом Леландом, его второй женой певицей Сьюзен Александер, дворецким в Ксанаду, а также из дневника покойного опекуна Тэтчера репортер пытается узнать смысл странного слова.

Выясняется, что Кейн любил только свою мать, только свою газету, только свою вторую жену, только самого себя. Может быть, он любил и то, и другое, и третье, может быть, ничего. Судить зрителю. Кейн был эгоистичным и бескорыстным, он идеалист и негодяй, величайший человек и в то же время мелочный. Все зависит от того, кто о нем говорит. Сам же себя Кейн считал прежде всего личностью: «Только один человек на свете может решать, что мне делать, и этот человек — я».

Действие все время возвращается вспять: мы видим Кейна и мальчиком, и юношей, и взрослым мужчиной в расцвете сил, и стариком на закате жизни.

Разгадать секрет «бутона розы» Томпсону не удается. Разочарованный, он спускается по огромной лестнице кейновского замка. А в огонь камина вместе с прочим хламом летят детские санки, и пламя на миг высвечивает торговый знак фирмы изготовителя — розовый бутон…

Все, что касается знаменитого «бутона розы», — идея Манкевича. Уэллс говорил, что идея «бутона розы» менее всего нравится ему в фильме: «Она действительно неудачна — какой-то упрощенный, расхожий фрейдизм». Дело в том, что Гор Видал, близкий друг медиа-магната

Херста, утверждал в 1989 году в интервью, что «бутон розы» — термин для обозначения самого интимного местечка его многолетней любовницы Мэрион Лэвис.

На все основные роли Уэллс пригласил актеров театра «Меркюри». Это тоже было важно, так как он знал возможности каждого. Многие из них дебютировали в кино: Джозеф Коттен (Джед Лиленд). Дороти Комингор (Сьюзен Александер). Рут Уоррик (Эмили, первая жена Кейна), Рей Коллинз (Джим Геттис, политический противник Кейна), Агнес Мурхед (мать Кейна), Уильям Алланд (репортер Томпсон)…

Съемки начались 30 июля 1940 года и продолжались четыре месяца; затем Уэллс монтировал и озвучивал фильм. В январе «Гражданин Кейн» был закончен.

«Мне очень повезло, что оператором был Грегг Толанд — лучший из когда-либо работавших со мной кинооператоров, что попались актеры, никогда до той поры не работавшие в кино, — рассказывал Уэллс. — Все они были из моего театра. Я никогда не мог бы сделать „Гражданина Кейна“ со старыми киноактерами, потому что они бы немедленно сказали: „А что мы, собственно, делаем?“ Их раздражало бы, что я новичок, и это испортило бы фильм. А фильм оказался возможным только потому, что я оставался, как говорится, в кругу семьи».

Уэллс заставил своих технических сотрудников работать по-новому, потребовал от них недостижимых при обычных условиях работы в павильоне эффектов.

Изощренная стилистика «Кейна» кажется совершенно невероятной для новичка в кинематографе — ведь до этого бесспорного шедевра Уэллс снял только шестиминутную пародию на фильм Жана Кокто «Кровь поэта» — «Сердце века» и короткометражную ленту «Никуда не деться от Джонса», единственная копия которого сгорела при пожаре на вилле Уэллса под Мадридом.

Впервые в фильме «Гражданин Кейн» Грегг Толанд получил возможность применить те приемы, о которых он давно мечтал, например широкоугольные объективы, позволяющие строить глубинный кадр, объединяющий разные действия в едином потоке.

Все декорации в «Гражданине Кейне» построили с потолками (ранее это не практиковалось), причем расположенными ниже, чем обычно. Толанд использовал потолок как фон для нижних точек аппарата.

Поразительный монтажный прием, найденный Толандом и Уэллсом, позволяет в коротком эпизоде рассказать о долгих годах супружеской жизни Кейна и Эмили. Несколько небольших кусков, следующих один за другим, показывают их во время завтраков: проходит время, меняются костюмы супругов и убранство стола, но завтраки остаются парадной церемонией и временем, когда жена может выразить свое неудовольствие поступками мужа. Ее упреки все резче, его ответы все грубее и грубее. И, наконец, в последнем куске, оба молчат, каждый читая свою утреннюю газету…

Новые приемы монтажа, освещения, композиции кадра привели к тому, что до сих пор изобразительная форма фильма сохраняет новаторское значение.

«С первого момента работы над сценарием все продумывалось нами под углом зрения того, что увидит зритель на экране, как будет решена сцена изобразительно, — вспоминал Грегг Толанд. — Мы стремились избегать коротких монтажных кусков и вместо этого вводили движение или панораму. В других случаях действие разворачивалось в длинных, непрерывных планах, причем мизансцены строились в предельной ширине угла зрения объектива и по всей глубине кадра, от самого переднего плана до бесконечности».

Такие мизансцены ставили чрезвычайно сложные задачи перед оператором, но решение их было основным содержанием операторской работы в «Гражданине Кейне».

Уэллс утверждал, что всеми нововведениями «Гражданина Кейна» он обязан исключительно собственному невежеству. Когда собирались снимать первый кадр фильма, Орсон сказал: «Давайте сделаем так!» Грегг Толанд ответил, что это невозможно. Режиссер настаивал: «Попробуем, а там увидим. Почему, собственно, невозможно?»

«У меня не было предварительной раскадровки, — вспоминал Уэллс. — Я все импровизировал прямо на съемочной площадке. Стены мы сделали передвижными, и таким образом в нужный момент я мог установить камеру, где хотел. Кстати, я собираю на площадке в двадцать пять раз больше предметов, чем нужно, но всегда выбираю их в том стиле, который хочу придать сцене. Фиксируя кадр, я устанавливаю окончательное решение и строю его, используя лишь некоторые из собранных таким образом элементов».

Тема манипуляции обществом — главный мотив фильма. Уэллс четко показал: всякий рвущийся к власти начинает со своей «Декларации принципов», о которой вскоре забывает, освобождаясь от самых преданных и умных людей и оставаясь в окружении льстецов. Незаурядная личность, добиваясь славы или успеха, получая желаемое, терпит душевный крах.

Когда «Гражданин Кейн» еще снимался, в прессе замелькали сообщения, что Кейн — не кто иной, как газетный магнат Уильям Рэндолф Херст. Действительно, некоторые моменты жизни Кейна напоминают известные факты из жизни этого короля прессы.

Автор книги «Империя Херста» Ф. Лундберг предъявил Уэллсу обвинение в плагиате, но режиссер отвергал связь Кейна с реальными прототипами.

«„Гражданин Кейн“ — портрет частной жизни известного человека. Я знаком с некоторыми издателями, но ни одного из них не знаю настолько, чтобы использовать в качестве модели. Постоянно проводились параллели между моим фильмом и карьерой Уильяма Рэндолфа Херста. Это некрасиво и по отношению к Херсту, и по отношению к Кейну».

9 апреля 1941 года в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе состоялся показ фильма для прессы. Критик Седрик Белфридж писал: «По-видимому, „Гражданину Кейну“ суждено остаться в истории великим мифом Голливуда. […] Никогда еще не было более захватывающей премьеры, а я видел их тысячи. Ибо на этом экране приспешники газетных магнатов увидели правду о том, как они деградируют, превращаясь в рабов и проституток. И в то же время они увидели всю ту сложившуюся гигантскую машину Голливуда, которую они должны поддерживать своими телами в

„критических статьях“, строго регламентированных рекламой и повергнутых в прах героическим Орсоном Уэллсом и его никому не известным театром „Меркюри“».

Угрозы Херста возымели действие. Компания РКО взяла время на размышление и задержала выпуск картины на экраны.

Тогда Орсон Уэллс выступил с резким заявлением, в котором он настаивал, что РКО должна показать «Гражданина Кейна», иначе он обратится в суд.

«Я не собирался обращаться ни к жизни мистера Херста, ни к жизни какого бы то ни было другого реального человека, — говорил на пресс-конференции режиссер. — Я никогда не разрешал, чтобы под моим именем публиковались какие-либо противоположные этому утверждения. „Гражданин Кейн“ — история жизни полностью вымышленного лица. Сценарий фильма был проверен и поддержан фирмой РКО и цензурной комиссией Хейса».

Премьера «Гражданина Кейна» для публики состоялась в Нью-Йорке 1 мая 1941 года. Газеты Херста сделали все, чтобы прокат фильма был ограниченным.

Тем не менее «Гражданин Кейн» выдвигался на девять премий Американской киноакадемии, а получил «Оскар» лишь за лучший оригинальный сценарий (Уэллс и Манкевич).

Французские критики осыпали фильм Уэллса похвалами («почва» была подготовлена статьей Сартра, уже посмотревшего его в США), но многие из них запутались, пересказывая сюжет; дело дошло до того, что в разных газетах по-разному толковался смысл «бутона розы», некоторые считали, что это название стеклянного шара со снежными хлопьями, который падает из рук умирающего Кейна. Так было до тех пор, пока Андре Базен и Дени Марион не провели специального «расследования» и не убедили американскую прокатную фирму РКО сделать дополнительный субтитр «бутон розы» на том кадре, где мы видим сгорающие санки Кейна-ребенка.

Эта путаница входила, однако, в намерения Уэллса, ведь снежные хлопья падают на домик маленького героя, и, кроме того, Кейн дважды произносит «бутон розы» в связи со стеклянным шаром: перед смертью, роняя его, и еще раньше, когда он сжимает шар в руке в эпизоде ухода от него второй жены, Сьюзен Александер.

Словосочетание «Бутон розы» стало символом неомраченного детского существования, предшествовавшего всем искушениям и испытаниям жизни, отзвук темы потерянного рая, которую сам Уэллс считал центральной темой западной культуры.

Картина Уэллса справедливо считается вершиной мирового киноискусства. По последним опросам среди критиков и режиссеров именно «Гражданин Кейн» признается лучшим фильмом всех времен и народов.

«ЛЕДИ ГАМИЛЬТОН»
(Lady Hamilton)

Производство: Великобритания, 1941 г. Авторы сценария У. Рейш и Р. Шерифф. Режиссер А. Корда. Оператор Р. Матэ. Художник В. Корда. Композитор М. Роша. В ролях: Л. Оливье, В. Ли, А. Моубрей, Г. Купер, Х.

Энжел и др.

В июне 1940 года в США прибыл продюсер Александр Корда, англичанин венгерского происхождения. По просьбе Уинстона Черчилля он открыл большой офис в Нью-Йорке и такой же в Лос-Анджелесе, чтобы под их прикрытием могли действовать британские спецслужбы. Прокатывая свои фильмы в Америке, Корда получал большие деньги.

Решение сделать фильм о лорде Нельсоне было продиктовано главным образом присутствием в Лос-Анджелесе уникального актерского дуэта — Лоренса Оливье и Вивьен Ли. Они были связаны контрактами и не могли вернуться на родину, отчего мучились чувством вины. Корда поинтересовался у Оливье: «Вы знаете Нельсона и леди Гамильтон?» Актер решил, что речь идет о светских знаменитостях, и ответил отрицательно. «Ларри, их-то вы знаете наверняка!» — воскликнул Корда и объяснил, что речь идет об адмирале Нельсоне и его подруге Эмме Гамильтон.

Фигуру Нельсона и тему Трафальгарского сражения предложил продюсеру Черчилль. Корда сразу понял, что ключ к успеху лежит в противопоставлении личной жизни Нельсона его карьере морского адмирала.

Вивьен Ли отнеслась к идее скептически, Оливье по-прежнему вел разговоры о возвращении домой. Будучи отменным дипломатом. Корда пообещал снять фильм всего за шесть недель, а также выдать актерам щедрый аванс, на который они могли бы эвакуировать из Англии своих детей от предыдущих браков. Этот довод оказался решающим.

Александр Корда сдержал обещание и выдал Оливье и Вивьен Ли половину гонорара в виде аванса. Однако съемки не могли начаться раньше сентября, поскольку сценарист Р. Шерифф еще не написал ни строчки.

В конце августа 1940 года Оливье и Вивьен Ли сочетались законным браком в небольшом провинциальном городке. Пресса пребывала в полном неведении.

Через три дня актерская чета вернулась в Лос-Анджелес. Недели работы над «Леди Гамильтон» были самыми счастливыми в кинематографической жизни Лоренса и Вивьен. Они обложились книгами о Нельсоне и его подруге. Оливье особенно увлекся своим будущим героем.

Супруги наслаждались сотрудничеством с Кордой, который не только финансировал фильм, но и был его режиссером. Александр веселил окружающих своим ломаным английским и «голдвинизмами», вроде «напечатайте обоих троих». «Снимая „Леди Гамильтон“, — говорил позже постановщик, — я помолодел лет на двадцать».

Когда было отснято больше половины материала, Корда вспомнил, что не завизировал сценарий у американского цензора. Кинодраматург Шерифф отправился к Джозефу Брину, главе комитета Хейса. Приговор был убийственный. «Снимать фильм нельзя, — заявил Брин. — Речь идет не о том, чтобы исключить какой-либо эпизод. Весь сюжет совершенно неприемлем. Вы показываете человека, прелюбодействующего с женой другого. И при этом они не только не испытывают угрызений совести, но даже не сознают, что поступают дурно. Исключено!»

«Но фильм уже почти закончен! — протестовал Шерифф. — На него потрачен миллион долларов!»

«Мне очень жаль, но ничем помочь не могу, — пожал плечами Брин. — Если бы я получил сценарий вовремя, я бы предостерег вас и сэкономил ваши деньги… В своем сценарии вы покрываете преступление. Вы прославляете его, делаете волнующим и романтическим; и вашим героям оно сходит с рук».

Корда к этому времени уже снял Трафальгарскую битву, потратил слишком много денег, чтобы все бросить. Шерифф и его соавтор Уолтер Рейш нашли выход. Вспомнив, что отец Нельсона был деревенским священником, они сочинили сцену, где скованный подагрой старик проклинает сына за безнравственное поведение. «Ты поступаешь дурно. Ты совершаешь зло, осуждаемое всеми праведными людьми. Это принесет тебе несчастье, и я умоляю тебя не видеться больше с этой женщиной». Нельсон выглядит весьма сокрушенным. «Я знаю. Ты прав абсолютно во всем. Я понимаю, что совершаю подлую, непростительную вещь, я стыжусь своей слабости, которая вынуждает меня к этому». Этот диалог удовлетворил цензора и спас фильм. Правда, Корда потом эту сцену благополучно вырезал.

Корда поставил картину в немыслимо короткий срок. Не хватало денег, сценарий писали по ходу съемок, экономили на декорациях. Один и тот же особняк фигурировал в разных эпизодах, а общий план оперного театра в Неаполе в целях все той же экономии заменили средним планом королевской ложи. Даже бой у Трафальгара снимали в маленьком бассейне. Каждый корабль был уменьшен до размеров лодки, на дне которой прятался человек, паливший из миниатюрных пушек и поднимавший и опускавший паруса, пока ветродуйные машины вздымали волны в студийной цистерне.

В ходе съемок Корда превзошел себя. Во многом благодаря его усилиям пропагандистский фильм превратился в историю запретной любви незаурядных людей, бросивших вызов зависти, предрассудкам и сословным барьерам. Как отмечали критики, Корде удалось соединить присущие ему профессионализм и тонкое понимание возможностей экрана с истинным драматизмом в изображении жизни и глубиной в подходе к человеку.

Каждый из участников съемочной группы внес свой вклад в успех. И актер Алан Моубрей (Уильям Гамильтон), и актриса Глэдис Купер (леди Нельсон), и прекрасный художник Винсент Корда, и композитор Миклош Роша. Великолепны портреты и пейзажи оператора Рудольфа Матэ.

Безусловно, главной звездой «Леди Гамильтон» стала Вивьен Ли. Киновед В. Утилов, например, видит секрет обаяния картины в достоверности, с какой актриса воспроизвела преображение героини под влиянием чувства к Нельсону; откровенности, с какой она заявляет о своем понимании морали, своем идеале любви и человеческих отношений. Вивьен Ли играла гораздо более значительные роли, но как раз в эту она вложила мечту о совершенной любви, которая может выдержать все испытания.

В этом фильме Вивьен Ли переиграла Оливье, о чем он никогда не забывал. Великие актеры английского театра и кино больше не снимались вместе. Автор книги об Оливье Т. Кирнан писал: «Вивьен сыграла Эмму

Гамильтон английской Скарлетт О'Хара — взрывчатой и жизнерадостной, то замкнутой, то соблазнительной. Хотя эта роль не стоила ей особого труда, созданный ею образ в конечном счете оказался значительно более сложным, интеллектуальным и законченным, чем работа Оливье. Короче, она украла у него фильм, что он немедленно отметил и чем он был более чем задет…»

Одной из самых запоминающихся в фильме стала сцена, где леди Гамильтон после долгих лет войны встречает Нельсона. Когда он включает лампу, Эмма с ужасом видит, что у него нет руки, что он лишился глаза, и… снова влюбляется в адмирала.

Истинным финалом картины остается сцена, в которой рыдающий Харди сообщает Эмме о победе у Трафальгара и о гибели Нельсона. Рецензенты восхищались находчивостью Корды, сумевшего найти ее точное решение: леди Гамильтон медленно подходит к окну, задергивает занавеси и тут же падает. Жизнь без Нельсона лишена смысла.

3 апреля 1941 года состоялась премьера фильма в Нью-Йорке. В США отказались выпустить на экран картину, «аморальная» героиня которой осталась бы безнаказанной: отсюда и американский вариант названия — «Эта женщина Гамильтон».

Фильм о Нельсоне вызвал демарш немецкого посла в Вашингтоне, протесты американских изоляционистов. Сенаторы Най и Ванденберг объявили «Корда продакшнз» шпионским и пропагандистским центром. Вызывающим был назван эпизод картины, где Нельсон — Оливье произносит страстную речь против диктаторов, настаивая на том, что с ними нельзя заключать мир. «Их надо уничтожать — стирать с лица земли». Адмирал имел в виду Наполеона, но намек на Гитлера был прозрачным. От Корды потребовали доказательств исторической достоверности этой сцены. Он таковыми не располагал.

Корда вместе с продюсером, венгром Стефаном Палошем, должны были предстать перед комиссией американского Сената. Биограф П. Табори пишет: «Хотя у Алекса были в разгаре съемки, сенаторы настояли на том, чтобы, бросив все, он прибыл в Вашингтон. Слушание было назначено на 12 декабря 1941 года. Однако, как мы теперь знаем, 7-го числа случилось нечто, лишившее подобные расследования всякого смысла. Японские самолеты разбомбили Перл-Харбор, и США вступили в войну».

В 1942 году картина «Леди Гамильтон» получила премию «Оскар» за лучший звук (Джек Уитни), а также номинации за лучшую операторскую работу, спецэффекты и декорации.

Перед английской премьерой «Леди Гамильтон» Лондон пережил пик авианалетов, и многие из критиков встретили картину враждебно. «Леди Гамильтон» обвиняли во всех грехах: в мелодраматизме и искажении исторической правды, в идеализации аморальной авантюристки и в эмоциональной холодности исполнителей. Критиков не останавливало даже то, что идея снять фильм исходила от Черчилля.

Зрительский же успех «Леди Гамильтон» был феноменален. Профессиональность режиссуры, великолепная игра актеров, ясно читаемые исторические параллели — все это явилось причиной огромной популярности картины в годы Второй мировой войны. Корда отправил

несколько копий в Советский Союз. Фильм вышел в широкий прокат. В благодарность Александр регулярно получал от советского посольства свежую черную икру. Корда считал «Леди Гамильтон» своей лучшей работой.

Отчаянный призыв Нельсона объединить усилия против Наполеона (говорят, текст обращения адмирала к членам кабинета министров написал сам Черчилль) определял политическую роль фильма. «Леди Гамильтон» демонстрировалась на борту линкора «Принц Уэльский» перед подписанием Атлантической Хартии в августе 1941 года. Уинстон Черчилль только в год премьеры посмотрел фильм пять раз и пересматривал его ежегодно до конца жизни. Черчилль включил имя режиссера в список тех, кому король должен дать рыцарский титул. Корда был первым представителем киноиндустрии, удостоившимся такой чести. Отныне к нему следовало обращаться сэр Александр.

«КАСАБЛАНКА»
(Casablanca)

Производство: «Уорнер бразерс», США, 1942 г. Авторы сценария Дж. и Ф. Эпстайны, Г. Кох по пьесе М. Барнета и Дж. Элисон. Режиссер М. Кертиц. Оператор А. Эдесон. Художник К. Вейл. Композитор М. Стейнер. В ролях: И. Бергман, Х. Богарт, П. Хенрайд, К. Рейнс, С. Гринстрит, П. Лорре, Д. Уилсон и др.

Успех фильма «Касабланка» можно объяснить счастливым стечением обстоятельств, которые иногда случаются в Голливуде. Производство картины, причисленной к классике, начиналось как рядовое предприятие.

В конце 1938 года писатель из Нью-Йорка Мюррей Барнет побывал в ночном французском клубе «Прекрасная Аврора». Музыка и сама атмосфера напомнили ему бродвейское шоу «Добро пожаловать всем», в котором звучала песенка Германа Хапфельда «Как бежит время». Барнет вместе с Джоан Элисон написал пьесу «Все приходят к Рику».

В конце 1939 года он предложил голливудским студиям сделать киновариант пьесы. Вот тогда-то продюсер «Уорнер бразерс» Хол Уоллис и приобрел за двадцать тысяч долларов права на экранизацию пьесы «Все приходят к Рику». Но голливудская традиция требовала, чтобы фильм вышел под другим названием. Помня о недавнем успехе Буайе и Ламар в экзотической мелодраме «Алжир», Уоллис передал пьесу сценаристам Джулиусу и Филипу Эпстайнам, переименовав ее в «Касабланку».

Братья Эпстайны, обладавшие ироническим складом ума и чувством юмора, населили сценарий яркими персонажами, сочинили остроумный диалог. Не успели они закончить сценарий, как их вызвали в Вашингтон для работы над серией патриотических документальных фильмов. Так появился третий автор «Касабланки» — Говард Кох. Под его пером Рик приобрел левые взгляды и загадочное прошлое.

В начале 1942 года Уоллис объявил, что главные роли сыграют Рональд Рейган, Энн Шеридан и Денис Морган. Однако Рейган показался Уоллису недостаточно циничным, и на роль Рика стали прочить Джорджа Рафта, прославившегося в гангстерских лентах и имевшего репутацию «крутого парня». Когда Рафт отказался — ему не понравился герой, студия приняла спасительное решение — играть Рика будет Хэмфри Богарт.

Тем временем Энн Шеридан приступила к съемкам в другом фильме, и студия была вынуждена срочно искать ей замену. Уоллис с самого начала хотел, чтобы героиню сыграла Ингрид Бергман, но талантливая шведская актриса была связана контрактом с Дэвидом Селзником.

Продюсеры заключили взаимовыгодную сделку: Бергман поступала в распоряжение «Уорнер бразерс», а Селзник взамен получал Оливию де Хэвилленд.

21 апреля 1942 года Бергман уведомили, что для нее есть роль.

В конце апреля был написан третий вариант сценария, и Майкл Кертиц приступил к работе. Этот опытный режиссер, венгр по национальности, прославился приключенческими фильмами. На студии «Уорнер бразерс» он снял такие кассовые картины, как «Капитан Блад» и «Приключения Робин Гуда». Кертиц забраковал сценарий, и кинодраматург Говард Кох срочно принялся сочинять новый.

Основу сюжета «Касабланки» составляют отношения между загадочным эмигрантом-американцем Риком Блейном (Богарт) и Ильзой Лунд (Бергман). Когда-то она была его возлюбленной, и вот теперь им суждено встретиться в оккупированной немцами Касабланке.

Рик владеет баром, где можно спокойно пропустить по рюмочке, найти подружку, а в момент ностальгии привычно сказать темнокожему пианисту: «Сыграй еще раз, Сэм». Эта фраза войдет в словари американского сленга.

Ильза появляется в заведении «У Рика» вместе с мужем — антифашистом-подпольщиком Виктором Ласло (Пол Хенрайд). Рик встречает гостей в белом костюме с черной бабочкой, изящный и сильный. Ильза просит его достать фальшивые документы и помочь им бежать из города. Рик согласен на все, но захочет ли он снова потерять любимую женщину?

В фильме есть и другие персонажи: шпионы и приспособленцы, немецкие офицеры и представители администрации Виши, главный из которых — шеф полиции Касабланки Луи Рено (Клод Рейнс).

Работа над «Касабланкой» начиналась в нервозной обстановке. Продюсер Хол Уоллис ожесточенно спорил с Эпстайнами и Говардом Кохом. В свою очередь Майкл Кертиц что-то доказывал Уоллису. В сценарий постоянно вносились изменения.

Участники съемок вспоминают, что Майкл Кертиц по съемочной площадке не ходил, а носился, словно за ним кто-то гнался… Выходец из Европы, он говорил с таким жутким акцентом, что актеры не всегда понимали, что ему нужно. Но как профессионал он произвел на всех сильное впечатление. Постановочные возможности у киногруппы были очень скромными, однако хитроумный Кертиц находил выход из самых затруднительных положений.

На «Касабланке» собралась замечательная актерская группа. Но из-за постоянных переделок сценария все находились в невероятном напряжении. Кертицу по-прежнему не нравились многие сцены, диалоги звучали неубедительно.

На съемках царила импровизация. Актерам вручался текст, и они пытались оживить его. Никто не знал, как будут развиваться события в

фильме дальше, чем он закончится. По утрам все задавались вопросом: «Кто же мы все-таки? Что мы здесь делаем?» У Кертица ответ был один: «Ничего пока сказать не могу, давайте пройдем сегодня эту сцену, а завтра посмотрим, что к чему».

Богарт был чертовски зол на всех и вся. Бергман же хотела знать, в кого же влюблена ее героиня: в Пола Хенрайда или Хэмфри Богарта? Ей отвечали: «Мы это и сами еще не знаем. Пока просто играй что-то среднее». По словам актрисы, она не отваживалась смотреть с любовью на Богарта, иначе пришлось бы игнорировать Хенрайда.

Кстати, во время съемок между Бергман и ее партнерами установились хорошие рабочие отношения, никакой романтики. «В „Касабланке“, — говорила Ингрид, — я поцеловала Богарта, но по-настоящему я его не знала. Он вышел из гримерной, сыграл сцену и снова исчез. Все было очень странно и сдержанно».

Потом ей стало известно, что жена Богарта. эксцентричная актриса, ревновала его и постоянно угрожала Хэмфри физической расправой, если он сблизится с партнершей по фильму. Богарт, воплощавший на экране образ независимого, уверенного в себе мужчины, не смел перечить жене.

Наконец добрались до романтического финала. Точнее двух финалов. Подчиняясь указаниям Кертица, Уоллиса и Джека Уорнера, сценаристы приготовили вариант, в котором Ильза остается с Риком. Но была и другая версия финала: Рик жертвует своей любовью ради Ильзы и убеждает ее идти вместе с мужем бороться за свободу. Решили отснять оба варианта.

Всем понравился второй финал, он и вошел в фильм. Ильза прощается на аэродроме с Риком и улетает с Виктором. А Рик вместе с Луи скрываются в тумане под знаменитые слова: «Я думаю, Луи, это начало прекрасной дружбы». Заключительная фраза, придуманная Холом Уоллисом, решила все. Первый вариант финала решили не снимать.

Съемки «Касабланки» закончились в августе 1942 года. И тут совершенно неожиданно композитор Макс Стайнер потребовал убрать свою песню «Как бежит время». Но для этого надо было переснимать все сцены, в которых звучала мелодия, служившая как бы связующим звеном между Риком и Ильзой. А если учесть, что Ингрид Бергман уже была занята в другой картине, то просьба композитора оказалась просто неосуществимой. К счастью, песня «Как бежит время» в фильме осталась.

«Касабланку» зрители полюбили сразу. Ошеломляющему успеху фильма в определенной степени способствовало историческое событие: 8 ноября 1942 года войска союзников высадились именно в Касабланке. Джека Уорнера буквально осадили толпы прокатчиков, требуя быстрее выпускать фильм на экраны кинотеатров Нью-Йорка. Сразу же после премьеры, на которую были раскуплены все билеты, было решено, учитывая огромный зрительский интерес, увеличить количество сеансов. Отчеты в газетах носили восторженный характер.

Когда в январе 1943 года президент Рузвельт возвратился с конференции в Касабланке, успех картины был уже предопределен. В феврале ее показывали в двухстах американских кинотеатрах. Среди поклонников оказался и сам президент Рузвельт, заказавший копию для гостей, приглашенных в его загородный дом на прием. Недоброжелатели

обвиняли Уоллиса в том, что он «нажился на успехах военных». Ведь фильм только за первые месяцы проката принес более четырех миллионов долларов!

«Касабланка» претендовала на восемь наград Американской киноакадемии, в итоге получила три «Оскара» (за фильм, режиссуру и сценарий). Отметили также Ингрид Бергман. В ее Ильзе страсть боролась с привязанностью, желание с преданностью, разум с сердцем. Когда Бергман поздравляли с прекрасным исполнением роли в «Касабланке», она только отшучивалась: «Да, это было очень необычное испытание. Позвольте мне сказать вам, что мы и сами толком не знали, что там происходило…»

«Касабланка» неоднократно выходила в повторный прокат в 1950-х и 1960-х годах, а в 1970-х была выпущена на видео (разошлось более миллиона кассет — беспрецедентный успех для старого фильма). В 1980-х годах с помощью компьютерных технологий кинематографисты Голливуда сделали цветную версию классической ленты.

«Касабланка» по праву входит в число лучших фильмов минувшеговека.

«ГЕНРИХ V»

(The Chronicle History of King Henry the Fift with His Battell Fought at Agincourt)

Производство: Великобритания, 1944 г. Автор сценария Д. Бауэр при участии А. Дента. Режиссер Л. Оливье при участии Р. Бека. Оператор Р. Краскер. Художник П. Шерифф. Композитор У. Уолтон. В ролях: Л. Оливье, Л. Генн, Р. Ньютон, Г. Джоунс, Р. Эшерсон и др.

В мире кино иногда происходят удивительные вещи: несколько патриотических британских фильмов военных лет снял итальянец, который приехал в Англию нищим эмигрантом и был арестован как «враждебный элемент», едва Италия вступила в войну. Этого человека звали Филиппо дель Гвидиче. Именно он продюсировал такие известные картины, как «Счастливая нация», «Путь вперед», «Блаженный дух» и «Третий лишний». Особняком стоит лента «В котором мы служим», удостоенная специальной премии Академии искусств и провозглашенная в Нью-Йорке лучшим фильмом 1942 года. Успех этой картины укрепил репутацию дель Гвидиче, который уже вынашивал дерзкий замысел экранизации шекспировского «Генриха V».

Писатель и продюсер Даллас Бауэр свел дель Гвидиче со знаменитым актером Лоренсом Оливье, блистательным исполнителем шекспировских ролей. В 1938 году Бауэр приготовил для Би-би-си телесценарий по «Генриху V», но накануне войны английское телевидение прекратило работу. Возвратившись из армии, Бауэр стал инспектором по кино министерства информации и переписал свой сценарий для фильма. Но у министерства информации не было средств на полнометражную художественную картину. Единственное, что удалось Бауэру, — организовать в мае 1942 года пятнадцатиминутную радиопередачу под названием «В битву», где Оливье читал монологи Генриха V.

Осенью 1942 года, услышав Оливье в полнометражном радиоспектакле по «Генриху V», дель Гвидиче счел его идеальным героем своего фильма. Однако Оливье заявил, что вопрос о его участии в экранизации может обсуждаться лишь в том случае, если ему будет предоставлен полный контроль над постановкой, подбором исполнителей, монтажом. Дель Гвидиче неожиданно согласился на все условия: его

интересовала конечная цель, а не средства ее достижения.

Необходим был опытный режиссер. Но после того как отказались Уильям Уайлер, Кэрол Рид и Теренс Янг, Оливье решил ставить картину сам. Он пригласил Реджинальда Бека для технических консультаций, монтажа и постановки тех сцен, которые требовали его актерского участия. И не прогадал. Бек работал с таким пониманием дела, что потери метража при съемках составили всего 25 процентов — по сравнению с обычными 50 процентами в английских и 90 процентами в голливудских фильмах.

С помощью Бауэра и дель Гвидиче Оливье собрал превосходную съемочную группу. Театральный критик Алан Дент призван был обеспечить добротное переложение пьесы. Музыку писал Уильям Уолтон, которого Оливье считал «самым многообещающим английским композитором». Костюмами занимались Роджер и Маргарет Ферс, художником взяли Роджера Рэмсделла. По совету дель Гвидиче был приглашен блестящий оператор австралиец Роберт Краскер.

Хотя сценарий Бауэра уже не соответствовал масштабам экранизации, Оливье оставил его вторым продюсером. Некоторые идеи Бауэра использовались в фильме. Например, сцены преследования французов были сделаны под влиянием кадров погони за тевтонскими рыцарями из эйзенштейновского фильма «Александр Невский», который Бауэр в свое время адаптировал для радио…

Оливье удалось привлечь в свой фильм большинство из намеченных им актеров. В этом ему помог Бауэр: благодаря своим связям в министерстве информации он добился отсрочки от армейской службы для многих артистов, в том числе для Лео Генна, Роберта Ньютона и Гриффита Джоунса. И только голливудский продюсер Селзник, с которым Вивьен Ли все еще была связана контрактом, не позволил актрисе сыграть французскую принцессу Екатерину. Роль досталась Рене Эшерсон.

Съемкам «Генриха V» предшествовали месяцы предварительной подготовки. Оливье не давала покоя одна проблема: как представить на экране шекспировского Хора?

Ответ был найден в лондонском такси, когда Оливье ехал из министерства информации вместе с кинорежиссером Энтони Асквитом. «Мы обсуждали эту проблему. Внезапно я увидел решение. Я всегда обдумывал свои фильмы от последнего кадра к первому и сейчас хотел посмотреть, как отнесется Энтони к идее о том, чтобы Хор, оставаясь закадровым комментатором, появился лишь со своим заключительным монологом и при этом стало бы ясно, что мы все время находились в театре „Глобус“. Еще не успев это сказать, я почувствовал, что „Глобус“, с пышной риторикой, свойственной его актерам и идеально отвечающей центральному замыслу, должен быть обрамлением всей конструкции».

Оливье понимал, что, перенося шекспировскую драму на экран, нельзя скрыть ее театральную природу. Почему же тогда не сделать театр структурной основой фильма, чтобы появляющийся и в начале, и в конце Хор был актером, играющим в «Глобусе» Генриха?

Руководство студии отнеслось к идее Оливье неодобрительно, считая, что вопиющая театральность пролога в «Глобусе» отпугнет кинозрителей. Однако полновластным хозяином фильма был Оливье, и дель Гвидиче дал понять, что полностью ему доверяет.

При выборе натуры основная проблема была связана со съемкой битвы при Азенкуре. Бауэр предложил отправиться в нейтральную Ирландию с «истинно поэтическим ландшафтом». Объездив ирландские земли, они остановились на Эннискерри, поместье лорда Пауэрскурта. Дабы создать иллюзию двух армий, из которых у Генриха насчитывалось 30 тысяч, а у французов — 60 тысяч солдат, требовалось по меньшей мере 650 человек и 150 лошадей. Статистов набирали по всей стране, предлагая им три с половиной фунта в неделю.

Из-за трудностей военного времени «Генриха V» удалось закончить лишь в феврале 1944 года. Последние кадры снимались в Денхэме, на поле для гольфа.

Оливье добился почти столь же поразительных результатов, что и Орсон Уэллс в «Гражданине Кейне» три года назад. «Только отчаянный человек мог решиться выступить одновременно продюсером, режиссером и исполнителем главной роли, — говорил Джон Лаури, игравший капитана армии Генриха Пятого. — Это было нечто неслыханное. Думаю, что Ларри не справился бы, не обладай он определенной военной подготовкой и офицерским званием. На мой взгляд, это было крайне ценно…»

Сам Оливье не мог однозначно объяснить причины своего успеха. Он настаивал на том, что «Генрих V» был коллективным достижением, хотя в конечном счете фильм стал его личной победой. Как справедливо замечает биограф Дж. Коттрелл, «несмотря на непривычную нагрузку, лежавшую на нем как на режиссере, играл он великолепно и сумел воплотить в постановке свой вдохновенный замысел».

После первого же просмотра стало ясно, что фильм Оливье — техническое и художественное открытие. Когда картину показали группе шекспироведов в Оксфорде, единственное замечание исходило от ученой дамы, уверявшей, что боевыми лошадьми при Азенкуре были исключительно жеребцы.

Но главным испытанием оставался широкий прокат.

Премьера «Генриха V» состоялась в лондонском кинотеатре «Карлтон» в ноябре 1944 года. Сначала дела шли неважно, но уже через три недели аренду кинотеатра продлили на четыре месяца. Так как по истечении срока спрос не уменьшился, демонстрацию продолжили в «Марбл-Арч павильон», где и закончился одиннадцатимесячный прокат фильма.

Впрочем, столичный триумф отнюдь не был залогом успеха в провинции, и кое-где на севере Англии приверженцы голливудских поделок просто освистали фильм. Однако, с поддержкой специальных утренних сеансов для школ, «Генрих V» выстоял, и настолько уверенно, что дель Гвидиче предсказывал: фильм окупится уже после внутреннего проката.

На картине, которая впервые сумела донести Шекспира до массового зрителя, выросло целое поколение: во всех главных городах страны учителя сопровождали на утренние просмотры огромные отряды детей. Тон задал город Брайтон, ставший теперь для Оливье родным домом. Когда в июле 1945 года фильм неделю шел в «Одеоне», школьные власти купили билеты для нескольких тысяч учеников. Этому примеру последовали в других местах, и фильм принес такие доходы, что в прессу

стали поступать возмущенные письма с предложением передать прибыль государству.

В апреле 1946 года, после того как по требованию конторы Хейса из текста ленты были выкинуты слова «ублюдок» и «черт возьми», в Бостоне с огромным успехом состоялась американская премьера «Генриха V». На целом развороте в «Таймс» почитаемый критик Джеймс Эйджи приветствовал появление шедевра и нового кинематографического стиля — «безупречную гармонию великой драматической поэзии и самого современного из искусств».

В Бостоне фильм делал полные сборы в течение восьми месяцев, и университет Тафта присвоил Оливье почетную степень магистра за выдающийся вклад в искусство кино. В Нью-Йорке картина шла одиннадцать месяцев — тоже рекордный для британского экспорта срок. За год лента, которую демонстрировали в двадцати городах США, успела собрать больше миллиона долларов. В декабре ассоциация нью-йоркских кинокритиков провозгласила Оливье лучшим актером года, и лишь после повторного голосования «Генриху V» все-таки предпочли фильм Уильяма Уайлера «Лучшие годы нашей жизни». Но высшая честь была оказана Оливье в марте 1947 года, когда он получил награду Академии за организацию, постановку и исполнение главной роли в фильме, который больше любого другого произведения способствовал поднятию престижа английской кинопромышленности за рубежом.

В течение трех лет «Генрих V» принес Оливье достаточно наград. Теперь об Оливье узнал весь мир, но он никогда не забывал о человеке, сделавшем все это возможным. Вернувшись после голливудских торжеств, он завернул своего «Оскара» и собственноручно вручил его Филиппо дель Гвидиче. «Без вас, дружище, — сказал он, — „Генриха V“ просто не было бы».

«ДЕТИ РАЙКА»
(Les Enfants du paradis)

Производство: Франция, 1945 г. Автор сценария Ж. Превер при участии М. Карне. Режиссер М. Карне. Оператор Р. Юбер. Художники Л. Барсак, Р. Габети. Композитор М. Тирье. В ролях: Арлетти, Ж.-Л. Барро, М. Казарес, П. Брассер, М. Эрран, П. Ренуар, Л. Салу и др.

«Дети райка» Марселя Карне и Жака Превера — одно из самых вдохновенных и поэтических произведений французского киноискусства, созданного в очень непростое для Франции время.

Летом 1942 года Карне колебался в выборе между экранизацией сказки Андерсена «Тень» и оригинальным сценарием, действие которого должно было происходить в одном из пустынных районов Алжира. Придумать сюжет предстояло, естественно, его другу сценаристу Жаку Преверу.

Через некоторое время в Ницце, где на студии «Викторин» приютилось все французское кино, театральный актер Жан-Луи Барро повстречал Превера и Карне. Они были в бешенстве: продюсер отверг их сценарий. Втроем пошли в кафе на Английском бульваре. Превер поинтересовался у Барро:

— Нет ли у тебя на примете какого-нибудь сюжета?

— Есть. Было бы интересно снять в звуковом фильме историю мима, противопоставив ему говорящего актера, например, Дебюро — Фредерик-Леметр.

Мим, любимец простонародной публики Дебюро, и прославленный драматический актер Фредерик-Леметр — исторические персонажи.

Антуан Луи Проспер Фредерик-Леметр, великий романтический актер, «Тальма бульваров», разрушитель классицистского канона, — одна из колоритнейших фигур французского театра XIX века. О его жизни парижане складывали легенды. Творчество Леметра поражало многогранностью. «Он обладал всеми возможностями, всей силой, всей привлекательностью народа, — говорил Виктор Гюго. — Он был неукротимым, могучим, трогательным, бурным, очаровательным, подобно народу, он совмещал трагедию и комедию».

Знаменитый мим Батист Дебюро в своих пантомимах создал незабываемый образ Пьеро. Однажды, защищая жену, он по неосторожности убил обидчика тростью. Батист был арестован и предстал перед судом. Весь Бульвар Преступлений устремился на процесс — не для того, чтобы увидеть, как оправдают мима, а чтобы услышать звук его голоса.

Мим в звуковом кино? Бульвар Преступлений? Все это понравилось Преверу, и он написал сценарий «Дети райка» (само название означает шумную толпу зрителей «галерки»)

«Дети райка» переносят зрителя в обстановку Парижа 1840 года. Марсель Карне воссоздал на экране увлекательный и таинственный мир — романтическую атмосферу, которой окутаны в фильме персонажи и события. Бульвар Преступлений — место действия фильма — прекрасен в своей откровенной и преступной веселости, неподдельными кажутся интерьеры, тесно связанные с натурой и в точности соответствующие ей.

Помимо Бульвара Преступлений, в «Детях райка» выведен театр «Фюнамбюль» — славная эпоха, не забытая Парижем. Все события разворачиваются вокруг театрика «Фюнамбюль», который каждый вечер посещают «дети райка» — зрители с галерки, обрушивающие гром аплодисментов или проклятий на головы актеров. Иногда действие переносится в загадочный мир апашей и миллионеров, но всякий раз возвращается в театр.

«Дети райка» вызывают чувства любви, тревога, печали. История сливается с легендой и фантазией; рядом с героями, действительно существовавшими, живут, влюбляются, страдают вымышленные персонажи: ослепительная красавица Гаранс, ее сиятельный любовник граф де Монтре, маленькая артистка пантомимы Натали.

Обворожительной Гаранс увлечены неудачливые писаки, воры, крупные чиновники, аристократы. Но она предпочитает им наивного и пылкого мима. Банальное недоразумение мешает их любви. Гаранс убегает, и Дебюро в отчаянии преследует ее по парижским улицам, внося безумие в карнавальную процессию. И этот отчаянно-тревожный пробег — один из самых удивительных эпизодов в истории кино.

Во второй серии Дебюро женится на артистке пантомимы Натали, но по-прежнему любит Гаранс. Фредерик-Леметр возносится на вершину успеха после спектакля «Гостиница Адре». Анархист Ласнер затевает

новый заговор. А на Бульваре Преступлений искрится весельем карнавал…

Перед съемками «Детей райка» Марсель Карне проделал большую подготовительную работу. Он рылся в библиотеках, посещал букинистические магазины. Превер набрасывал сцены. Александр Траунер компоновал декорации. Жозеф Косма подбирал музыку, в то время как приглашенный позднее Майо рисовал костюмы. Что касается Карне, то он предлагал или отвергал, соглашался или отказывался, внушал или запрещал — одним словом, он способствовал рождению этого огромного фильма, который вначале назывался «Театр Фюнамбюль».

Карне удалось собрать прекрасный актерский ансамбль. На роли Дебюро и Леметра были приглашены Жан-Луи Барро, снявшийся в двух фильмах Карне — «Женни» и «Забавная драма», и Пьер Брассер.

Брассер сыграл в театре многие из ролей Фредерик-Леметра. В «Детях райка» он блистательно разыграл драку великого артиста с кредиторами и его остроумные импровизации в «Гостинице Адре» — мелодраме, которую персонаж Фредерик-Леметра — злодей Робер Макэр превратил в сатирическую буффонаду. Свобода творческой фантазии, дух площадного карнавала с особой силой ощущаются на экране в эпизодах, где появляется Брассер.

Несомненно, следует отметить исполнительниц ролей Гаранс и Натали — актрис Арлетти и Марию Казарес.

Арлетти (Леони Батиа) могла бы стать французской Марлен Дитрих. В конце Первой мировой войны она работала на военном заводе. Все перевернула случайная встреча с маршалом Полем Гийомом, ее первым покровителем, перекрестившим Леони в Арлетти… В 1918 году Арлетти покоряет Париж. Через два года двадцатилетняя манекенщица дебютирует на сцене. А в тридцать она позирует монпарнасской богеме.

Мария Казарес родилась в городе Ла-Корунья. В годы Гражданской воины в Испании ее отец Сантьяго Казарес Кирога занимал министерский пост в правительстве Республики. Вступление в Мадрид франкистских войск вынудило его вместе с семьей бежать в Париж. В 1942 году Мария окончила Парижскую консерваторию и в двадцать лет поступила в театр «Матюрен». Роль в «Детях райка» была ее дебютом в кино.

Один французский киновед назвал роль Натали неблагодарной. Действительно, Казарес пришлось играть не только безответную любовь, но и любовь, не вызывающую зрительских симпатий. Натали — подруга детских лет Батиста Дебюро, его бесцветная партнерша и добродетельная нелюбимая жена. Актриса, несмотря на молодость, сумела подавить свой темперамент. Отступая в тень перед блистательной Гаранс, героиня Казарес по-прежнему привязана к бедному Батисту; ее упорное и неотступное смирение без слов взывает к жалости.

Похвалы также заслуживают исполнители ролей второго плана. Марсель Эрран прекрасно справился с ролью анархиста Ласнера, Пьер Ренуар — старьевщика Жерико, Луи Салу — графа де Монтре.

Съемки «Детей райка» начались 16 августа 1943 года в студии «Викторин» в Ницце, но из-за международных событий (высадка союзников в Италии) откладывались, а затем приостанавливались. К июню 1944-го фильм был практически готов, но Карне сумел задержать его в производстве до освобождения Парижа. Премьера «Детей райка»

состоялась за два месяца до окончания войны, 2 марта 1945 года, в торжественной, праздничной обстановке.

На премьере фильма не было Арлетти, она находилась под домашним арестом. Во время оккупации у нее был роман с атташе германского посольства. Осенью 1944 года освобожденная Франция начала сводить счеты со всеми, кто каким-то образом сотрудничал с оккупантами. Чистка застала Арлетти в конце работы над «Детьми райка». Говорят, ее привозили из тюрьмы на озвучивание. После освобождения Арлетти не работала три года…

«Дети райка» были восприняты зрителями как свидетельство того, что культура французского народа жива. Вокруг царило праздничное оживление. Война близилась к концу. Будущее представлялось безоблачным. «Дети райка» ответили этому настроению своей ликующей романтикой, литературной красочностью приключений, игрой страстей. В фильме не было ни злободневных намеков, ни исторических параллелей, ни актуальных сопоставлений.

«Дети райка» — один из самых знаменитых фильмов в мировом кино. Богатство его тем и образов, мастерство режиссуры, редкая красота изобразительного ряда, великолепный ансамбль исполнителей десятки раз описаны и проанализированы в искусствоведческих работах. Фильм обошел все страны мира, дважды демонстрировался на международных кинофестивалях и в самой Франции имел на редкость долгую, счастливую прокатную судьбу. Это был настоящий образец стиля, фильм, в котором Карне словно подводил итог тому, что уже было заявлено им в предыдущих работах.

«РИМ, ОТКРЫТЫЙ ГОРОД» (Roma città aperta)

Производство: Италия, 1945 г. Авторы сценария С. Амидеи, Ф. Феллини, Р. Росселлини, А. Консилио. Режиссер Р. Росселлини. Оператор У. Арата. Художник Р. Мегна. Композитор Ренцо Росселлини. В ролях: А. Фабрици, А. Маньяни, М. Пальеро, Г. Файст, М. Мичи, Дж. Галетти и др.

Итальянского режиссера Роберто Росселлини часто называют «отцом неореализма». Правда, ранние его фильмы вполне укладывались в рамки официального кино времен фашизма. Роберто даже успел посотрудничать с Витторио Муссолини, сыном дуче, и послужить делу военной пропаганды. Однако, как справедливо заметил Джузеппе Феррара, Росселлини «принадлежал к числу тех, кого фашизм обманул, но не мог растлить».

В сентябре 1945 года на экран вышел фильм Роберто Росселлини «Рим, открытый город», поведавший правду об итальянской истории последних лет. Фильм об узниках и партизанах знаменовал собой рождение направления, получившего название неореализма.

Все события «Рима…» основаны на исторических фактах, все образы действующих лиц — на реальных прототипах. Установка на достоверность, подлинность проявляется и в драматургии фильма, и в его изобразительном решении (многие кадры напоминают документальный репортаж), и в необычайно правдивой игре актеров, среди которых следует отметить Анну Маньяни (Пина) и Альдо Фабрици (священник). Микеланджело Антониони говорил: «Росселлини по-новому использовал

возможности хроники, именно хроника лежит в основе его кинематографического изображения. Хроника стала необходимой составной частью его видения и интерпретации реальности. Она же была главным источником того почерпнутого из самой жизни материала, который и лег в основу картины».

Роберто Росселлини собирался снимать короткометражную ленту о подвиге дона Морозини, римского священника, помогавшего подпольщикам и расстрелянного гестаповцами. В главной роли он видел театрального актера Альдо Фабрици. Росселлини попросил своего друга Федерико Феллини поговорить с Фабрици: «Видишь ли, я все продал, у меня нет ни лиры. Но я нашел одну графиню, которая заставляет меня снять короткометражку, у нее есть сценарий о Доне Морозини. И я решил:сниму».

Феллини рассказывал:

«Уже на следующий день он представил меня этой самой графине, которая была необъятных размеров дамой, заявившей: „Будете говорить с Фабрици, пусть соглашается на 200 тысяч лир“. Тогда я отправился к Фабрици. Он без тени смущения заявляет: „Какое мне дело до этого Дона Морозини?! Пусть дают миллион“.

Я снова возвращаюсь к Росселлини: „Понимаешь, он хочет миллион“. — „Нет, не больше 250 тысяч“. В это же самое время Росселлини пытался уломать графиню снять две короткометражки: одну по уже существующему сценарию и еще одну о римских мальчишках во время войны».

Потом пришла новая идея: «А почему бы вместо того, чтобы снимать две короткометражки, не попытаться снять нормальный фильм? Объединить обе эти темы, усилить линию священника?..» Росселлини и Феллини вместе с кинодраматургом-коммунистом Серджо Амидеи всего за неделю написали сценарий (их консультировали участники римского Сопротивления Альберто Консилио, Челесте Негарвилле, Антонелло Тромбадори и другие).

Феллини вновь отправился к Фабрици уже с экземпляром сценария полнометражной картины. Теперь притязания актера на один миллион уже не казались чрезмерными.

Главная женская роль в фильме предназначалась Анне Маньяни.

Работа над фильмом началась в январе 1945 года. Росселлини пришлось преодолеть тысячи препятствий, прежде чем «Рим, открытый город» вышел на экран. Самое главное из них заключалось в постоянном отсутствии денег: средства графини кончились в первую же неделю. Роберто постоянно названивал по телефону из ближайшего кафе, пытаясь найти деньги. Продавалось все, что только можно. Однажды у Роберто появились 50 тысяч лир, он отнес их в банк, где ему выдали ссуду почти в 200 тысяч.

Приходилось экономить буквально на всем.

Мария Мичи сыграла роль юной Марины Мари, наркоманки, проститутки и танцовщицы, которая доносит на своего возлюбленного в гестапо. После выхода фильма на экран актрисе пришлось нелегко. В те годы уже появились контрабандные сигареты в Сан-Сильвестро. Продавщицы, завидев Мичи, кричали: «А вот этой стерве мы сигареты продавать не станем». Однажды польский антифашист набросился на актрису с ножом, и лишь чудо спасло ее от расправы!

Название фильма связано с тем, что во время войны Рим был объявлен «открытым городом», то есть городом, где не должны вестись военные действия. На самом деле немецкие солдаты устраивали здесь облавы на подпольщиков-антифашистов. В фильме показано, как в гестапо пытают захваченного участника движения Сопротивления. На городском пустыре расстреливают священника, помогавшего партизанам. Посреди людной улицы от немецкой пули погибает женщина, бросившаяся вслед за арестованным мужем…

Действие происходит по преимуществу в плохо освещенном помещении, иногда почти в полной темноте. И это запоминается прежде всего. Итальянский киновед Дж. Феррара отмечал: «Ощущение тяжести усиливается и тягучим ритмом повествования, перемежаемого сценами леденящей душу трагедии (эсэсовцы оцепляют район); и только задушевная беседа (Манфрели и сын Пины) смягчает порой этот ритм. В каждой комнате — затаенная скорбь, хотя люди и не поддаются ей, борются с ней и не сдаются, даже погибая. Это ощущение тяжести не оставляет нас и в эпизодах, снятых на натуре, где моральное напряжение обретает трагическое звучание, причиняя подчас чисто физическую боль».

В «Риме…» мало натурных съемок. В начале фильма показан рассвет, небо заволокли черные тучи, с трудом пробиваются солнечные лучи. Чуть освещенные крыши скрывают беглеца. Последняя сцена на натуре: место казни, стул на сером, выжженном пустыре, стоящие в ожидании солдаты.

Но подлинную атмосферу того времени создает в фильме не только место действия. В «Риме, открытом городе» впервые жили и действовали настоящие люди, настоящие герои Сопротивления, каждый из которых имел реальный прототип. У дона Пьетро Пеллегрини — это два расстрелянных фашистами священника-патриота: дон Морозини и дон Папагалло. Образ коммуниста Джорджо Манфреди (его сыграл Марчелло Пальеро) в значительной мере навеян воспоминаниями Челесте Негарвилле. Прототипом начальника гестапо Бергмана (Гарри Файст) явились Капплер, начальник эсэсовской банды на улице Тассо, и командующий немецкими оккупационными войсками в Риме Дольман.

Не выдуманы и некоторые диалоги и фразы. Слова, которые дон Пьетро произносит перед смертью, — это подлинные слова дона Морозини. Священник в фильме говорит: «Умереть не трудно. Жить трудно». Так сцена расстрела приобретает потрясающую достоверность.

Прообразом Пины являлась Мария Гулаччи, убитая немцами на улице Юлия Цезаря. «Это было точь-в-точь так, как в фильме: женщина призывала соседок — жительниц одного из беднейших кварталов Рима — кидать камни в фашистов, арестовавших ее мужа», — пишет В. Джэррет.

Казалось бы, Пина попадает в героини случайно; скрывающийся от преследования коммунист Манфреди встретит простую римлянку, устало бредущую с кошелками домой, и она, несмотря на смертельную опасность, спрячет у себя совершенно чужого, незнакомого ей человека. Картина принесла Анне Маньяни мировую славу. Разве можно забыть нехитрую историю ее жизни и ее смерти… Солдаты увозят на смерть Франческо, возлюбленного Пины. Она с криком бежит за грузовиком по улице и падает,

подкошенная немецкой пулей. Аппарат показывает женщину на мостовой, задравшуюся юбку и порванный чулок с подвязкой…

Этот эпизод стал хрестоматийным в истории кино.

«Рим, открытый город» снимался в обстановке, максимально приближенной к реальности, по следам только что пережитых событий. «Мы не репетировали сцену смерти, — вспоминает Маньяни, — с таким великим режиссером, каким был Росселлини, мы не репетировали, мы снимали. Когда я вышла из парадного, я снова попала в те дни, когда они увозили наших ребят. Там, на площади, стояли, прижавшись к стенам, люди, мой народ. И немцы были самыми настоящими. Женщины стояли бледные и слушали, как переговариваются между собой нацисты. От всего этого в моей душе поднялся такой ужас, такая тоска. Кто бы мог подумать, что я так почувствую все это! Я вдруг перестала быть сама собой, понимаете? Я слилась со своей героиней».

Впервые «Рим, открытый город» был показан в узком кругу деловых людей, критиков и друзей. Практически все остались разочарованы. Итальянская премьера фильма состоялась 27 сентября 1945 года в рамках небольшого фестиваля.

Критика встретила «Рим…» множеством похвал, но в целом довольно сдержанно.

На Каннском кинофестивале в 1946 году «Рим, открытый город» был показан в дневное время и мало кто тогда написал о нем. И вдруг все чудесным образом переменилось. Росселлини приехал в Париж спустя два месяца: всех буквально лихорадило, о фильме говорили только восторженно. Успех был такой, что даже людям в Италии пришлось пересмотреть свое отношение к режиссеру. Кинотеатры, где демонстрировался «Рим, открытый город», не могли вместить всех желающих.

А спустя некоторое время Берстин показал картину в Нью-Йорке, где она также прошла с триумфом.

«Рим, открытый город» — первый манифест неореализма, стал, может быть, одним из самых знаменитых фильмов в истории итальянского кино.

«ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ»
(Ladri di biciclette)

Производство: Италия, 1948 г. Авторы сценария Ч. Дзаваттини, В. Де Сика, С.Ч. д'Амико, О. Бьянколи, А. Франчи и Дж. Гуэррьери по мотивам романа Л. Бартолини. Режиссер В. Де Сика. Оператор К. Монтуори. Художник А. Траверсо. Композитор А. Чиконьини. В ролях: Л. Маджорани, Э. Стайола, Л. Карелл, Э. Альтьери, В. Антонуччи, Д. Сальтамеренда и др.

Фильм «Похитители велосипедов», яркий образец неореализма, с полным правом можно причислить к шедеврам не только итальянского, но и всего мирового киноискусства. Картину поставил итальянский режиссер Витторио Де Сика по сюжету своего друга кинодраматурга Чезаре Дзаваттини, с которым он познакомился в 1942 году.

Дзаваттини считал, что кино должно заниматься «исследованием окружающей нас действительности». Темой фильмов должны быть не «выдуманные притчи», а «любой час дня, любое место, любой человек». Стремясь приблизить кинематограф к жизни, Дзаваттини выдвигает ряд

жестких требований — отказ от профессиональных актеров, от заранее написанного сценария, придуманной интриги.

Рассказать достоверно о жизни простого человека, раскрыть его чувства и поступки, показать условия его существования — вот о чем думал Дзаваттини, создавая сюжет «Похитителей велосипедов». Он писал сценарий вместе с Бьянколи, Де Сика, Сузо д'Амико, Франчи, Гуэррьери. «Сценарий „Похитителей велосипедов“, — подчеркивала Сузо Чекки д'Амико, — был задуман исключительно с ориентацией на Де Сику; хотела бы я посмотреть, что сумел бы сделать из этого сценария какой-нибудь другой режиссер».

Влияние этих двух крупнейших художников взаимно. Если Дзаваттини принадлежала главенствующая роль в период написания сценария, то на последующих стадиях создания фильма она, естественно, переходила к Де Сика, а по окончании съемок они вместе обсуждали результаты работы.

Критик Луиджи Кьярини по этому поводу заметает: «Я считаю важным подчеркнуть полное единство режиссера и сценариста, проявляющееся даже в недостатках фильма. И это единство отличает фильмы Де Сика и Дзаваттини от любых других фильмов, где авторы действуют врозь».

В основу сценария «Похитители велосипедов» положен, казалось бы, ничем не примечательный случай из жизни одного из римских безработных. После вынужденного двухлетнего безделья сорокалетний Антонио Риччи наконец получает место расклейщика афиш. Он живет на окраине и зарабатывает ровно столько, чтобы не умерли с голоду его жена и сын Бруно. Но для работы ему необходим велосипед. Жена Антонио Мария закладывает простыни, чтобы выкупить из ломбарда велосипед.

Расклейщик принимается за работу, но не проходит и часа, как некий парень похищает его велосипед. Антонио безуспешно пытается догнать вора, после чего обращается за помощью в полицию, но там от заявителя отмахиваются, мол, есть дела поважнее. Ему сочувствует лишь товарищ — уборщик улиц. Антонио с сыном Бруно ищут по всему городу вора. Они даже находят его в трущобах, но как доказать, что велосипед принадлежит им? Доведенный до отчаяния, Риччи решает в свою очередь украсть чей-то велосипед, но делает это так неумело, что его сразу же ловят, и только слезы маленького Бруно спасают бедолагу от ареста.

Все события происходят в течение двух суток. Ритм повествования замедлен и почти совпадает с реальным временем в соответствии с принципами, провозглашенными Дзаваттини.

Два года Де Сика искал продюсера, который согласился бы поставить сценарий «Похитителей велосипедов» — всех отпугивала социальная острота темы и боязнь, что будущая картина не окупит себя в финансовом отношении.

Наконец о планах режиссера узнал известный американский продюсер Дэвид Селзник. Он согласился финансировать проект с условием, что главная роль достанется голливудскому актеру Кэри Гранту. Де Сика не мог представить себе Гранта, обычно игравшего ковбоев и шерифов, в роли римского безработного и предложил в качестве компромисса пригласить более подходящего, по его мнению, Генри Фонда.

Однако артист в тот период не котировался на голливудском рынке, и переговоры с Селзником зашли в тупик.

Тогда Де Сика решил поставить фильм на собственные средства. В этом ему помогли друзья.

Все роли в фильме исполняли непрофессиональные актеры, найденные Де Сика.

Безработного Антонио Риччи достоверно сыграл рабочий римского завода «Бреда» Ламберто Маджорани. Де Сика предложил ему: «Ты мне одолжишь на три месяца свое лицо, но должен дать честное слово, что по окончании съемок вернешься на свой завод». После съемок Маджорани действительно вернулся на завод, но вскоре попал под сокращение штатов. В поисках заработка он вновь пришел в кино и изредка снимался в маленьких ролях.

Незабываемый образ Бруно, взирающего на отца со страхом и любовью, создан Энцо Стайола — мальчик, приносивший Де Сика овощи от зеленщика. Роль Марии, хрупкой, но решительной и мужественной женщины, досталась журналистке Лионелле Карелл, с которой Де Сика познакомился во время подготовки к съемкам «Похитителей велосипедов». «У нее такие глаза, как должны быть у Марии!» — воскликнул режиссер и сразу включил ее в состав труппы.

В своей работе с актерами-непрофессионалами Де Сика достиг замечательных результатов, показав себя не только талантливым режиссером, но и вдумчивым и терпеливым педагогом. Даже второстепенные персонажи — старик-нищий, соучастник кражи; парень, укравший велосипед; ясновидящая — поражали своей жизненностью, убедительной психологичностью.

Незабываемы финальные кадры фильма. Медленно бредут по улице Антонио и Бруно. Мимо проезжают машины, спешат по своим делам прохожие. Отца с сыном то и дело толкают. Антонио бросает взгляд на сына. Скупые слезы катятся по его щекам. Бруно крепко сжимает руку отца, как бы желая подбодрить, показать, что, несмотря на происшедшее, он на его стороне. Чуть виноватой, горькой улыбкой отвечает старший Риччи на рукопожатие сына…

Если перед постановкой фильма «Шуша» Де Сика пришлось специально знакомиться с бытом маленьких беспризорных, ходить, смотреть, слушать, накапливая наблюдения, то в работе над «Похитителями велосипедов» режиссер во многом опирался на впечатления своего детства и юности, полных лишений, забот, унижения.

Навсегда врезался в память Витторио приезд во Флоренцию. Не успело семейство выйти из поезда, как на вокзале у отца вытащили бумажник со всеми их скромными сбережениями. Семье Де Сика сразу же пришлось залезть в долги и ощутить горький вкус бедности. Мягкий, жизнерадостный, не теряющий обычного чувства юмора, Умберто Де Сика, обнаружив исчезновение бумажника, только воскликнул: «И после этого еще говорят, что у нас в Неаполе полно воров!»

Не мог забыть Витторио и другой печальный эпизод. Как-то раз, уже в Риме, на его отца Умберто набросился с кулаками один из его кредиторов, требуя немедленной уплаты долга. Многие годы перед Де Сика стояло лицо отца, испытавшего и боль унижения, и стыд перед прохожими,

а главное — перед сыном.

В «Похитителях велосипедов» наряду с моментами крайнего драматизма есть и мягкий юмор, и веселая шутка, и острая сатира. Достаточно вспомнить сценку на толкучке, где Риччи разыскивает похищенный велосипед. Когда он рассматривает перекрашенную велосипедную раму, ее продавец, подозрительный субъект, восклицает: «Здесь, на Пьяцца Виттория, все люди честные!»

И смешны, и горьки кадры, в которых Антонио, преследуя вора, врывается в дом терпимости, закрытый на «обеденный перерыв». Одна из девиц негодует: «И еще мальчишку сюда привел!»

Вызывают смех и кадры, в которых показаны разговаривающие по-немецки молодые монахи. Задрав рясы, они спасаются от дождя. Итальянские зрители воспринимали эти кадры особенно остро: в те годы в Риме в различных ватиканских школах нашло приют немало гитлеровцев.

Работа одного из опытнейших итальянских операторов — Карло Монтуори была подчинена общему режиссерскому замыслу: поставить фильм подчеркнуто достоверно, почти хроникально. Заслуга Монтуори — в создании и прекрасных портретов Антонио и Бруно, и сурово-реалистических пейзажей нескончаемых улиц Рима, по которым бредут в своих поисках Антонио с сыном.

Композитор Алессандро Чиконьини (он создал музыку и для фильма «Шуша») также сознательно отказался от каких-либо эффектов. Мелодии Чиконьини удивительно просты, но полны беспокойных интонаций, они значительно усиливают драматизм происходящего, убедительно раскрывают настроение и чувства главного героя.

«Похитители велосипедов» были закончены в октябре 1948 года — в один год с фильмом Висконти «Земля дрожит» и фильмом Джерми «Во имя закона» («Под небом Сицилии»). Одновременное появление этих фильмов ознаменовало расцвет неореализма. Переход Де Сика от критики павшего фашистского режима к критике послевоенного итальянского общества вызвал недовольство государственных органов, ведающих кинематографией, и настроил их против режиссера. Де Сика, как и Дзаваттини, был причислен к «красным».

Особенно были раздражены фильмом католические круги, задетые сатирическим показом мессы для бедных, немцев-монахов и общим духом фильма. Они рекомендовали смотреть картину в общественных залах только взрослым, полностью созревшим в нравственном отношении.

Многие итальянские критики правого толка, увидев «Похитителей велосипедов», пытались утверждать, что сюжет настолько слаб, что «не держит» фильма. Что такое велосипед? В Риме полно велосипедов. Их крадут десятками в день. Стоит ли де впадать в такое отчаяние из-за какого-то украденного велосипеда? Они не понимали, что велосипед для героев фильма — символ лучшей жизни. Действительно, сюжет фильма «Похитители велосипедов» весьма бесхитростен и прост. Но именно в его безыскусственности, «непридуманности» — сила произведения.

Поэт Жан Кокто после выхода «Похитителей велосипедов» на французский экран писал, что Де Сика удалось «заснять механизм человеческой души. Этот киношедевр можно сравнить с произведениями Гоголя, в которых вокруг незначительного происшествия складывается

драма».

Фильм Де Сика с неслыханным успехом прошел во всем мире, был отмечен премией «Оскар», шестью «Серебряными лентами» и другими итальянскими и иностранными премиями, в том числе на кинофестивале в Локарно. По опросу Бельгийской синематики «Похитители велосипедов» вошли в число двенадцати лучших картин всех времен и народов.

«ТРЕТИЙ ЧЕЛОВЕК»
(The Third Man)

Производство: Великобритания, 1949 г. Автор сценария Г. Грин. Режиссер К. Рид. Оператор Р. Краскер. Композитор А. Караш. Художники В. Корда, Д. Хоуксворт, Д. Бато. В ролях: Д. Коттен, А. Валли, О. Уэллс, Т. Хоуард, Б. Ли, Э. Дойч, З. Брейер и др.

«Третий человек» признан Британским институтом кино и телевидения лучшим британским фильмом XX века. Черно-белый психологический триллер снял крупнейший английский режиссер Кэрол Рид. В 1945–1950 годах он переживал пик своего творчества. Почувствовав уверенность в себе после успеха фильма «Путь вперед», Рид выпускает на экран одну за другой три картины: «Выбывший из игры» (1947), «Павший идол» (1948) и «Третий человек» (1949), отразив в них эпоху послевоенного хаоса, разочарований и неуверенности.

Продюсер Александр Корда очень гордился, что именно у него родилась идея «Третьего человека». Однажды он ужинал в ресторане с австрийским корреспондентом газеты «Таймс». Журналист показал сэру Алексу план-схему Вены. Город был разделен на четыре зоны влияния — советскую, американскую, французскую и английскую. Центр контролировался международным патрулем. Город кишел шпионами, спекулянтами, авантюристами всех мастей. Процветал черный рынок.

Корда предложил использовать тему послевоенной Вены своему другу писателю Грэму Грину, но литератор отказался. Наконец, когда настойчивость Алекса ему надоела, он написал начало повести — прямо за обедом, на обороте конверта: «Неделю назад я в последний раз попрощался с Гарри, когда его гроб опускали в промерзшую февральскую землю, так что я с некоторым удивлением заметил, как, не узнав меня, он прошел мимо в толпе на Стрэнде».

Таинственная ситуация, созданная Грином на обороте конверта, после многих переделок и лавины ультиматумов со стороны голливудского продюсера, ставшего участником проекта, Дэвида О. Селзника, превратилась в сюжет «Третьего человека».

Александр Корда с самого начала решил, что фильм будет снимать Кэрол Рид, уже сотрудничавший с Грином при создании «Падшего идола».

Работая над сценарием, Грэм Грин формой увлекательного детектива замаскировал морально-философский конфликт. Наиболее «гриновский» изо всех сделанных по произведениям писателя фильмов, «Третий человек» поставил своей сложностью в тупик не одного критика.

Первые же сцены — прибытие в Вену автора вестернов Холли Мартинса, его появление в доме Гарри Лайма, где привратник сообщает герою о гибели под колесами автомобиля школьного друга; скоропалительные похороны; провал всех попыток узнать, как погиб Лайм, у коменданта английской зоны майора Кэллоуэя, у друга покойного барона

Куртца и любовницы Гарри, — актрисы варьете Анны Шмидт, — захватывали зрителя своей таинственностью.

Оговорка привратника, случайно упомянувшего о третьем человеке, который помогал перенести сбитого грузовиком Гарри, убеждала в существовании тайны. По словам Куртца, раненого несли двое. Кроме того, он утверждал, что Гарри умер сразу, а не вскоре после прибытия врача.

Стремление распутать тайну подвергает жизнь Мартинса опасности. В контексте фильма третий человек — это участник преступления, пытающийся скрыть свою роль в событиях.

Доктор Винкель отвечает на его вопросы молчанием. Куртц, который вначале отвергал версию «третьего человека», знакомит Мартинса с третьим свидетелем аварии, Попеску, и назначает свидание на мосту около дома Лайма. Лишь окрик привратника спасает писателя, чуть было не погибшего под колесами огромного грузовика.

И Кэллоуэй, и Анна, и компания Куртца уговаривают Мартинса прекратить поиски и вернуться в Америку. Неожиданная гибель привратника, обещавшего ему рассказать всю правду, и нападение Куртца, Винкеля и Попеску на Мартинса после его выступления в клубе литераторов, удивительное появление «покойного» Лайма глубокой ночью возле дома Анны приближают сенсационную развязку.

Полиция обследует могилу Лайма и находит в ней тело его сообщника, спекулянта дефицитным пенициллином. Мартинс узнает, что Лайм — авантюрист, пытавшийся скрыться от полиции с помощью хитроумной инсценировки.

По просьбе Кэллоуэя Мартинс помогает вызвать Лайма на свидание с Анной, заранее удаленной из города. После долгого драматического преследования Лайм погибает от руки школьного друга.

В фильме нет так называемого хэппи-энда, на чем настаивал Селзник. Холли Мартинс не соединяется с Анной Шмидт. После настоящих похорон Лайма она уходит от писателя. Посмотрев картину, Грин сказал: «Кэрол Рид прав… он сделал потрясающий финал».

Существует версия, что прообразом Гарри Лайма является английский двойной агент Ким Филби, под началом которого Грэм Грин работал в британской разведке. Выбор актеров и распределение ролей между ними сами по себе нарушили схему идеального детектива.

Селзник хотел, чтобы роль Лайма сыграл Ноэль Коуард. Режиссер Рид считал, что идеальным исполнителем будет Орсон Уэллс.

При заключении договора Орсон предпочел солидный гонорар, а не проценты от прибыли. Уэллс прогадал: «Третий человек» стал кинохитом сезона, и процентная ставка принесла бы актеру гораздо большую сумму. После подписания договора Орсон вернулся в Италию.

Американцы Кэри Грант и Джеймс Стюарт претендовали на роль писателя Холли Мартинса. В итоге его сыграл Джозеф Коттен, работавший ранее с Орсоном Уэллсом в Федеральном театре и на сцене театра «Меркюри», а затем снимавшийся в «Гражданине Кейне».

Итальянке Алиде Валли (настоящее имя Алида Мария Лаура фон Альтенбург) удалось избежать мелодраматизма, столь опасного при исполнении роли подруги гангстера — Анны Шмидт.

Противоречивый образ майора Кэллоуэя создал английский актер Тревор Хоуард. Кэллоуэй оказался той самой противоречивой, меняющейся с ходом событий специфически гриновской фигурой, без которой морально-философский подтекст фильма потерял бы смысл. Корректный джентльмен, майор Кэллоуэй переворачивает вверх дном комнату Анны, надеясь обнаружить имена сообщников Лайма, запугивает ее на допросах, угрожает передать Анну коменданту советской зоны. Кэллоуэй оправдывает свои действия соображениями долга.

Значительную часть «Третьего человека» снимали под землей, в канализационных колодцах и туннелях Венского водоканала. За подземными коммуникациями следил особый отряд полицейских. Они находили в туннелях тела самоубийц, отлавливали скрывавшихся там воришек и прочий преступный элемент. Рид использовал полицейских в качестве консультантов и статистов.

А потом начались обычные проблемы. Советская комендатура не очень-то хотела давать разрешение на съемки в их секторе оккупированной Вены. Мощностей прожекторов для освещения туннелей постоянно не хватало. Непросто было осуществить синхронную запись звука из-за необычного эха.

Несмотря на трудности, Кэрол Рид был уверен, что все у него под контролем. Все, кроме… Орсона Уэллса, который сам писал для себя текст, непомерно раздувая роль. Рид, мягкий интеллигентный человек, терпеливо выслушивал предложения актера и, если оно заслуживало внимания, принимал его.

«Мне очень нравилось работать с Кэролом Ридом, — говорил позже Орсон Уэллс. — Он принадлежит к редчайшему разряду режиссеров, которые любят и кинокамеру, и работу с актерами. Очень немногие из режиссеров обладают таким энтузиазмом. Но мне очень трудно говорить об этом фильме. Скажу лишь, что роль Гари Лайма целиком написал я сам…»

Присущее Орсону обаяние сильной незаурядной личности сообщало Лайму сложность и определенную привлекательность. Благодаря Уэллсу персонаж Гарри Лайма поднимается на некую мистическую высоту, и поразительно звучит его циничная реплика, действительно придуманная актером: «Когда Италия находилась под властью герцогов Борджиа, в ней царили война, террор, убийства, но вместе с тем там были и Микеланджело, и Леонардо да Винчи, и Возрождение. А что дала Швейцария за пятьсот лет мира и демократии? Часы с кукушкой?»

По мнению киноведа В. Утилова, Рид еще раз доказал, что кино — искусство изобразительное, а свет и тень, точка съемки, выразительность кадра, драматизм деталей, символов, метафор не уступают слову в красноречивости и богатстве оттенков.

С удивительным мастерством снимал эпизод преследования один из лучших операторов Англии Роберт Краскер: фонари и прожекторы, слепящие в темноте подземных каналов, где ищет спасения Лайм; мрачные вертикальные колонны, пронизываемые светом, деформирующим фигуру беглеца. Документальность использовалась для создания общего колорита. Отдельные же детали выхватывались и выделялись для создания экспрессионистского эффекта.

Скрывшийся в вертикальном колодце, раненый Лайм пробует выбраться наружу. Он не может поднять тяжелую решетку колодца, и его огромная черная рука в бессильном отчаянии высовывается наружу. (В сцене, когда Лайм пытается поднять решетку, Кэролу Риду пришлось подменить Уэллса. Это его руки видит зритель.)

Здесь, в этом колодце, находит Лайма Мартинс и после молчаливого кивка друга стреляет в него. Лайм убит, его снова хоронят, и, повторяя в каждой детали начальную сцену, Рид ставит финальную точку.

Совершенно особое место в «Третьем человеке» занимает музыка. Режиссер понимал, что для его триллера вряд ли подойдут вальсы Штрауса. В одном из кафе австрийской столицы, где отдыхала съемочная группа «Третьего человека», Рид услышал популярную мелодию, исполняемую на цитре. Поразившись необычному звучанию инструмента, Рид сразу решил, что именно соло на цитре поможет передать атмосферу послевоенной Вены. Сорокалетний музыкант Антон Караш говорил только по-немецки, с трудом удалось отыскать переводчика, который предложил ему написать музыку для фильма.

Караш работал на лондонской студии по несколько часов день в течение шести недель. После выхода фильма на экран композиция «Тема Гарри Лайма» разошлась тиражом свыше 500 тысяч пластинок.

Рид воспользовался знакомством Караша с венским музыкальным фольклором и тщательно отобрал сопровождение каждого кадра. Дерзкая, жизнерадостная «Тема Гарри Лайма» лишена меланхолии упадка. Мелодия удивительно соответствует спокойной уверенности Лайма, вышедшего по требованию Мартинса к колесу обозрения. Она утверждает впечатление цельности, незаурядности, которое оставляет герой.

В 1949 году фильму «Третий человек» была присуждена первая в истории «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля.

«ОРФЕЙ»
(Orphée)

Производство: Франция, 1949 г. Автор сценария и режиссер Ж. Кокто. Оператор Н. Эйе. Художник Ж. д'Обон. Композитор Ж. Орик. В ролях: Ж. Маре, Ф. Перье, М. Казарес, М. Деа, Ж. Греко, Э. Дерми и др.

Поэт, писатель, художник, драматург, кинорежиссер и актер, Жан Кокто отдал дань многим течениям авангардистского искусства XX века, прошел через увлечение дадаизмом, кубизмом, сюрреализмом. «Принц поэтов», «законодатель вкуса», «блистательный и скромный гений» — десятки подобных неофициальных титулов сопровождали жизненный путь Жана Кокто с юных лет до конца его дней.

Первым опытом Кокто в кинематографе (если не считать потерянной короткометражки 1927 года «Жан Кокто делает кино») была «Кровь поэта» (1930). Парижский высший свет принял это путешествие в глубины поэтического подсознания, «погружение в самого себя», «прогулку в ночь человеческого тела» (Жан Кокто) весьма благосклонно. Протест последовал лишь со стороны сюрреалистской группы, из которой автор фильма вскоре был исключен.

В 1949 году Кокто снял свой знаменитый фильм «Орфей», а в 1959-м, за четыре года до смерти, — «Завещание Орфея, или Не спрашивайте меня, почему». Вместе с «Кровью поэта» эти картины

составили своеобразный триптих. Все его части тесно связаны между собой единством тем и общей системой поэтической образности.

Фильм «Орфей» не является обычной экранизацией пьесы, поставленной Кокто в 1927 году. Взяв в качестве основы один из самых поэтичных мифов античной цивилизации, миф о певце Орфее, режиссер позаимствовал из него, по сути дела, только четыре элемента: смерть Эвридики, спуск Орфея за ней в ад, запрещение смотреть на нее и, наконец, смерть Орфея, растерзанного вакханками.

Но все они под рукой Кокто сильно деформировались. По его словам, «Орфей» должен был стать «ирреальным фильмом, снятым в реальной обстановке». Миф перенесен в современность. Появились новые персонажи: Смерть, выдающая себя за принцессу, ее шофер Эртебиз, а также Сежест — глава «авангардистской» молодежи.

Кокто попутно снизил линию супружеской любви Орфея и Эвридики. Назойливый и суетливый ритм дневных забот, мелкие ссоры, отрешенный взгляд Орфея — это и есть, по фильму, счастье с Эвридикой. Кокто дает понять, что таково вообще супружеское счастье: жизнь и поэзия разделены. Орфей-поэт должен бежать от человеческой любви. Он грезит Смертью, вне которой нет бессмертия и мифа. И вот его мечта реализуется…

Для Кокто его фильм важен прежде всего тем, что в него вошла тема необходимости для поэта проходить через ряд последовательных смертей, чтобы каждый раз возрождаться и в конце концов обрести себя. Кокто напоминает зрителю о том, что никто не властен распоряжаться талантом, ниспосланным поэту, что даже смерть бессильна перед этим даром. И поэтому ангел Смерти Эртебиз вынужден признать, что «нет ни в одном из двух миров дела важнее, чем возвращение к жизни Поэта». А возвращение это каждый раз стоит жертвы и невероятного духовного напряжения.

В фильме «Орфей» перед Кокто стояло немало сложных художественных и технических задач. Автор разрешил проблему, призвав на помощь ансамбль талантливых исполнителей. Он взял Жана Маре на роль Орфея, Эртебиза сыграл Франсуа Перье, наконец, в роли принцессы Смерти снялась одна из лучших французских театральных актрис — Мария Казарес, испанка по происхождению. Кокто сказал об этом персонаже: «Смерть — самая элегантная женщина в мире, потому что она занимается только собой». И добавил: «Смерть Орфея оказалась в положении шпионки, влюбившейся в того, за кем ей приказано следить, и поэтому она будет судима».

Мария Казарес обладала всеми качествами для создания столь трудного образа — испанский трагедийный темперамент, замкнутость, редкостная элегантность и странная красота. И рядом с ней хорошенькая, однозначная простушка Эвридика — Мари Деа: кто смог бы, видя их, усомниться в превосходстве запредельного.

Казарес играет принцессу как персонаж, имеющий два лица. «Один ее лик — дисциплина и власть, другой — нежность. Смерть — это своего рода чиновник, отдающий приказы с той же требовательностью, с какой ее принуждают к покорности. Отсюда ее строгость и замкнутость. Но любовь смягчит ее сознание, уведет с пути долга…»

«Земные» эпизоды фильма перенесены из древней Фракии, где жил мифический Орфей, в Париж XX столетия. Смерть никогда не действует сама. На то у нее есть свита… Принцесса, разъезжающая по Парижу в черном лимузине, и ангел смерти Эртебиз, ее шофер, по замыслу Кокто — «чиновники», посланцы высших сфер. Власть им дана лишь при условии контроля и суровой дисциплины. «Отсюда, — говорила Казарес, — строгость и замкнутость персонажа».

Франсуа Перье трактует свою роль Эртебиза с тонкостью и юмором. Эртебиз влюбляется в Эвридику. Первая их встреча происходит на кухне, и ангел Смерти, поморщившись, указывает на горелку, где только что закипевшее молоко притушило пламя. «Газ»! — только и скажет он. «Как вы чувствительны!» — восклицает Эвридика. «Ничего удивительного. Я ведь покончил с собой при помощи газа». И в ответ на ее испуганный взгляд: «То есть собирался покончить. Меня спасли…»

Через весь фильм проходит «Тема зеркал». Метафора довольно проста. Эртебиз объясняет Орфею: «Зеркало — дверь, через которую Смерть приходит и уходит. Зеркало есть в каждом доме. Смотритесь в него всю жизнь, и вы увидите, как Смерть трудится над вами». Кроме того, зеркало дает возможность погрузиться в самого себя («зазеркальные» блуждания Орфея на «том свете» — конечно, не более чем его путешествие в глубины самого себя).

Кокто пришлось немало потрудиться, чтобы реализовать свои оригинально задуманные трюки, всевозможные входы в зеркало и выходы из него. Для их осуществления пришлось построить двойники комнат (из которых одна была «отражением» другой, хотя вместо зеркала между ними был пустой проем), найти дублеров, ставших «отражениями» актеров.

Снимался «Орфей» в небольшой долине близ Шевреза. Если декорации сцен, связанных с жизнью поэта, были созданы д'Обоном, то декорации для сцен, в которых фигурирует Смерть, были взяты из действительности. В развалинах Сен-Сирского офицерского училища Жан Кокто решил создать «зону смерти», через которую Эртебиз ведет Орфея. В течение нескольких ночей высокие стены, разрушенные бомбами, сожженные пожаром залы служили для его труппы студией. Кокто прислонил к старым стенам несколько гипсовых слепков с античных образцов, кое-где прибавил решетчатые загородки. «Это развалины человеческих привычек, — говорил Кокто. — Зона, в которой души еще не успели полностью отрешиться от того, что было их оболочкой, от форм их „привычки“ в жизни…»

Поскольку Эртебиз свой в Зоне, он не идет, а плавно летит над землей. Чужак Орфей с трудом преодолевает сопротивление встречного ветра. Кокто придумывает здесь новый трюк. Он устанавливает Перье перед рирэкраном, а на экран проецирует заранее отснятую (с движения!) пленку с Маре. Совмещение производит незабываемый эффект: стоящий неподвижно Эртебиз кажется летящим в двух шагах от Орфея, несмотря на усилия Поэта догнать его. На ходу они умудряются перебрасываться фразами.

Орфей не сразу понимает, что Принцесса — его смерть и вместе с тем его запредельная любовь. Драма любви находит разрешение в

финальном эпизоде, когда принцесса Смерти требует у Эртебиза помочь ей в мятежном деле воскрешения Орфея. Он только что убит (вакханки, растерзавшие, согласно мифу, безутешного певца, в фильме заменены толпой враждебных автору поэтов-авангардистов и их беснующихся подружек). Когда все кончено и получивший дар бессмертия Орфей входит и комнату, где его поджидает Эвридика, лицо Принцессы освещает улыбка: жертва принесена. Теперь осталось только расплатиться — за ней и Эртебизом уже посланы зловещие мотоциклисты-конвоиры. По сути дела, это самоубийство, тем более что кара за такой поступок, по туманному намеку Кокто, превосходит все наши земные представления о наказании.

Потрясает зрителей финальный монолог Смерти. Присутствующий на съемках П. Лепроон пишет: «…Мария Казарес говорит, кричит, голос ее дрожит, она вся трепещет, впав в состояние транса, который уже заставлял содрогаться зрителей… при ее появлении на сцене театра Матюрен. Слезы текут по ее щекам, голос прерывается рыданиями. Призыв к Эртебизу отзвучал… „Стоп!“ Но обычный приказ не нарушает тишины. Жан Кокто удаляется потрясенный… „Какая актриса!“ — шепчет он».

Музыка «Орфея», как и предшествовавших фильмов Кокто, совершенно оригинальна. На этот раз он записал звуки барабанов эстрадного оркестра Катерины Дюнхам, наложив их на партитуру Жоржа Орика, и иногда даже прекращал музыку в оркестре, чтобы звучали одни барабаны. Эффект оказался потрясающий!

«Все искусства могут и должны ждать. Они даже ждут смерти художника, чтобы жить. Только абсурдность сумм, в которые обходится кинопроизводство, обязывает кинематограф к немедленному успеху. Тем самым кино обрекает себя на то, чтобы служить развлечением. Что касается „Орфея“, я решил подвергнуть себя риску создать фильм так, как если бы кинематограф мог ждать, как если б кино было Искусством, которым оно заслуживает быть». Так говорил Кокто в 1952 году. Позже режиссер посетовал на то, что «Орфей» не имел такого успеха в прокате, на который он надеялся. Картину приняли только в Германии, где в одном из кинозалов ее показывали каждую субботу в течение четырех или пяти лет.

Но фильм был чрезвычайно высоко оценен критиками. «Орфей» был удостоен Гран-при Международной критики, премии зарубежной критики на фестивале в Венеции и, наконец, получил премию «Виктуар» журнала «Синемонд» как лучший французский фильм за 1950 год. Долгие годы «Орфея» с энтузиазмом смотрели в киноклубах.

«В „Орфее“ Кокто использовал самые зрелищные кинематографические жанры, произвольно их перемешав и нанизав на мифологический каркас, — детектив, мелодраму, фильм ужасов, — отмечает киновед Латаврa Дуларидзе. — „Орфей“ — фильм в определенном смысле неповторимый, сочетающий достоинства законченного шедевра и выставки, где сегодняшний зритель может получить возможность ознакомиться с образами, волновавшими воображение этого замечательного художника, сумевшего вечный „орфический“ миф преломить сквозь мироощущение XX столетия».

«РАСЕМОН»

(Rashômon)

Производство: Япония, 1950 г. Авторы сценария: А. Куросава и С. Хасимото по рассказам Р. Акутагавы. Режиссер А. Куросава. Оператор К. Миягава. Художник С. Мацуяма. Композитор Ф. Хаясака. В ролях: Т. Мифунэ, М. Мори, М. Кие, Т. Симура, М. Тиаки, К. Уэда, Д. Като, Ф. Хонма.

Творчество Акиры Куросавы, корнями уходившее в национальную почву, было новаторским. В «Расемоне», богатом новыми драматургическими и изобразительными приемами, он обновил язык традиционного японского фильма. «Я вырос на серьезной и глубокой базе японской культуры (искусство, литература, театр, в первую очередь театр Но). И на этой японской базе я подвергся западному влиянию. Это позволило мне его судить, отделять то, что мне казалось лучшим, то, что мне подходило, не забывая никогда о японской традиции», — заявил в одном из интервью Куросава.

Руководство студии «Дайэй» не жаловало картины на злободневные темы. Помня об успехе дилогии о дзюдо, Куросаву уговаривали вернуться к «дзидайгэкам», к фильмам на самурайскую тематику. И он согласился, но пошел необычным путем, обратившись к творчеству Рюноскэ Акутагавы, великого новеллиста начала XX века.

Первым вспомнил об Акутагаве Синобу Хасимото, сценарист студии «Дайэй», с которым Куросава впоследствии долго и плодотворно сотрудничал. «Ни один из его рассказов не был к тому времени экранизирован, — говорит Хасимото, — я прочитал шесть или семь из них. Больше всего мне понравился рассказ „В чаще“, и я написал сценарий на его основе. Куросава решил ставить по нему фильм».

Сценарий Хасимото нуждался в доработке. Так как его автор не мог работать из-за болезни, Куросава самостоятельно закончил сценарий.

«Расемон» — это экранизация двух рассказов Акутагавы: «В чаще» и «Ворота Расемон», написанные в разное время и о разных эпохах. Куросава определил время действия фильма десятым веком, эпохой разрушительных феодальных войн. Но конфликты, психологические характеристики персонажей, философия произведения современны и актуальны, а старина условна.

Сюжет фильма необычайно прост.

…Ливень загнал под своды полуразрушенных городских ворот дровосека (Такаси Симура), буддийского монаха (Минору Тиаки) и бродягу (Китидзиро Уэда). Завязывается беседа. Монах пытается доказать, что справедливость и добро еще существуют, разбойник утверждает, что мир — это ад. А дровосек рассказывает историю, которая произошла у него на глазах. Молодой самурай (Масаюки Мори) шел по лесу с женой (Матико Кие)… Красавицу увидел разбойник (Тосиро Мифунэ). Он хитростью заманил самурая в глухую чащу, привязал его к дереву, после чего овладел женщиной и расправился с самураем.

Куросава показал случившееся не один, а четыре раза, и каждый раз по-новому — так, как увидели сцену жена самурая, разбойник, дух убитого самурая, вызванный колдуньей, и, наконец, посторонний свидетель — дровосек. Четыре версии — это, в сущности, четыре разные новеллы об одном и том же событии. Отсюда вывод — нет истины на земле, всякая правда относительна, непостижима.

Разбойник Тадземару на допросе тщеславно гордится своей победой, своей отчаянной храбростью, своей звериной силой. Актер Тосиро Мифунэ создал идеальный портрет разбойника, смелого и одновременно жестокого. В эпизоде схватки с самураем Мифунэ повторяет игру лесного хищника со зверьком, попавшим к нему в лапы. Но приходит время убивать. С поднятым мечом бросается он на самурая и пронзает его.

Женщина по имени Масаго, которую превосходно играет Матико Кие, обвиняет разбойника в грубом насилии, содрогается от ужаса, но не может скрыть ни равнодушия к погибшему мужу, ни восторга перед дикой, необузданной мужественностью напавшего. Она изображает себя слабой и несчастной жертвой.

Третью версию предлагает дух самурая, вызванный прорицательницей (Фумико Хомма). Самурай Такэхиро побежден, но поражение не может обесчестить его. Он защищает свое рыцарство. Бой с разбойником выглядит совсем иначе: самурай сражается благородно, разбойник мечется, скулит от страха и побеждает только коварством да случайностью. Масаюки Мори играл роль Такэхиро тонко и строго.

Рассказы непосредственных участников событий не приводят к истине. Но есть еще беспристрастный свидетель — дровосек. Честные и печальные глаза актера Такаси Симуры не лгут. Он потрясен насилием, кровопролитием, грабежом. Но когда дровосек рассказывает о случившемся под воротами Расемон, бродяга упрекает его в краже драгоценного кинжала! Это дало основание одному из знатоков творчества Куросавы, Дональду Ричи, допустить предположение, что дровосек и есть убийца…

В рассказе дровосека нет уверенного в своей победе смелого разбойника, равно как и стойкого и гордого самурая. Показана отвратительная потасовка двух трусливых людей.

Итак, четыре рассказа опровергают друг друга, свидетельствуя о сложности жизни, о невозможности постижения истины.

Но подобным неверием в человека Куросава не может завершить фильм. Действие вновь возвращается под дождь, к воротам Расемон.

В темном уголке заплакал брошенный кем-то ребенок. Бродяга хочет обобрать его. Дровосек спасает малыша. Нищий, многодетный, он нежно поднимает ребенка и со словами — «где кормятся шестеро, прокормится и седьмой» — уходит. Все действие происходит во время дождя, а в конце картины появляется солнце. И режиссер устами монаха подводит итог: «Теперь я снова могу верить в людей!»

В этом фильме критика особенно отмечает актерское искусство Тосиро Мифунэ. Разбойник Тадземару рычит и стонет, когда подвергают сомнению его доблесть. Таким он и был задуман режиссером. Когда декорации возводились в окрестностях Киото, съемочная группа просматривала узкопленочные фильмы. В ленте Мартина Джонсона об африканских джунглях на зрителей из чащи выглянул лев. «Смотри, Мифунэ! Да это твой Тадземару!» — воскликнул Куросава. Лесной хищник и стал отправной точкой для пластического рисунка всей роли.

Мифунэ получил от Куросавы подробнейшую режиссерскую разработку роли, в которой, словно в музыкальной партитуре, отмечалось,

в какой степени актер должен проявить свой темперамент в том или ином эпизоде.

Каскад неистовых прыжков, воинственные выкрики и гримасы, которыми разбойник намеревался устрашить и ошеломить самурая на лесной тропинке, производят странное и одновременно завораживающее впечатление.

Очень сильный образ в «Расемоне» создала Матико Кие. Куросава потратил месяц, чтобы добиться такого результата. В этом ему также помог фильм о дикой природе. Когда на экране появилась черная пантера, Матико в испуге прикрыла лицо руками. Куросава приметил этот жест и попросил, чтобы молодая героиня воспроизвела его в «Расемоне». А ведь прежде Кие ценили только за внешние данные. Недаром на родине ее называли «японской Джейн Рассел», и даже «японской Мэрилин Монро», а также «девушкой с самыми красивыми ногами». Куросава всегда высоко ценил ее талант.

Удивительно актерское мастерство Матико Кие и Тосиро Мифунэ, ставшего самым популярным артистом Японии, и других участников фильма, которые играют одно и то же четыре раза и создают не только различные настроения, но и совершенно несхожие психологические портреты персонажей.

Вызывает восхищение изобразительное решение картины: пронизанный солнцем лес, дождливая ночь. Поражает искусство оператора Кадзуо Миягава, которому равнодоступны и насыщенный всевозможными оттенками пейзаж, и глубокий, проникновенный портрет.

Вместе с Куросавой Миягава много внимания уделял погоде как кинематографическому средству. Как заметил критик Майкл Джек, погода в фильмах Куросавы никогда не бывает случайной. Если в фильме идет дождь — а в «Расемоне» очень много дождя, — это не значит, что съемки проходили в ненастную погоду. Дождь, а также ветер в фильмах Куросавы обычно символизируют повороты сюжета. Его персонажи нередко переживают мучительное прозрение во время ливней (как в «Расемоне»), в то время как неистовый ветер предвещает кульминацию и часто предшествует появлению ключевых персонажей.

Одной из наиболее запомнившихся критикам стала сцена, в которой дровосек идет по лесу, а солнце сквозь верхушки деревьев светит прямо в камеру Миягавы. Этот прием в сочетании со съемкой движущейся камерой позволяет зрителю почувствовать себя на месте персонажа, а не наблюдать его со стороны. На Венецианском кинофестивале говорили, что «кинокамера впервые проникла в лес»…

Несмотря на небольшое количество актеров и всего три съемочные площадки, «Расемон» не был дешевым фильмом, по крайней мере, по японским меркам. Его стоимость оценивается в 140 000 долларов (примерно в два раза больше обычного бюджета), большая часть суммы ушла на строительство декорации ворот Расемон.

Благодаря тщательному предварительному планированию съемки были завершены за несколько недель.

Премьера «Расемона» состоялась 25 августа 1950 года и в Японии ажиотажа не вызвала.

В Европе «Расемон» оказался совершенно случайно благодаря Джулиано Страмиджоли, главе «Униталия фильм». Картину повезли на Венецианский фестиваль, а Куросава об этом даже не знал и отправился на рыбалку.

На Венецианском кинофестивале «Расемон» был удостоен главной премии — «Золотого льва святого Марка». Но не все были согласны с решением жюри. Например, японские критики утверждали, что Куросава — не чисто японский художник, а космополит, и работы его ориентированы на западную публику.

12 сентября 1951 года итальянский дипломат Б. Ланца д'Адента отправил Нагате письмо с сообщением о победе. Вскоре после этого на студию прибыла награда. Куросава был особенно удивлен: он даже не знал, что фильм участвует в конкурсе.

Присуждение «Золотого льва» было значительным событием в культурной жизни Японии. Оно стало международным признанием малознакомой кинематографии, имевшей свою долгую и интересную историю.

26 декабря 1951 года состоялась официальная премьера «Расемона» в нью-йоркском кинотеатре «Карнеги». «Я не представляю, как картина будет принята в Америке, — сказал Куросава. — Хотя я верю, что люди одинаковы во всем мире, а „Расемон“ как раз драма человеческих отношений».

Фильм поразил американских критиков. Сочетание по большей части положительных рецензий и новизны фильма обеспечили ему отличные сборы.

Национальная Ассоциация критиков назвала «Расемон» лучшим иностранным фильмом года, а Акиру Куросаву — лучшим режиссером. 20 марта 1952 года в голливудском кинотеатре «Пэнтейджес», принадлежащем РКО, «Расемон» получил специальный почетный «Оскар» (в то время еще не существовало категории «лучший иностранный фильм») от Академии киноискусства как «самая значительная иностранная картина, выпущенная на экраны Америки в 1951 году».

«Расемон» открыл для Европы и Америки японское кино, а последующие картины Куросавы заслуженно сделали его одним из популярнейших кинорежиссеров мира.

В 1982 году «Расемон» получает еще одну награду — Льва Львов Венецианского кинофестиваля.

Ныне «Расемон» признан одним из лучших фильмов в истории кино.

«ДНЕВНИК СЕЛЬСКОГО СВЯЩЕННИКА»
(Journal d'un curé de campagne)

Производство: Франция, 1950 г. Автор сценария Р. Брессон по роману Ж. Бернаноса. Режиссер Р. Брессон. Оператор Л.-А. Бюрель. В ролях: К. Лейдю, Н. Ладмираль, Ж. Ревер, М. Лемер, Д. Дане и др.

«Дневник сельского священника» — экранизация одноименного романа Жоржа Бернаноса. Первый вариант сценария, написанный Жаком Ораншем и Пьером Бостом, не удовлетворил романиста. Тогда за дело берется режиссер Робер Брессон и строит сценарий в точном соответствии с романом. Но в 1948 году Бернанос умирает. Еще несколько месяцем Брессон трудится над сценарием, пишет дополнительные диалоги. Во всем,

что касается религиозной стороны, его работа получает полное одобрение аббата Пезериля, личного друга Бернаноса и его душеприказчика.

В романе прослеживалась история нищего сельского кюре, вступившего в борьбу за души «сильных мира сего». Он сталкивается с непониманием, враждебностью не только обитателей соседнего замка, но и священнослужителя. Обреченный на гибель, хилый телом, но сильный духом, он проходит свой крестный путь и умирает победителем, с сознанием своей моральной победы.

«Что это за книга? — спрашивает Рене Деланж. — Единственный в своем роде роман о милосердии, о человеке, который отдался милосердию. Бернанос выдвигает факт и проблему встречи с Господом, который предлагает нам прощение, требуя взамен лишь принятия его воли и согласия его любить. Священник из Амбрикура приобщился к этому таинству, составляющему единственное богатство его бедной жизни. Сам того не зная, он несет в себе это таинство, гораздо более важное, чем его апостолическая миссия; на этой почве и возникает конфликт священника с его приходом и со всем миром».

Трагическая и трогательная история бедного кюре целиком происходит в душе героя романа. «Внешнее действие, — говорил Брессон, — служит только для того, чтобы иллюстрировать действие внутреннее». Фильм населен персонажами, с их страстями и тревогами, которые окружают эту душу и приходят с ней в соприкосновение: хозяйка замка, граф, графиня, учительница, маленькая Серафита и священник из Торси…

Разумеется, продюсера для такого фильма найти было нелегко. Брессон обивал пороги, терпеливо ждал, спорил, убеждал. Продюсеры отказались финансировать явно ненадежную с кассовой точки зрения экранизацию. Брессон не пошел на уступки и при материальной поддержке друзей начал ставить фильм.

Брессон долго искал исполнителя главной роли. Он пробовал сотню актеров, отвергая всех, кому недоступна вера, и нашел наконец никому не известного Клода Лейдю. Приехав из Брюсселя, чтобы «играть в театре» у Барро, он проработал несколько месяцев в Сент-Этьенне.

Брессон по-особому относился к актерам (начиная с «Дневника» он навсегда отказался от профессионалов), считая изощренную актерскую игру, как, впрочем, и другие ухищрения кино, «экранами», мешающими зрителю проникнуть в суть. Брессон замечает: «Между ними (актерами) и мной телепатические обмены и взаимосвязи». Такая связь возникла, видимо, между ним и двадцатичетырехлетним швейцарцем Клодом Лейдю, с которым он более года встречался по воскресеньям, чтобы увлечь его ролью и помочь создать живой образ.

Несколько недель Лейдю провел в кругу молодых священников, усваивая их манеру поведения, жесты; во время съемок актер голодал, как и его герой, а сутану он одолжил у человека, который ее довольно долго носил.

Большинство исполнителей «Дневника…» дебютировали в кино. На роль «Хозяйки замка» Шанталь, подумывающей о самоубийстве, была выбрана Николь Ладмираль, совсем молодая девушка, уверяющая, что ей двадцать лет, но, безусловно, еще не достигшая этого возраста. Жизнь актрисы завершилась трагически: через несколько лет Ладмираль

покончила с собой.

Съемки «Сельского священника» проходили с 6 марта по 19 июня 1950 года. Штаб-квартира киногруппы расположилась в городке Эсден. Замок превратился в настоящую киностудию. Несколько комнат были обставлены и декорированы в соответствии с требованиями фильма. Ежедневно с девяти утра здесь собиралась для работы вся группа. Другие комнаты были превращены в канцелярию, а одна — даже в столовую, и в ней все завтракали, чтобы не терять времени.

Снимали преимущественно в деревушке Экирр, расположенной в департаменте Па-де-Кале. Брессон избрал этот грустный утолок, чтобы остаться верным описанной в романе обстановке и памяти Бернаноса. Амбрикур и Торти, где происходит действие «Дневника», — деревни по соседству с Экирром.

Съемки проходили также в замке герцога де Реджо, в церкви и школе, превращенной в дом сельского священника. Робер Брессон обладал несгибаемым упорством, волей. По словам побывавшего на съемках киноведа Лепроона, режиссер буквально выматывал актеров, как бы лишая их собственной сущности, чтобы наполнить другой, соответствующей воплощаемому образу. Работа Клода Лейдю была настоящим подвижничеством. Один и тот же план снимался двадцать, тридцать раз, пока жест и произносимые слова не удовлетворяли режиссера.

После первого монтажа пришлось сократить трехчасовой фильм на треть. Брессон решился на это, и в итоге подобное испытание помогло ему окончательно освободить свой фильм от всего лишнего. Позднее он уверял даже, что произведенные купюры вызывались причинами «чисто художественного порядка».

«Дневник сельского священника» — фильм по преимуществу «литературный». Брессон старался сохранить верность духу романа и извлечь из него самую суть…

Брессон и на этот раз идет от выразительных средств к композиции и передает литературное содержание в литературной форме. Он перенес на экран дневник, страницу за страницей, причем сознательно пошел на риск тройного воспроизведения одного и того же сюжетного элемента. Выглядело и звучало это совершенно непривычно. Сначала на экране показывается крупно страница дневника, куда рука кюре вписывает текст, одновременно его же голос за кадром повторяет эти же слова, а затем зритель оказывается на месте тех событий, о которых читает в записи, а голос продолжает монотонно рассказывать то, что происходит. Таким образом, каждый эпизод проходит перед зрителем трижды.

Синтез всех этих усилий создает необычайную драматургическую напряженность «Дневника сельского священника», разрешающуюся в финале смертью кюре и его последними словами, бросающими отсвет на весь фильм: «Все — благодать». В течение пяти минут черный крест на белом фоне заполняет весь экран, а в это время звучит рассказ о последних минутах и последних словах священника, после чего на кресте возникает слово «конец».

«Дневник сельского священника» сразу оказался в центре внимания кинематографистов, что удивило самого Брессона. И все отклики, за редким исключением, были восторженными.

До того как фильм был выпущен в прокат, его показали жюри премии Луи Деллюка. Когда с экрана сошел последний кадр — черный крест на белом холсте, — воцарилась тишина, страшная, подавляющая, как после сильного потрясения. На другой день «Дневник сельского священника» получил премию Деллюка.

«„Дневник сельского священника“ — это фильм о спасении души, о поиске благодати, — пишет российский киновед Нина Цыркун. — И структура его подчинена литургии страстей Господних. Эпизоды выстраиваются как путь на Голгофу: хлеб и вино (единственная пища, которую не отторгает смертельно больной организм), падение в грязь, тряпка крестьянской девочки Серафиты, которую она окунула в лужу, чтобы отереть его лицо (смоченная в уксусе губка, поднесенная распятому на кресте), и потом ее вынужденное предательство (отречение Петра), смерть в мансарде — все эти параллели понятны зрителю, но самим персонажем вовсе не воспринимаются как повторение жертвенного искупления Иисуса. В том-то и дело, что у каждого — свой крест, и каждый несет его в одиночку под бременем собственных страданий, сомнений и отчаяния, не замечая за пеленой обыденности параболы духовного восхождения».

«ПЕНИЕ ПОД ДОЖДЕМ» (Singin' in the Rain)

Производство «Метро-Голдвин-Майер», США, 1952 г. Авторы сценария Б. Комден и А. Грин. Режиссеры С. Донен и Дж. Келли. Оператор Х. Россон. Художники Р. Дуэл, С. Гиббонс. Композиторы Р. Эденс, А. Фрид, Н. Х. Браун. В ролях: Дж. Келли, Д. О'Коннор, Д. Рейнолдс, Дж. Хаген, М. Митчел, С. Черисс, Д. Фоули, Р. Морено и др.

10 апреля 1952 года в Калифорнии состоялась премьера музыкального фильма «Пение под дождем», который знатоки кино по справедливости называют самым прекрасным произведением в жанре мюзикла. Его постановщики — Джин Келли и Стэнли Донен черпали вдохновение в повседневной американской действительности.

Донен начинал как танцовщик на сцене нью-йоркских театров. В бродвейской инсценировке мюзикла «Дружок» (1944) Роджерса и Харта он был членом ансамбля, в котором солировал Джин Келли. С того времени они подружились. Донен танцевал в номерах, поставленных Келли, и нередко ассистировал ему в хореографических опытах. В период с 1943 по 1949 год Стэнли работал как танцор, ассистент хореографа и хореограф на студиях МГМ и «Коламбия».

Джин Келли получил танцевальное образование, затем, будучи студентом, подвизался в различных любительских труппах и выступал вместе со своим братом Фредом в водевилях. Настоящей бродвейской звездой он стал в 1940 году, когда исполнил роль Джо Эванса в мюзикле «Дружок Джо». Здесь Келли мог показать всю свою многогранную одаренность: он играл, пел и танцевал.

Музыкальный фильм «Матросы на берегу» (1949) — первая совместная постановка Донена и Келли. Сценарий написали Бетти Комден и Адольф Грин по собственному бродвейскому мюзиклу. «Матросы на берегу», покорившие зрителей превосходным качеством, как бы заново

открыли публике искусство мюзикла. Идея провести матросов по улицам Нью-Йорка и заставить их при этом петь и танцевать была новой. Это расчистило путь такому фильму, как «Вестсайдская история».

Стэнли Донен разъяснял их с Келли творческую концепцию: «При воплощении этого сюжета нам пришлось овладевать совершенно новым опытом. Здесь не было ни сцены, ни театра, но просто городские улицы. […] Наша главная идея состояла в том, чтобы каждому элементу фильма — интриге, музыке, танцу, камере, смеху — дать одинаковое место в его пространстве, и чтобы ни один элемент не доминировал в ущерб другим. И в последующем вопрос дозировки оставался для нас очень важным. Прежде режиссеры всегда становились рабами того или иного элемента».

Тот же самый коллектив — оба режиссера-хореографа, сценаристы, продюсер, оператор — выпустил и фильм «Пение под дождем». Исходным пунктом его стали несколько старых песен Артура Фрида (он был также продюсером) и Нэсио Херба Брауна, написанных в 1920–1930-е годы для различных бродвейских шоу.

Фильм назван по заглавной песне, сочиненной Фридом и Брауном для одного из первых мюзиклов «Голливудское ревю — 1929». Ее тема взята из жизни. Артур Фрид, выпускник Бродвейской высшей школы в Сиэтле, открыл музыкальный магазин на Пайн-стрит. Однажды он увидел за окном магазина, как прямо на улице поет и танцует под проливным дождем незнакомый парень…

Сценарий был написан в апреле 1951 года. Идея сюжета возникла у Бетти Комден и Адольфа Грина после того, как они купили дом в Голливуде у звезды немого кино, чья карьера оборвались с приходом в кинематограф звука. Актеров с подобной судьбой было немало. Наиболее яркий пример — легенда комического жанра Бастер Китон, с которым Джин Келли встречался перед съемками фильма.

Авторы «Пения под дождем» рассказывают о тех шумных годах, когда Голливуд осваивал звук. Дон Локвуд (Джин Келли), популярнейшая звезда немого кино, вспоминает на премьере своего фильма о том, как он пришел к славе… Привирая, он говорит о том, что в первую очередь всегда заботился о своем духовном развитии. А в это время изобразительный ряд фильма демонстрирует нечто совсем иное. Мы видим, как герой хватается за всякую работу, лишь бы как-то свести концы с концами.

Дон Локвуд берет уроки дикции и делает большие успехи, однако его партнерша Лина Лэмонт (Джин Хаген) терпит у микрофона полное фиаско. Куда бы ни ставили микрофон, он везде фиксирует ее резкий голос. Выход один — нужно приглашать для озвучивания другую актрису. Чтобы выйти из кризиса, студия принимает решение снять музыкальный фильм. Голос Лины должна синхронизировать юная хористка Кэти Селден (Дебби Рейнолдс), которая тайно влюблена в Дона Локвуда. После тот как публика узнает, кому в действительности принадлежит чарующий голос, на долю Кэти выпадает большой успех.

На плечи Джина Келли легла двойная нагрузка: он был не только режиссером, но также исполнителем роли Дона Локвуда. Его партнершей стала восходящая звезда МГМ 19-летняя Дебби Рейнолдс.

Рейнолдс жила с родителями в пригороде. Дорога на студию — на автобусе с тремя пересадками — занимала более трех часов. Для того

чтобы успеть к началу рабочего дня, Дебби приходилось вставать в четыре часа утра. Когда съемки затягивались до позднего вечера, у молодой актрисы не было сил возвращаться домой, и она ночевала прямо на студии.

Роль Космо Брауна получил Дональд О'Коннор. Сын акробата и наездницы, он с раннего детства выступал в семейном эстрадно-цирковом номере. Дональд дебютировал в кино, когда ему было всего двенадцать лет. Фильм назывался «Мелодия для двоих» (1937). В 1940-х годах О'Коннор с успехом снимался в голливудских мюзиклах. В «Пении под дождем» актер блеснул всеми гранями своего таланта.

Роль дивы немого кино Лины Лэмонт создала очаровательная Джин Хаген. За эту роль она была номинирована на премию «Оскар».

История украшена творческими находками, которые делают фильм незабываемым переживанием для каждого, кто видел его хоть однажды. Вершиной комизма является сцена, показывающая участие Дона Локвуда и Лины Лэмонт в первых звуковых съемках. Это любовная сцена из костюмированного боевика. Микрофон спрятан в букете цветов. Мы слышим лишь какие-то обрывки слов, потому что Лина почти уткнулась носом в букет. Тогда микрофон прячут в вырез ее платья — раздается стук ее сердца. Несчастный режиссер в ужасе мечется между декорациями, «холодильником» и кабиной звукооператора.

Фильм умело балансирует между озорством и чувством, между сатирой и сантиментом. Пример тому сцена, где Дон Локвуд, привлекая на помощь всю студийную машинерию, пытается объясниться в любви. Он увлекает Кэти в пустую студию, звучит мелодия «Вы думали обо мне». И тут неожиданно включаются прожектор и огромный вентилятор. Джин Келли на манер Фреда Астера начинает кружиться вокруг Кэти, поворачивает ее к себе, берет ее на руки, увлекая в страну всех влюбленных…

«Пение под дождем» поражает удивительной соразмерностью компонентов. Особенно удачным представляется включение в его канву неувядаемых песенных шедевров, прежде всего мелодии «Вы моя любимая звезда». Герой Джина Келли наконец убедился, что он не только приятен своей подружке, но и любим ею. Он провожает Кэти домой. Счастливые, они танцуют в полном одиночестве на пустынных улицах. Идет дождь. С зонтиками в руках они танцуют вокруг уличных фонарей и поют при этом песню «Пение под дождем». Танец обрывается, когда к ним подходит полицейский. Трудно поверить, что Джин Келли снимался в этом номере с высокой температурой.

Эпизод «Давай посмешим» — один из самых запоминающихся в фильме. Космо Браун (Дональд О'Коннор), партнер Дона Локвуда, показывает Кэти, как можно заставить человека рассмеяться. Космо носится по студии, играет, вальсирует, корчит страшные рожи, хватает окружающие предметы, обращаясь с ними как с партнерами, бросается на стены, пытаясь пробить их головой (к счастью, стены бумажные).

Джин Келли был одержим в работе. Его авторитет на съемочной площадке был непререкаем. Он в каждой сцене добивался совершенства.

Дональд О'Коннор называл Келли тираном. Он утверждал, что в течение нескольких недель страшно боялся допустить какой-нибудь промах и услышать истеричный крик режиссера.

Джин Келли питал особое пристрастие к балету и пытался подтолкнуть развитие мюзикла в направлении балетного искусства. Ему помогали талантливые хореографы — Кэрол Хани и Гвен Вердон.

Подлинной кульминацией мюзикла является пятнадцатиминутный балет «Мелодия Бродвея», представляющий собой фильм в фильме. Сид Черисс и Джин Келли танцуют его по музыку Нэсио Херба Брауна. Раскрывается небольшая история, близкая тем, что воплощались в киномюзиклах 1930-х годов. Келли исполняет роль танцовщика, ищущего работу. Но Бродвей остается для него неприступным бастионом. Однажды он влюбляется в красотку (Сид Черисс), которая сидит в ночном баре: длинная сигарета, холодный взгляд. Когда Келли приближается к ней, на его пути возникают три танцующих гангстера. Она поворачивается к гангстерам, а Келли покидает бар…

Работа над «Пением под дождем» продолжалась с 18 июня по 21 ноября 1951 года. Картина обошлась ее создателям в 2,5 миллиона долларов, из которых 157 тысяч было затрачено на костюмы Уолтера Планкетта.

Премьера «Пения под дождем» состоялась 12 декабря 1951 года в Риверсайде (Калифорния). Мюзикл встретили восторженно. Хотя плановый бюджет был превышен более чем на 600 тысяч долларов, студия быстро вернула затраченные средства — фильм собрал 7 665 800 долларов. Картина претендовала на «Оскара» по двум номинациям, но в итоге не получила ни одного.

Американский институт кино поставил «Пение под дождем» на десятое место среди фильмов, созданных в США, и признал его лучшим мюзиклом. В топ-100 лучших песен из кинофильмов вошли три песни из мюзикла Келли и Донена: «Пение под дождем» (3-е место), «С добрым утром» и «Давай посмешим».

«„Пение под дождем“ можно рассматривать как важный вклад в развитие жанра, — отмечал немецкий киновед Михаэль Ханиш. — Здесь в предельно концентрированном виде еще раз показано все, что может мюзикл. Как раз в то время, когда многие представители жанра пытались сделать его более „серьезным“ за счет привлечения классики, здесь в качестве критерия утверждалась полная оригинальность и самобытность».

«ФАНФАН-ТЮЛЬПАН»
(Fanfan la Tulipe)

Производство: Франция, 1952 г. Авторы сценария Р. Вилер, Р. Фалле, А. Жансон и Кристиан-Жак. Режиссер Кристиан-Жак. Оператор К. Матра. Художник Р. Жи. Композиторы М. Тирье и Ж. ван Пари. В ролях: Ж. Филип, Д. Лоллобриджида, Н. Бернарди, О. Юссено, М. Эрран, Ж. Паж, Ж. Паредес, Н. Роквер, Ж.-М. Теннберг и др.

Фильм Кристиана-Жака «Фанфан-Тюльпан» иногда называют «вестерном эпохи Людовика XV». Сюжет с головокружительными приключениями героя был сочинен изобретательным Рене Вилером. Остроумный Анри Жансон написал диалоги. Кристиан-Жак и Рене Фалле тоже активно сотрудничали в написании сценария, использовав подлинные исторические факты и выдуманные персонажи. Имя Фанфана произносят в песенке эпохи Реставрации, но навеяна она еще более древней мелодией.

Было установлено, что этот «почти» легендарный персонаж фигурирует в одном из романов Дюма.

Кристиан-Жак предложил главную роль Жерару Филипу. Актер сразу же согласился на съемки.

«Фанфан-Тюльпан» многим обязан Жерару Филипу. С тех пор как он впервые снялся у Кристиана-Жака в «Пармской обители», прошло четыре года. За это время Жерар стал общепризнанным любимцем зрителя — в кино и театре. Он с успехом сыграл в картинах Рене Клера «Красота дьявола» и «Ночные красавицы» (последняя снималась в тот же год, что и «Фанфан», и во многом с ней перекликалась), в фильме Марселя Карне «Жюльетта, или Ключ к снам», в «Хороводе» Макса Офюльса.

«Персонаж этот жизненный, живой, пышущий здоровьем, — говорил Жерар. — Поступками Фанфана управляет его воля: он — человек, сам творящий собственную судьбу. Не события управляют им, а он воздействует на события. Имея такую прочную основу, я мог взяться за создание образа здорового и веселого героя».

Жерар Филип много спорил с Кристианом-Жаком: режиссер хотел видеть Фанфана импульсивным, пылким, немного сорвиголовой, неспособным хладнокровно продумывать свои поступки. Жерар, напротив, видел Фанфана более ответственным за собственные действия, более сознательным в своем возмущении, одним словом, человеком, наделенным высоким интеллектом.

С самого начала фильму задан насмешливый, иронический тон. Зрителю открывается стилизованная Франция XVIII века, когда, по словам историка-комментатора, «женщины были ветрены и легкомысленны, а мужчины воевали красиво», умирали, как в балете, не забывая о прическе и картинности поз.

Фанфан отправляется на войну, чтобы избежать женитьбы на Марион, которую он соблазнил. Но прежде этот удалец встречает полногрудую, черноглазую Аделину (Джина Лоллобриджида), дочь сержанта Лафраншиза. Красотка, погадав по руке Фанфана, предсказывает ему блистательное будущее, мундир с галунами, чин капитана, богатство, а в придачу брак с королевской дочерью Анриеттой.

И действительно, вскоре Фанфан спасает от разбойников маркизу Помпадур и принцессу Анриетту. Камера Кристиана-Жака в стремительном темпе фиксирует на пленке подвиг Фанфана. Он дерется с удивительной ловкостью и смекалкой. Драка представлена набором комических трюков.

От маркизы Помпадур и королевской дочки Фанфан захочет получить естественную награду — поцелуй (ведь он не знает, что перед ним августейшие особы), а подарок маркизы — серебряный тюльпан — он примет с радостью, как и прозвище «Тюльпан». Узнав, что он целовался с королевской дочерью, Фанфан примет происходящее как должное: ведь по предсказанию Аделины принцесса — его будущая жена.

Сюжет фильма делает резкий авантюрный поворот. Судьба опять испытывает Фанфана: Аквитанский полк располагается неподалеку от королевского дворца, и Фанфан проникает через печную трубу в покои принцессы с криком: «Анриетта! Вы меня узнали. Полюбите меня скорее!»

Как ни странно, но своеобразным «двигателем» судьбы Фанфана становится Аделина. Это благодаря ей он спасается от виселицы. Фанфан

внезапно оставляет идею женитьбы на принцессе и проникается любовью к Аделине.

Герой переживет немало приключений, прежде чем Аделина Лафраншиз, ставшая приемной дочерью короля, будет отдана ему в жены самим Людовиком XV.

Комедия «плаща и шпаги», псевдоисторическая пародия — один из классических жанров французского театра и кино. Чем запоминается «Фанфан-Тюльпан»? Легкостью, игривостью, чисто французской гривуазностью. Неписаный демократизм острого словца, шпаги и постели блестяще воплощен в дуэте Жерара Филипа и прелестной итальянки Джины Лоллобриджиды.

Выбор Джины на роль Аделины диктовался коммерческими соображениями. Картина делалась с участием итальянских капиталов.

«Я вспоминаю чувство, которое испытала, когда спускалась с трапа самолета в Орли, — рассказывала Джина Лоллобриджида. — Я увидела такого великого режиссера, как Кристиан-Жак, и великого актера Жерара Филипа. Они оба меня встречали. Это было в начале моей творческой карьеры… Мы тут же подружились, и Жерар не только помогал мне, но и делал все для того, чтобы вернуть мне мою уверенность во время съемок. Он тратил многие часы своего свободного времени, чтобы научить меня французскому языку. После „Фанфана-Тюльпана“ мои акции поднялись, и я с тех пор говорю, что Жерар Филип принес мне счастье…»

По словам Кристиана-Жака, именно в роли Фанфана раскрылся для него Жерар — веселый, очаровательный, полный энтузиазма проказник, подчас даже не знающий границ запретного.

«Съемки были безумно забавными, — рассказывал Жерар Филип. — Атмосфера, созданная Кристианом-Жаком, и присутствие каскадеров — все напоминало войска на отдыхе.

Однажды мы снимали сцену в „Крепости“. Я вспомнил виденный мной эстамп, изображавший эпизод борьбы анархистов в Ирландии, — один из персонажей изобретает пулемет, соединив спусковые крючки двадцати винтовок. Именно этот эстамп и лежит в основе памятной комедийной сцены фильма».

Некоторые сцены оказались небезопасными. Скачки, прыжки, падения, бои зачастую были связаны с риском. Актер Юссено сломал себе руку…

Жерар Филип отказывался от дублеров в самых опасных эпизодах, работал под дождем (очень не везло с погодой), в любых условиях. Бои с участием Жерара были по-настоящему опасными. Во время съемок ему рассекли лоб и проткнули руку острием сабли.

В сцене на крыше, во время которой Жерар, стоя на десятиметровой высоте, сражался с Ноэлем Роквером, Филип настолько перевоплотился в своего героя, что перестал отдавать себе отчет в возрасте своего противника. Роквер, задетый за живое, стал задиристым и агрессивным. Бой становился настолько натуральным, что в какой-то момент Жерар прятался за трубу уже не во исполнение указаний сценария, а по-настоящему, спасаясь от удара сабли Роквера…

Кристиан-Жак вспоминал еще один любопытный эпизод: «В непосредственной близости от бочки с порохом разгоралось пламя пожара.

На бочке сидел мальчик. Может быть, я немного поздно подал знак… По моему сигналу Жерар бросился вперед, едва успел схватить малыша и вынести его из огня. Он подошел ко мне с опаленными ресницами и волосами и сказал просто, с обычным своим полунасмешливым, полудобродушным выражением: „Мне кажется, что все прошло очень точно!“»

Жерар был Фанфаном и в повседневной жизни. Ни один завтрак не проходил без дружеских потасовок, во время которых в ход шли картофелины, крем, да и многое другое. Безвинными жертвами становились столы и посуда. Сколько же их было перебито в такие часы, когда начиналась радостная возня!

Кристиан-Жак сделал фильм веселым, брызжущим типично французским остроумием, каскадом шуток, иронических реплик… Для того чтобы заставить противника говорить на непонятном языке, Кристиан-Жак записывает французский текст на пленке наоборот.

Зрители устроили фильму поистине триумфальный прием. Успех был головокружительным. За несколько месяцев Жерар Филип стал Фанфаном-Тюльпаном от Парижа до Пекина, от Нью-Йорка до Москвы, от Квебека до Варшавы. Актер Жан-Марк Теннберг, снимавшийся в фильме и присутствовавший в тот вечер, когда его показали на Каннском фестивале, писал: «Мы все, как дети, полюбили Фанфана. Спасибо, Фанфан! Начиная с Жерара и до рабочих киностудии, все мы гордимся тобой…»

«Цветок на съемочной камере!» — восклицал Мишель Браспар. «Фильм с нашивками на мундирах и кавалькадами, с запахом пороха и фейерверком остроумия», — добавляла газета «Монд».

Слава об актере, сыгравшем Фанфана, приходила в другие страны намного раньше самого фильма. Его ждали с нетерпением. Люди восьмидесяти национальностей на пяти континентах рукоплескали «Фанфану-Тюльпану».

В Нью-Йорке Жерара Филипа прозвали «реактивным французом». В Токио ему присвоили титул «Самурая весны». В Будапеште написали: «В лице Фанфана-Тюльпана мы снова встречаемся с Францией июльского праздника».

Существует красивая легенда. А возможно, такой случай произошел в действительности. В 1955 году Жерар Филип посетил Москву. Когда он любовался Красной площадью, к нему подошел мальчик, извинился и робко спросил: «Вы Жерар Филип?» «Нет!» — шутя ответил Филип. «Простите. Конечно, я ошибся, — растерянно сказал мальчик, отходя, а потом повернулся и, улыбаясь, добавил: — Вы не Жерар Филип… Вы Фанфан-Тюльпан…»

«РИМСКИЕ КАНИКУЛЫ» (Roman Holiday)

Производство: «Парамаунт пикчерс», США, 1953 г. Авторы сценария Д. Трамбо и Я. Маклеллан Хантер. Режиссер У. Уайлер. Оператор А. Алекан. Художники Х. Перейра, В. Тайлер. Композиторы Дж. Орик, В. Янг. В ролях: О. Хепберн, Г. Пек, Э. Альберт, Х. Пауэр, Х. Уильямс, М. Роулингс и др.

Режиссер Уильям Уайлер называл «Римские каникулы» «сказкой на современную тему». Судите сами. Юная принцесса несуществующего государства Анна находится с официальным визитом в Риме. Скучные

приемы доводят девушку до истерики. Придворный врач дает ей снотворного, но засыпает принцесса не во дворце, а на набережной Тибра, куда она успевает сбежать. Здесь девушку находит американский журналист Джо Брэдли и привозит к себе домой. Утром по портрету в газете он узнает, что его гостья — принцесса Анна. Он решает сделать сенсационный репортаж и вместе с приятелем фотографом сопровождает ее по городу. Журналист и принцесса влюбляются друг в друга, и Джо отказывается от своего жестокого замысла. Повинуясь чувству долга, Анна возвращается во дворец и, повзрослевшая, в последний раз встречается с Джо на пресс-конференции. По молчаливому уговору они сохранят втайне свои «римские каникулы». Журналист медленно уходит вглубь опустевшего зала…

Сценарий «Римских каникул» написали Далтон Трамбо и Ян Маклеллан Хантер еще в середине сороковых годов. Он предназначался для прославленного комедиографа Фрэнка Капры.

В 1947 году начался нашумевший процесс над «голливудской десяткой»: вместе с Трамбо на скамье подсудимых оказались и другие сценаристы левых убеждений. Гвоздем обвинения стало то, что в ряде фильмов просматривались симпатии к Советскому Союзу. Далтон Трамбо был занесен в «черные списки», ему пришлось писать сценарии, укрывшись под псевдонимом. Узнав, что к сценарию «Римских каникул» приложил руку Трамбо, Капра отказался снимать этот фильм.

Сценарий переходил от одного режиссера к другому, пока руководство «Парамаунт пикчерс» не поручило постановку «Римских каникул» Уильяму Уайлеру. Теперь автором сценария значился только Ян Маклеллан Хантер.

Сразу же начались поиски актрисы на роль принцессы. «Мне нужна была девушка без американского акцента, — вспоминал Уайлер, — такая, которая не вызывала бы никаких сомнений в том, что она получила воспитание настоящей принцессы».

В сентябре 1951 года на студии «Пайнвуд» в пригороде Лондона состоялись кинопробы с участием начинающей актрисы Одри Хепберн. Дочь английского банкира и голландской баронессы, в детстве она занималась в балетном училище Мери Ремберт в Лондоне. Потом Одри позировала для рекламы, выступала в варьете, где ее заметили и пригласили сняться в комедии «Смех в раю». Всего лишь одна фраза («А вот кому сигаретку?») в эпизоде принесла Хепберн контракт на семь лет. Когда ею заинтересовались боссы компании «Парамаунт», Одри готовилась к исполнению главной роли Жижи в одноименной пьесе на Бродвее.

На Уайлера Одри произвела благоприятное впечатление: «Она показалась мне очень живой, очень умной, очень талантливой и очень амбициозной». Пробы прошли успешно. Режиссер пришел в восторг: «В ней было все, что я искал, — очарование, невинность и талант. Она была обворожительна». В Нью-Йорке с ним полностью согласились. Правда, студия потребовала, чтобы юная актриса сменила фамилию — не желая, чтобы ее путали со знаменитой Кэтрин Хепберн, но Одри отказалась, хотя это могло стоить ей карьеры в кино.

Роль журналиста Джо Брэдли согласился сыграть 35-летний Грегори Пек.

Грегори Пек считался образцом настоящего мужчины — красивый, уверенный в себе, и вместе с тем нежный и заботливый возлюбленный. Присущие ему мягкий юмор и интеллигентность придавали особую прелесть его игре. В 1947–1952 годах Пек входил в список десяти самых кассовых актеров американского кино. Он почти идеально подходил на роли в популярных жанрах: вестерне, детективе, романтической мелодраме. Грегори Пека уважали коллеги, он был щедр и доброжелателен к новичкам, так что Хепберн не могла и мечтать о лучшем партнере.

Уайлер смог наконец осуществить свою давнюю мечту — снять весь фильм на натуре. Действие «Римских каникул» было вынесено из павильонов на улицы итальянской столицы. Объяснялось это, конечно, прежде всего финансовыми соображениями: из-за вторжения телевидения и запрещения крупным студиям владеть кинотеатрами Голливуду стало выгоднее снимать за границей.

Лето 1952 года выдалось в Италии жарким, а высокая влажность превратила город в настоящую парилку. Кроме того, был самый пик туристского сезона. По сценарию фотограф, сопровождающий Пека (его играет Эдди Альберт), тайком делает снимки «ее королевского величества». Съемки фильма приходилось часто останавливать из-за того, что зеваки толпами собирались у тех самых достопримечательностей, где должны были прогуливаться репортер с принцессой-беглянкой. Особенно трудно приходилось Грегори Пеку, единственной кинозвезде в актерском ансамбле «Римских каникул». Он не знал отбоя от желающих взять автограф.

Улицы приходилось перекрывать, огораживать памятники, вызывая неудовольствие туристов. Направо и налево раздавались взятки всем, кто обладал хоть какой-то властью. Уайлер был вынужден сократить число дублей до минимума.

Грегори Пек рассказывал:

«Мы работали на одной из площадей Рима. Наблюдать за съемками собралось не менее десяти тысяч человек — на городской лестнице, в близлежащих домах, на соседних улицах. Я спросил Одри, не смущает ли ее присутствие такой толпы? Оказалось, нисколько: она целиком была поглощена ролью.

Вспоминается забавный случай. Однажды Уайлер попросил Одри сделать еще один дубль, дескать, сцена ей не удалась. И тут сотни зрителей закричали: „Нет, нет, это прекрасно… Лучше быть не может. Не надо переснимать“. И режиссер уступил публике безропотно».

«Римские каникулы» снимались на черно-белую пленку. Для создания цветного фильма требовались особые условия, которые невозможно было создать на улицах и площадях Рима.

Хепберн экономила силы для съемок, почти ни с кем не разговаривала, выпивала только один бокал шампанского за ланчем. Роль принцессы была не слишком сложной и требовала от актрисы прежде всего естественности. Одри прекрасно передала пьянящее чувство свободы, охватившее ее героиню. Принцесса в новом облике — коротко постриженная — так и лучилась радостью и озорством.

Для Пека это была первая комедийная роль. Он сыграл ее легко, со вкусом и стал для своей партнерши заботливым и надежным помощником. Он создал в «Римских каникулах» очень живой образ корреспондента, охотника за сенсациями. Наверное, лучший эпизод с участием Пека тот, где он, отказавшись уже от репортажа об Анне, перебирая фотографии, рассказывает приятелю о том, какая это могла быть сенсация.

Вызывая раздражение руководства студии «Парамаунт», Уильям Уайлер почти год монтировал отснятый материал «Римских каникул».

Но ситуация вскоре переменилась. Предчувствие чего-то значительного охватило руководство «Парамаунта» с первой же минуты просмотра «чернового» варианта «Римских каникул». «Я знал, что очень скоро весь мир влюбится в нее», — утверждал Уайлер. В фильме проявилось то особое сочетание невинности, энергии и юной свежести, присущее личности и манере исполнения Одри.

После съемок Пек сказал продюсеру, что Хепберн вполне может претендовать на премию «Оскар», поэтому он не будет возражать, если молодая актриса станет главной звездой фильма и ее имя в титрах будет указано первым. Продюсер последовал совету и, как оказалось, не зря.

Премьера фильма состоялась одновременно в Нью-Йорке и Лондоне 27 августа 1953 года. Одри не присутствовала ни на той ни на другой. Она поехала на Венецианский кинофестиваль, отдав дань уважения той стране, где снималась картина.

Обложка «Тайм» с портретом Одри появилась 7 сентября 1953 года и вызвала настоящую сенсацию. «За блеском фальшивых камней сияние бриллианта» — гласила надпись на обложке.

Одри Хепберн вернулась в США знаменитостью. Американская киноакадемия наградила ее «Оскаром» за главную женскую роль, актриса получила также премию иностранной прессы и множество других наград. Критики хватили Одри за ее «изящество и очарование». Директор студии «Парамаунт» предсказывал: «Если мисс Хепберн получит подходящую роль, она станет величайшей актрисой в истории кино».

Премию «Оскар» за сценарий получил только Ян Маклеллан Хантер. Справедливость была восстановлена в 1993 году, уже после смерти Трамбо. Почетную статуэтку получила вдова Трамбо Клео.

Успех «Римских каникул» за пределами США стал грандиозной компенсацией за неудачу и Америке. Дебютантка буквально завоевала зрителя естественностью и обаянием. Отзывы в европейской прессе были созвучны восторгу толпы, штурмовавшей кинотеатры.

Старый друг Уайлера знаменитый режиссер и актер Эрик фон Штрогейм, называя новые картины, которые ему более всего понравились, поставил «Римские каникулы» рядом с «Дорогой» Феллини, «Орфеем» Кокто, «Запрещенными играми» Клемана и фильмом Казана «К востоку от рая». Штрогейм увидел за внешне легкой формой комедии раздумья художника над действительностью.

«СКАЗКИ ТУМАННОЙ ЛУНЫ ПОСЛЕ ДОЖДЯ» (Ugetsu monogatari)

Производство: Япония, 1953 г. Авторы сценария: Е. Еда, М. Кавагути, К. Мидзогути по новеллам А. Уэда. Режиссер К. Мидзогути. Оператор К. Миягава. Художник К. Ито. Композиторы: Ф. Хаясака, Т. Мотидзуки, И.

Сайто. В ролях: М. Мори, М. Кие, К. Танака, Э. Одзава, И. Савамура и др.

Пятидесятые годы стали эпохой бурного расцвета японского кино. Вершиной искусства этих лет было творчество трех великих режиссеров — Кендзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу и Акиры Куросавы. В их лентах сконцентрировались наиболее яркие черты киноискусства Страны восходящего солнца.

Всего Мидзогути снял более восьмидесяти картин. По своему стремлению узнать побольше о человеческой жизни, по своему жизнелюбию он близок к Золя и Бальзаку.

На Венецианском фестивале 1952 года за фильм «Жизнь Охару, куртизанки» известный мастер получил Серебряного льва. В кинотворчестве Мидзогути главным и основополагающим всегда оставалось изображение. Принцип «одна сцена — один план», сформулированный им в самом начале творческого пути, требовал тончайших приемов построения композиции кинокадра, абсолютной точности детали, разработанности и выверенности внутрикадрового движения и движения самой камеры. Как писали критики, органическое сочетание фантазии и действительности, ирреальности и жизненности связывало творчество этого режиссера с традиционной японскойэстетикой.

Мидзогути не раз говорил, что сценарий определяет режиссуру. Ему повезло со сценаристом — начиная с картины «Элегия Нанива», снятой в 1936 году, и до самой смерти он сотрудничал с Есикатой Едой.

Когда Еда работал над сценарием «Сказок туманной луны», Мидзогути писал ему: «Мне вспоминается одна китайская история. Когда-то мужчины, вооруженные ружьями, с кем-то там воевали, женщины же в это время смотрели на них с презрением, а потом им пришлось стирать одежду этих мужчин. Легенда в одном предложении. Одна фраза, зато какая! Какая емкая, содержательная, яркая. В одной этой фразе — великая трагедия и весь ужас человечества».

Идеи, намеки, которые режиссер подбрасывал своему сценаристу, всегда были туманны, однако в этом-то и заключалась суть их совместного творчества. Постоянная борьба, сопротивление, сражение. И только работа над фильмом примиряла их.

Картина «Сказки туманной луны после дождя» («Угэцу моногатари») поставлена по двум мистическим новеллам Акинари Уэда. Режиссер свободно соединил их в одно произведение.

Действие фильма происходит в конце XV века накануне очередной междоусобной войны. Бедные торговцы глиняной посудой пытаются побыстрее сбыть свой товар. Гендзуро и Тобеи — родственники: Тобеи женат на сестре Гендзуро. Тобеи мечтает стать самураем. Первая часть фильма снята в реалистичной манере: герои готовятся к опасному путешествию, собирают свои нехитрые пожитки. И тут внезапно налетают войска неприятеля.

Гендзуро и Тобеи с женами удается бежать. Они пытаются переплыть озеро, окутанное туманом. И вот здесь начинается мистическая часть картины. Беглецам попадается лодка, в котором умирает незнакомец. Но прежде чем испустить дух, он предвещает им беду. Герои фильма теряют друг друга.

С этого момента действие развивается параллельно. Тобеи получает возможность стать самураем, но, поскольку он труслив, как любой крестьянин, его с позором изгоняют. Свою жену Тобеи впоследствии находит в публичном доме. Воссоединившись, они решают отправиться на родину.

С Гендзуро же случается нечто особенное — та самая «сказка луны». Его торговля идет успешно. Некая молодая дама под глухой вуалью просит доставить товар в ее дом на горе. Прелестная дама — покойница, демон. Она полюбила Гендзуро и решила его спасти. Гендзуро привозит товар. Однако, поняв, где находится, совершает побег — и тут же сталкивается с жестокими воинами.

Дома Гендзуро ждут горькие вести. Жену изнасиловали и убили, их маленького сына воспитывает жена Тобеи. Но несмотря ни на что жизнь продолжается…

В большинстве фильмов Мидзогути мы встречаем одну и ту же съемочную группу (сценарист Еда, оператор Кадзуо Миягава, художник Хироси Мидзутани), постоянных исполнителей (Кинуе Танака, Матико Кие, Аяко Вакао, Кеко Кагава, Масаюки Мори, Эйтаро Синдо). Их неизменное присутствие подчеркивает художественное единство картин самого требовательного из японских режиссеров.

Мидзогути говорил, что японские актеры играют очень, очень хорошо. Актрису Кинуе Танака он начал снимать во время войны («Женщина из Нанива», 1940). Танака стала воплощением «новой японской женщины» — волевой и исполненной идеализма. С тех пор актриса часто играла в фильмах Мидзогути. Говорили, что режиссер был не на шутку влюблен в эту миниатюрную красивую женщину. Кинуе Танака, впрочем, справедливо замечала, что любил Мидзогути не ее, а некий воображаемый образ, во многом созданный им самим.

Кендзи Мидзогути является величайшим реалистом, рожденным японской кинематографией. Он держал под жестким контролем весь съемочный коллектив, выжимая из него все возможное, чтобы сделать картину безупречной. После смерти Мидзогути участники киногруппы, долгие годы работавшие под его руководством, бросились писать воспоминания о мэтре. Оказалось, что Мидзогути был невыносим, но когда режиссер приступал к новой работе, как-то получалось, что все снова шли к нему и снова страдали от его деспотизма.

Мидзогути ненавидел недобросовестность и ложь.

«Искусство находится на тонкой грани между правдой („тем, что есть“) и вымыслом („тем, чего нет“). Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел, оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и родится наслаждение искусством», — считал великий драматург средневековья Мондзаэмон Такамацу, размышляя о театральном искусстве. Эту тонкую грань и искал в своих фильмах Кендзи Мидзогути.

Из картин мастера становится понятно, что слово у него выходит за рамки своего графического обозначения, оно существует в самой жизни. Образно говоря, становится телесным, физическим. В «Угэцу моногатари» знаки, начертанные на стенке сосуда, изгоняют злых духов, и теперь из его недр может освободиться призрак принцессы.

Мидзогути за свой фильм был удостоен приза «Серебряный лев» Венецианского фестиваля.

Француз Эрик Ромер назвал «Сказки туманной луны после дождя» шедевром. «Эту картину должны посмотреть те, кто любит кино, и те, кто к нему безразличен, те, кто увлечен Японией, и те чьи интересы далеки от этой страны».

«ДОРОГА»
(La strada)

Производство Италия, 1954 г. Сценарий Ф. Феллини и Т. Пинелли при участии Э. Флайяно. Режиссер Ф. Феллини. Оператор О. Мартелли. Художник М. Раваско. Композитор Н. Рота. В ролях: Д. Мазина, Э. Куин, Р. Бейзхарт, А. Сильвани, М. Ровере, Л. Вентурини и др.

Феллини давно хотелось сделать фильм с участием жены, он искренне считал, что Джульетта Мазина — актриса, наделенная необыкновенным даром очень непосредственно выражать удивление, смятение чувств, исступленное веселье и комическую серьезность. Все эти черты свойственны клоуну. «Да, да. Джульетта представляется мне актрисой-клоуном. Самой настоящей клоунессой. Этим определением можно только гордиться, но некоторые актеры воспринимают его с неудовольствием. Возможно, им чудится в нем что-то уничижительное, недостойное, грубое. Они ошибаются. Клоунский дар, как мне кажется, — самое ценное качество актера, признак высочайшего артистизма».

Сценарий «Дороги» был написан в 1949 году. По словам Феллини, сюжет сложился на редкость легко: персонажи возникали стихийно, одни тянули за собой других, словно фильм был готов уже давно и только ждал, чтобы о нем вспомнили.

В воображении Феллини возникли дорога, цирк с его лоскутной пестротой… Когда Федерико только намекнул кинодраматургу Пинелли о своем замысле, тот пришел в полный восторг. Оказывается, объезжая верхом свои бескрайние тосканские владения, Пинелли придумывал подобные истории о странствующих людях. Получалось что-то вроде плутовских новелл из жизни цыган и акробатов.

Итак, со сценарием все было ясно. Теперь предстояло найти деньги на производство фильма, в котором на главные роли претендовали неизвестные актеры — Энтони Куин и Джульетта Мазина. Продюсеры предлагали снимать знаменитостей. Феллини горячился, говорил, что главная роль и весь сценарий написаны специально для его жены, но ничего не помогало.

Наконец продюсеры Карло Понти и Дино Де Лаурентис согласились финансировать «Дорогу» на самых кабальных для Феллини условиях. Однако режиссеру удалось спасти свое произведение, сохранить его дух.

В этом фильме-притче Джульетта Мазина сыграла деревенскую девушку Джельсомину. Из-за жестокой нужды мать продает ее бродячему циркачу Дзампано (Энтони Куин). При всей своей наивности Джельсомина отнюдь не дурочка, — таких в народе называют блаженными, — ее святая простота, естественность чувств, бесхитростность и доброта противостоят миру жестокости, лжи, бездуховности, которые олицетворяет в фильме грубый и бесчувственный Дзампано. Она пытается бунтовать, глубоко страдает. Отвечая кинокритикам, Мазина в свое время подчеркивала, что

ее героиня абсолютно нравственно здорова — скорее ненормален мир, в котором ее естественность, простые человеческие чувства кажутся странными, нелепыми.

О скрипаче и канатоходце Матто (Ричард Бейзхарт), с которым Джельсомина встретится в своем кочевье, люди тоже будут говорить: дурачок, ненормальный. В этом убогом мире Матто и Джельсомина кажутся и впрямь блаженными. Их завораживает музыка, притягивают звезды…

Тупой и жестокий гигант Дзампано грубо овладевает беззащитной Джельсоминой, убивает чуткого Матто. Но когда обезумевшая от ужаса Джельсомина покидает его, оставив после себя лишь печальную песенку, Дзампано вдруг ощущает муки рождающейся человечности, неясное, тревожное тяготение к добру и воет по-звериному…

«Дорога» — фильм об одиночестве и о том, как можно его преодолеть, объединяясь с другим человеком. Феллини рассказывал, что в начале работы над «Дорогой» у него было только смутное представление о картине: «Этакая повисшая в воздухе нота, которая вселяла в душу лишь безотчетную тоску, какое-то неясное ощущение вины, расплывчатое, как тень, непонятное и жгучее, сотканное из воспоминаний и предчувствий». Оно настойчиво подсказывало, что тут необходимо путешествие двух существ, которые волею судеб, сами не зная почему, оказались вместе.

Образ Джельсомины родился как результат наблюдений Федерико за своей женой. «Она росла как ребенок в течение десяти лет нашего брака, — объясняла Мазина. — Изо дня в день мой муж наблюдал за мной, делал заметки, выращивая этот образ. Многое он почерпнул из моих детских фотографий, многое — из жестов, подсмотренных на кухне, когда я злилась на себя из-за пережаренного жаркого. Особенно ему нравилось мое обыкновение улыбаться, не разжимая губ, той известной улыбкой, которая стала одной из характерных черт облика Джельсомины».

Вместе с тем Мазина всегда возражала против прямого отождествления ее личности с исполняемыми ею ролями.

Большое внимание Феллини придавал походке Джельсомины: она должна быть необычной — ноги очень подвижны, а на плечи словно давит тяжелый груз — это и груз прежней тяжкой жизни в деревне, и просто привычка таскать вязанки хвороста.

Столь же тщательно работали Джульетта и Федерико над гримом Джельсомины. «Сначала мы попробовали клоунский грим и долго выбирали рисунок бровей, — рассказывала Мазина. — Феллини хотел сохранить черты моего лица, не скрывать их женственности — раньше, если и были женщины-клоуны, то они „работали“ под мужчин. Феллини отнюдь не хотелось делать мне клоунскую маску, он только намеревался прибавить несколько черточек к моему собственному лицу. Я снималась почти без грима, кроме, конечно, тех сцен, где изображала клоуна. Мне только запудривали глаза и ресницы… У Джельсомины глаза должны были быть словно потухшими…» Не меньшее внимание уделялось прическе: «Волосы мне остриг сам Феллини садовыми ножницами, после их покрыли клеем, чтобы они выглядели выгоревшими на приморском солнце. В течение трех месяцев съемок они доставляли мне настоящие мучения: мыть их было нельзя, по утрам невозможно отодрать от подушки».

Федерико сделал эскизы костюмов Джельсомины, и по ним супруги находили одежду для героини. Кое-что купили на толкучке Порта-Портезе… Накидку — военный плащ времен Первой мировой войны — Феллини приобрел у пастуха…

Съемки заняли три месяца — с конца 1953-го и до весны следующего года съемочная группа работала на натуре, кочуя из селения в селение. Холод, отсутствие всякого комфорта… Когда на площади селения снимались сцены циркового представления, жители часто думали, что и вправду приехал цирк. Джельсомина — Джульетта со шляпой в руках обходила зрителей, ей бросали монеты, а часто и окурки. Иногда она слышала оскорбительные выкрики в свой адрес. «Феллини со мной был очень, очень строг, — говорит Мазина, — особенно в самых простых сценах. Ему кажется, что я должна понимать его без слов, без всяких объяснений. Он против всяких репетиций — ему надо, чтобы я играла с возможно большей непосредственностью».

И вот съемки завершены. Все счастливы, лишь Феллини внезапно мрачнеет, на глазах превращаясь в изможденного, бесконечно уставшего от жизни человека. Сказывается перенапряжение. Он замыкается в себе, прячется от посторонних глаз в гостиничном номере. Страшный психический надлом, который он сам впоследствии назовет «Чернобылем души», Федерико до поры пытается скрыть даже от Джульетты. Но она все понимает без слов и отправляет мужа на лечение к ученику Юнга. Супруги еще не знали, какой успех их ждет впереди.

«Дорога» вышла на экран в 1954 году. Среди итальянских критиков разгорелись горячие споры. Феллини обвиняли в отступничестве от неореализма. Режиссер недоумевал: ему казалось, что Джельсомина продолжает образы неореалистических фильмов. На фестивале в Венеции 1954 года фильм был удостоен всего лишь второй по значимости премии «Серебряный лев святого Марка», а Джульетта Мазина вообще не получила никакой награды.

За границей же успех «Дороги» был поистине триумфальным. В Англии, США, особенно во Франции имя Джельсомины было у всех на устах. Как только не называли Джульетту — и «муза Феллини», и «дитя-клоун», и «Чаплин в юбке»! Сам Чаплин впоследствии писал: «Этой актрисой я восхищен больше, чем кем бы то ни было».

Но и это еще не все. «Дорога» получила премию «Оскар» как лучший иностранный фильм года, Феллини и Мазина стали настоящими «звездами». Все хотели взять у них интервью.

Феллини получил множество предложений снять «Возвращение Джельсомины» или вообще что угодно, лишь бы в названии присутствовало это имя. Джельсоминой называли кукол, духи, всевозможные товары; название «Дорога» давали ресторанам, сигарам, магазинам. Написанная Нино Ротой «Песня трубы» — лейтмотив Джельсомины в фильме — разошлась на миллионах пластинок. Мазина получала тысячи писем. В одном еженедельном иллюстрированном журнале была даже введена рубрика, в которой Джельсомина, то есть Джульетта Мазина, отвечала на письма зрителей. Впоследствии актриса, проделав немалую литературную работу, опубликовала эти трогательные послания в книге «Дневники других».

Джельсомина навсегда осталась любимой ролью Мазины. Актриса благодарила Бога за выстраданный успех фильма, за то, что сумела, как она говорит, «не подвести» Феллини. Джульетта сознавала причину своего успеха: «Продюсеры были уверены, что фильм не будет популярен, что понравиться он может лишь эстетам. Но я-то знала, что будет наоборот: Джельсомина, как я ее понимала, должна быть народной героиней. Зрители не могли не понять и не полюбить ту Джельсомину, которую я хотела сыграть».

«В ПОРТУ»
(On the Waterfront)

Производство: «Коламбия пикчерс», США, 1954 г. Автор сценария Б. Шульберг. Режиссер Э. Казан. Оператор Б. Кауфман. Композитор Л. Бернстайн. Художник Р. Дэй. В ролях: М. Брандо, Р. Стайгер, К. Малден, Ли Дж. Кобб, Е. М. Сент и др.

В 1952 году Элиа Казан был режиссером номер один американского театра. Вместе с тем он был единственным из театральных режиссеров Америки, сумевшим за сравнительно короткий срок стать ведущим мастером американского кино.

В большинстве своих фильмов и спектаклей он поднимал острейшие социально-политические проблемы. В период маккартизма это не осталось незамеченным. 14 января 1952 года Казан был вызван в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Поначалу Элиа держался мужественно. Но после того как ему пригрозили, что он не снимет больше ни одного фильма, режиссер публично отказался от коммунистических убеждений и назвал имена своих коллег, которые придерживались левых взглядов.

После этого многие из тех, кого он считал друзьями, перестали подавать ему руку. По иронии судьбы в роковом для себя году Элиа Казан снял картину «Вива, Сапата!» о мексиканском революционере, который до конца хранил верность своим идеалам.

Известному писателю Бадду Шульбергу, автору социально значительных произведений, тоже довелось предстать в 1952 году перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. И так же, как у Казана, показания Шульберга были вполне лояльными. Элиа Казан и Бадд Шульберг, словно пытаясь оправдаться за свое предательство, решили взяться за постановку фильма «В порту», ныне признанного Американской киноакадемией одним из лучших в истории Голливуда.

В основу сценария, написанного Баддом Шульбергом, легла серия разоблачительных репортажей «Преступления в порту», опубликованных в газете «Нью-Йорк сан». Автор цикла о коррупции в профсоюзе докеров нью-йоркского порта Малколм Джонсон получил в 1949 году Пулитцеровскую премию.

По мотивам этих репортажей Артур Миллер написал сценарий о коррупции в нью-йоркском порту и назвал его «Гангстеры». Элиа Казан согласился быть режиссером. В 1951 году они обратились к продюсеру Гарри Кону из «Коламбия пикчерс». Кон дал принципиальное согласие на постановку «Гангстеров». Но боссы киностудии хотели, чтобы профсоюзные лидеры стали… коммунистами. Миллер отказался. После

того как Казан дал показания в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, Миллер порвал с ним всякие отношения. Сценарий «В порту» написал Бадд Шульберг.

Казан на всякий случай снабдил картину вступлением следующего содержания: «Неизменная американская традиция состоит в том, чтобы не скрывать наши недостатки, но, наоборот, сосредоточивать на них внимание с целью последующего исправления. Изображенные в этом фильме события действительно имели место на определенном участке побережья. Они еще раз подтверждают своим примером, что благомыслящие люди в жизнеспособном демократическом обществе могут вступить в борьбу с самовольно установленным режимом тирании и одержать победу».

Героем картины стал молодой портовый грузчик, бывший боксер Терри Мэллой (Марлон Брандо), член профсоюзной организации нью-йоркских докеров. Он равнодушен ко всему, что не затрагивает его интересов. Правда, есть у Терри одно увлечение — голуби.

Всеми делами в порту заправляет профсоюзный босс Джонни Френдли (Джонни Дружелюбный). Его играет известный актер Дж. Кобб. Горе тому, кто осмелится выказать вдруг непокорство, решится нарушить господствующий во владениях профсоюзного босса кодекс DD (Deaf and Dumb — нем и глух).

Сподручные Френдли сбрасывают с крыши смельчака, вступившего в неравную схватку с боссом. Терри станет ухаживать за голубями погибшего. И обучать уходу за ними сестру убитого — Эди. С этого и начинается их сближение, которое становится началом его возрождения. Возрождения через любовь.

Мэллой вступает в борьбу с гангстером. Первым предупреждением переставшему быть немым и глухим Терри будут свернутые шеи его голубей. Потрясает полный несказанной человеческой муки взгляд преображенного любовью Терри Мэллоя.

Не одна только Эди способствует душевному пробуждению Терри Мэллоя. Этому помогает и католический священник отец Бэрри, великолепно сыгранный Карлом Молденом. Он появляется на пристани, на улицах и даже в портовых кабачках. Смысл его призывов сводится к одному: не бойтесь! Правда и справедливость стоят того, чтобы за них бороться. И даже погибнуть. Во время проповеди дружки Френдли забрасывают священника пустыми консервными банками, избивают, грозятся убить, но отца Бэрри ничто не может сломить. Одним из ярких эпизодов фильма стал эпизод, где священник произносит гневную проповедь над телом убитого рабочего.

Окончательный выбор Терри сделал после убийства боссом его брата Чарли, ближайшего помощника Френдли.

Одна из величайших драматических сцен мирового кино — сцена в такси, где Чарли Мэллой сообщает младшему брату, что, если тот не сохранит верность кодексу, он, Чарли, вынужден будет по распоряжению босса его ликвидировать. «Чарли… Чарли… Что ты, Чарли!» — в голосе Терри и удивление, и любовь, и укоризна; он отводит наведенный на него револьвер.

И последующая сцена, где Терри беззвучно плачет у трупа брата, не исполнившего приказания босса и поплатившегося за это жизнью, — не

могут не потрясти. Убийство родного брата наполняет душу Терри Мэллоя жаждой мщения. Нарушая кодекс молчания, он дает показания в федеральной комиссии, которая расследует ситуацию в порту.

В финале Терри зверски избивают. Сцену схватки между героем Брандо и профсоюзным боссом признали лучшей в истории американского кинематографа.

Терри с окровавленным лицом, едва держась на ногах, упрямо взбирается по мокрым сходням на причал. По замечанию критика Яна Березницкого, «сцена физических и нравственных мучений становится актерским триумфом Марлона Брандо».

Но победа Терри — бессильные угрозы отрешенного от руководства профсоюзом гангстера и просветленные лица священника и Эди — производит впечатление недостоверности и надуманности. Почему-то кажется, что угрозы Дружелюбного Джонни не так уж бессильны.

И даже бравурная мелодия Леонарда Бернстайна, звучащая на последних минутах фильма, не убеждает зрителя в победе рабочих. Они вышли из-под контроля мафии. Но надолго ли?

Вскоре после выхода картины на экран Бадд Шульберг опубликовал написанную на ее основе повесть. Она заканчивается сообщением о том, что через три недели после описанных в повести событий (они соответствовали событиям фильма) труп Терри Мэллоя со следами двадцати семи ножевых ударов был обнаружен в бочке с негашеной известью…

Была ли эта сцена в литературном сценарии — сказать трудно.

Главные персонажи имеют реальных прототипов. У Терри Мэллоя это давший показания докер Энтони Де Винченцо; священник отец Берри — портовый католический священник Джон М. Корридан. Джонни Френдли — гангстер Альберт Анастасиа.

Фрэнк Синатра рассматривался в качестве вероятного кандидата на роль Терри Мэллоя. Но продюсер Сэм Спигель предпочел восходящую кинозвезду Марлона Брандо.

Тони Галенто, Тами Маурильо и Эйб Симон, сыгравшие подручных Джони Френдли, на самом деле были профессиональными боксерами и выходили на ринг против самого Джо Луиса, чемпиона мира в тяжелом весе. Правда, эти бои они проиграли.

Роль Эди Дойл режиссер отдал Еве Мари Сент, и она его неподвела.

Чарли Мэллоя сыграл англичанин Род Стайгер.

Съемки «В порту» проходили с сентября по декабрь 1953 года. Действие картины замкнуто в тесных пределах порта и припортовыхулочек.

Казан снимал без режиссерских изысков — так, чтобы фильм казался хроникой реальных событий. Для натурных съемок был выбран порт Хобокен в Нью-Джерси. В течение 36 дней Казан работал с командой в доках Хобокена, в портовых трущобах, забегаловках, грязных улицах, на крышах (Терри Мэллой — голубятник). В качестве статистов выступили докеры Хобокена.

Местные мафиози проявляли столь пристальный интерес к творческому процессу, что Казану даже пришлось нанять охрану.

Премьера «В порту» состоялась 28 июля 1954 года в Нью-Йорке. Фильм был высоко оценен как критиками, так и зрителями. При бюджете

910 тысяч долларов он собрал почти 9,6 миллиона.

В 1955 году фильм «В порту» получил восемь «Оскаров» Американской киноакадемии: лучший фильм, режиссер, сценарий, актер (Брандо), актриса второго плана (Сент), оператор черно-белого фильма (Борис Кауфман), художник (Ричард Дэй), монтаж (Джин Милфорд). Кроме того, сразу трое актеров были номинированы за роль второго плана — Ли Дж. Кобб, Карл Малден и Род Стайгер, а Леонард Бернстайн — за оригинальную музыку к фильму.

Драма Элиа Казана «В порту» стала триумфальной для Марлона Брандо. Роль Терри Мэллоя возвела актера в ранг суперзвезд американского кино и принесла ему первый «Оскар». Британская академия кино и телевидения также признала Брандо лучшим актером года.

Старейший оператор Борис Кауфман, мастер черно-белого кинематографа, в двенадцатый раз был номинирован на «Оскара».

В фильме Казана дебютировала Ева Мари Сент. Хотя роль Эди Дойл была ведущей, продюсер Сэм Спигель выдвинул Сент на соискание премии «Оскар» в номинации «лучшая актриса второго плана», справедливо полагая, что в этом случае у молодой претендентки будет больше шансов на успех. Хитрость удалась — Сент выиграла золотую статуэтку.

Картина Казана выиграла также четыре премии «Золотой глобус» (лучший фильм, оператор, режиссер и актер — Марлон Брандо).

В 1989 году фильм «В порту» одним из первых был включен в Национальный реестр фильмов Библиотеки конгресса США.

«СЕМЬ САМУРАЕВ» (Shichinin no samurai)

Производство: Япония, 1954 г. Авторы сценария: А. Куросава, С. Хасимото и Х. Огуни. Режиссер А. Куросава. Оператор А. Накаи. Художник С. Мацуяма. Композитор Ф. Хаясака. В ролях: Т. Симура, Т. Мифунэ, Й. Инаба, С. Миягути, М. Тиаки, Д. Като, К. Кимура и др.

«Семь самураев» многие исследователи считают лучшим фильмом Куросавы. Правда, «Расемон» снискал более почетные международные призы, но «Семь самураев» имели больший зрительский успех в Японии, да и во всем мире.

О том, как родился замысел фильма, Акира Куросава рассказал в одном из интервью: «Как правило, японские фильмы — пища легкая, простая, но здоровая, все равно что национальное блюдо очадзуке. Но, по-моему, мы должны питаться более калорийными продуктами — делать фильмы более содержательные. И вот я решил поставить картину такого рода — развлекательную, „вкусную“ и питательную…»

Фильм задумывался режиссером как хроника одного дня из жизни самурая, завершающегося обрядом харакири из-за незначительной промашки, совершенной в течение этого дня. Однако хороший сценарий из такой истории не складывался, и Куросава поручил помощникам заняться поисками исторических фактов из эпохи древней Японии. Тогда-то и появился сюжет о самурае, который нанялся защищать крестьян от разбойников за пищу и жилье.

Сюжет «Семи самураев» прост, как все традиционные авантюрные сюжеты. События отнесены в эпоху Сэнгоку (XVI век), когда Японию

раздирали междоусобные войны. Жители заброшенного среди гор селения находятся под постоянной угрозой участившихся набегов бандитов. По совету мудрого старца крестьяне отправляются в город, чтобы нанять ронинов для защиты селения. Ронины дали литературе и искусству романтическую фигуру «благородного разбойника» — защитника угнетенных. Этот любимый персонаж и стал центральным героем фильма «Семь самураев».

Отбор ронинов осуществляет бродячий самурай Камбей. Небольшому, полноватому, некрасивому актеру-ветерану Такаси Симуре с первых же кадров удается убедить зрителя в безукоризненном рыцарском благородстве и непобедимой военной доблести его героя. Камбей — воплощение качеств, приписываемых истому самураю художественной традицией. Однако, как ни странно, именно этот «идеальный» ронин оказался без работы, хотя власть была в руках людей его касты.

Камбей начинает отбор ронинов. Один за другим к нему являются безработные воины, и по тому, как каждый из них отражает неожиданный удар палкой спрятанного за дверью ассистента, Камбей судит об их боевых достоинствах, а зрители — об их драматических характерах. Индивидуальности ронинов очерчены в первых же кадрах. Это относится и к сильному и ловкому Горобэю, к виртуозному мастеру меча, невозмутимому Кюдзо, к толстому, добродушному и преданному Ситиродзи, к сдержанному, с твердым характером Хэйхати и к юному и наивному Кацусиро. Все они успешно справляются с испытаниями Камбея. И только седьмой — Кикутие (его играет Тосиро Мифунэ) — получает удар палкой, из чего следует, что он не прирожденный самурай! Это крестьянин, согнанный судьбой с земли и вынужденный выдавать себя за самурая! Хотя в фильме нет разделения на главных и второстепенных действующих лиц — все семь с одинаковой тщательностью охарактеризованы, им отпущено равное экранное время, — Кикутие вырос в центрального героя картины. Биографии каждого из семи самураев были записаны Куросавой в специальный блокнот. Кроме Такаси Симуры и Тосиро Мифунэ, на роли самураев были приглашены Йосио Инаба, Сэндзи Миягути, Минору Тиаки, Дайскэ Като и К° Кимура.

Живой и непосредственный, шаловливый и веселый, добрый и насмешливый, Кикутие является в фильме носителем подлинно народного начала. Он помогает утвердить главную мысль фильма — соль земли в простом человеке. Мифунэ создает один из самых ярких и талантливых образов его экранной биографии.

Кикутие мечтает быть с теми, кто будет защищать селение от набегов бандитов. Но его не берут в отряд. Он не теряет надежды понравиться самураям и, сопровождая их, продолжает развлекать, разыгрывая забавные сценки, будто для себя. Так, на привале Кикутие раздевается догола, прыгает в ледяной ручей и руками вылавливает себе рыбу. Потом нанизывает ее на палку, разводит костер, жарит рыбу и ест, внимательно следя за впечатлением, которое он производит на ронинов.

Настает время сразиться с противником. Бандиты налетают, как вихрь. Один за другим гибнут самураи. Уцелеют в бою только Камбей и юноша Кацусиро, влюбившийся в крестьянскую девушку. Их любовные сцены искусно перемежают комедию военной муштры, трагедию битв и

смертей. Выживает, к счастью, и Кикутие.

Трое уцелевших самураев стоят у четырех могил своих соратников. А крестьянам не до них. Пора сажать рис. И крестьяне работают. Работает и поет юная возлюбленная Кацусиро. А мудрый и благородный Камбей в глубокой задумчивости говорит не то Кикутие, не то зрителю: «Ты думаешь — это победили мы? Нет, это победили крестьяне. Самураи — как ветер, крестьяне — как земля». Куросава рисует ронинов людьми благородными, честными, мужественными. Крестьяне же — приспособленцы, трусливые, хитрые и беспомощные. Кикутие произносит монолог о жадности, двуличии, неблагодарности крестьян, скрывающих от победителей свою пищу.

Съемочная группа состояла из людей, работающих с режиссером постоянно. Куросава говорил, что на всем свете нет людей, с которыми работалось бы лучше: «При этом я имею в виду не только сценаристов, художников или операторов, но и плотников, осветителей — всех до единого. Если бы я даже совершенно не указывал им, что делать, они читали бы мои мысли без слов. Благодаря таким людям я и смог создать фильм, подобный этому».

Вспоминает актер Каматари Фудзивара:

«Во время съемок фильма „Семь самураев“, в котором мне довелось сыграть роль крестьянина, нам пришлось здорово побегать. Куросава заставлял нас бегать во весь опор, что есть духу. Целый месяц он посвятил общей репетиции; игровые и технические моменты уже были отработаны полностью, поэтому основное внимание на съемочной площадке Куросава обращал на многочисленных статистов…

Физически всем нам было тяжело, и у другого режиссера наверняка появились бы недовольные, но сам Куросава бегал вместе с нами, поэтому никто на него не ворчал. А ведь все эти батальные сцены снимались зимой… Полуголым артистам и статистам приходилось падать в холодные лужи, и вообще физически все выматывались до последнего. Но усталость у нас была приятная, освежающая».

Фильм получился длинным (оригинальная копия — 3 часа 23 минуты) и был выпущен сначала сокращенным почти наполовину. Оригинальная версия «Семи самураев» демонстрировался только в главных городах Японии (премьера состоялась 26 апреля 1954 года).

Второй, сокращенный вариант был сделан для экспорта — именно его и увидело большинство зрителей. Третий вариант предназначался для кинофестиваля в Венеции. Никто из критиков, разумеется, фильм не понял. Они сетовали на то, что первая половина вообще бессвязна. Все дело в том, что эта часть очень пострадала при сокращении. Зато вторую половину, попавшую в Венецию без больших купюр, там поняли, она понравилась. Можно даже утверждать, что небольшие сокращения пошли картине только на пользу. Жюри отметило «Семь самураев» второй по значимости премией «Серебряный лев святого Марка».

Фильм пользовался огромным успехом в Японии.

В 1975 году картина Куросавы была выпущена на экран в авторской версии, и вновь зритель принял ее с восторгом. И это понятно. «Семь самураев» и приключенческий фильм, и эпическое произведение, и, одновременно, философская притча.

«ПЕСНЯ ДОРОГИ»
(Pather Panchali, Aparajito, Apur Sansar)

Производство: Индия.

«Песня дороги», 1955 г. Автор сценария и режиссер С. Рей. Оператор С. Митро. Художник Б. Чондрогупто. Композитор Р. Шанкар. В ролях: Каню Банерджи, Каруна Банерджи, Субир Банерджи, У. Дасгупто, Чунибала Деви, Реба Деви.

«Непокоренный», 1956 г. В ролях: Каню Банерджи, Каруна Банерджи, П. Шенгупто, С. Гхошал.

«Мир Опу», 1959 г. В ролях: С. Чаттерджи, Ш. Тагор, С. Мукхерджи, А. Чокроворти.

Будущий классик индийского кино Сатьяджит Рей работал художественным руководителем английского рекламного агентства в Калькутте, когда к нему попал роман известного бенгальского писателя Бибхутибхушона Бондопаддхайя «Песня дороги». Автор рассказывал о жизни обычной семьи из бенгальской деревни. Писатель вырос в деревне, и книга во многом автобиографична. Она прочно вошла в список бестселлеров.

К концу 1940-х годов Рей уже бредил кинематографом. Он написал сценарий по роману Тагора «Дом и мир». Вместе с друзьями принимал активное участие в создании в Калькутте первого бенгальского общества любителей кино.

Рекламное агентство посылает Рея в командировку в Англию. Там он не выходит из кинотеатра. Под большим впечатлением от работ итальянского неореализма, от приемов, использованных Де Сика в «Похитителях велосипедов», Рей на обратном пути из Европы в Индию пишет и рисует сценарий своего первого фильма.

Как говорил Рей, «Песню дороги» он выбрал для экранизации как раз за те качества, которые и делали его великим произведением, — за гуманизм, лиричность и правдивость.

«Песня дороги» — искренний рассказ о жизни бедной семьи из бенгальской деревни. Члены этой семьи — старая тетушка Индир, мальчик Опу и девочка Дурга, их мать Сарбоджайя и отец Хорихор. В своем фильме Рей старается помочь зрителю понять мотивы поступков, совершаемых героями. Дурга ворует гуаву в соседском саду и отдает ее старой тетке Индир, которую часто обижает мать девочки. Опу бросает в пруд украденное сестрой ожерелье, чтобы скрыть преступление и сохранить честь рано умершей от воспаления легких сестры.

«Этот дом не приносит нам счастья», — говорит мать. «Единственное, что я могу сделать, чтобы сохранить свое человеческое достоинство, — это попытаться вновь стать на ноги», — решает отец. Собран скудный скарб. В опустевший дом вползает змея. (По преданию, когда из дома выезжают люди, там селится змея.) Начинается путешествие мальчика Опу по жизни…

Как часто случается, продюсеров не заинтересовал сценарий «Песни дороги». Тогда Рей продал свою коллекцию ценных книг и граммофонных записей. Его друзья заложили золотые украшения своих жен. Эти небольшие деньги позволили запустить фильм в производство.

Рей решил начать с эпизода, где двое детей, брат и сестра, заблудившись, случайно наткнулись на поле белых наш. До этого они повздорили, и здесь, в этом чарующем уголке природы, помирились, их долгое путешествие не прошло бесследно: они впервые в жизни увидели поезд.

Эпизод показался Рею простым и вместе с тем достаточно эффектным. К концу первого дня было отснято восемь планов. Дети вели себя естественно, что уже само по себе было удачей, поскольку предварительных проб не было. Доснять эпизод решили в следующее воскресенье.

Прибыв на место, они не могли поверить своим глазам. То, что в прошлый раз было морем пушистой белизны, оказалось полем коричневатой травы. Это коровы и буйволы съели сезонный цветок и, попросту говоря, сжевали весь пейзаж. Рей получил жестокий удар. А вскоре закончились деньги. Почти два года длился период горьких разочарований. Спасение пришло в лице премьер-министра Бенгалии доктора Б. К. Рая, который распорядился выдать субсидию для завершения работы над «Песней дороги». Министр считал, что фильм послужит делу подъема бенгальской деревни.

Когда была отснята половина картины, Рею пришлось показывать пять тысяч футов начерно смонтированной пленки прокатчикам. «Песня дороги» им не понравилась.

Но Сатьяджит Рей продолжал верить в свой сюжет, в его на первый взгляд безыскусную простоту, в привлекательность и узнаваемость его характеров.

В начале 1955 года, когда заканчивался монтаж «Песни дороги», появилась возможность послать фильм для показа на выставке Музея современного искусства в Нью-Йорке. Была еще не готова фонограмма. Десять дней Рей и его помощники не уходили со студии.

«Песня дороги» с успехом демонстрируется в Нью-Йорке, после чего картину с личного одобрения Джавахарлала Неру отправляют на Каннский кинофестиваль 1956 года. «Песня дороги» скорее всего осталась бы незамеченной, если бы не восторженный отзыв влиятельного французского критика Андре Базена. Фильм был признан «лучшим гуманистическим документом года». Без европейского признания Сатьяджит Рей вряд ли смог бы продолжать свою кинематографическую карьеру.

В Калькутте «Песню дороги» показывают два месяца подряд. Беспрецедентный случай в истории индийского кино! Местные кинокритики приходят к следующему выводу: «Бессмысленно сравнивать фильм Рея с каким бы то ни было произведением, созданным ранее в кино Индии. В фильме нет ни единого клише. Ни следа театрализованности. Это истинное кино… Его бесхитростный глаз видит жизнь и людей. Композиция его кадров столь виртуозна, что ее можно сравнить с манерой немногих выдающихся режиссеров во всей истории мирового кино. Но не в ракурсах камеры и не в монтаже планов кроется главный секрет его успеха. Сила Рея — в той легкости, с которой он проникает в самое нутро своих героев и показывает, что происходит в их умах и сердцах. Через взгляд, через дрожание пальцев, через тени на их лицах».

Метод Рея корнями уходит в индийскую традицию. Характерная черта этой традиции выражена еще у санскритских классиков. В «Упанишадах» и «Ведах» речь идет о неотъемлемой близости человека к природе. Глубокая философская идея этих произведений заключается в том, что вся Вселенная и человек — это одна и та же материя.

«Песня дороги» получила двенадцать международных и национальных наград. Картина Рея имела потрясающий успех в Бенгалии, а в одном из кинотеатров Нью-Йорка не сходила с экранов восемь месяцев.

С именем юного героя Опу связаны еще два фильма Сатьяджита Рея — «Непокоренный» (1956) и «Мир Опу» (1959). Вместе с «Песней дороги» они вошли в историю кинематографа как «Трилогия об Опу».

Действие второй части трилогии «Непокоренный» разворачивается в Бенаресе, городе на берегу Ганга. Отец Опу посвящает себя миссии проповедника и зарабатывает чтением священных писаний. После его смерти Опу вместе с матерью, оставшись без средств к существованию, возвращаются в деревню к дальним родственникам. Вскоре Опу уезжает в Калькутту учиться, а мать его умирает в одиночестве.

«Непокоренный» получил в Венеции «Золотого льва святого Марка», но это никак не отразилось на популярности картины в Индии. «Моей ошибкой, — считал Рей, — было более свободное обращение с литературным источником, чем в „Песне дороги“, где я сохранил основные перипетии оригинала. В результате городские зрители, знакомые с фабулой „Непокоренного“, были возмущены отклонениями от оригинала, а провинциальную аудиторию шокировал показ взаимоотношений матери и сына, резко порывающий с традиционным представлением об их непременной взаимной преданности и любви».

Главная цель режиссера в «Непокоренном» — показать формирование душевного мира героя, по мнению индийских критиков, не очень удалась. Но находили и достоинства. «Фильм „Непокоренный“ не причислишь к великим фильмам Сатьяджита Рея, — отмечал критик Чидананда Дас Гупта, — но какая же великая радость увидеть его. Съемки Бенареса великолепны. Безошибочное чувство деталей, превосходный монтаж. Этот фильм во многом для кинорежиссеров».

Третья часть трилогии, «Мир Опу», создана Реем в 1959 году. В перерыве между второй и третьей сериями он поставил два других фильма («Философский камень» и «Музыкальная комната»).

В заключительной части Опу уже молодой человек. Не имея средств окончить колледж, он живет в Калькутте. Романтик-идеалист, как и его отец, Опу зарабатывает частными уроками, по вечерам играет на флейте и пишет роман. Внешне он очень похож на молодого Рабиндраната Тагора.

В один из уик-эндов друг по колледжу Пулу приглашает Опу на свадьбу своей сестры Опорны. Жених оказывается сумасшедшим, и мать не разрешает дочери выходить за него замуж. Кончается время, когда сочетание светил благоприятно для свершения свадебного обряда. Пулу просит Опу спасти сестру, и тот приносит себя в жертву ради блага ближнего. Однако эта жертва оборачивается для Опу наивысшей наградой. Теперь в любви к Опорне — весь смысл его жизни. Он привозит ее в Калькутту, обучает английскому языку, водит в театр.

Опорна умирает во время родов. В отчаянии Опу не желает видеть ребенка, которого считает виновником смерти любимой жены. Он покидает город и уходит странствовать. Только через пять лет Опу возвращается к сыну и уже именно в нем находит смысл жизни.

«Мир Опу» также был отмечен многочисленными призами. Фильм получил «Золотую медаль» президента Индии (1959), приз Международного кинофестиваля в Эдинбурге (1960), был назван лучшим иностранным фильмом года в США (1960).

Большим поклонником таланта Сатьяджита Рея являлся знаменитый японский режиссер Акира Куросава. Он писал:

«Не могу забыть волнения, испытанного мною после первого просмотра фильма Сатьяджита Рея „Песня большой земли“ („Песня дороги“). Впоследствии мне не раз удавалось посмотреть этот фильм, и он захватывал меня все больше, все сильнее.

Словно большая полноводная река, спокойно и величаво течет киноповествование. Человек рождается, живет и умирает. Рей рисует этот естественный процесс очень просто, без надрыва, и тем не менее оказывает на зрителя огромное эмоциональное воздействие. Как это ему удается? Кинематографические приемы Рея неброски. Но именно в этом и заключается его совершенство.

И всем кинематографистам мира мне хочется сказать непременно: посмотрите фильмы Сатьяджита Рея. Особенно „Песню большой земли“ и „Песню большой реки“. Не видеть фильмы Сатьяджита Рея — значит жить на земле и не видеть солнца и луны».

«И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ»
(Et Dieu… créa la femme)

Производство: Франция, 1956. Автор сценария и режиссер Р. Вадим. Оператор А. Тирар. Художник Ж. Андре. Композитор П. Мисраки. В ролях: Б. Бардо, К. Юргенс, Ж.-Л. Трентиньян, Ж. Маркан, Ж. Тисье, И. Кори, Ж. Вентура и др.

В карьере любой «звезды» есть роли, словно специально для них написанные. Для Брижит Бардо такова была роль Жюльетты в картине «И Бог создал женщину» (1956). До этого она снялась в шестнадцати фильмах, но лишь семнадцатый сделал ее «звездой». Как отмечали критики, «роль Жюльетты вскрыла в Брижит нечто ей самой неведомое — ее темперамент, ее силу и слабость, нежность и одержимость, непокорность и неудовлетворенность».

В самой истории «И Бог создал женщину», рассказанной Вадимом, нет ничего особенного.

…Курорт Сен-Тропез на берегу Средиземного моря. Владельцы книжного магазинчика воспитывают восемнадцатилетнюю Жюльетту (Брижит Бардо), сироту, красавицу, девушку свободного и своенравного характера. Она гуляет по пляжу в лучах средиземноморского солнца, дразня мужчин.

Сама Жюльетта разрывается между тремя персонажами: пожилым, но сохранившим незаурядное мужское обаяние промышленником Эриком Каррадайном (Курт Юргенс), молодым красавцем-эгоистом Антуаном Тардье (Кристиан Маркан) и его младшим братом, скромным и тихим

Мишелем (Жан-Луи Трентиньян).

Жюльетта увлекается Антуаном. Однако он обманывает девушку и уезжает в Тулон. Над героиней фильма нависает угроза возвращения в приют для сирот, и, чтобы избавить ее от этого ада, робкий и застенчивый Мишель предлагает себя в качестве жениха.

Жюльетта принимает предложение. Поначалу она верна мужу и даже счастлива с ним. Но возвращается Антуан, и молодая женщина отдается ему на песке безлюдного пляжа. Подавленные случившимся, любовники даже не пытаются скрыть происшедшее. Жюльетта уходит из дома.

Мишель отправляется на поиски жены и находит ее в полупустом подвале кафе «Эскаль», принадлежащем Эрику Каррадайну. Жюльетта танцует вызывающе откровенный танец. Мишель вытаскивает револьвер, и лишь вмешательство Каррадайна предотвращает преступление.

В финале молодые супруги, примирившись, возвращаются в свое семейное гнездышко…

Производство фильма «И Бог создал женщину» согласился финансировать Рауль Леви. Однако начинающий режиссер Роже Вадим и молодая актриса Брижит Бардо гарантией успеха не являлись. Спасти дело могло только громкое имя, и выбор пал на знаменитого немецкого актера Курта Юргенса.

Рауль Леви и Роже Вадим помчались в Мюнхен. Легенда гласит, что в голове они держали историю о восемнадцатилетней девушке, нежащейся на пляжах Сен-Тропеза. За ночь Вадим и Леви сочинили блистательную экранную жизнь сорокалетнему красавцу Эрику Каррадайну, промышленнику, владельцу яхты и цинику. Именно эта роль и предназначалась немецкому актеру.

Юргенс был занят на три года вперед. Но Вадим и Леви обладали даром убеждения. Юргенс, просмотрев график своих съемок, сдался: «Хорошо, я даю вам десять дней». Конечно, он запросил солидный гонорар.

Финансовые дела были сразу улажены.

На роль Мишеля был приглашен театральный актер Жан-Луи Трентиньян. Его застенчивое обаяние, физическая сила, скрытая под неловкой жестикуляцией, и, разумеется, талант убедили Вадима в том, что он будет идеальным исполнителем этой роли.

Брижит Бардо, увидев Трентиньяна, возмутилась: «Это обалдуй какой-то! Я никогда не сумею сыграть, что влюблена в такого типа. Могли бы подобрать другого».

Если Брижит упиралась, разубедить ее словами не представлялось возможным. К счастью, в фильме Жюльетта сначала не любит Мишеля: чувство приходит к ней постепенно. «Не огорчайся, — сказал Роже Вадим расстроенному продюсеру. — У Жан-Луи много шарма. Я подозреваю, что это большой хитрец. Со временем Брижит к нему переменится».

Первый съемочный день фильма «И Бог создал женщину» назначили на маленьком пляже в бухте Каннубье, в двух километрах от Сен-Тропеза. Была прекрасная погода. Роже Вадим опасался за Брижит. Чтобы стать Жюльеттой, ей надо было выложиться до конца. То, что ей предстояло раздеваться, ее не стесняло. Страшило другое — необходимость вывернуть наизнанку душу, раскрыться полностью.

«Она чувствовала себя обнаженной, уязвимой, — пишет в книге воспоминаний Роже Вадим. — И сходила с ума. Но я знал, что такой психологический стриптиз, как бы труден он ни был, являлся непременным условием успеха фильма. Ее успеха, в частности. Она привыкла к своему положению „звездочки“, я же хотел родить „звезду“».

Спустя три недели, отсняв все на натуре в Сен-Тропезе, киногруппа отправилась в павильоны студии «Викторин» в Ницце.

«Лучших съемок у меня не было, — утверждала Брижит Бардо. — Я не играла — жила! Вадим, изучив меня, никогда не переснимал одну и ту же сцену более двух раз — знал, что с каждым дублем уходит моя естественность…»

Брижит все больше сливалась с образом своей героини. На экране менялось день ото дня ее отношение к Мишелю, а в жизни — к тому, кто играл его роль. Трентиньян с Бардо пылко влюбились друг в друга. Жан-Луи был женат на Стефан Одран, Брижит замужем за Вадимом.

Сама Бардо поведала о своих чувствах в книге воспоминаний: «По утрам мы, счастливые, являлись на съемки. Под глазами у нас были круги. Мы ни на миг не расставались. Вадим мучился, снимая с нами любовные сцены. А мы мучились, играя их перед ним и остальной группой. Не то было наедине, вдали от всех! Эти „все“ судачили, сплетничали, судили-рядили и обсмеивали ту небольшую драму, которая разыгрывалась у них на глазах. Но мы в любви оставались чисты и были выше людских пересудов. Нас ничто не задевало, не ранило, не пятнало. Не раздражали даже газеты, объявлявшие меня „пожирательницей мужчин“, „ветреной и бесстыдной“!»

Роже Вадим отлично понимал, что его брак с Бардо не имел будущего. После пяти лет совместной жизни с Вадимом Бардо ушла к Трентиньяну. Фильм они заканчивали, уже будучи мужем и женой. На съемочной площадке Вадим был по-прежнему ее старшим братом и другом. Но не возлюбленным.

Премьера фильма состоялась 28 ноября 1956 года. Единого мнения не было. Журналист Франсуа Трюффо через два дня после премьеры сказал: «„И Бог создал женщину“ — фильм искренний, аморальный, интеллигентный и пуританский».

Картина Вадима стала причиной громкого скандала из-за своей якобы непристойности, о чем, однако, очень скоро забыли ввиду стремительного послабления моральным строгостям.

В 1957 году фильм вышел на экраны Нью-Йорка и произвел сенсацию. Успех был феноменальным! Брижит Бардо стала самой знаменитой француженкой за океаном! Вадим был признан лучшим режиссером за последние десять лет, а Бардо «новой звездой первой величины», «французской секс-бомбой»…

В провинциальную Америку картина попала в ореоле нью-йоркского энтузиазма, и маленькие города внесли свою лепту в ее триумф: здесь в дело вмешалась Лига благопристойности, Армия спасения, школьные власти. Начались судебные процессы над местными прокатчиками, осмелившимися предложить аудитории зарубежную безнравственность. Для фильма это было лучшей рекламой. Рауль Леви, едва не продавший права мирового проката всего за двести тысяч долларов, получил около

шести миллионов.

Картина Вадима вернулась на родину триумфатором, через несколько лет ее объявили первой ласточкой кинематографической «новой волны». Отмечали, что в «И Бог создал женщину» нет никакой пошлости, вкус создателей фильма безупречен. Операторская работа Тирара превосходна, равно как и декорации Жана Андре. Курт Юргенс лишний раз подтвердил, что он один из лучших актеров мира.

Жан-Луи Трентиньян позже говорил: «Подумать только — я стал знаменит благодаря роли, в которой был откровенно плох!» Это явное преувеличение. Трентиньян совсем не плох в роли Мишеля. Он убедительно сыграл своего симпатичного героя, с его угловатыми движениями, застенчивой улыбкой, ясными наивными глазами.

Но правы те, кто говорит, что «И Бог создал женщину» — это фильм Брижит Бардо. Она показала здесь новый «тип» девушки. Дерзкая, независимая, чувствующая свою власть над мужчинами, упоенная южным солнцем, морем и зовом плоти, она бросает вызов лицемерной морали и провозглашает своей целью наслаждение жизнью.

«Существует убеждение, будто я создал Брижит Бардо, — пишет Роже Вадим. — Но именно потому, что она не была никем создана, ни ее родители, ни общество, ни профессия не смогли оказать воздействие на саму ее натуру. Она шокировала, обольщала, породила моду и в конце концов превратилась во всем мире в секс-символ. Более или менее прикрытая нагота существовала в кино всегда. Но радостная, дерзкая, безгрешная нагота Брижит не столько волновала, сколько раздражала. Брижит не было никакой нужды раздеваться, чтобы шокировать тартюфов и моралистов. […]

Нет, я не создал Брижит Бардо. Я только содействовал расцвету ее таланта, помогая ей оставаться самой собой… И еще я дал ей роль, которая соединила вымышленный образ с тем, чем она была в жизни».

«СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»
(Det sjunde inseglet)

Производство: Швеция, 1956 г. Автор сценария и режиссер И. Бергман. Оператор Г. Фишер. Художник П. А. Лундгрен. Композитор Э. Нордгрен. В ролях: М. фон Сюдов, Г. Бьернстранд, Н. Поппе, Б. Андерссон, Г. Линдблум, Б. Экерот и др.

Шведский режиссер театра и кино Ингмар Бергман любит цитировать фразу О'Нила, которая по праву могла бы принадлежать ему самому: «Драматическое искусство, не сосредоточенное на отношениях человека и Бога, лишено всякого интереса». В этом высказывании — ключ к пониманию «Седьмой печати».

В основу фильма положена одноактная пьеса «Роспись по дереву», написанная Бергманом для первого выпуска театральной школы Мальме, где он преподавал. Требовалось что-то сыграть на весеннем показе, а найти пьесу с приблизительно равноценными ролями для восьми-девяти учеников было нелегко. И тогда Бергман за несколько вечеров сочинил «Роспись по дереву» — коротенькую пьесу-упражнение, состоявшую из ряда монологов. Число студентов определило количество ролей.

«Роспись по дереву» родилась из детских воспоминаний. Маленький Ингмар иногда сопровождал отца-священника, когда тот отправлялся

читать проповеди в сельских церквах.

«Как все прихожане всех времен, я погрузился в созерцание алтарной живописи, утвари, распятия, витражей и фресок, — рассказывал Бергман. — Там были Иисус и разбойники, окровавленные, в корчах; Мария, склонившаяся к Иоанну („зри сына своего, зри мать свою“); Мария Магдалина, грешница (с кем она спала в последний раз?). Рыцарь играет в шахматы со Смертью. Смерть пилит Дерево жизни, на верхушке сидит, ломая руки, объятый ужасом бедняга. Смерть, размахивая косой, точно знаменем, ведет танцующую процессию к Царству тьмы, паства танцует, растянувшись длинной цепью, скользит по канату шут. Черти кипятят котлы, грешники бросаются вниз головой в огонь. Адам и Ева увидели свою наготу. Из-за запретного древа уставилось Божье око. Некоторые церкви напоминают аквариум, ни единого незаполненного места, повсюду живут и множатся люди, святые, пророки, ангелы, черти и демоны и здесь и там лезут через стены и своды. Действительность и воображение сплелись в прочный клубок. Узри, грешник, содеянное тобой, узри, что ждет тебя за углом, узри тень за спиной!»

Бергман решил положить пьесу «Роспись по дереву» в основу фильма. По словам режиссера, «Седьмая печать» — одна из последних попыток продемонстрировать религиозные взгляды, унаследованные им от отца и жившие в нем с детства.

Руководство «Свенск фильминдустри» разрешило снимать «Седьмую печать» при условии, что он поставит картину за тридцать пять дней, как можно дешевле и проще.

Название фильма отсылает зрителей к откровению св. Иоанна Богослова («Апокалипсис»): «И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе как бы на полчаса». В основе сюжета лежит средневековая легенда о рыцаре, который встречает Смерть и узнает, что жизнь его на исходе. Он испрашивает себе короткую отсрочку, желая понять, в чем смысл и оправдание его жизни.

Действие разворачивается в середине XIV века, когда в Европе свирепствовала чума. Рыцарь Антониус Блок (Макс фон Сюдов) и его оруженосец Йонс (Гуннар Бьернстранд) возвращаются в Швецию после десяти лет крестовых походов. Их преследует некто в черном — Смерть.

Перед рыцарем проходят толпы страждущих, терзаемых чумой, суевериями, нетерпимостью; он мучительно пытается понять, за что ниспосланы такие беды народу. Но постепенно, по мере приближения к простым бедным людям, по мере знакомства с их радостями и огорчениями, в его взгляде появляется просветленность. И при встрече с семьей комедиантов, как бы воплощающей все добро мира, угостившей его земляникой (неоднократно встречающийся у Бергмана символ земной благодати), боль растворяется, наступает момент постижения Истины…

Семья бродячих комедиантов — это Юф (Нильс Поппе), его жена Мия (Биби Андерссон) и маленький сын. Имена Юф и Мия выбраны режиссером не случайно. Это, разумеется, Иосиф и Мария. Семейный портрет сделан с игривой доброжелательностью. Ребенок призван совершить чудо: восьмой мяч жонглера на одно захватывающее дух мгновение должен зависнуть в воздухе.

У Бергмана они символизируют нечто важное: под богословской шелухой кроется Святость… Человек несет в себе Святость, и эта Святость земная, для нее не существует потусторонних объяснений.

Простая бесхитростная жизнь комедиантов — вот что противостояло разрушительному хаосу жизни. Как пишет шведский критик и режиссер Йорн Доннер: «Смыслом и оправданием всей жизни героя фильма становится единственное деяние — спасение Юфа и Мии. Жизнь его прожита не напрасно».

Смерть всегда рядом. Она увлекает странников на холм, где они попадают в вихрь адской пляски. И только Юфу и Мии дано увидеть рассвет.

Питер Коу, исследователь шведского кино, отмечал: «Любовь, которая связывает Юфа и Мию, сильнее, чем угроза смерти. Когда солнечным утром Мия просит Юфа отвлечься от работы и говорит, улыбаясь: „Я люблю тебя“, то слова эти так полны чувства и нежности, что Смерть становится всего лишь пустой маской. Их любовь останется нетронутой и в финале фильма: они — те невинные души, которые сохранятся как вечная надежда в стремлении к человечности».

На роль рыцаря Блока был приглашен 27-летний Макс фон Сюдов. Это его первая большая роль в кино.

Ингмар Бергман сумел разглядеть за виртуозной техникой способность Сюдова передавать затаенные мысли и чувства личности незаурядной, трагической, мучимой противоречиями. Актер снимался без грима. Его герой, исполненный гордыни, одинок. Лицо Сюдова словно высечено из камня, с глубокой поперечной складкой на лбу. Рыцарь Блок стремится познать Бога. Для него физические и психические страдания — нечто несущественное по сравнению со спасением души.

Роль оруженосца Йонса сыграл один из постоянных актеров Бергмана — Гуннар Бьернстранд. Атеистически настроенный Йонс — это человек, который испытывает жалость и сострадание, ненависть и презрение. У него живая душа. В сцене казни, когда рыцаря больше интересует, видела ли колдунья дьявола, чем ее физические страдания, атеист Йонс подает несчастной воды.

«Седьмую печать» принято считать кинематографическим дебютом еще одной актрисы Бергмана — Биби Андерссон. Она работала в Королевском драматическом театре в Стокгольме, а также в муниципальных театрах Мальме и Упсалы.

«Мия, эта простая женщина, в исполнении Биби Андерссон словно излучает свет и покой и исполнена какой-то удивительной неомраченной ясности, — отмечает критик О. Суркова. — Образ пронизан и щемящим лиризмом, и хрупкой нежностью, но и здоровьем и полнокровной щедростью, которыми так счастливо и естественно одарила Мию Земля. Она целесообразна и органична, как сама природа».

К съемкам «Седьмой печати» Бергман приступил 2 июля 1956 года. За исключением пролога у скал Ховсхаллар и ужина с земляникой Юфа и Мии, снятого там же, все остальное сделано в Киногородке, где в распоряжении группы имелось весьма ограниченное пространство. Зато повезло с погодой, и работа кипела с восхода солнца до позднего вечера.

Бергмана с детства преследовал страх смерти, который иногда становился невыносимым. В «Седьмой печати» есть эпизод, в котором рыцарь Блок играет со Смертью в шахматы. Актеру, играющему Смерть, сделали белый грим, грим белого клоуна. Нечто среднее между гримом и черепом.

«И когда я вдруг взял и изобразил Смерть в виде белого клоуна, — говорит Бергман, — персонажа, который разговаривал, играл в шахматы и, в сущности, не таил в себе ничего загадочного, я сделал первый шаг на пути преодоления страха смерти».

Заключительная сцена, где Смерть, танцуя на фоне неба, уводит за собой странников, родилась в Ховсхаллар. Съемочный день был закончен, приближалась гроза. Вдруг Бергман увидел удивительную тучу. По его команде оператор Гуннар Фишер вскинул камеру. Многие актеры уже отправились на студию, поэтому вместо них в пляс пустились техники и какие-то туристы, не имевшие ни малейшего представления, о чем идет речь. Знаменитый кадр был сымпровизирован за десять минут.

Работу над «Седьмой печатью» Бергман завершил 24 августа 1956 года. Большую и сложную картину удалось сделать быстро и дешево (ее примерный бюджет — 150 тыс. долларов).

На «Свенск фильминдустри» решили обставить премьеру «Седьмой печати» с помпезностью юбилея, на котором была бы представлена вся шведская кинематография. Фильм для подобных торжеств не предназначался, и на премьере 16 февраля 1957 года, по словам Бергмана, «скука и злорадство были почти осязаемы».

Потом картина демонстрировалась по всему миру. Она вызвала сильнейшую реакцию у людей, почувствовавших, что она отразила их собственную раздвоенность и боль.

«Седьмая печать» считается произведением для узкого круга, слишком мудреным и трудным для проката. В зарубежной прессе высказывалось мнение, что Бергман создал очень актуальный, апокалипсический фильм, предрекающий ядерную катастрофу.

«ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА» (Smultronstället)

Производство: Швеция, 1957 г. Автор сценария и режиссер И. Бергман. Оператор Г. Фишер. Художник Г. Густафссон. Композитор Э. Нордгрен. В ролях: В. Шестрем, Б. Андерссон, И. Тулин, Г. Бьернстранд, Ф. Сундквист, Г. Шеберг, Г. Фрид и др.

Сценарий «Земляничной поляны» Ингмар Бергман написал в Каролинской больнице, куда его поместили для общего обследования.

Фильм «Земляничная поляна» основан на впечатлениях режиссера от поездки в Упсалу осенью 1956 года.

«В свое время я долго жил в Далекарлии, — рассказывал Бергман. — Я вырос там в небольшом селении у своей бабушки по материнской линии, зимой она почти всегда жила в Упсале в большой старомодной квартире.

Однажды ранним утром я отправился на машине в Далекарлию, где-то в четыре-пять утра, и заехал в Упсалу, очаровательный старинный город. Здесь я жил маленьким мальчиком, и мне навсегда запомнился этот мир.

Когда я приехал в Упсалу в то раннее утро, меня вдруг осенило — я поехал на Дворцовую, четырнадцать. Стояла осень, солнечные лучи начали слегка золотить купол собора, часы только что пробили пять. Я вошел в мощенный булыжником маленький дворик. Потом поднялся по лестнице и взялся за ручку кухонной двери, на которой еще сохранился цветной витраж; и тут меня вдруг пронзила мысль: а что если я открою дверь, а за ней стоит старая Лалла — наша старая кухарка, — повязавшись большим передником, и варит на завтрак кашу, как в ту пору, когда я был маленьким. Как будто я вдруг стал способен вернуться в свое детство. Теперь это чувство почти исчезло, но когда-то я сильно страдал такого рода ностальгией. Кажется, это Мария Вине сказала, что человек спит в башмачке своего детства, и это именно так.

И тогда мне пришло в голову: а что если сделать фильм, совершенно реалистический, в котором вдруг открываешь дверь и входишь в свое детство, потом открываешь другую дверь и выходишь из него в действительность, а после заворачиваешь за угол и входишь в какой-то другой период своего существования, и жизнь идет своим чередом. Вот так и родилась идея „Земляничной поляны“».

Весной 1957 года Бергман начал писать сценарий фильма. Один из его лучших друзей — врач, и потому Ингмар решил, что главный герой, Исак Борг, будет врачом. Это старый, усталый, эгоцентричный человек, отрезавший себя от всего окружающего.

Написав сценарий, Бергман обратил внимание на случайное совпадение: у Исака Борга те же инициалы, что и у него самого. Это не было сделано намеренно. Имя Исак режиссер выбрал потому, что он — ледяной. (Исак Борг можно перевести как «лед» и «крепость»).

«Я смоделировал образ, внешне напоминавший отца, но, в сущности, то был от начала и до конца я сам. Я, в возрасте тридцати семи лет, отрезанный от человеческих взаимоотношений, отрезающий человеческие взаимоотношения, самоутверждающийся, замкнувшийся неудачник, и притом неудачник по большому счету. Хотя и добившийся успеха. И талантливый. И основательный. И дисциплинированный.

Я отчаянно враждовал с родителями, с отцом не желал и не мог говорить. С матерью мы то и дело заключали временное перемирие, но слишком много было там спрятанных в гардеробах трупов, слишком много воспалившихся недоразумений. Мне представляется, что именно в этом крылось одно из сильнейших побуждений, вызвавших к жизни „Земляничную поляну“. Представив себя в образе собственного отца, я искал объяснения отчаянным схваткам с матерью».

Съемки «Земляничной поляны» проходили с начала июля 1957 года и до конца августа. В фильме играли лучшие актеры шведского кино и театра — многие из них были постоянными сотрудниками Бергмана, его труппой. «Земляничную поляну» снимал лучший шведский оператор Гуннар Фишер.

На роль Исака Борга был приглашен актер и режиссер Виктор Шестрем, не просто патриарх, а основоположник шведского кино. Роль Борга стала для него последней — он умер через два года в возрасте восьмидесяти лет.

Когда Бергман писал сценарий, он не думал о Шестреме, хотя сотрудничал с ним в картине «К радости» (1950). Его кандидатуру предложил Карл Андрес Дюмлинг. Патриарх чувствовал себя плохо. Андрес умолял его: «Тебе надо будет всего лишь лежать под деревом, есть землянику и думать о своем прошлом — никакого труда!»

Съемки начались с конфликта. Шестрем переигрывал, и Бергман обратил на это внимание, сказав, что мэтр играет для галерки. В ответ Шестрем посоветовал ему найти другого актера.

Атмосфера несколько разрядилась, когда на съемочной площадке появились девушки. Шестрем, старый ловелас, наслаждался любезно-шутливым ухаживанием со стороны дам, напропалую флиртовал, покупал им цветы и подарки.

Он был в восторге от Биби Андерссон, исполнительницы роли Сары, юношеской любви героя фильма. Биби минуло всего двадцать один год. Бергман заснял момент, когда Андерссон в слегка декольтированном платье начала века сидит на пригорке и кормит Виктора земляникой. Он облизывает ее пальцы, оба хохочут, молодая женщина явно польщена, старый лев совершенно очарован.

Как художник, Шестрем с самого начала затмевал всех. Он был превосходным рассказчиком, остроумным, увлекательным. В перерывах между съемками его просили вспомнить о давних временах, о своей работе, о других режиссерах, о Стиллере, Магнуссоне, об актерах, о прежнем Киногородке. Шестрем рассказывал охотно и забавно.

Старому актеру, больному и измученному, требовались определенные условия для работы. Ему давали возможность возвращаться домой в четверть шестого и вовремя выпить порцию грога с виски. Он постоянно жаловался на недомогание, но врач сказал ему: «Господин Шестрем, ваше здоровье значительно улучшилось». Мэтр пошутил, что ему гораздо лучше, хотя чувствует он себя хуже. По словам Бергмана, работать с ним было просто удивительно. Шестрем поразил его удивительной искренностью.

В «Земляничной поляне» Бергман размышляет о смысле человеческой жизни. Доктор Борг тридцать лет тому назад овдовел. Профессор, талантливый врач, пользующийся доброй репутацией в округе. Человек безупречной честности, человек долга, гуманист (так его аттестуют газеты), «лучший доктор во всем мире» — говорят о нем благодарные пациенты. Однако сам он думает по-другому.

В прихотливых сплетениях яви и вымысла происходит переоценка прошлой жизни доктором Боргом. Перед уходом в небытие он вынужден признать, что прожил жизнь эгоистически, больше заботясь о сохранении собственного «я», нежели о близких людях, поэтому в старости приходит возмездие — одиночество.

В молодости он потерял свою невесту Сару (Биби Андерссон) и женился на нелюбимой Карин (Гертруда Фрид). В снах-воспоминаниях Карин называет его бездушным себялюбцем. Доктор Борг осуждает собственную человеческую черствость и, тоскуя по земляничной поляне и патриархальному «семейному братству», принимает и благословляетжизнь.

Единственный персонаж, близко стоящий к герою фильма, — жена сына профессора Марианна, которую прекрасно играет Ингрид Тулин. Именно невестке Борг признается: «Мне снятся тяжелые, унизительные сны, мне кажется, что я мертв, хотя я и живу». Эти слова станут «ключом» к фильму.

Марианна — человек оптимистичного склада, отзывчивый и современный. Бергман пригласил на эту роль актрису, по мнению многих, не обладающую такими качествами, ведь в других фильмах Ингрид Тулин воплощала некий интеллектуальный холод. Режиссер так объяснял свой выбор: «Ингрид Тулин — великий инструмент. Здесь было важно показать личность сильную и решительную, а Ингрид как бы излучает эти качества. Это мне и было нужно. Далеко не каждая актриса могла бы играть в паре с такой сильной индивидуальностью, как Виктор Шестрем».

Сын профессора Эвальд (Гуннар Бьернстранд) ненавидит Марианну за то, что она «в жизни», что она хочет создавать жизнь. «Я не хочу детей, выбирай между мною и ребенком. Жизнь — это мерзость, ужас. Еще большая мерзость — наполнять мир несчастными. Самая же большая мерзость — это думать, будто детям предстоит что-то лучшее, чем нам».

Холодные отношения между людьми в фильме как бы передаются из поколения в поколение. Эвальд Борг — нежеланный сын от несчастливого, лживого брака. Отношения между Эвальдом и Марианной холодны, потому что он унаследовал холодность от отца, а тот в свою очередь получил ее от своей матери. Марианна отличается от них, и поэтому цикл как бы ломается.

Матери Исака Борга около ста лет, это уже какое-то мифологическое существо. Она говорит: «Мне ужасно холодно. Отчего бы это? Особенно в животе». «Мне представлялось, что некоторые дети выходят из холодного лона, — поясняет Бергман. — Не правда ли, страшно представить себе, как зародыш трясется от холода. Это и навело меня на мысль создать образ матери. Она должна была бы давно умереть. Когда мать Исака показывает Марианне игрушки, та вдруг начинает понимать эту связь, цепь холодности, агрессивности и равнодушия».

В «Земляничной поляне» режиссер без малейших усилий и вполне естественно перемещается во времени и пространстве, от сна к действительности. Сны были в основном подлинные. «Сон про гроб я видел сам, в фильме он воспроизведен, — говорил Бергман. — Сон этот преследовал меня. То, что я сам лежу в гробу, я придумал, но то, что катафалк налетает на столб, гроб падает и из него вываливается мертвец, я видел много раз».

Бергман беспокоился за сцены с гробом. Ведь старому человеку тяжело сыграть такую сцену. Но Шестрем сам подошел к режиссеру и спросил: «Будем снимать сцену с гробом?»

Наконец пришло время финальной сцены. Сара (Андерссон), юношеская любовь Исака Борга, ведет его на освещенную солнцем лесную опушку. По ту сторону пролива он видит своих родителей. Они призывно машут ему руками.

Место съемок выбрали на территории Киногородка. В пять часов вечера солнечные лучи заскользили по траве, лес потемнел. Шестрем начал злиться. Напомнил про обещание отпускать его домой на

традиционный грог. Потом все-таки сдался: «Ну, будем снимать эти чертовы сцены?» Он готов выполнить долг.

Общий план — Виктор Шестрем идет вместе с Биби Андерссон по освещенной солнцем траве, недовольно бурча и отвергая любые попытки подольститься к нему. Перед съемкой крупного плана Виктор сидит в сторонке, втянув голову в плечи, предложение приготовить ему грог здесь, прямо на месте, с негодованием отвергается. Наконец, можно снимать. Шестрем подходит, с трудом волоча ноги, опираясь на руку ассистента режиссера, дурное настроение лишило его последних сил. Заработала камера, раздался звук хлопушки. И вдруг лицо Шестрема раскрылось, черты смягчились, он преисполнился покоем и кротостью, словно на него снизошло мгновение благодати…

«Земляничная поляна» — психоаналитический фильм, в котором есть также религиозный и психотерапевтический отпечаток, — писали критики после выхода фильма на экран.

«У меня было совсем иное ощущение, когда я делал этот фильм, — говорил Бергман. — Я делал его, как бы заново переживая свою жизнь, подводя ей итог. Я вовсе не делал нажим на психоаналитическую сторону. Для меня этот фильм — нечто ясное и очевидное… Лишь одного я долгое время не понимал. Виктор Шестрем вырвал у меня из рук текст, сделал его своим, вложил свой опыт, собственные муки, мизантропию, отчужденность, жестокость, печаль, страх, одиночество, холод, тепло, суровость, скуку. Оккупировав мою душу в образе моего отца, он превратил ее в свою собственность — не оставив мне ни крошки! И совершил это с независимостью и одержимостью великой личности. Мне нечего было добавить, ни единого сколько-нибудь разумного или иррационального пояснения. „Земляничная поляна“ перестала быть моей картиной, она принадлежала Виктору Шестрему».

«ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ»
(Vertigo)

Производство: «Альфред Хичкок продакшнз», «Парамаунт пикчерс», США, 1958 г. Авторы сценария С. Тэйлор и А. Коппел по роману П. Буало и Т. Нарсежака. Режиссер А. Хичкок. Оператор Р. Беркс. Художники: Х. Бамстид и Х. Перейра. Композитор Б. Херрманн. В ролях: Дж. Стюарт, К. Новак, Б. Б. Джеддес, Т. Хелмор, Г. Джонс, Р. Бейли и др.

«Головокружение» — вольная экранизация романа «Из мира мертвых» Пьера Буало и Тома Нарсежака. Узнав, что Альфред Хичкок хотел экранизировать их предыдущий роман, французские писатели взяли да и сочинили произведение в духе знаменитого режиссера. Интуиция не подвела Буало и Нарсежака: Хичкок выложил требуемую сумму за право экранизации «Из мира мертвых».

Главный герой фильма — бывший сыщик из Сан-Франциско Джон «Скотти» Фергюссон (его играет Джеймс Стюарт) испытывает страх высоты. Бизнесмен Гэвин Элстер (Том Хелмор) просит его последить за своей женой Мадлен (Ким Новак), одержимой манией самоубийства. Она верит в переселение душ и все чаще вспоминает о своей прабабке-испанке, которая свела счеты с жизнью в 1857 году. Фергюссон не справляется со своей задачей — в самый ответственный момент он не решается подняться вслед за Мадлен на колокольню, и женщина на его глазах бросается в

залив…

Проходит время, и Скотти случайно встречает на улице девушку, поразительно похожую на Мадлен. Ее зовут Джуди Бартон. Выясняется, что она исполняла роль в прекрасно спланированном преступлении. Все придумал бизнесмен Гэвин Элстер, чтобы скрыть убийство своей жены. Фергюссон следил не за Мадлен, а за Джуди Бартон, которая имитировала самоубийство, выдавая себя за жену Элстера…

Сценарий «Головокружения» был заказан Алеку Коппелю и Самуэлю Тэйлору.

Авторы сценария отправили злодея Элстера, который сплел и придумал кровавую интригу, на периферию фабулы — он появляется на экране лишь несколько раз, и финал проходит без участия организатора преступления (бизнесмен уезжает из Сан-Франциско).

В «Головокружении» неоднократно подчеркивается, что Скотти — закоренелый холостяк. Это дало повод некоторым критикам утверждать, будто Фергюссон боится не высоты, а любви. Он был когда-то помолвлен со своей школьной подружкой Мэдж (Барбара Бел Джеддес), но им не хватило смелости пожениться. Отставной детектив не осмелился ответить и на чувство Джуди, он лишь провел с ней следственный эксперимент, заманив девушку на колокольню, где было разыграно мнимое самоубийство. «Слишком поздно», — скажет он Джуди, и через несколько минут девушка погибнет, бросившись вниз. Преступление, пусть даже невидимое, влечет за собой наказание, в фильмах Хичкока воздаяние за грех часто приобретает высший духовный смысл.

Фергюссон стоит на краю колокольни — он все-таки смог на нее подняться, но и ему не суждено уцелеть в этом фильме.

Отставного детектива сыграл Джеймс Стюарт. Его возможности Хичкоку были хорошо известны. Актер снимался у него в фильмах «Тень сомнения» (1943), «Веревка» (1948), «Окно во двор» (1954), «Человек, который слишком много знал» (1956). Джеймс был стопроцентным американцем, но, как отмечали критики, с дьяволом в душе, воплощая тем самым темные стороны души автора-режиссера.

На роль Мадлен — Джуди была приглашена Вера Майлс. Пробы прошли успешно, но перед самым началом съемок Вера вышла замуж и забеременела. Хичкоку пришлось срочно подыскивать замену актрисе, которую он считал идеальной для роли Мадлен — Джуди.

Студия настояла на кандидатуре Ким Новак. Она родилась в семье чешского эмигранта-железнодорожника. В юности Ким была полноватой брюнеткой. В Голливуде фотомодель из Иллинойса превратилась в худую изящную блондинку. Ей удалось сохранить собственное имя, хотя продюсеры настаивали на псевдониме.

Съемки «Головокружения» проходили в Сан-Франциско с 30 сентября по 19 декабря 1957 года.

Дочь одного из продюсеров Джуди Ланини предложила использовать для съемок испанскую миссию Сан-Хуан Батиста. Хотя Хичкок собирался снимать в другом месте, он с ней согласился. Единственное, что его беспокоило, — миссия не имела колокольни (она сгорела во время пожара). В «Головокружении» колокольня была «восстановлена» при помощи старых фотографий и комбинированной

съемки.

Хичкок с самого начала невзлюбил Новак, за глаза удостаивая ее весьма нелестных отзывов.

В интервью Франсуа Трюффо режиссер так объяснил происхождение этой антипатии: «Мисс Новак явилась на съемочную площадку с полным набором своих идей, чего я не выношу. Видите ли, я не люблю спорить с актерами на съемках; ни к чему посвящать в тонкости наших взаимоотношений осветителей. Я зашел к Ким Новак в гримерную и объяснил ей свое представление о платьях и прическах, которые обдумывал несколько месяцев. Я добавил также, что меня интересует не фабула, а визуальная интерпретация истории».

Хичкок наотрез отказывался обсуждать с Новак характер и поведение героини. «Дорогая, — говорил он, — ты у нас умная девочка, сама разберешься». Тем не менее актриса отлично справилась со своей ролью. «Конечно, я не была великой актрисой, — признает Новак. — Но я могла вдохнуть жизнь в мою героиню, потому что у нас было много общего. Она была так же ранима, как и я сама в то время».

Новак сначала играла Мадлен Элстер — сверхутонченную хрупкую блондинку с безумными идеями относительно переселения душ — трогательную и незабываемую. А затем актриса перевоплощалась в Джуди Бартон — рыжеволосую продавщицу. В отношениях со Скотти Джуди нравится играть роль маленькой девочки. В финальной сцене, когда Скотти хватает ее и осыпает бранью, она чувствует удовлетворение.

Большой мастер Хичкок знал, когда надо снять напряжение с помощью веселого диалога, чтобы потом закрутить сюжет, напугать, заинтриговать. Например, в одном из эпизодов «Головокружения» Фергюссон находится в гостях у своей бывшей подружки Мэдж. В углу комнаты прикреплен бюстгальтер. Висит он не горизонтально, а вертикально. На недоуменный вопрос Джона женщина отвечает, что бюстгальтер этот спроектирован по принципу консольного моста. Автор его — авиаконструктор из Калифорнии. И она, Мэдж, доводит модель, так сказать, до серийного производства…

Самому Хичкоку очень нравился эпизод, когда, поднимаясь на колокольню, герой испытывает головокружение. Ему кажется, что старая деревянная лестница уходит у него из-под ног. Хичкок снял эту сцену при помощи технической новинки — трансфокатора, который позволял, не меняя на камере объектива, переходить с общего плана на крупный и обратно. Для эпизода в несколько секунд был сделан макет лестницы стоимостью 19 тысяч долларов. Зато, как потом признавался режиссер, ему наконец-то удалось воссоздать то удивительное ощущение, которое он однажды испытал, перепив на вечеринке в лондонском Альберт-Холле.

Хичкок большое внимание уделял музыкальному сопровождению фильма. Композитор Бернард Херрманн на этот раз использовал мотивы «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера.

Премьера «Головокружения» состоялась 9 мая 1958 года в Сан-Франциско (Калифорния). Фильм был прохладно встречен критиками, да и у зрителей не вызвал большого интереса. Американская киноакадемия отметила картину только двумя номинациями на «Оскар».

Удрученный Хичкок обвинил в неудаче постаревшего Джеймса Стюарта, который якобы исчерпал себя. Режиссер больше не снимал Стюарта, хотя прежде актер слыл его любимчиком.

Лишь 28 октября 1983 года, уже после смерти режиссера, состоялась повторная премьера «Головокружения». Мартин Скорсезе превознес его как один из самых лучших фильмов, когда-либо снятых в Голливуде. С ним тут же согласились кинокритики.

В 1996 году фильм «Головокружение» (т. е. оригинальный негатив) был восстановлен Робертом А. Харрисом и благодаря продюсеру Джеймсу Кацу 4 октября 1996 года снова выпущен в прокат в кинотеатрах.

На Берлинском кинофестивале восстановленную копию «Головокружения» представляла дочь Хичкока Патриция. Приехала на презентацию и живущая в Орегоне Ким Новак. Она отметила, что Хичкок был «лапочкой» по сравнению с другими постановщиками и студийными боссами. Теперь актриса видела свои стычки с Хичкоком не только в черном свете: «Он отказался мне помогать, но это стало началом освобождения. В роли Мадлен я принадлежала ему, в роли Джуди я могла играть так, как мне хотелось. Я впервые почувствовала, что могу что-то дать роли. Хичкок создавал кино, я создавала своего персонажа. Я отдала Джуди мои собственные чувства. Наверное, это сработало».

Автор книги о Хичкоке французский критик Жан Душе справедливо утверждал, что многое в этой ленте, помимо сюжетного, имеет еще и другой, подспудный смысл. В его трактовке образы бездны, головокружения обретают символическое значение и наравне с очевидными фаллическими символами — тростью, колоколом, маяком, — связаны с отношениями полов.

Режиссеры Милош Форман и Джон Карпентер считают «Головокружение» лучшим фильмом Хичкока. Известный кинокритик Леонард Молтин назвал «Головокружение» «гениальным фильмом, который надо регулярно пересматривать». Причем если одним зрителям достаточно разгадывания хитроумного замысла преступника (настолько задрапированного причудливостью сюжетных и визуальных ходов, что до самого конца невозможно постичь истинный смысл происходящего), то другие в первую очередь отдают должное интеллектуальной игре, в которую — как ложная посылка — вторгается теория реинкарнации.

В 2002 году Британский институт кино и телевидения провел очередной опрос среди 144 видных кинокритиков и 108 режиссеров, чтобы определить десять лучших фильмов всех времен и народов. Его итоги были опубликованы на страницах авторитетного киножурнала «Сайт энд саунд». У режиссеров фильм «Головокружение» занял шестое место, у критиков — второе, вслед за «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса.

«ПЕПЕЛ И АЛМАЗ»
(Popiół i diament)

Производство: Польша, 1958 г. Авторы сценария Е. Анджеевский и А. Вайда. Режиссер А. Вайда. Оператор Е. Вуйцик. Художник Р. Манн. Композитор Ф. Новак. В ролях: З. Цибульский, Э. Кшижевская, В. Застшежинский, А. Павликовский, Б. Кобеля, Я. Цецерский, С. Мильский.

…В январе 1955 года на улицах Варшавы появились афиши: извещавшие о премьере нового польского фильма. Название его звучало

как манифест — «Поколение». Это был режиссерский дебют 28-летнего Анджея Вайды. Участник Сопротивления, юный связной отряда варшавских повстанцев, Вайда вынес из тех лет впечатления, которые во многом сформировали его личность.

В юности он хотел стать художником. Сразу после войны поступил в Академию изобразительных искусств в Кракове, а через три года перешел на факультет режиссуры в Государственную школу кино в Лодзи. Окончил курс в 1949 году, однако к защите диплома был допущен только в 1960-м, когда уже снял пять фильмов.

«Пепел и алмаз» поставлен Вайдой по одноименному роману Ежи Анджеевского, написанному еще в 1946–1948 годах по горячим следам событий. Роман Анджеевского пользовался в Польше популярностью. Достаточно сказать, что в 1959 году по итогам опроса читателей газеты «Жице Варшавы» он был признан лучшей книгой послевоенного десятилетия.

Вместе с Анджеевским Вайда внес серьезные изменения в сценарий фильма. «Мы поняли, — говорил режиссер впоследствии, — что экранизация должна идти вглубь, а не вширь, что несколько измененная фабула позволит лучше показать на экране сущность романа, чем самая верная его иллюстрация». В результате из романа была взята наиболее близкая Вайде линия — линия Мацека Хелмицкого.

Содержание фильма сводится к событию, произошедшему в небольшом польском городке в ночь после капитуляции Германии. В Польше еще действовали «правые» подпольные организации, объявившие своей целью «борьбу с коммунизмом». В такой организации оказался герой фильма — Мацек Хелмицкий (Збигнев Цибульский). Совсем молодым пареньком пришел он в ряды Армии Крайовы. О Мацеке мы знаем, что из университета он ушел в подполье, честно и мужественно сражался с оккупантами, участвовал в Варшавском восстании. Был храбр, решителен, романтичен. Верил всем сердцем своим «вождям», заявлявшим, что, покончив с одним врагом — фашизмом, истинный патриот должен одолеть еще более страшного врага — коммунизм. И все это «во имя Великой Польши, во имя Родины». И Мацек без колебаний берется выполнить приказ — совершить убийство секретаря комитета коммуниста Щуки (Вацлав Застшежинский). Кто такой Щука? Интеллигент, инженер, человек, который знает, чего хочет.

По ошибке Мацек расстреливает рабочих цементного завода, а не Щуку. Но он намерен довести дело до конца и сообщает своему подельнику, нервическому Анджею Коссецкому (Адам Павликовский), что в Варшаву не вернется, пока не выполнит задание.

Действие «Пепла и алмаза» разворачивается в первые послевоенные дни, но его драма воспринималась поляками в 1958 году как нечто в высшей степени современное. В манере говорить, двигаться, шутить, слушать, наконец, в спортивной куртке, узких брюках, темных очках Цибульского было что-то удивительно знакомое, сегодняшнее. В 1964 году журнал «Экран» предложил читателям анкету с вопросом: «Кто ваш любимый герой?» Многие назвали Мацека Хелмицкого.

Збигнев Цибульский снимался в кино недолго — всего двенадцать лет. Жизнь его оборвалась трагически на сороковом году. В истории

кинематографа его имя осталось благодаря роли Мацека Хелмицкого. Он даже не играл в этом фильме, он был на экране самим собой.

«Я уверен, что связующим звеном между залом и фильмом был именно Цибульский, — говорил Анджей Вайда. — Это он в значительной степени придал „Пеплу и алмазу“ универсальное звучание. Потому что играл не парнишку из Армии Крайовой, а человека, увязшего в деле, которому присягал. Уже нет тех, кто принимал у него присягу, ситуация изменилась, и возникает вопрос — остаться верным прошлому или начать жизнь сызнова? Цибульский так выразительно, с такой отдачей задал своей ролью этот вопрос, что конкретные политические моменты, на которых основывался фильм, не имели большого значения».

Роман начинался со сцены в баре, где обсуждают свои дела Анджей и Мацек. Ничего не значащий разговор Мацека с молодой буфетчицей Кристиной (Ева Кшижевская) скрывает сразу возникший интерес друг к другу.

Эта сцена почти без изменения перенесена в фильм, но стоит она теперь уже после эпизодов, которых в книге вообще не было: неудачное покушение на Щуку, площадь города.

Мацек еще живет во власти старых военных представлений. «Похож я на человека, который бросает испорченную работу?» — восклицает он. Выполнение приказа — долг чести, даже если это убийство.

Но долг и боевое товарищество — еще не вся жизнь, как казалось во время войны. «Боже, как прекрасна может быть жизнь!» — восклицает Мацек, полный горечи и сожаления о будущем, которое недостижимо. Ибо даже Кристине он не может рассказать о себе. Девушка ни о чем его не расспрашивает. Она чувствует, что знание это опасно и может разрушить неожиданную любовь.

В «Пепле и алмазе» очень мрачный финал — пьяные назначенцы новой советской администрации встречают рассвет под нестройное звучание полонеза Огинского, символа Польши. В это время единственный порядочный коммунист Щука уже мертв. А его убийца — Мацек, искренне боровшийся за другие идеалы, натыкается на трех солдат — патруль. Убегает. Солдаты стреляют. Раненый Мацек, изнемогая, бежит вдоль стены и оказывается на свалке мусора. Он падает. Последние конвульсии. Гора мусора. Звук отъезжающего поезда…

Роман заканчивается словами одного из солдат патруля: «Зачем ты убегал, человек?» Вайда же приводит героя на свалку мусора, заставляет его погибать в звериной муке среди отбросов, в грязи. Вот что пишет об этом режиссер: «Однажды, уже во время съемок… я увидел около дороги огромную мусорную свалку… Большая городская свалка, где можно найти все. Я подумал, что, если хорошо поискать, можно было бы найти лохмотья одежды и кости моего героя, который, убегая от преследования, от всех, никому уже не нужный, тут находит свое последнее пристанище».

Несмотря на жестокость финала, создается ощущение, что режиссер любит своего героя. Такой неожиданный эмоциональный результат породил в свое время поток упреков в адрес создателя фильма. Как же так? Политический враг, убийца не только центральный герой, но и герой романтический, которому режиссер вроде бы сочувствует.

Вайда должен был внести ясность в этот вопрос. Со всей категоричностью он отвечал: «Мое отношение к ним [героям подобного типа] в высшей степени „любовное“. Это люди, которых бы я хотел предохранить, защитить, они мне очень близки… В противном случае я должен был бы сказать, что Мацек — преступник, а о преступниках я не могу делать фильмы. И, напротив, я могу делать фильм о человеке несчастном, потерявшем истинный путь. И для этого были определенные поводы. Они не только в нем самом, но и в обществе. Поэтому зрительный зал почувствовал и свою ответственность за этого парня. В этом главный секрет успеха „Пепла и алмаза“… Он оказался в ситуации без выхода — исполнение приказа было против законов мира, невыполнение — против жестоких законов войны. В образе Мацека сталкиваются эти два закона. Не без причины действие фильма происходит в последний день войны и в первый день мира».

Вайду упрекали также за то, что он в искаженном виде показал народную власть новой Польши, что он «свалил в кучу отрицательных и положительных», мрачно, пессимистически показал первый день мира. Но и это можно оспорить, обращаясь к исторической и художественнойправде.

Коммунист Щука — усталый и больной человек, страдающий отец и, как справедливо заметил Александр Яцкевич, «почти инвалид, измученный мудрец». Не случайно Вайда вводит в фильм отсутствовавший в романе мелодраматический мотив сына Щуки. Убежденный коммунист теряет свою холодную монументальность лишь тогда, когда узнает, что сын его — тоже террорист — схвачен органами безопасности.

«Меня критиковали за то, что в фильме слабо представлена правота Щуки, — продолжал Вайда. — Но все дело в том, что по логике истории за Щукой — победоносная армия, за Щукой — активная человеческая мысль, за Щукой — правота справедливого дела. А Мацек — один. И кому же, как не мне, вступиться за него? Ведь поколение Хелмицких и Коссецких — мое поколение».

Много сказано и написано о метафорах, использованных режиссером в «Пепле и алмазе». Это и сцена убийства Щуки с пистолетными выстрелами, переходящими в грохот салюта в честь победы. Это и предсмертное объятие раненого Щуки и его убийцы Мацека, символизирующее всю противоестественность братоубийственных выстрелов Мацека. Это и кровь Мацека, проступающая сквозь белую простыню: красное на белом — цвет польского знамени. Это, наконец, смерть героя на огромной свалке, над которой ждут добычи стаи ворон.

Но самой запоминающейся является поразительная по пластической красоте и глубине подтекста сцена в баре — одна из самых выразительных, острых и многозначительных вайдовских метафор.

…В отеле идет банкет, певица исполняет песню «Красные маки» о солдатах, погибших во славу отчизны. Мацек и Анджей сидят у стойки бара одни. Молчат, пьют водку, но за всем этим огромная усталость, память о погибших. На полированной стойке стоят стаканы со спиртом. «Помнишь?» — спрашивает он у Анджея и стремительно пускает стаканы по полированной стойке. Над одним, над другим, над третьим вспыхивают, точно лампады, голубые огоньки горящего спирта, и Анджей начинает называть имена погибших: «Сташек, Вильга, Ханечка…» Звучат имена, а

Мацек поджигает один стакан за другим. И Анджей испуганно хватает его за руку: «Мы еще живы!»…

Перед премьерой фильма «Пепел и алмаз» Анджею Вайде пришлось поволноваться. Цензоров насторожила сцена гибели героя. И все вроде было нормально с идеологической точки зрения. Да, человек, выступивший против коммунистической власти, обречен погибнуть на свалке истории. Но был в сцене и другой смысл, который уловило большинство поляков. Они сказали себе: как же так — такого прекрасного парня убивают на помойке. Разве это нормально? Финал вызывал активный протест. За несколько часов до премьеры Вайде позвонил цензор. Он велел режиссеру поехать в кинотеатр, где была назначена премьера, и вырезать концовку. Вайда подождал до начала сеанса и сделал вид, что не получал указания. И фильм прошел в авторской версии. Теперь концовку не могли вырезать.

«Пепел и алмаз» — вероятно, лучший фильм Анджея Вайды за его пятидесятилетнюю карьеру режиссера. Не без основания многие считают эту картину высшим достижением польской кинематографии, наиболее полным выражением того направления киноискусства, которое получило название польской школы. По многим опросам «Пепел и алмаз» входит в десятку лучших фильмов в истории кино.

«400 УДАРОВ»
(Les Quatre cents coups)

Производство: Франция, 1959 г. Авторы сценария Ф. Трюффо и М. Мусси. Режиссер Ф. Трюффо. Оператор А. Декаэ. Художник Б. Эвейн. Композитор Ж. Константен. В ролях: Ж.-П. Лео, А. Реми, К. Морье, П. Оффэ, Ж. Фламан, И. Клоди, Р. Бове, П. Репп, Г. Декомбль, Ж. Моро, Ж.-К. Бриали, Ж. Деми, Ф. Трюффо и др.

Франсуа Трюффо, один из лидеров «новой волны», путь в кино начал с журнальных критических обзоров, следуя взглядам своего «духовного отца» кинокритика Андре Базена (именно ему он посвятил «400 ударов»).

В 1957 году Трюффо женился на дочери известного во Франции продюсера Игнаса Моргенштерна (по иронии судьбы именно его Трюффо называл прежде «душителем французского кино»). Однажды Моргенштерн, рассердившись на зятя за бесконечные нападки на французскую кинопродукцию, предложил ему самому заняться режиссурой. На деньги, которые ссудил Моргенштерн (или дал в качестве приданого дочери), премию прокатчиков за короткометражку «Шпанята», и небольшую государственную субсидию.

Трюффо смог снять свой первый полнометражный фильм — «400 ударов». Трюффо не искал в искусстве легких путей. Молодому режиссеру, кинематографу фактически не обучавшемуся, пришлось создавать особую, оригинальную концепцию героя и мира и соответствующую ей манеру съемок и монтажа.

«Да, я думаю, мне помог вначале случай, — говорил позже Трюффо. — Мой тесть, управляющий компанией „Косинор“, стал продюсером моего первого фильма „400 ударов“. Он посоветовал мне основать собственную производственную фирму, если я хочу сохранить свободу действий. И я организовал „Фильм дю карросс“ — в память о „Золотой карете“, — и по счастью, и ныне, двадцать лет спустя, эта маленькая компания все еще

существует. Так все и началось с того первого фильма, который принес мне много денег…»

Герой автобиографической картины Трюффо «400 ударов» — Антуан Дуанель — тринадцатилетний парижский школьник, мечтатель и непоседа. Родители его постоянно ссорятся друг с другом. Мальчик, лишенный домашнего тепла, часто убегает с уроков вместе со своим приятелем Рене. Однажды он объясняет пропуск занятий тем, что у него умерла мать. Обман раскрыт, но за этим следует целый ряд других «нарушений» — побеги, мелкие кражи. Антуана отправляют в исправительную колонию для малолетних преступников. Юный герой фильма бунтует. Однажды он убегает из колонии и мчится со всех ног к морю, которое никогда не видел. Сбывается заветная мечта Антуана — пробежать босиком по морскому побережью. Хрестоматийные кадры — мальчик, скачущий поперек мягко накатывающих на песок волн, — завершают картину.

По сюжету — это история злоключений подростка-неудачника, на которого обрушиваются все «четыреста ударов» судьбы. По глубинному смыслу — драма непонимания взрослыми ребенка. Франсуа Трюффо рассказывает о себе, о переживаниях детства: подростком он сам попал в колонию для маленьких преступников.

«Я очень любил два фильма, и они бесспорно оказали влияние на мои „400 ударов“, — это „Ноль за поведение“ Жана Виго и „Германия, год нулевой“ Роберто Росселлини, — говорил Трюффо. — „400 ударов“ — пожалуй, фильм росселлиниевского плана, ведь я два года вместе с Росселлини писал сценарии, и он мне как следует „вправил мозги“».

Разумеется, успех фильма во многом зависел от выбора артиста на роль Антуана. В сентябре 1958 года Трюффо дал объявление в «Франс-суар» о том, что ему нужен тринадцатилетний мальчик на главную роль в фильме. Набралось шестьдесят кандидатов. Трюффо задавал детям довольно простые вопросы, стараясь найти сходство скорее внутреннее, чем внешнее, с тем героем, который жил в его воображении.

Жан-Пьер Лео оказался наиболее способным из всех, и к тому же мечтал сниматься в кино. «Я родился в Париже 28 мая 1944 года, — говорит известный актер Лео. — В шесть лет был отдан в лицей и в последующие годы двенадцать раз менял места учебы. Вероятно, в моем характере было что-то общее с характером юного Трюффо. Мне было тринадцать с половиной лет, когда я прочитал в газете о том, что Франсуа Трюффо ищет мальчика для исполнения главной роли в фильме „400 ударов“. Я написал ему письмо и послал фотографию. Он пригласил меня на пробы, задал ряд вопросов. Я отвечал как мог. Я был испуган, но иногда страх заставляет уйти в себя, а иногда, наоборот, возбуждает. Я был, если можно так сказать, агрессивно застенчив. Трюффо доверил мне эту роль, и в лицей я больше не возвратился».

Конечно, Жан-Пьер Лео внес в образ что-то свое, и Антуан Дуанель находится как бы между ним и Трюффо. Лео оказался агрессивнее, чем полагал Трюффо, и полностью изменил тон фильма. Режиссер представлял себе Антуана Дуанеля замкнутым, робким ребенком. Герой Лео обладал каким-то особенным здоровьем, он мог сопротивляться. Но все-таки прежде всего Антуан — герой Трюффо.

В фильме «400 ударов» всякий раз, когда мальчика не было на экране, возникал перелом настроения. Если в сцене участвовали только взрослые и мальчик на три минуты исчезал из поля зрения, эмоция была разрушена, этот кусок приходилось вырезать. Несколько подобных сцен Трюффо все же оставил в фильме, что, по его словам, было серьезной ошибкой.

Прежде чем распределить роли, Франсуа Трюффо старался подолгу беседовать с актерами, потому что был убежден: умный человек исполнит роль дурака с таким обаянием и самоотдачей, что его персонаж станет намного интересней.

«Когда актер мне симпатичен, я невольно стараюсь сделать по-человечески лучше его героя, — писал Франсуа Трюффо. — Мне хочется, чтобы симпатия, которую я испытываю к исполнителю, перешла в фильм. Во всяком случае, создаваемый им образ от этого выигрывает. А когда актера недолюбливаешь, возникает побуждение сделать несимпатичным и его персонаж».

В «400 ударах» у Трюффо не сложились отношения с исполнителем роли учителя, и в конечном итоге персонаж получился утрированно злобным. И наоборот, актер Альбер Реми, исполнитель роли отца Антуана, оказался настолько приятен в общении, что Трюффо не смог заставить его играть несимпатичного человека. Режиссер постарался придать характеру его героя черты Альбера Реми.

В эпизодах фильма мелькнули будущие знаменитости: Жанна Моро (женщина с собачкой), Жан-Клод Бриали (прохожий), Жак Деми (полицейский). На экране можно увидеть и самого Франсуа Трюффо (служащий аттракциона «Ротор»).

Премьера фильма «400 ударов» состоялась 4 мая 1959 года на Каннском кинофестивале. Франсуа Трюффо получил приз как лучший режиссер. Позже Ассоциация нью-йоркских кинокритиков назвала «400 ударов» лучшим иностранным фильмом года.

Жан-Поль Годар весьма своеобразно отозвался о шедевре Трюффо: «Фильм „400 ударов“ означает: Откровенность, Стремительность, Искусство, Новизну, Кинематографичность, Оригинальность, Дерзость, Серьезность, Трагизм, Свежесть, Короля Убю, Фантастику, Ярость, Дружбу, Универсальность, Нежность».

«ХИРОСИМА, МОЯ ЛЮБОВЬ»
(Hiroshima mon amour)

Производство: Франция, 1959 г. Автор сценария М. Дюрас. Режиссер А. Рене. Операторы С. Вьерни и М. Такахаси. Композиторы Д. Фуско и Ж. Делерю. Художники М. Есака и А. Мэйо. В ролях: Э. Рива, Э. Окада, С. Дассас, П. Барбо, Б. Фрессон.

Режиссер Ален Рене дебютировал в двадцать шесть лет короткометражным фильмом «Ван Гог» (1948), который принес ему несколько международных премий. Позднее он выпустил еще несколько документальных лент: «Гоген», «Герника», «Статуи тоже умирают», «Вся память мира», «Ночь и туман»…

Продюсеры «Ночи и тумана» заказали Рене фильм об атомной бомбе. После пяти-шести месяцев работы с разными сценариями он

осознал, что ничего не получается, что фильмы об атомной бомбе уже есть и не имеет смысла повторяться. Конечно, можно сделать энциклопедическую картину на эту тему, но затраты составили бы сотни миллионов. Таким образом, фильм об атомной бомбе зашел в тупик. И, сообщая продюсеру, что отказывается от проекта, Рене полушутя добавил: «Конечно, если бы этим заинтересовался кто-нибудь вроде Маргерит Дюрас…»

Но его слова были восприняты всерьез. Рене познакомился с Маргерит Дюрас, у них состоялась длинная беседа, возникли мысли, положившие начало фильму «Хиросима, моя любовь». Алену виделось нечто вроде поэмы, где человеческая любовь сталкивается с ужасом массового уничтожения.

«Мы сказали сами себе, что можно попробовать сделать фильм, где герои не были бы прямыми участниками трагедии, но либо вспоминали о ней, либо ощутили на себе ее последствия, — пишет Ален Рене. — Наш японец не пережил катастрофу Хиросимы, но он знает о ней и переживает ее так же, как все зрители фильма, как все мы способны внутренне пережить эту драму, коллективно испытать ее, даже никогда не побывав в Хиросиме».

Рене подал Маргерит Дюрас лишь смутную идею построения сценария, просто схему любовной истории, которая происходит в Хиросиме и вызывает в памяти событие, происшедшее в 1944 году, во время войны, показанное при помощи параллельного монтажа. При постоянном сотрудничестве с Рене, под его контролем и руководством Дюрас взялась за литературное оформление его замысла.

Фильм начинается необычно. Из темноты, в лучах бокового света, выступают сплетенные тела любовников. И неожиданно голос мужчины произносит: «Нет, ты ничего не видела в Хиросиме». Кадры любовных объятий чередуются с документальными кадрами, повествующими о трагедии Хиросимы. И женский голос говорит о страдании, смерти, памяти и надежде.

Мотив любви и мотив страдания возникают в фильме с первого же эпизода. Героиня — французская актриса, приехала сниматься в фильме о Хиросиме. Герой — японский архитектор, семья которого погибла в Хиросиме. Он воевал, и это оказалось для него спасением.

Француженка участвует в съемках. Демонстранты протестуют против атомной бомбы. Они идут с плакатами, выкрикивая лозунги. Для них — это не только съемка. Они демонстрируют всерьез. Это их жизнь, их борьба.

И снова влюбленные — японец и француженка вместе — в гостинице, на улицах и в ресторанах Хиросимы. Будучи счастлива с ним, она все время хочет уйти от него. Объяснение раскрывается в ее рассказе, который возникает на экране отрывочно, в сложных переплетениях с их блужданиями по Хиросиме.

В восемнадцать лет она полюбила в оккупированном Невере немецкого солдата. Нет, он не хотел войны. «Мы уедем в Баварию, любимая, и поженимся…» Но их планам не суждено сбыться. Его убили при освобождении города, ей обрили голову за связь с оккупантом. Она едва не сошла с ума от любви и отчаяния. А потом уехала в Париж, нашла работу,

семью, спокойствие.

После выхода фильма на экран много спорили о моральной чистоте девушки, полюбившей захватчика. В ее оправдание говорили, что немецкий солдат был против войны, что оккупация в Невере проходила бескровно, мирно. Был ли немецкий солдат антифашистом? Для авторов фильма это было очевидно, но они не хотели ничего прояснять, чтобы не слишком обелять героиню, не вызывать к ней симпатию слишком легкими средствами.

В Хиросиме француженка вновь нашла любовь. Но тень войны, уничтожившей и Хиросиму, и ее первое чувство, не позволяет ей отдаться новой любви. Они должны расстаться. После съемки героиня навсегда улетит в Париж. Японец останется, у него здесь семья, работа. Как замечал критик Франсуа Морен: «Любовь их обречена на гибель из-за того, что любящих разделяет множество барьеров: они — пленники своего окружения, и их жизненные пути скрестились, чтобы разойтись дальше, в бесконечность».

Рене называл своих персонажей «негерои», в том смысле, что они не участвуют непосредственно в великой драме.

Ален Рене всегда тщательно подходил к подбору исполнителей. Он отдавал предпочтение актерам, в совершенстве владеющим своей профессией. С «Хиросимой» дело обстояло сложно: нужна была лирическая актриса, владеющая искусством перевоплощения, и в то же время не примелькавшаяся на экране. В Эммануэли Рива это удачно сочеталось: она была известной театральной актрисой, но для кино — лицом новым.

По замыслу режиссера, героиня «Хиросимы» должна была вызывать симпатию, но не безоговорочную, а с примесью раздражения…

Эммануэль Рива и Эйджи Окада играют сдержанно и точно. Как справедливо замечает киновед Р. Юренев, малейший налет декламации разрушил бы ткань фильма, вошел бы в противоречие и с документальными кадрами, и с правдой чувств героев. «Ее неподдельная искренность и в самозабвенной исповеди о прошлом, и в признании своего бессилия преодолеть это прошлое, его неподдельная искренность в желании понять ее, утешить, обратить к новой любви переданы с той покоряющей простотой, которая заставляет позабыть, что перед нами актеры».

На съемочной площадке Ален Рене заботился о том, чтобы исполнители чувствовали себя как можно свободнее. Он всегда относился с уважением к актерскому труду, стремился избавить своих подопечных от досадных помех. В то же время требовал, чтобы актеры в совершенстве знали свой текст, свою мизансцену: места, жесты, переходы внутри кадра. Когда все было отработано, он снимал первый дубль, добиваясь только искренности чувства, чтобы в нем не чувствовалось ничего искусственного. Отталкиваясь от этого дубля, Рене строил свою дальнейшую работу.

Операторы Саша Вьерни, снимавший во Франции — в Невере, и Митио Такахаси, работавший в Японии — в Хиросиме, не искали стилистического единства, так как каждый прием, каждая манера диктовались мыслью, содержанием эпизода.

Музыка Джованни Фуско и Жоржа Делерю занимает в фильме скромное место. Она мелодична и ненавязчива. Подчас музыка помогает

объединить эпизоды разного времени и разные мест. Тихая музыка, звучащая в японском кафе, где героиня открывает свою историю, лишь постепенно затухает, когда на экране возникают образы ее рассказа.

Сцены в Невере вызвали разноречивые суждения. Многим казалось, что автор ставит знак равенства между трагедией Хиросимы и банальной драмой в Невере. Но, по словам Рене, вся сила этого сопоставления как раз в несоизмеримости масштабов: «Ведь строение атома напоминает строение вселенной. В основе обоих событий — бесчеловечность войны, безумие войны, топчущей с одной и той же жестокостью и судьбу девчонки из Невера, и судьбу сотен тысяч жителей Хиросимы. Напротив, в фильме противопоставляется огромное, неизмеримое, фантастическое событие в Хиросиме и крошечная историйка в Невере, которую мы видим как бы сквозь Хиросиму — подобно тому как пламя свечи, если смотреть через увеличительное стекло, предстает перед нами увеличенным и перевернутым вверх ногами. Вообще самого события в Хиросиме мы не видим. Оно представлено несколькими деталями — так иногда поступают в романах, где не нужно описывать во всех подробностях пейзаж или событие, чтобы дать представление о нем в целом».

Антивоенная картина Рене «Хиросима, любовь моя», вышедшая на экран 10 июня 1959 года, стала объектом политической борьбы. «Юманите» и вся левая пресса решительно поддержали фильм. Правая, эстетствующая, критика с восторгом писала о сюрреализме произведения, о разрушении реальности. А устроители Каннского фестиваля отказались принять «Хиросиму» на конкурс, опасаясь дипломатических осложнений с США и ФРГ. Под давлением прогрессивной критики фильм был показан в Канне вне конкурса, что не помешало, однако, Международной организации кинопрессы (ФИПРЕССИ) и Объединению писателей кино и телевидения присудить картине специальные призы.

Вопреки ожиданиям прокатчиков фильм долго не сходил с экранов. Ален Рене утвердил свое положение в кинопроизводстве. Сам он не ожидал, что вокруг «Хиросимы» разыграются такие страсти, Рене не собирался снимать «скандальный» фильм. Но больше всего его удивило, что единственная непривычная вещь, которую они с Маргерит Дюрас сознательно допустили, — любовь француженки и японца — показалась всем естественной…

«„Хиросима, моя любовь“ оставит памятный след в киноискусстве, — предрекал французский киновед Жорж Садуль. — Режиссура „Хиросимы“ удивительна. Ален Рене — великий режиссер, он стоит в первых рядах кинематографистов своего времени… Все, к чему прикасается этот волшебник, преображается. Самое банальное место начинает казаться странным, необычным, волнующим».

«НЕКОТОРЫЕ ЛЮБЯТ ГОРЯЧЕЕ» («В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО ДЕВУШКИ»)
(Some Like It Hot)

Производство: «Эштон продакшнз», «Мириш компани пикчерс», США, 1959 г. Авторы сценария Б. Уайлдер и А. Даймонд. Режиссер Б. Уайлдер. Оператор Ч. Лэнг-младший. Художник Т. Хауорт. Композитор А. Дойч. В ролях: М. Монро, Т. Кертис, Дж. Леммон, Дж. Э. Браун, П. О'Брайен, Дж. Рафт и др.

В апреле 1958 года Мэрилин Монро, в то время жившая в Нью-Йорке, получила из Голливуда сценарий комедии Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее» (в советском прокате — «В джазе только девушки»), где ей отводилась роль певицы джаза Милочки Ковальчик.

Монро не спешила с ответом. «Надо ли мне делать новую картину или остаться дома и снова попытаться забеременеть? — спрашивала она себя. — Думаю, больше всего на свете мне хочется малыша. Но, может быть, Господь подает мне какой-то знак, в смысле моей беременности? Вероятно, из меня получилась бы чокнутая мать; я бы до смерти любила свое дитя. Я так хочу его и в то же время боюсь. Артур [Миллер, муж актрисы] тоже говорит, что хочет, но его пыл проходит. Он считает, что я должна сделать картину. В конце концов, я ведь кинозвезда, правильно?»

Мэрилин Монро вернулась в Лос-Анджелес в начале июня. Толпа газетчиков собралась в аэропорту. Когда все пассажиры из самолета вышли, среди встречающих возникло замешательство: а где же Мэрилин? Только через полчаса она появилась на трапе самолета.

«Некоторые любят погорячее» — комический рассказ о двух парнях — Джо (Тони Кертис) и Джерри (Джек Леммон), которые в день Святого Валентина становятся свидетелями убийства. Спасаясь от гангстеров, они переодеваются в женские платья и устраиваются в женский джаз-ансамбль. Джо, ставший Джозефиной, влюбляется в Милочку Ковальчик. Героиня Монро играла на гавайской гитаре, была не прочь выпить и «закадрить» миллионера. Фильм являлся эксцентриадой с переодеваниями.

Уайлдер и Даймонд дописывали сценарий в ходе съемок. В большинстве случаев сцены уже были набросаны вчерне, но диалоги всегда писались в последний момент.

Когда Уайлдер приступил к работе над фильмом, продюсеры братья Мириш настаивали, чтобы все роли играли известные актеры. Позже, заполучив Тони Кертиса и Мэрилин Монро, продюсеры решили, что им хватит кинозвезд. Они согласились рискнуть и взять малоизвестного актера на роль Джерри. Уайлдер заявил: «Я хочу Леммона, этого паренька с „Коламбии“». Братья Мириш не возражали.

На долю Леммона и Кертиса в комедии «Некоторые любят погорячее» выпали ситуации предельно двусмысленные, но они были сглажены мягкостью актерского исполнения. Леммон и Кертис, оставаясь внутренне спокойными и расчетливыми, выполняли самые сногсшибательные трюки.

Режиссер выписал в качестве консультанта настоящего трансвестита из Берлина. После первого дня занятий он сказал: «Леммон просто невозможен. Кертис отлично справляется, но у Леммона ничего не выйдет. Я ничему не могу его научить, он все время отказывается делать то, что я ему приказываю».

Леммон и не хотел убедительного перевоплощения в женщину и считал, что он и Кертис должны изображать двух мужиков, которым неуютно в женском платье. Билли Уайлдер поддержал линию Леммона к явному неудовольствию трансвестита.

Перед началом съемок Кертис и Леммон целую неделю проходили пробы грима, пока не нашли облик, понравившийся всем. В костюмах

джазисток они отправились в соседний кинопавильон, зашли в женскую туалетную комнату и, усевшись перед зеркалом, принялись красить губы и болтать на дамские темы. Проходившие мимо актрисы и танцовщицы интересовались, где «девочки» снимаются. Кертис и Леммон отвечали: «В новом фильме Билли Уайлдера». Никто не заподозрил в них мужчин.

Но у Мэрилин не проходило дурное настроение. Мэрилин не нравилась роль. Уайлдер был любезен, но не без язвительности. Монро представляла, что он о ней думает: «Грудь из камня. Мозг из ваты».

Режиссер Билли Уайлдер, который четыре года тому назад намучился с актрисой, снимая ее в фильме «Зуд седьмого года», теперь подвергся новой пятимесячной пытке.

Во-первых, Мэрилин постоянно опаздывала — в хорошие дни на два часа, в плохие — на шесть. «С вашего позволения или без него, а я фильм закончу», — твердил Уайлдер при ее очередном опоздании.

Во-вторых, Монро не могла заставить себя выйти из гримерной: ей казалось, что она психологически не готова к съемкам. Размышляя об особенностях актерской игры, в своем последнем интервью журналу «Лайф» Монро заметила: «Пытаешься не просто вбить гвоздь, но нащупать его шляпку». Подготовка Мэрилин к выходу на съемочную площадку поражала наблюдателей и бесила коллег. «Перед каждым дублем, — писала Ллойд Ширер, — Мэрилин закрывала глаза и впадала в глубокий транс. Она опускалась на свой дешевый купальный костюм моды 1927 года, потом вдруг начинала стремительно махать руками, как будто во что бы то ни стало хотела отделить кисти от запястий». То были элементы техники, которую Мэрилин освоила в Актерской студии Ли Страсберга.

Жена руководителя студии Пола Страсберг в черном платье, черном капоре и черных очках всегда находилась рядом с Мэрилин. После каждого дубля, когда режиссер командовал «Стоп!» — Монро поворачивалась к Поле, и та кивком давала понять, что довольна ею, или качала головой с неодобрением. В последнем случае они отходили а сторонку, чтобы обсудить сцену. Разумеется, Билли Уайлдера это раздражало.

Чтобы добиться от Мэрилин нужного, приходилось снимать более сорока дублей, тогда как с другими крупными актерами Уайлдер, как правило, ограничивался одним-двумя дублями.

Правда, начиналось все великолепно. В начале фильма есть сцена в поезде: Мэрилин появляется из-за занавески и прыгает в постель к Леммону, а он злится, что не может продемонстрировать ей свои мужские достоинства. Там две страницы диалога. Сцену сняли с первого дубля. Билли Уайлдер спросил у оператора: «У тебя все получилось?» Тот ответил, что все в порядке. Тогда Билли сказал: «Отлично, значит, мы закончили». Мэрилин воскликнула: «Не может быть!» Леммон тоже удивился: «Как, и это все?» Уайлдер ответил: «Да, вы оба сыграли идеально, все получилось, как я хотел». Это была первая сцена с Леммоном. Мэрилин пришла вовремя, она хорошо себя чувствовала и помнила текст. Но такое случалось редко. Уже в то время она была серьезно больна психически, хотя окружающие о том пока недогадывались.

На площадке создалась невыносимая обстановка. Кертис терял легкость и веселость, прежде чем Мэрилин удавалось хоть немного разойтись.

Кертис, на которого она однажды выплеснула стакан шампанского, вспоминал о «злостном высокомерии» и «мстительном эгоизме» Мэрилин. На протяжении сорока двух дублей ему придется надкусывать ножку цыпленка, ибо Мэрилин не в состоянии выговорить свою пару слов. Потом несколько месяцев он не сможет даже притронуться к цыпленку.

Часами Кертис с Леммоном будут стоять на высоких каблуках, обливаясь потом под шелковыми чулками и накладными бюстами, пока Мэрилин не найдет в себе силы произнести: «Это я, Милочка». Актриса говорила: «Милочка, это я». «Это, Милочка, я». Всего сделали сорок семь дублей.

Наконец Уайлдер вывел слова роли большими буквами на дне выдвижного ящика. Пройдет совсем немного времени, и ему придется украсить надписями все ящики на съемочной площадке.

15 сентября 1958 года Мэрилин Монро с диагнозом «нервное истощение» попала в больницу «Ливанские кедры». Пришлось всерьез подумать о ее психическом состоянии. Мэрилин снова была беременна. Артур Миллер объявил, что отменяются все встречи с журналистами и фотокорреспондентами. Уайлдер не сделал никаких комментариев по этому поводу. В больнице актриса провела три дня.

Уайлдер был человеком энергичным и на режиссерском кресле сидел редко. Билли курил длинные папиросы и, когда работа его удовлетворяла, менял перышко на своей тирольской шляпе. Он обожал актеров и относился к ним с величайшим уважением. Уайлдер всегда был готов к эксперименту. Он говорил: «Ничего не объясняйте, просто покажите, чтобы я понял».

Однако Монро едва не привела режиссера к нервному срыву. Позже Уайлдер заявит: «Мы находились в полете, и с нами на борту был псих».

В фильме есть длинная сцена, когда Кертис разыгрывает из себя миллионера, добиваясь от Мэрилин побольше поцелуев и ласк. Актера спросили, что он чувствовал в этот момент. Кертис мстительно ответил: «Никогда в жизни я не испытывал такой скуки. Целовать Мэрилин — все равно что целовать Гитлера».

Когда его слова передали Монро, она только пожала плечами: «Это его проблемы».

Завершающие сцены картины, снимавшиеся в начале ноября 1958 года, потребовали от больной Мэрилин неимоверных физических усилий. Выписавшись из больницы, она лежала в отеле, «чтобы не растрясти ребенка».

Уайлдер и Даймонд долго не могли придумать финальную реплику. Только в последний день они остановились на фразе: «У каждого свои недостатки» (по-английски: «Nobody's perfect» — «Никто не совершенен»). Ее произносит Осгут Филдинг III (Джо Браун), когда Джерри-Дафна признается, что он мужчина. Но Уайлдер сомневался, что получится смешно: «Скорее всего, это сойдет. Снимем завтра, тем более что нам нужно сделать кое-какие кадры-вклейки для предыдущих сцен. А если получится плохо, придумаем что-нибудь еще и тоже снимем. А потом решим, что оставить». Вот так родилась классическая сцена.

Бюджет фильма был превышен почти на полмиллиона и составил 2 883 848 долларов.

Пробный просмотр «Некоторые любят погорячее» состоялся в «Бей-театр», в районе Пэлисэйд. После просмотра братья Мириш сказали Уайлдеру, что он должен все переделать, показать побольше Мэрилин. Продюсеры также заявили: «Хорошая комедия не может идти дольше полутора часов!»

Уайлдер пообещал внести необходимые изменения. На самом деле он вырезал лишь одну сцену секунд на пятнадцать, а все остальное оставил в неприкосновенности.

На повторном просмотре собралась молодежь. Ей очень понравился фильм, а братья Мириш остались чрезвычайно довольны переделками Билли.

Счастливый Уайлдер заявил прессе: «Я единственный режиссер, поставивший с Монро целых два фильма. Справедливость требует, чтобы Гильдия режиссеров ходатайствовала о награждении меня орденом „Пурпурное сердце“».

Правда, много лет спустя режиссер изменил свое мнение о Мэрилин: «Как комедийная актриса с ее острым чувством комического диалога она была просто гениальна. Это был дар от Бога. Поверьте мне. За последние пятнадцать лет я получил около десятка предложений от актрис. Но когда я начинал работать с ними, то думал: „Ничего не получится, для этого нужна Мэрилин Монро“. До ее уровня никто не дорос: рядом с ней все такие приземленные».

Премьера комедии «Некоторые любят погорячее» состоялась 29 марта 1959 года. В газетах сразу появились восторженные рецензии. Высших похвал удостоилась Мэрилин Монро. Она была прекрасна, как никогда. В апреле, мае и июне фильм возглавлял список самых популярных кинокартин Америки. Общие сборы от проката в США составили 25 миллионов долларов.

В одном из последних своих интервью Джек Леммон (он умер 27 июня 2001 года) сказал: «Без малейшего сомнения я утверждаю, что это лучшая американская комедия. И дело не в том, что я в ней снимался. Для меня это ничего не значит. Еще читая первые страницы сценария, я понял, что это гениально. Написать лучше просто невозможно. Уверен, что это — лучшее достижение Билли Уайлдера. Он снял фильм, будучи на вершине творческих возможностей. Это лучший фильм из всех, что я видел».

Согласно опросу издания «Энтертейнмент уикли» картина «Некоторые любят погорячее» заняла девятое место в списке лучших фильмов всех времен и народов и первое — среди кинокомедий.

«НА ПОСЛЕДНЕМ ДЫХАНИИ»
(À bout de souffle)

Производство: Франция, 1959 г. Сценарий Ж.-Л. Годара по оригинальному сюжету Ф. Трюффо. Режиссер Ж.-Л. Годар. Оператор Р. Кутар. Композитор М. Солаль. В ролях: Ж.-П. Бельмондо, Дж. Сиберг, Д. Буланже, А.-Ж. Уэ, Ж.-П. Мельвиль, Л. Давид, Р. Анен и др.

После выхода на экран фильма Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» отец французской синематеки Анри Ланглуа заявил, что отныне существует кино «до» и «после Годара». Жан Колле был того же мнения:

«Годар расправился со всем, что имелось. Расправился с психологией, социологией, логикой, моралью и, разумеется, с традиционной кинематографией».

Жан-Люк Годар наряду с Ф. Трюффо, К. Шабролем, Ж. Риветтом и Э. Ромером становится лидером так называемой «Новой волны» в киноискусстве. Как режиссер Годар дебютирует в 1954 году короткометражной лентой «Операция „бетон“». Фильм «На последнем дыхании» — его первая большая работа.

Годар высмеивал обстоятельные сценарии: никому они не нужны, потому что их никто не читает. Когда начинались съемки «На последнем дыхании», сценария не было. Оператор Рауль Кутар утверждал, что Годар принес продюсеру несколько рассказов из журнала «Детектив», на одном из которых Франсуа Трюффо начертал: «Может стать интересным сценарием». По другой версии, сценарий «На последнем дыхании» представлял несколько страничек, написанных тем же Трюффо на основе журнальной заметки.

Итак, Годар собирался рассказать о парне, укравшем дипломатическую машину. Что дальше? Приходилось домысливать. После того как он убьет патрульного полицейского, будет установлено, что за ним числятся и другие «грешки». Например, во время пребывания в Америке он убил человека и отсидел в тюрьме. По дороге на родину на теплоходе он знакомится с американской журналисткой, которая направляется в Европу за интервью у кинозвезд. Он ведет себя как джентльмен, и попутчики станут вспоминать его, как «вполне приличного человека». Арестовывают его чисто случайно в Турингклубе, приняв за вора, укравшего пальто на верблюжьем меху.

Продюсеру Жоржу де Борегару эта история понравилась. Страхуясь, он утвердил бюджет всего в полмиллиона франков, что предполагало съемки в естественных декорациях и с недорогими актерами.

Годар предложил главную роль Жан-Полю Бельмондо, снимавшемуся у него в короткометражке «Шарлотта и ее хахаль». Бельмондо только что вернулся из Алжира, где проходил военную службу (он попал там в аварию и был демобилизован). Годар рассказал актеру, какая у него будет потрясающая роль: «У меня есть идея. Тип, который ворует машину в Марселе. Он приезжает в Париж… а дальше посмотрим. Одно из двух — или он женится на своей возлюбленной, или погибнет…» И Бельмондо подписывает контракт.

Американка Джин Сиберг, уже известная по экранизации романа Франсуазы Саган «Здравствуй, грусть», согласилась сыграть роль Патриции.

Актрисе Лилиан Давид досталась роль подружки Патриции, у которой Мишель крадет деньги.

Остальные актеры были либо непрофессионалами (как Д. Буланже, будущий сценарист многих картин с участием Бельмондо), либо малоизвестными (Р. Анен, Ж.-П. Мариель).

Годар часто повторял, что «На последнем дыхании» — фильм, где все позволено. «Это было заложено в самой его природе. Что бы люди ни делали, все могло войти в фильм. Я исходил из этого. Я говорил сам себе: уже был Брессон, только что появилась „Хиросима“, определенного рода

кино завершается, может быть, оно закончилось навсегда, поставим финальную точку, покажем, что позволено все. Я хотел оттолкнуться от условной истории и переделать, переиначить все существующее кино. Я хотел также создать впечатление, что киноприемы только что открыты или в первый раз прочувствованы».

Жан-Люк Годар сочинил первую сцену (Джин Сиберг на Елисейских Полях), а для остального у него была готова уйма заметок по каждой сцене. Сценарий писался по ходу съемок, но Годар отлично знал, что хочет сделать. Ему, например, не нравился финал. «Окончательно меня замучил конец. Умрет ли герой? Сначала я подумывал сделать противоположное, скажем, „Убийству“ С. Кубрика. Гангстер побеждал и уезжал в Италию с деньгами. Но это была бы слишком условная антиусловность… В конце концов я сказал себе, что если я признался в намерении сделать нормальный гангстерский фильм, я не должен постоянно противоречить жанру. Парень должен умереть. Если Атриды больше не истребляют друг друга, это не Атриды».

Соответственно менялся сюжет фильма.

Теперь мелкий жулик Мишель Пуакар похищает машину в Марселе, чтобы добраться до Парижа, забрать там положенные ему деньги. Убив преследующего его мотоциклиста-полицейского, он бросает машину и на поезде приезжает в Париж. Здесь Мишель сближается с американкой Патрицией Франкини, мечтающей о карьере журналистки. Ради заработка она продает газету — парижское издание «Нью-Йорк геральд трибюн». Мишель разгуливает по Елисейским Полям, то и дело ускользая от полиции. Он пытается уговорить Патрицию бежать с ним из Парижа в Италию. Но практичная американка не склонна к авантюрам. И когда полицейский комиссар пригрозит ей лишением визы, она без колебаний выдаст любовника. Мишель может успеть скрыться, но вместо этого, полный отвращения к женщине, к себе, к жизни, — подставляет свою спину под пулю полицейского.

Для актеров работа в этой картине была необычной. Большинство из них привыкло сниматься в совершенно другой манере: выучи реплики, отрепетируй движения, не пересекай меловых отметок на полу. И вдруг оказалось, что в кино возможна абсолютная, тотальная свобода. Как описывал потом Жан-Поль Бельмондо: «…Я не знал, как себя вести, не понимал намерений Годара. Тот один знал, чего хочет. Фильм снимался без синхронной записи звука, поэтому Годар просто включал камеру и говорил нам из-за кадра, что нужно делать, как в немом кино. Режиссер-суфлер… По вечерам я приходил домой и говорил жене: „Потрясающе! Я снимаюсь у сумасшедшего!“ Я был уверен, что этот фильм никогда не выйдет на экран, поэтому был совершенно спокоен и раскован. Не работа, а любительские развлечения… Для актера это замечательно! Ни разу потом я не ощущал такого чувства свободы».

Годар не расставался с тетрадью, которая помогала ему не сбиваться в сторону. Он давал точные указания оператору Раулю Кутару. Фильм как бы сверхдокументален. Ни одного павильона — только улицы, переулки, витрины, лестницы метро, номера отелей. Кутар почти не пользовался операторским светом — дорожил хроникальностью, импровизационностью кадра. И если половина лица героя оказывалась в

тени — пусть так и будет, это только усиливает «документальность» фильма.

Утром Патриция берет интервью у модного писателя. Писатель расточает легкомысленные циничности. Здесь в фильм вторгаются документальные кадры: в Париж приезжает Эйзенхауэр. Разумеется, и эта «вклейка» подкрепляла «документальную» манеру фильма.

Во время прохода Патриции и Мишеля по Елисейским Полям движение камеры было организовано таким образом, чтобы прохожие, попадающие в кадр, ее не замечали. Рауль Кутар сидел в маленьком автомобиле с ручным управлением, а Годар катил или тащил его со скоростью шага героев фильма.

Постепенно и актеры начали понимать, что от них требуется. Хотя сам Годар сетовал: «Мне не удается понять актеров. Они одновременно чудовища и дети. Это большие дети, которых постоянно надо утешать. Они страдают от невозможности выразить себя. Именно поэтому они — актеры…»

И вот последний, наверное, самый запоминающийся эпизод фильма. Полиция подстрелила Мишеля; он бежит и бежит по длинному переулку, словно вся его жизнь образно выразилась в этом бессмысленном долгом беге. И на последнем дыхании, рухнув на асфальт, посылает шутливую гримасу Патриции.

Для съемок финала была выбрана улица Кампань-Премьер в XIV округе Парижа. Годар проинструктировал Бельмондо: «Упадешь, когда почувствуешь пулю в спине». И Жан-Поль блестяще ее «почувствовал». Его лицо искажала привычная гримаса, и он падал, разбросав руки. А затем, проведя пальцем по губам, произносил свою знаменитую предсмертную фразу: «Какая мерзость». Эти слова относились как к присутствующей в толпе Патриции, так и к собственной постылой жизни.

Мишель умирает, но есть в фильме еще один план, как бы «зафинальный», — бесконечно долгий план Патриции, взирающей на скончавшегося Мишеля. Повернувшись, она быстро уходит, обрывая сантимент прощания…

Годар принципиально отвергал ассоциативно-образный монтаж. Он просто склеивал эпизоды — кончился один, начался другой. Эстетический смысл такой склейки — не допускать ничего авторского, субъективного в строении фильма. Если бы Годар мог снять весь фильм одним куском с одной точки, конечно, он так и сделал бы.

Продюсеру фильм показался слишком длинным, и Годар тотчас же изменил приемы монтажа, не выбрасывая целиком отдельные сцены, а вырезая что-то в каждом эпизоде, убирая паузы, избегая переходов. Отсюда — наэлектризованный ритм, великолепно передающий беспокойный темп нашего времени.

Фильм Годара получил множество призов и давно стал классикой. С годами он ничуть не постарел. Это, по-видимому, один из самых совершенных, самых искренних фильмов Годара. В лице Бельмондо он нашел соратника. Сам Жан-Поль называл «На последнем дыхании» своей Гонкуровской премией. В восторженной рецензии Франсуа Трюффо писал, что картину Годара многое роднит — эстетически — с «Аталантой» Жана Виго. «Картина Виго, — отмечал Трюффо, — заканчивалась любовными

объятиями героев. Наверняка в тот день они зачали ребенка — Бельмондо из „На последнем дыхании“».

Фильм Годара был переворотом еще и потому, что его герой — не красавец. Долговязый парень с перебитым носом. Сигарета в углу рта…

Так Жан Поль Бельмондо стал звездой. Развязность, бравада, бунтарство и вместе с тем человечность и ранимость его героев были созвучны настроениям молодежи на рубеже 1950–60-х годов.

Любопытно, что картина пришлась по вкусу и снобам, и рядовому зрителю. Одни следили за мыслью, другие — за действием.

Фильм объявили манифестом «Новой волны». Составными частями этого стиля были очевидный вкус к провокации, съемки в естественных декорациях, обычно ручной камерой, очень подвижной, словно подглядывающей за реакциями героев. Бельмондо скажет потом, что Годар, казалось, снимал скрытой камерой, поэтому у зрителя возникало ощущение «спонтанности», «фонтанирования находок».

Фильм «На последнем дыхании» получил множество призов. На Берлинском кинофестивале Годар был признан лучшим режиссером.

«ПСИХОЗ»
(Psycho)

Производство: «Шемли продакшнс», США, 1960 г. Авторы сценария А. Хичкок и Дж. Стефано по роману Р. Блоха. Режиссер А. Хичкок, Оператор Дж. Л. Рассел-младший. Художники: Р. Клэтуорти, Дж. Харли. Композитор Б. Херрманн. В ролях: Э. Перкинс, Дж. Ли, В. Майлз, Дж. Гэвин, М. Белсэм, Дж. Макинтайр и др.

Фильм «Психоз» в творчестве Альфреда Хичкока — своего рода эксперимент: режиссеру хотелось проверить, сможет ли он сделать фильм в финансовых пределах телевизионной ленты? Ради этого он пригласил себе в компанию телевизионную команду, которая умела работать быстро. Задержки были связаны только со съемкой эпизодов убийств. Все прочее снималось в телевизионном темпе. Черно-белый «Психоз» стоил всего 800 тысяч долларов.

Альфред Хичкок анонимно приобрел права на экранизацию «Психоза» у его автора Роберта Блоха за девять тысяч долларов. В основу романа легла реальная история маньяка-убийцы Эда Гейна из штата Висконсин. Хичкок скупил чуть ли не весь тираж книги и уничтожил его: режиссер хотел, чтобы как можно меньше людей знали сюжет «Психоза». Сам фильм снимался под рабочими названиями «Производство 9401» и «Вимпи» (по имени одного из операторов Рекса Вимпи).

Фабула этой ленты не таит особых сложностей. Однако Хичкоку важен был не столько сам материал, сколько его визуальная интерпретация.

В начале фильма показан обычный современный американский город. Панорамируя над крышами, камера подводит зрителя к одному из множества окон. Вторгается в комнату.

Последующая любовная сцена тоже, по существу, обычна. Влюбленные говорят о деньгах, которых им не хватает, чтобы устроить свою жизнь. Наконец Марион Крейн (так зовут героиню) уходит.

Приемная фирмы, где работает Марион. Появляется хозяин с подвыпившим заказчиком. Девушка получает сорок тысяч, которые должна

отнести в банк. Однако вместо банка она отправляется домой. Переодевается в дорогу. Пакет с деньгами берет с собой.

Марион ведет машину довольно долго, и почти все это время на экране лицо девушки. Надо отдать должное Хичкоку и актрисе Джанет Ли — эти кадры сделаны действительно превосходно.

На дорогу спускается темнота. Начинается проливной дождь. Из мрака выплывает неоновая вывеска загородной гостиницы.

Тихий, маленький мотель. Появляется хозяин — высокий, приветливый парень. Марион и Норман (его играет Энтони Перкинс) сразу чувствуют интерес друг к другу. После ужина Норман оставляет гостью и удаляется в свой дом на пригорке. Выйдя на террасу, Марион слышит доносящийся из дома резкий старушечий голос, ревниво упрекающий Нормана за его долгий разговор с приезжей.

«Практически первая часть истории — обманка, — подчеркивал Хичкок. — Нужно было отвлечь внимание зрителей в сторону, чтобы усилить впечатление от неожиданного убийства. Мы нарочно затянули экспозицию с кражей денег и бегством, чтобы зрители сосредоточились на том, поймают воровку или нет. Линия с украденными 40 тысячами пунктиром прошла через весь фильм, чтобы публика по инерции продолжала думать, что же сталось с деньгами.

Публика любит опережать события, предсказывать, что будет дальше. На этом можно ловко сыграть, контролируя стереотипный ход мыслей. Чем больше подробностей путешествия девушки мы узнавали, тем глубже аудитория погружалась в слежку за ее бегством. Ради этого мы включили сцены с полицейским на мотоцикле и сменой автомобилей. Когда хозяин мотеля рассказывает девушке о своей жизни и они обмениваются понимающими взглядами, зрители все еще думают о том, удастся ли ей уйти от преследования. Некоторые из них предполагают, что этот „приятный молодой человек“ заставит ее принять правильное решение. А мы манипулируем мыслью зрителя и держим его как можно дальше от того, что на самом деле случится».

…Девушка раздевается и идет в ванную. Она долго и с наслаждением моется под душем. Камера огибает ванну, и мы видим прозрачную занавеску. Чья-то рука отдергивает ее. Марион дико вскрикивает: из темноты к ней шагнула страшная фигура женщины с поднятым для удара ножом. Стремительно перемежающиеся кадры огромного сверкающего клинка и извивающегося от ужаса и боли тела девушки. Наконец Марион оседает, воронка втягивает потоки крови…

Прибегает Норман. Он в ужасе. Но, быстро совладав с собой, начинает принимать меры, чтобы тщательно замести следы преступления…

Многие отмечали монтажную завершенность гибели героини. Нападение на нее начинается с крупного плана глаза убийцы, приникшего к отверстию в ванной комнате, и кончается таким же крупным планом мертвого, остановившегося глаза жертвы.

«Для съемок была изготовлена модель женского торса, — рассказывал Хичкок. — Кровь должна была вытекать из лезвия ножа. Но мы этим не воспользовались. Мы работали с обнаженной дублершей Джанет Ли. Мы показали только кисти рук мисс Ли, ее плечи и голову. Все остальное принадлежало дублерше. Естественно, нож не касался ее тела,

все было смонтировано…»

В 2004 году редакторы британского журнала «Тотэл филм» попросили критиков определить «лучшие сцены смерти» в истории кино. Первое место по итогам опроса заняла сцена убийства Марион, в которой 90 монтажных склеек.

Сцену снимали целую неделю. Энтони Перкинс участия в ней не принимал; он в то время готовился к роли в Нью-Йорке. Для 45-секундной сцены было сделано 70 планов. Говорят, что Хичкок распорядился подать ледяную воду в душ в тот момент, когда появится фигура с ножом в руках, и поэтому актриса сыграла так натурально. Но это лишь слухи. Как и то, что Хичкок предпочел черно-белый вариант только потому, что в цвете фильм покажется слишком кровавым. Кстати, в качестве заменителя крови был использован шоколадный сироп. При озвучивании сцены убийства нож втыкали в зимнюю дыню.

…На поиски Марион отправляются ее сестра (Вера Майлз) и возлюбленный (Джон Гэвин). Одновременно по следу идет частный детектив (Мартин Белсэм). Он пытается проникнуть в старый дом Нормана, сталкивается с той же таинственной фигурой старухи, и так же, как Марион, падает под ударами ее ножа. Смерть детектива поставлена столь же изобретательно. Добиться нужных эффектов удалось лишь с помощью сложных комбинированных съемок.

Сестра Марион случайно узнает, что мать Нормана… умерла десять лет назад. В одной из подвальных комнат она находит сидящую к ней спиной старуху. От какого-то толчка кресло резко поворачивается: девушка оказывается лицом к лицу с мумией…

В следующее мгновение в дверях вырастает фигура такой же старухи с ножом. Внезапная помощь останавливает занесенную для удара руку. В борьбе спадает парик, и оказывается, что перед нами не старуха, а Норман.

В заключительном эпизоде все разъясняет психиатр, участвующий в следствии. У Нормана сложное раздвоение личности. Одна его ипостась — одинокий молодой человек, владелец небольшого загородного мотеля. С другой стороны, он воображает себя своей собственной (давно умершей на самом деле) матерью, которая якобы психически больна. В образе «матери» Норман становится садистом и убийцей, так как «мать» ревнует своего сына ко всем женщинам и убивает тех, что встречаются на его пути. Таким образом, Норман — убийца, сам того не осознающий. Он убежден, что убийства совершает его «мать», а он, Норман, только скрывает ее преступления…

В книге Норман Бейтс изображен дегенератом и сексуальным маньяком, который и внешне омерзителен: огромный, толстый, лысый, с красным лицом. Хичкок же пригласил на роль Нормана красавца Энтони Перкинса. Для режиссера было важно не только то, что Перкинс наделен привлекательной внешностью и изяществом, но и то, что этот актер мог облагородить, возвысить Нормана, сделать его интеллигентным, изысканным. Ранее Перкинс сыграл немало ролей честных, застенчивых, самоотверженных молодых людей.

В первых эпизодах «Психоза» Норман кажется романтиком, более того: своей тонкой красотой и скорбным выражением бледного лица он

напоминает принца из сказки. Однако затем он начинает походить на злого колдуна, в котором проскальзывает что-то демоническое, а потом и отвратительное.

Гонорар Энтони Перкинса составил 40 тысяч долларов. Точно такая же сумма была украдена Марион.

На роль Марион рассматривались кандидатуры Ширли Джонс, Ланы Тернер, Марты Хейер. Но победила Джанет Ли. Она начала сниматься еще в 1947 году, когда заключила контракт с МГМ на 50 долларов в неделю. Актриса блеснула талантом у Орсона Уэллса в «Печати зла» (1958).

Джанет Ли вспоминала, что после кинопробы Хичкок сказал ей: «Я решил выбрать вас, потому что вы настоящая актриса. Однако запомните: вы должны играть только то, что написано в сценарии, и не задавать лишних вопросов. Я не люблю, когда актеры начинают импровизировать». Съемки в «Психозе» заняли у актрисы всего три недели, причем целая неделя ушла на сцену в ванной.

Критики справедливо отмечают, что у Хичкока буквально каждый сантиметр экрана несет информацию — тут нет пустого пространства. В офисе, где работает Марион, на стене висят две картины: на одной — дорога, где девушку позднее остановит полицейский, а на второй — болото, в котором Норман утопит машину.

До того как Марион крадет деньги, ее бюстгальтер и сумочка — белого цвета. После кражи они становятся черными. Хичкок это сделал умышленно, показав тем самым, что героиня совершила плохой поступок.

Номер на втором автомобиле Марион — НФБ-418. Это инициалы Нормана (Фрэнсиса) Бейтса.

Птицы становятся тайным знаком картины. Хобби Нормана — таксидермия, то есть изготовление чучел птиц. Второе имя Бейтса — Фрэнсис — имя святого покровителя птиц. Фамилию героини Крейн можно перевести как «Журавль». Норман говорит Марион, что она «ест как птичка». Мотель украшают чучела птиц. Картинки с птицами можно видеть и на стене, и на двери в ванную.

«Психоз» снимался с 30 ноября 1959 года по 1 февраля 1960 года. Хичкок и сценарист Джозеф Стефано в качестве музыкального оформления хотели использовать джазовые композиции, но потом все-таки предпочли струнный оркестр Бернарда Херрманна. От пронзительных звуков скрипок холодеет кровь в жилах.

«Психоз» стал самым кассовым фильмом Хичкока — мировые сборы превысили 50 миллионов долларов. Режиссера это, конечно, радовало, но удовлетворение ему принесло прежде всего воздействие фильма на зрителей. «Мне, в сущности, безразлична тема, — отмечал Хичкок, — не очень важна актерская игра; но я отвечаю за съемки, звуковую дорожку и те технические уловки, которые заставляют зрителей взвизгивать. Нашему тщеславию чрезвычайно льстит способность киноискусства влиять на чувства масс. И „Психоз“ в этом отношении может считаться удачей. Людей потрясли не сюжет, не великое актерское искусство и не любовь к бестселлеру, по которому поставлен фильм. Это сделало чистое кино. Моя задача — обеспечить публике благодетельный шок. Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвения и восстановить душевное равновесие можно

только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино. И успех достигается не содержанием, а техникой. В фильме камера доминирует».

«Психоз» — серьезная история, пересказанная тем не менее с юмором, что сам Хичкок не раз подчеркивал: «Если бы „Психоз“ задумывался как абсолютно серьезный фильм, его следовало бы разворачивать как клинический случай без всякой тайны или саспенса, как документ, историю болезни. А кино саспенса немыслимо без иронии».

Картина была номинирована на четыре премии «Оскара»: за режиссуру (Хичкок), женскую роль второго плана (Ли), работу художника и оператора (Рассел-младший). Кроме того, Джанет Ли стала обладательницей «Золотого глобуса».

«Психоз» Альфреда Хичкока по опросу журнала «Энтертейнмент уикли» занял 11-е место в списке самых лучших фильмов за всю историю кино. Кроме того, он оказался лучшим в жанре «триллер».

«СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»
(La dolce vita)

Производство: Италия—Франция, 1960 г. Авторы сценария: Ф. Феллини, Т. Пинелли, Э. Флайяно, Б. Ронди. Режиссер Ф. Феллини. Оператор О. Мартелли. Художник П. Герарди. Композитор Н. Рота. В ролях: М. Мастроянни, А. Экберг, А. Эме, А. Кюни, М. Ноэль, Э. Фюрно, В. Сантессо, А. Челентано и др.

Вершиной творчества великого итальянца Федерико Феллини считается фильм «Сладкая жизнь». Это произведение мастера явилось вехой целого периода итальянской жизни. Позже видный итальянский кинокритик Джованни Граццини назовет «Сладкую жизнь» краеугольным камнем культуры и художественного воображения XX века.

По словам Феллини, питательной почвой для фильма, для создания его зрительного ряда, явилась та жизнь, которую показывают иллюстрированные журналы — такие, как «Эуропео» и «Оджи»: бессмысленное выставление напоказ «черной знати» католической церкви и Ватикана, бесконечные фото приемов и празднеств «сильных мира сего». Иллюстрированные журналы явились зыбким отражением общества, которое непрерывно себя прославляет, собой любуется, само себя хвалит и награждает. Над таким обществом грех было не понасмехаться. И Феллини воспользовался этой возможностью.

«Сладкая жизнь» — цепь новелл из жизни Рима пятидесятых годов, связанных с образом растленного, разменявшего свой талант, усыпившего свою совесть журналиста. Новеллы фильма показывают различные слои общества: прессу, буржуазию, аристократию, интеллигенцию, богему. Беспечна, пуста, бессмысленна жизнь, в которой царят одиночество, отчуждение, разобщение людей.

К сентябрю 1958 года появился черновой вариант сценария «Сладкой жизни». Писатель и кинодраматург Эннио Флайяно отмечал: «Мы хотели показать современного молодого человека (не важно, журналист он или нет) в столкновении с низменной действительностью, которую нельзя не замечать, ибо печать, самое кино, телевидение, социологи и моралисты только и делают, что ее показывают. И это сладостная действительность. Она приятна. Она нравится и убаюкивает».

Феллини не сразу удалось найти продюсера, который отважился бы поставить такой фильм. От «Сладкой жизни» отказалось семь продюсеров. Наконец объявился смельчак — Анджело Риццоли (он был также книжным издателем).

Главную роль журналиста Марчелло с искренностью и глубиной исполнил Марчелло Мастроянни.

«Нас познакомила Джульетта, — рассказывал Феллини. — Она играла с Марчелло в театре и первая рассказала мне о нем…

Каким я представлял себе этого журналиста — полного амбиций скептика и краснобая, готового прибегнуть к любым средствам во имя достижения своих целей? Я просмотрел многих актеров, прежде чем решился встретиться с Марчелло. Мы поехали с ним покататься на автомобиле и сразу же начали болтать, словно двое мальчишек».

Решающая встреча состоялась в Фреджене. Марчелло был готов на все, лишь бы работать с Феллини.

Потом Марчелло рассказывал: «Я устал играть этакого разбитного парня, бегающего за девчонками и отпускающего плоские шутки. А роль, которую мне предложили в тот раз, — это же мечта для актера! Я поклялся Федерико, что вывернусь наизнанку, и он мне поверил».

Анита Экберг, шведка по национальности, начинала карьеру актрисы в Голливуде. В 1956 году она снималась в Италии в фильме Кинга Видора «Война и мир» в роли Элен Курагиной. Затем работала в Англии и вернулась в Италию.

Созданный ею образ Сильвии в «Сладкой жизни» удивительно совпал с личностью и характером самой Экберг — кинозвезды, приехавшей из Голливуда и прославившейся в Риме своей экстравагантностью и светскими скандалами.

Одной из ключевых фигур фильма является профессор Штейнер, осознавший безвыходность, тупиковость дальнейшего развития общества и цивилизации. Он убивает своих детей и уходит из жизни сам. Как отмечали критики, смерть Штейнера — единственного, кто в фильме Феллини является носителем духовных ценностей, — отнимает у Марчелло Рубини всякую возможность возврата к нормальному существованию, всякую надежду на спасение.

Феллини считал идеальным исполнителем этой роли Генри Фонду. Он даже отправил ему в Америку приглашение. Но Фонда отказался, сославшись на занятость, и роль получил Ален Кюни.

Анук Эме сыграла холодную и циничную римскую аристократку Маддалену. Актриса Ивонна Фюрно оказалась идеальной исполнительницей роли Эммы, любовницы Марчелло.

Среди рисунков Феллини, сделанных перед съемками, было несколько изображений Вальтера Сантессо, актера, играющего фоторепортера Папараццо, снимавшего знаменитостей в самых неподходящих местах и в самые неподходящие моменты. Феллини подумал, что это имя идеально подойдет бездушному и холодному охотнику за сенсациями.

Феллини придирчиво выбирал актрису на роль бывшей жены продюсера, которая во время приема устраивает стриптиз. Надя Грей

привлекла его внимание загадочной, провоцирующей улыбкой. В юном возрасте она вышла замуж за румынского князя, потом сыграла изысканную иностранку в ряде английских фильмов.

Отдавая дань документализму, Феллини пригласил в свой фильм «подлинных» персонажей — аристократов, писателей, художников, политиков.

«Сладкую жизнь» снимали очень долго — почти шесть месяцев. Работа над фильмом была закончена осенью 1959 года.

Мастроянни говорил: «„Сладкая жизнь“ — самый лучший период моей жизни, чудесное время, славно мы тогда поработали и повеселились!»

Создавая самую приятную, самую идеальную атмосферу вокруг актера, Феллини и сам непосредственно участвовал в создании персонажа. Вначале он с беспокойством приглядывался к Мастроянни — ему хотелось несколько изменить добропорядочную физиономию артиста, придать ей более двусмысленное, хитрое выражение. «Я заставил его сбросить десять килограммов веса (и это затем повторялось перед каждым новым фильмом) и сделал все, чтобы он выглядел как можно более нервным и беспокойным. Мы нарисовали ему черные брови, припудрили лицо желтоватой пудрой, надели на него темные очки, черный костюм и черный галстук. Все эти наши маленькие ухищрения придали ему расплывчато-болезненныйоблик».

Марчелло сразу подружился с Анитой Экберг, а Федерико просто боготворил ее. По сценарию Марчелло говорит Сильвии: «Луна, Земля, мать, супруга. Кто же ты?»

Пышногрудая шведка поражала своей неимоверной красотой, а также количеством поглощаемой ею водки с апельсиновым соком. В знаменитой ночной сцене Сильвия — Экберг, величественная, одетая в черное платье, с длинными золотистыми волосами, спадавшими по обнаженной спине, медленно подошла к бассейну фонтана Треви и бросилась в воду. Марчелло пошутил: «Анита вошла в историю, искупавшись одетой в фонтане Треви».

Потом были другие красавицы: Анук Эме, Ивонна Фюрно, Натали Ноэль, постоянно вертевшиеся вокруг Марчелло, который, как пишет сценарист Тулио Кезик, «явно наслаждался ролью петуха в курятнике. Его, бравого героя, чуть ли не супермена на экране, в реальной жизни несло по течению».

Сцену с аристократами Феллини добавил во время съемок, под впечатлением некоторых рассказов Брунелло Ронди, частого посетителя приемов и празднеств в домах римской знати.

Музыку к фильму написал Нино Рота. Феллини сказал своему любимому композитору, что в изобразительном плане фильма есть нечто барочное, «византийское», и музыкальная тема должна порождать представление о богатом и в то же время жалком, медленно бредущем караване (что в какой-то мере и представляет собой «Сладкая жизнь») или же о пышном и в то же время нищем, качающемся на волнах корабле. И Нино Рота вдохновенно сочинил оригинальную мелодию на заданную тему. Музыка к титрам была написана ранее. В остальном же саундтрек состоял из популярных мелодий.

…На рассвете пьяная компания идет к морю. И в этот миг вдалеке, за заливом, встанет девочка с ясными глазами; она что-то крикнет, махнет

Марчелло рукой, но он растерянно скажет: «Не понимаю» — и пойдет со всеми дальше, к морскому чудищу, выброшенному морем…

Продюсер Анджело Риццоли сокрушенно произнес по поводу финала: «Он же не оставляет никакой надежды».

На первом банкете по поводу завершения съемок Риццоли откупорил бутылку шампанского, и пробка попала Мастроянни в грудь. «Хорошо еще, что только пробкой», — пошутил тот.

София Лорен тоже была огорчена после первого показа: «Бедняжка, что же такое ты сделал?» — сказала она Федерико.

Но были и провидцы. Пеппино Амато, курировавший выпуск кинопродукции от имени Риццоли, заявил однажды: «„Сладкая жизнь“ навсегда останется вехой в истории кинематографа».

Картина вышла на экран в феврале 1960 года.

Фильм вызвал бурный скандал, подвергся гонениям со стороны цензуры, церкви. «В кинотеатре „Капитоль“ в Милане, — вспоминает Мастроянни, — в него [Федерико] даже плевали».

В Падуанском соборе проповедники призывали помолиться за «спасение души публично согрешившего Федерико Феллини». В «Оссерваторе романо» появилась статья, озаглавленная «Омерзительная жизнь». Некоторые требовали отобрать цензурное разрешение на демонстрацию фильма, сжечь негативы, отнять у режиссера заграничный паспорт.

Феллини пришлось отправиться к архиепископу Милана, чтобы объяснить истинный характер своего произведения: «Со всем возможным отстранением и без всякой иронии — на фоне духовного распада общества, где рушатся все идеалы и все установления, где люди, чего-то ожидая, движутся как автоматы, — я хотел показать моральное состояние человечества — так, как это мог бы сделать народный певец-сказитель двухтысячного года».

В другой раз на страницах печати Феллини заметит: «Говорят, что этот фильм ужасает. Но почему он ужасает? Что может быть ужасного в таком нежном повествовании, именно исполненном нежности?.. Хотя мой фильм представляет собой панораму траура и руин… эти руины освещает такой яркий, такой празднично-веселый, такой золотистый свет, что жизнь становится сладостно-приятной, она все равно сладостна, пусть даже рушатся развалины и загромождают своими обломками твой путь… мне кажется, что я выражаю надежду, а не отчаяние».

Автора «Сладкой жизни» поддержал режиссер Пьер Паоло Пазолини: «Вглядитесь: во всем фильме нет ни одного персонажа, который был бы печален или достоин сочувствия: все красивы, все милы, даже если жребий брошен; у каждого хватает энергии и сил удержаться в жизни, даже если позади слышится тяжелая поступь смерти. Я никогда еще не видел фильма, где все персонажи были бы так пронизаны радостью бытия. Даже катастрофические, трагедийные моменты представлены сочно, полнокровно, как зрелища, а не как проблемы».

«Сладкая жизнь» пользовалась грандиозным зрительским успехом. Феллини участвовал в нескончаемых дебатах, давал многочисленные интервью. Многие люди заработали на этом фильме целые состояния. Феллини же получил лишь пятьдесят тысяч долларов и золотые часы от

продюсера. Для съемок «Сладкой жизни» он счел необходимым преобразить виа Венето, потому что улица показалась ему «малодостоверной». Продюсер сказал, что денег на это нет, но если Феллини откажется от процентного участия в доходах от проката фильма… Как истинный художник Феллини не раздумывал: «Если бы я еще раз встал перед необходимостью принятия такого решения, то, даже зная, какой успех станет уделом фильма, я с полным осознанием своей жертвы сделал бы то же самое».

Фильм «Сладкая жизнь» получил «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Канне-60, приз ФИПРЕССИ на фестивале в Акапулько и награду нью-йоркской критики за лучший иностранный фильм года. Премии «Оскар» был удостоен художник по костюмам Пьеро Герарди. «Сладкая жизнь» оказала значительное влияние на режиссеров разных стран.

После выхода фильма Феллини в английском языке появилось выражение «Дольче вита» («Сладкая жизнь»), а фотоохотников за знаменитостями стали называть «папарацци».

«РОККО И ЕГО БРАТЬЯ»
(Rocco e i suoi fratelli)

Производство: Италия—Франция, 1960 г. Авторы сценария Л. Висконти, В. Пратолини, С.Ч. д'Амико, П. Ф. Кампаниле, М. Франчоза, Э. Медиоли. Режиссер Л. Висконти. Оператор Дж. Ротунно. Художник М. Гарбулья. Композитор Н. Рота. В ролях: А. Делон, Р. Сальваторе, А. Жирардо, К. Паксину, П. Стоппа, С. Делар, К. Кардинале, С. Фокас, А. Панаро, М. Картье, К. Пани, Р. Видолацци и др.

В 1958 году итальянский режиссер Лукино Висконти в беседе с журналистами обмолвился о замысле фильма «из жизни молодых боксеров». Героями повествования должны были стать крестьяне, выходцы из нищей Луканнии, отправившиеся искать лучшей доли в условиях «экономического чуда».

Если идею фильма «Рокко и его братья» подал Висконти, то основной сюжетный ход предложил Васко Пратолини, а затем началась кропотливая работа над сценарием. Под руководством Висконти ее вели Сузо Чекки д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза, Энрико Медиоли, причем каждый из них отвечал за сюжетную судьбу определенного героя.

Действие фильма происходит с октября 1955 по февраль 1960 года. «Рокко и его братья» — социально-психологический кинороман, рисующий историю крестьянской семьи Паронди (матери Розарии и ее сыновей), разорившейся и приехавшей с Юга, из Луканнии, в «северную столицу» — Милан, где уже обосновался старший сын, Винченцо. Розария надеется, что и другим сыновьям — Симоне, Рокко, Чиро и маленькому Луке — здесь удастся устроить свою жизнь.

Симоне (Ренато Сальваторе) поступает в школу бокса. Рокко (Ален Делон) работает рассыльным. Материальное положение семьи налаживается. Но Симоне увлекается проституткой Надей (Анни Жирардо) и начинает добывать для нее деньги и подарки путем краж. Рокко призывают в армию.

Тем временем семья Паронди переезжает в новую трехкомнатную квартиру, Винченцо (Спирос Фокас) женится на своей избраннице

Джинетте (Клаудиа Кардинале), у них рождается ребенок: Чиро (Макс Картье) поступает на работу на автозавод «Альфа-Ромео».

Во время службы в армии Рокко случайно знакомится с Надей, отбывшей тюремное заключение. С этой встречи начинается их любовь. Полные надежд, они возвращаются в Милан.

Здесь Симоне вместе с дружками подстерегает влюбленных на пустыре и насилует Надю на глазах брата, «в воспитательных целях». Рокко не желает идти наперекор старшему брату и во время мучительного объяснения с Надей на крыше Миланского собора просит ее вернуться к Симоне.

Рокко, ненавидя насилие и жестокость, вынужден ради спасения семьи стать профессиональным боксером. Симоне же пьет, играет в карты, занимает деньги у братьев. После того как Надя отказывается вернуться к нему, он закалывает девушку ножом. Единственный, кто не потерял способности трезво мыслить, Чиро сообщает об убийстве в полицию, и Симоне арестовывают. Переживая все происшедшее, Чиро говорит младшему брату Луке (Рокко Видолацци), что любил Симоне не меньше других. Он видит причину всех бед в том, что семья покинула родные места, оторвалась от своих корней в поисках новой жизни.

На пути от сюжета к фильму многое менялось, подвергалось преобразованиям. Это было заметно уже в сценарии как таковом — сравнительно с сюжетом, где Рокко умирал и где акцент делался именно на его фигуре. Висконти в период съемок писал: «Теперь стало ясно, что фильм „Рокко и его братья“ — и это название в результате такого смещения акцента с одного героя на другого можно было бы изменить на „Чиро и его братья“ — не будет романом об утраченных иллюзиях, как „Белые ночи“…»

В первом варианте сценария Чиро не работал на заводе «Альфа-Ромео». Он мечтал об «идеальном» объединении, например о таком, когда бы братья совместно купили грузовик, а он, Чиро, возил бы масло или другие продукты из Лукании в Ломбардию и таким образом, живя в Милане, не оставлял бы и родной земли.

Съемки фильма проходили в окрестностях Милана, на озере Фольяно, в интерьере римской студии «Титанус».

На роль Рокко режиссер пригласил молодого Алена Делона. Огромный успех в фильме Клемана «На ярком солнце» привлек к кандидатуре начинающего актера внимание продюсеров совместного итало-французского фильма «Рокко и его братья».

Первая встреча Делона с Висконти состоялась в 1958 году в Лондоне, куда его повезла импресарио многих итальянских актеров Ольга Хорстиг. Незадолго до этого она побывала в гостях у Лукино Висконти. За столом режиссер подробно рассказывал гостье о замысле картины, для которой он не может найти исполнителя роли Рокко. К концу обеда Хорстиг убедилась: Ален Делон — именно тот, кто нужен Висконти. И спустя несколько дней пригласила актера поехать с ней в Лондон.

В английской столице Лукино Висконти ставил оперу Верди «Дон Карлос». По окончании оперы Ольга Хорстиг представила Делона режиссеру. «Едва я увидел его, как понял — это Рокко», — скажет потом Висконти.

В то время Ален Делон уже был женихом Роми Шнайдер, которая бурно ревновала его к Лукино. Делон в связи с этим заметил: «Висконти был эстет, он любил красоту, отдавая предпочтение мужской. Он не был влюблен в меня, но увлечен, это верно».

Съемки начались утром 22 февраля 1960 года. Режиссер радовался приему, оказанному его группе миланцами. В любом районе родного города Висконти находит ценных помощников.

Делон с волнением приступил к работе над сложнейшим образом Рокко. Висконти проводил с ним много времени, рассказывая о романе Томаса Манна «Иосиф и его братья», об образе князя Мышкина в «Идиоте» Достоевского, о Джиованни Тесторе, чьи рассказы о джунглях, в которые превратились трущобы Милана после войны, были использованы авторами сценария.

Как отмечает автор книги о Делоне киновед А. Брагинский, «в „Рокко“ главное — текст и психологический подтекст взаимоотношений персонажей. Висконти требовал от актеров предельной точности и выразительности в словах и жестах. Ален Делон тонко показывает, что холодность его героя — явно напускная. Нельзя забыть страдания и боль в глазах Рокко, когда он говорит с Надей».

Как и Ренато Сальватори, который в течение шести месяцев до начала съемок тренировался в спортивном зале на виа Салариа. Ален Делон следует строгому режиму тренировок. Его консультировал французский боксер Жак Вуайон.

Настоящим испытанием для Делона стала последняя сцена боя. Его противник по фильму — шведский боксер, в роли которого на ринг выходил французский профессионал Атали. Для съемок было оборудовано помещение бывшего миланского театра и собрана массовка — более шестисот человек.

После разминки Висконти говорит Алену: «Теперь снимаем!» Щелчок хлопушки, начали. Массовка орет: «Рок-ко… Рок-ко!», и Ален наносит Атали серию ударов. Тот падает. Арбитр считает: «Раз, два, три». Публика подхватывает: «Четыре, пять, шесть». Рев толпы: «Семь, восемь, девять». Висконти доволен. Чтобы придать сцене больший реализм, он просит сделать еще один дубль с трех разных точек. В общем, Алену пришлось провести целый боксерский поединок.

Роль Нади, миланской проститутки, сохраняющей чистоту искреннего чувства к Рокко, блистательно исполнила 29-летняя французская актриса Анни Жирардо. До этого фильма у нее не было более сильной, яркой по рисунку, по средствам воплощения роли. Недаром она вспоминала о работе над фильмом как о празднике. Тогда же, в Риме, Анни Жирардо знакомится с актером Ренато Сальватори, который станет ее мужем и от которого она родит дочь Джулию.

Актриса, которая уже играла у Висконти в спектакле по пьесе Гибсона «Двое на качелях», в «Рокко» потрясла всех. Лукино Висконти первым угадал ее сильный драматический темперамент. Сама Жирардо говорила: «Висконти — изумительный актер. Он умудряется повести за собой актрису, незаметно для нее сделав ее роль продолжением ее жизни. Он действует на глубине, почти на уровне подсознания и добивается

скорее инстинктивных, чем сознательных реакций актрисы, в полном согласии с характером героини. Я уверена, что для актера, имеющего дело с таким великим, ужасным и веселым режиссером, каким является Висконти, предпочтительнее „быть“, чем „понимать“».

В «Рокко и его братьях» сыграла небольшую роль Клаудиа Кардинале. Висконти пригласил начинающую актрису на роль энергичной молодой женщины из народа — Джинетты, жены Винченцо, старшего из пяти братьев Паронди. Безропотный, тихий Винченцо быстрее других сумел приспособиться к чуждой и жестокой жизни большого города, но он, в отличие от братьев, готов довольствоваться малым. И Джинетта с неожиданной смелостью и упорством отстаивает скромное счастье, душевный покой, благополучие их ребенка.

Премьера «Рокко и его братья» состоялась на Венецианском фестивале 6 сентября 1960 года. Фильм стал главным событием кинофорума. Однако дирекция фестиваля сделала все, чтобы не присуждать ему главной премии. «Победителем» в результате этой интриги оказался фильм Андре Кайятта «Переход через Рейн». В знак протеста член жюри Сергей Бондарчук и вся советская делегация покинули фестиваль. Сам Висконти очень огорчился, когда его фильм получил вторую премию. Он даже отказался принять ее.

Политики правого толка, пытавшиеся тогда взять верх в руководстве страной, мобилизовали цензуру и даже полицию, чтобы преградить фильму «Рокко и его братья» путь на экраны или, во всяком случае, подвергнуть его купюрам. Тем не менее картину смотрела вся Италия. Такого массового успеха не имел еще ни один фильм Висконти.

Споры о «Рокко…» не утихали долго, хотя никто из критиков не мог отрицать огромного значения картины. Писали о том, что Висконти на новом уровне развил открытия, когда-то сделанные неореализмом. Критики сравнивали фильм Висконти с романами Достоевского «Братья Карамазовы» и «Идиот», а также романом Томаса Манна «Иосиф и его братья». Наконец, не надо забывать, каким открытием актерских талантов стали работы исполнителей ведущих ролей: Анни Жирардо, Алена Делона, Ренато Сальватори!

«ПРИКЛЮЧЕНИЕ»
(L'avventura)

Производство: Италия—Франция, 1960 г. Сценарий М. Антониони, Э. Бартолини, Т. Гуэрры. Режиссер М. Антониони. Оператор А. Скаварда. Художник П. Полетто. Композитор Д. Фуско. В ролях: Г. Ферцетти, М. Витти, Л. Массари, Д. Бланшар, Дж. Аддамс и др.

Микеланджело Антониони поставил «Приключение», когда ему было уже сорок семь лет. Фильм оказался переломным в его творчестве. Отныне героями картин Антониони будут инженеры, архитекторы, журналисты, писатели, режиссеры и их интеллектуальные жены и подруги. Постановщик решил сосредоточиться на волновавшей его опасности — грозящем обществу душевном омертвлении, разрыве человеческих связей, духовном оскудении.

В «Приключении» участвуют богатая девушка Анна (Леа Массари), ее любовник Сандро (Габриэле Ферцетти), ее подруга Клаудиа (Моника Витти), а также гости Анны, приглашенные на уик-энд.

Во время вечеринки Анна куда-то исчезает, начинаются ее поиски, но они ни к чему не приводят. Жизнь продолжается. Сандро увлекается Клаудией, но это не мешает ему появиться на светской вечеринке в обществе проститутки. Клаудиа разочарована. Сандро в отчаянии. Но на рассвете он получает прощение…

Антониони часто спрашивали, куда все-таки девалась Анна? В сценарии был эпизод, потом его вырезали, в котором Клаудиа и другие гости бродят по острову и высказывают всевозможные предположения по поводу исчезновения девушки. Но так и не могут остановиться ни на одном из них. Наступает молчание, и потом кто-то говорит: «А может быть, она просто утонула?» Клаудиа удивленно переспрашивает: «Просто?» В смятении герои смотрят друг на друга.

Сюжет «Приключения» родился задолго до постановки фильма и был навеян реальной историей пропавшей девушки. Антониони даже принимал участие в ее поисках. Хотя этот случай сам по себе не давал достаточных оснований, чтобы написать сценарий, тем не менее он сильно будоражил воображение режиссера. Во время одного из путешествий все обстоятельства, связанные с исчезновением девушки, всплыли в его памяти и возник сценарий «Приключения».

Антониони говорил в одном из интервью: «Есть фильмы приятные и фильмы горькие, фильмы легкие и фильмы больные. „Приключение“ — фильм горький, отчасти больной. Горечь уходящих чувств или горечь чувств, начало, рождение которых уже отмечено печатью конца. И все это я пытался рассказать языком, лишенным эффектов. […] Приключения происходят ежедневно. Приключением может стать любая встреча из тех, что происходят с нами каждый день. Сегодня высоконравственный человек опасается невежества не в научной области, а в моральной. Подавленный, обуреваемый страхами, такой человек неминуемо терпит поражение. Его приключение не может окончиться удачно».

Съемки фильма проходили в Риме и в Сицилии с сентября 1959-го по январь 1960 года.

Каждое утро съемочная группа отправлялась на шлюпке к утесу Лиска-Бьянка в двадцати минутах от Панареа (Эолийские острова). Море часто сильно штормило. Во время этих поездок люди рисковали жизнью.

Пароходы временно прекратили обслуживание линии, и съемочная группа питалась заплесневевшими рожками и галетами. Сигарет не было. И зарплаты тоже. Разумеется, обслуживающий персонал забастовал, приняв решение вернуться в Рим, как только будет восстановлена линия. Директор картины завербовал других рабочих. Однако, прибыв на место и переговорив с забастовщиками, они на том же пароходе уехали домой.

На острове остались режиссер, актеры, оператор, директор картины и ассистенты. Они таскали на себе прожектора и устанавливали их чуть ли не в открытом море. Однажды ночью шторм помешал группе вернуться в Панареа, и пришлось ночевать на утесе. Волна сорвала со швартов плот, на котором находились два человека, и унесла их в море. Плот нашли на рассвете с совершенно измученными, изнуренными людьми.

Продюсер при первых же трудностях сбежал. В Риме долго не могли найти нового.

«Но для меня это было не так важно, — говорил Антониони. — Имея двадцать тысяч метров пленки, я мог снимать. У меня была другая проблема: как показать правду фильма и „заставить молчать“ все остальное, не имеющее к нему отношения, но так властно врывающееся в нашу жизнь и работу? Или принимать это остальное в качестве меры иных вещей? Конечно, я бы хотел скрыть от своих товарищей заботы, трудности и унижение, которое я испытывал оттого, что навязываю им столь абсурдную жизнь и работу. Если это кино, то что же такое кино?»

Моника Витти впервые снималась у Антониони. Ее героиня Клаудиа — современная молодая женщина, сталкивающаяся во время увеселительной поездки с бездуховностью и цинизмом людей и мучительно от этого страдающая. «Моя работа в этом фильме обогатила все мои ощущения и в творческом, и в человеческом плане, — говорила актриса. — Очень трудно играть роль, в которой не нужно ничего говорить, а надо только думать, и все должно читаться во взгляде».

Конечно, создавать молчаливый, отрешенный образ героини помогала режиссура, весь внутренне напряженный, замедленный ритм фильма Антониони, но все же своей выразительностью этот незабываемый женский образ в большей степени обязан таланту Моники Витти.

Финал «Приключения» объясняли по-разному. В одной стороне кадра — гора Этна во всей ее снежной белизне, в другой — обыкновенная стена. Жорж Садуль оказался ближе всех к истине. В известном смысле стена символизирует мужчину, а Этна — женщину. Кадр разделен точно пополам, одна часть, где находится стена, связана с пессимистическим началом, в то время как другая, изображающая Этну, — соптимистическим.

«Я не знаю, какое развитие получат отношения между этими двумя полосами, хотя совершенно ясно, что герои не разлучатся друг с другом, — говорил Антониони. — Девушка, конечно, не оставит мужчину, она будет с ним и простит его, поскольку она понимает, что они во многом похожи. Ибо с того момента, как она почувствовала, что Анна может вернуться, ее переполняет такой страх, который заставляет ее забыть о дружеских чувствах, связывавших их когда-то. Точно так же герой разлюбил когда-то Анну, а возможно, теперь кончается и его любовь к девушке. Но что еще ей остается, как не быть с ним? Ничего не удалось бы сохранить, если бы не было этого общего чувства вины, которое является также источником силы».

Премьера «Приключения» состоялась 25 августа 1960 года в Болонье. Фильм Антониони и его герои не сразу встретили понимание в Италии и за рубежом.

Настоящее признание пришло из Франции. Показ «Приключения» на Каннском кинофестивале сопровождался жаркими спорами. Почти любая статья о фильме напоминала о курьезном восприятии каннской публики, вышедшей на демонстрацию с плакатами типа «Мы ищем Анну!». Картина Антониони получила специальный приз жюри, премию ассоциации кинопрессы ФИПРЕССИ и премию молодых критиков.

В ответ на саркастическое отношение публики раздалось немало голосов в защиту долгого «путешествия чувств», этого подробнейшего исследования «пустыни любви», этих поисков счастья, которое найти

невозможно, поисков, всегда заканчивающихся признанием неудачи. Франсуаза Саган взялась за перо, чтобы воспеть «горестный и нежный взгляд на жизнь», который стал обозначаться новым словом, в дальнейшем получившим широкое распространение, — «некоммуникабельность».

Английский журнал «Сайт энд саунд» по итогам международного опроса поставил «Приключение» на второе место в списке лучших фильмов всех времен и народов, а сам Антониони оказался пятым среди режиссеров вслед за Эйзенштейном, Чаплином, Ренуаром и Уэллсом.

Последующие картины Антониони: «Ночь» (1960, главный приз в Западном Берлине), «Затмение» (1961, специальная премия в Канне) и «Красная пустыня» (1964, главный приз в Венеции), составившие с «Приключением» своеобразную тетралогию, воссоздают особый, не похожий ни на какой другой мир, — мир Антониони. Подруга режиссера, его «печальная муза», Моника Витти создает образы современных итальянок, страдающих от тоски, одиночества, бессмысленности существования, ищущих взаимопонимания с окружающими.

В своей тетралогии человеческого одиночества Антониони показал одну из острых болезней современного общества — душевную черствость, бездуховность, разобщенность как результат вечной погони за материальными благами, престижем, карьерой. «Ваши фильмы о болезни чувств?» — спрашивали режиссера. «Нет, — отвечал мэтр, — они об отсутствии чувств».

Антониони причислили к течению, получившему название «внутреннего неореализма». Он был признан поэтом «отчуждения» и «некоммуникабельности».

«ВИРИДИАНА»
(Viridiana)

Производство: Испания — Мексика, 1961 г. Авторы сценария Л. Бунюэль и Х. Алехандро. Режиссер Л. Бунюэль. Оператор Х. Ф. Агайо. Художник Ф. Канет. Музыка: отрывки из «Мессы» Генделя и «Реквиема» Моцарта. В ролях: С. Пиналь, Ф. Рэй, Ф. Рабаль, М. Лосано, Т. Рабаль, Х. Кальво и др.

О том, как родилась идея фильма, Луис Бунюэль говорил в одном из интервью: «Виридиана — малоизвестная святая эпохи Франциска Ассизского, и ее имя уже давно привлекало мое внимание. Я вспомнил о ней в Мексике, придумал сюжет фильма, родившийся из этого образа. Я каждый раз именно так приступаю к работе, а потом произведение начинает бить ключом. Мой друг Хулио Алехандро помог разработать рассказанный мной старый эротический сон, во время которого мне удалось, усыпив королеву Испании, пробраться к ней в постель. На эту историю наслаивалась другая…»

Когда сценарий был готов, продюсер Алатристе заявил: «Фильм мы будем снимать в Испании». Решение неожиданное — в ту пору там правил диктатор Франко.

Бунюэль, живший в Мексике, дал согласие сотрудничать только с киногруппой Бардема, известной своими оппозиционными настроениями к франкистскому режиму. Несмотря на это в эмигрантских кругах Мексики начался шум и протесты республиканцев. Испанские эмигранты были обескуражены сообщением о возвращении режиссера во франкистскую

Испанию. Они говорили: «Среди нас было трое великих: Пабло Пикассо, Пабло Касальс и Луис Бунюэль. Теперь Бунюэль вернулся в Испанию…»

За режиссера вступились друзья, и вспыхнула полемика: имеет ли право Бунюэль снимать в Испании? Не предательство ли это?

Бунюэль отметал все упреки: «Мне иногда удавалось поставить более или менее удачные фильмы, но приходилось делать и банальные, чтобы заработать на пропитание. Однако я никогда не шел на уступки и всегда отстаивал принципы, которыми дорожил. Я поехал в Испанию потому, что это моя родина, и потому, что я получил возможность работать, пользуясь полной свободой».

Фильм снимался на студии Мадрида и в роскошном имении загородом.

Актерский ансамбль был превосходный. Бунюэль снова работал с Франсиско Рабалем, и впервые снимал Фернандо Рэя и Сильвию Пиналь. Некоторые старые актеры на маленькие роли были ему знакомы по картинам 1930-х годов.

Вот что рассказывала о съемках фильма сестра Бунюэля Кончита:

«Тогда я была „секретарем“ моего брата. Жизнь его в Мадриде напоминала отшельническую. Мы занимали квартиру на семнадцатом этаже единственного небоскреба столицы. Луис жил как монах-столпник на своем столбе.

Я видела, как снимались некоторые сцены. У Луиса ангельское терпение. Он никогда не сердится. Но делает по нескольку дублей.

Один из двенадцати бедняков в фильме был настоящим нищим, которого прозвали Прокаженным. Брат узнал, что ему платили в три раза меньше, чем другим, и возмутился. Продюсеры попытались его успокоить, сказав, что по окончании съемок для него соберут пожертвования. Гнев Луиса стал еще сильнее, он не мог допустить, чтобы за работу человек получал милостыню. Он потребовал, чтобы бродяге платили зарплату каждую неделю, как и всем.

„Костюмы“ в фильме подлинные. Чтобы их разыскать, нам пришлось пошарить в трущобах и под мостами. Мы обменивали их на настоящие и хорошие вещи. Отрепья были продезинфицированы, но актеры ощущали запах нищеты».

В этом фильме Бунюэль в очередной раз сводит счеты с религией, которая, по его мнению, обесценивает все, к чему прикасается.

Виридиана (Сильвия Пиналь), молодая послушница, собирающаяся дать монашеский обет, приезжает на несколько дней в гости к своему немолодому дяде, дону Хайме (Фернандо Рэй). Каждый вечер, уединяясь, он вершит странный ритуал: под торжественную церковную музыку примеряет подвенечный убор своей жены-девственницы, скончавшейся от сердечного приступа в первую брачную ночь. Виридиана удивительно похожа на его покойную жену. Дон Хайме пытается изнасиловать племянницу, но ей удается убежать. Дон Хайме кончает жизнь самоубийством, повесившись на дереве.

Племяннице по наследству достается его имение. Она уходит из монастыря, надеясь в мирской жизни сохранить свою чистоту и верность евангельским заповедям. Виридиана пытается создать общину, где нищие и обездоленные будут жить трудами собственных рук. Она истово ухаживает за всеми, леча раны и отмывая коросту.

Но ее подопечные бессердечны, циничны и неопрятны. Аристократический дом превращается в настоящий вертеп. Опустившиеся люди пьянствуют, развратничают и доходят до того, что пытаются изнасиловать свою благодетельницу. Оргия нищих — композиционный и смысловой центр «Виридианы». Режиссер отвергает идею об очищающей силе страдания, видя в ней еще одну утешительную иллюзию.

«Мне захотелось увидеть, как эти нищие обедают в столовой господского дома, при свечах, за большим столом, покрытым кружевной скатертью, — рассказывал Бунюэль. — Внезапно я осознал, что получается композиция какой-то картины, и вспомнил „Тайную вечерю“ Леонардо да Винчи. И наконец, по ассоциации сопроводил сцену оргии и танца нищих „Аллилуйей“ из „Мессии“ Генделя, и она получилась более потрясающей, чем если бы я подчеркнул ее ритмом рок-н-ролла. Этот эффект мне понравился. Точно так же мне захотелось дать „Реквием“ Моцарта в любовной сцене между стариком и девушкой, а работе строителей противопоставить молитву к пресвятой деве».

Виридиане едва удается спастись от насилия с помощью кузена Хорхе (Франсиско Рабаль), человека практичного и циничного. Сначала Бунюэль хотел сделать сына старика карликом. Но потом передумал, опасаясь, что все будут говорить: «Это по-бунюэлевски».

Испанская цензура в те времена отличалась мелочными придирками. Бунюэль придумал эпилог: Виридиана стучится в дверь своего двоюродного брата. Дверь открывается, она входит, дверь закрывается.

Цензуре такой финал не понравился. Бунюэлю пришлось придумать другой, более порочный, где он намекал на жизнь втроем. Виридиана садится за карточную игру, в которой участвуют кузен Хорхе и его любовница. И он говорит Виридиане: «Я так и знал, что рано или поздно ты станешь с нами играть в карты». Героиня вынуждена примириться с жизнью, лишенной смысла, лишенной духовного содержания. Духовный взлет Виридианы не удался, ее порыв разбивается о землю.

Премьера «Виридианы» состоялась 17 мая 1961 года на Каннском фестивале. Картина Бунюэля никого не шокировала, более того — получила «Золотую пальмовую ветвь».

«Виридиана» разделила и публику, и критику на два непримиримых лагеря. Вскоре после фестиваля английский журнал «Сайт энд саунд» провел опрос критиков с просьбой определить десять лучших фильмов всех стран и всех времен — многие назвали «Виридиану».

Но американский журнал «Филмз ин ревью» писал тогда же: «Бунюэль теряет ощущение реальности и все больше соскальзывает в темные глубины психопатологии и зла. Они разрушают его талант и вместе с тем являются для него новым питательным источником… Бунюэль создал в „Виридиане“ россыпи анормального, и за это разные психопаты превозносят фильм до небес».

В Испании «Виридиана» вызвала настоящий скандал. Вся шумиха началась со статьи в «Оссерваторе романо», в которой «Мать Иоанну от ангелов» и «Виридиану» назвали «набором безбожных сцен». Последовало отлучение Бунюэля от церкви. «Виридиана» была запрещена в Испании как произведение «аморальное», «мятежное», «безбожное».

Фильм «Виридиана» был запрещен в Испании министром туризма и информации. Одновременно был отправлен на пенсию директор Испанской синематеки за то, что принял приз в Канне, поднявшись ради этого на сцену.

Диктатор Франко попросил показать ему фильм. Говорят, он не нашел в нем ничего предосудительного, однако отказался отменить решение своего министра, и «Виридиана» осталась в Испании под запретом. Премьера картины здесь состоялась лишь в 1976 году, после падения режима Франко.

После скандала с «Виридианой» уже никто не мог обвинить Бунюэля в отступничестве от своих идей и своего пути.

В Италии картина сначала вышла в Риме, где имела успех, а затем демонстрировалась в Милане. Генеральный прокурор этого города запретил ее, подал в суд, и Бунюэля приговорили к году тюрьмы, если он посмеет ступить на землю Италии. Этот приговор был позднее отменен высшей инстанцией.

«Виридиану» воспринимали по-разному. Просмотрев первый раз фильм, продюсер Густаво Алатристе был ошеломлен и ничего не сказал. Потом он смотрел «Виридиану» в Париже, еще дважды в Канне и, наконец, в Мехико. После пятого или шестого сеанса он бросился к Бунюэлю очень довольный: «Луис, это потрясающе! Я все понял». Режиссеру оставалось только развести руками, ведь он считал, что рассказал простейшую историю.

Как отмечал Бунюэль, «Виридиана» следует его собственной традиции, ведущей начало от «Золотого века», и он был наиболее свободен, когда ставил эти два фильма, разделенные тридцатью годами. Режиссер хотел сделать комедию, полную иронии и язвительности, но непосредственную, в которой выражались бы эротические и религиозные навязчивые идеи детства. Он родился в очень набожной католической семье и до пятнадцати лет воспитывался у иезуитов. Религиозное воспитание и сюрреализм оставили в Луисе след на всю жизнь.

Писатель Карлос Фуэнтес считал эту картину одной из лучших в творческой биографии режиссера: «„Виридиана“ — это синтез всех оппозиций в произведениях Бунюэля: нежность и насилие, поиск и осуществление, старые порядки и новые, гуманность и экстремизм, извращенность и невинность. Это синтез самых ярких моментов испанской культуры: плутовской роман и Кеведо, Мурильо и Гойя, Перес Гальдос, Валье-Инклан, Сервантес. Этот фильм сам является новым ярким элементом национальной культуры, великим народным и реалистическим ответом тем иррациональным мифам, которые по-прежнему держат страну во мраке. На мой взгляд, это лучший фильм на испанском языке, капитальное произведение, неисчерпаемое богатство».

«ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ» (West Side Story)

Производство: «Бета продакшнз», «Мипиш филмс», «Севен артс продакшнс», США, 1961 г. Автор сценария Э. Леман (по пьесе А. Лоурентса). Режиссеры Р. Уайз и Дж. Роббинс. Оператор Д. Л. Фэпп. Композитор Л. Бернстайн. Художник Б. Левен. В ролях: Н. Вуд, Р. Беймер, Р. Морено, Дж.

Чакирис, Р. Тэмблин, Т. Смит и др.

Мюзикл «Вестсайдская история» имел счастливую судьбу и на сцене, и в кино. Пьеса Артура Лоурентса «Вестсайдская история» была поставлена на Бродвее в 1957 году. Благодаря хореографу Джерому Роббинсу и композитору Леонарду Бернстайну появился мюзикл, снискавший любовь зрителя. Пройдет совсем немного времени, и будет снят фильм «Вестсайдская история» по сценарию Эрнеста Лемана.

Связь этой картины с трагедией Шекспира «Ромео и Джульетта» не вызывает сомнений. В мире, где царит ненависть, нет места для любви.

Фильм начинается грандиозным (почти восемь минут!) прологом, в котором с вертолета панорамируются улицы и здания Нью-Йорка. Вертолет медленно снижается над Вест-Сайдом, прямо над школьным двором. Здесь происходит первое знакомство с участниками враждующих банд. Молодежь танцует на улицах. Острый ритм танца, сопровождающегося прищелкиваниями пальцев, создает ту напряженную атмосферу, в которой будет разыгрываться история американских Ромео и Джульетты.

Хрупкая большеглазая Мария, швея из ателье свадебной одежды, и Тони, подсобный рабочий, встречаются в дансинге. Между ними вспыхивает любовь. Они стараются не вспоминать о том, что ближайшей ночью сойдутся в решающей схватке за господство в квартале Вест-Сайда два клана — пуэрториканских «акул», к которым принадлежит она, и «ракет», уроженцев Нью-Йорка, на стороне которых должен выступить он.

И вот враги сходятся. Пытаясь остановить бойню, Тони невольно сам становится убийцей — у ног его падает брат Марии Бернардо.

Но даже смерть близкого человека не властна над Марией: она мечтает о том, как вместе с Тони уедет из этого враждебного города и счастье еще улыбнется им. Однако мечтам девушки не суждено сбыться: пуля пуэрториканца Чино, решившего отомстить за друга, настигает Тони. Он умирает на асфальте площадки, огороженной частой и высокой металлической сеткой. Мария безудержно рыдает, склонившись над телом юноши. Она оплакивает свое несбывшееся счастье…

Открыть новую страницу в истории киномюзикла довелось Роберту Уайзу — режиссеру опытному, но прежде звезд с неба не хватавшему. Свой путь в кино он начинал с помощника монтажера на студии РКО. Уайз работал у Орсона Уэллса на съемках «Гражданина Кейна» и «Великолепных Эмберсонов». В 1944 году он поставил легкомысленную «Мадемуазель Фифи». После этого Уайз не имел простоев в работе, снимал много, в том числе и музыкальные фильмы.

Участие Джерома Роббинса, чье имя стоит в титрах рядом с именем Уайза как сопостановщика, ограничилось сферой танцев и вокальных номеров. Роббинс имел склонность снимать и переснимать сцены, добиваясь совершенства. Но такая работа привела к росту бюджета и отставанию от графика. В результате Роббинс был уволен боссами кинокомпании. Роберт Уайз заканчивал и монтировал картину один.

Однако без танцев, поставленных Джеромом Роббинсом, фильм невозможно представить. Как, впрочем, и без удивительных съемок на цветную пленку Дэниэля Л. Фэппа, без чудесной музыки Леонарда Бернстайна, без костюмов Айрин Шарафф. В единстве усилий многих одаренных художников и кроется тайна совершенства «Вестсайдской

истории».

Режиссер Уайз чутко оценил возможности своих сотрудников и дал им большую свободу действий. Ему же принадлежит заслуга соединения в «Вестсайдской истории» тех поисков новых форм и различных новаций, что рассыпаны по многим фильмам 1950-х годов.

Только шесть актеров, занятых в бродвейской постановке, снимались в фильме «Вестсайдская история». Уайз забраковал многих исполнителей из-за возраста — группировки «акул» и «ракет» состояли из тинейджеров.

Выбор красавца Ричарда Беймера на роль Тони во многом объяснялся внешними данными актера. А вот исполнительница роли героини Наталия Вуд была «приманкой» для зрителей.

Она родилась в 1938 году в Сан-Франциско в артистической семье российских эмигрантов Николая и Марии Захаренко. Ей едва исполнилось пять лет, когда она впервые появилась на экране в фильме «Счастливая земля». Студийные чиновники придумали для маленькой актрисы псевдоним. В честь Сэма Вуда, режиссера комедийных фильмов, они назвали юное дарование Наталия Вуд. Она обладала природной грациозностью. В двадцать два года, когда ее пригласил в «Вестсайдскую историю» Уайз, Наталия Вуд считалась одной из самых популярных актрис Голливуда, обгоняя даже Одри Хепберн.

В «Вестсайдской истории» помимо старого Дока, владельца лавочки, где собираются «ракеты», и двух полицейских, нет возрастных персонажей. Молодежь, впервые снимавшаяся в кино, делала все, что от нее требовали, самозабвенно и с полной отдачей сил.

Танцы перешли в фильм с подмостков Бродвея, но, показанные на широкоформатном экране и с помощью подвижной камеры, они утратили театральную условность, превратившись в такое зрелище и такой «язык повествования», которые возможны только в кино.

Однако, по словам тех, кто видел мюзикл Джерома Роббинса на Бродвее, все элементы, обусловившие художественную значительность фильма «Вестсайдская история», были найдены еще на сцене. Правда, имелось существенное различие. На Бродвее две враждующие шайки нью-йоркского Вест-Сайда танцевали на фоне стилизованных декораций. Кино позволяло снимать сцены прямо на улицах огромного американского города, хотя Уайзу и Роббинсу пришлось еще побороться за то, чтобы им позволили снять самые значительные эпизоды на улицах Нью-Йорка, а не в калифорнийских студиях. Все-таки танцевальные сцены были непривычны для американского киномюзикла начала 1960-х годов. Говорят, что Роберт Уайз нанял представителей местной преступной группировки для охраны порядка во время съемок.

Даже если бы «Вестсайдская история» оказалась средним фильмом, она все равно получила бы признание благодаря двум сценам — в дансинге и гараже.

В первой сцене поражает выразительное богатство танца мамбо. У «ракет» и «акул» свой вариант мамбо, и для каждой группы у постановщика находится свой свет, цвет, красочная гамма. И, как отмечают киноведы, совершенно удивительной казалась в 1961 году подвижность широкоформатной камеры, успевавшей показывать солистов

и группы, улавливать реакцию зрителей, переключаться с соперничающих в танце банд на Тони и Марию, встретившихся здесь впервые. У «ракет» в танце преобладают спортивные элементы, выдумка в движениях, сила; у «акул», особенно у танцующей на первом плане Аниты, заметнее грациозность, пластичность движений и упорство.

Вторая сцена начинается в темном гараже. «Ракеты» в ярости: убит их предводитель Рифф, смертельная угроза нависла над Тони. Они готовы на любые необдуманные поступки. И вдруг паренек по прозвищу Ледышка запевает песню о том, что побеждает в борьбе тот, кто сохраняет хладнокровие. Он начинает петь в темноте, в которой едва угадываются напряженные фигуры подростков. Но потом он бросается к машинам и поочередно включает их фары. Разноцветные лучи света пересекаются на бросающихся в пляску «ракетах». То синие, то красные, то оранжевые, они мечутся в бешеном танце, давая разрядку охватившему их напряжению и тревоге. Роббинс ставит здесь свой лучший танец.

В «Вестсайдской истории» ведущих актеров дублировали профессиональные певцы. Так, например, за Наталию Вуд пела Марни Никсон, поскольку продюсеры посчитали, что голос актрисы недостаточно сильный для таких классических мелодий, как «I Feel Pretty» и «Tonight».

За Ричарда Беймера пел Джимми Брайант. Рита Морено сама исполнила две песни («Америка» и «Квинтет»). Марни Никсон приходила на помощь, когда надо было взять высокие ноты. Бетти Вэнд заменила Риту Морено в песне «Парни любят это». За Расса Тэмблина «Песню ракет» исполнил Такер Смит, сыгравший в фильме его заместителя Ледышку.

Премьера фильма состоялась 18 октября 1961 года в Нью-Йорке. «Вестсайдская история», стоившая продюсерам шесть миллионов долларов, с триумфом обошла экраны всего мира. Только в США фильм собрал 43,7 миллиона долларов.

У себя на родине «Вестсайдская история» получила десять золотых «Оскаров», победив в номинациях: фильм, режиссура, оператор, монтаж, художественное оформление, костюмы, музыка, звук. Кроме того, киноакадемики, оценив особенность сюжета «Вестсайдской истории», присудили премии актерам второго плана — Рите Морено за роль Аниты, пуэрториканской девушки, и Джорджу Чакирису за роль Бернардо, неустрашимого и экспансивного предводителя «акул». Можно только сожалеть, что приз не получил Расс Тэмблин, вожак «ракет»: без его романтизма и безумства, оттенившего прямолинейность Бернардо, роль последнего никогда не оказалась бы столь яркой. «Оскары» Морено и Чакириса свидетельствовали о признании всех молодых танцоров и певцов, участвовавших в фильме.

В 1962 году премию «Оскар» за режиссуру впервые в истории получили сразу два постановщика — Роберт Уайз и Джером Роббинс. «Вестсайдская история» претендовала также на победу в категории «лучший сценарий-адаптация».

Ричард Беймер и Наталия Вуд статуэток киноакадемии не получили (они не попали даже в число номинантов), но заслужили лестные отзывы критиков.

Успех «Вестсайдской истории» оказался неожиданным для Голливуда, и его причины были поняты не сразу. По крайней мере, в

течение еще двух-трех лет в Голливуде снимались мюзиклы чисто развлекательные, хотя и на весьма высоком техническом уровне.

Потребовался еще один урок Роберта Уайза, уловившего, очевидно, секрет своего фильма, чтобы Голливуд хоть чему-либо научился. Новым уроком Уайза стал фильм «Звуки музыки» (1964), имевший в коммерческом плане беспримерный успех. Стоивший восемь миллионов долларов, фильм в течение четырех лет принес студии «XX век — Фокс» 115 миллионов долларов!

«ЖЮЛЬ И ДЖИМ»
(Jules et Jim)

Производство: Франция, 1962 г. Авторы сценария Ф. Трюффо и Ж. Грюо по роману А.-П. Роше. Режиссер Ф. Трюффо. Оператор Р. Кутар. Художник Ф. Капель. Композитор Ж. Делерю. В ролях: Ж. Моро, О. Вернер, А. Серр, М. Дюбуа, В. Урбино, С. Одепен, Б. Бассиак, К. Ноэль, А. Нельсен, К. Э. Вагнер и др.

Все начиналось с увлечения журналиста Франсуа Трюффо романом малоизвестного писателя Анри-Пьера Роше «Жюль и Джим». Весной 1956 года Трюффо опубликовал в журнале «Ар» отзыв о книге. Польщенный автор письменно поблагодарил рецензента: «Дорогой Франсуа Трюффо, меня очень тронуло сказанное вами о „Жюле и Джиме“, в особенности про „эту новую мораль-эстетику, рассматриваемую с меняющихся точек зрения“». Осенью Анри-Пьер Роше послал Трюффо пять экземпляров романа с запиской: «Весьма радуюсь, что Вы собираетесь заняться режиссурой! Совершенно уверен в Вас». Но пройдет еще пять лет, прежде чем роман будет экранизирован. Дружеские отношения между Франсуа Трюффо и Анри-Пьером Роше сохранятся до самой смерти пожилого писателя, немного не дожившего до премьеры фильма «Жюль и Джим».

Действие кинокартины начинается перед Первой мировой войной в Париже и заканчивается незадолго до Второй. Это тонкая и грустная история взаимоотношений двух друзей, Жюля и Джима, и Катрин, в которую оба влюблены.

Жюлю в начале фильма лет двадцать. Он живет в Париже и занимается переводами на родной немецкий. Его друг француз Джим мечтает о карьере дипломата, но занимается спортом и литературой. Кстати, звучание имен героев фильма намеренно не соответствует их национальной принадлежности.

Молодые люди беззаботно проводят время на богемном Монпарнасе. Они знакомятся с Катрин — аристократкой и француженкой по отцу, простолюдинкой и англичанкой по матери. Она преподает английский язык и литературу. Катрин нравятся и Жюль, и Джим, но замуж она выходит за Жюля. Это обстоятельство не разрушает мужскую дружбу.

Начинается Первая мировая война, и друзья оказываются разделенными линией фронта. Жюль и Джим ненавидят насилие, но по воле политиков вынуждены участвовать в боевых действиях. Хроникальные кадры Первой мировой войны врываются в лирическое повествование, производя зловещее впечатление.

После войны Джим приезжает в Альпы навестить друзей (у них родилась дочь Сабина). Катрин по-прежнему любит обоих. Она становится любовницей Джима. Катрин мечтает о ребенке от него. Когда выясняется,

что у них не может быть детей, она возвращается к Жюлю.

Между друзьями возникают ссоры, они вынуждены расставаться, вновь сходиться, вновь расставаться…

Джим собирается жениться на своей любовнице Жильберте: он тоже хочет иметь детей. Узнав об этом, Катрин просит Джима приехать к ней поговорить наедине. Во время прогулки автомобиль с Катрин и Джимом поворачивает на разрушенный мост и на глазах у Жюля падает в реку. Оставшийся в живых Жюль хоронит прах друга и возлюбленной. Кремация обоих трупов дана через состояние Жюля и показывает мир перед 1933 годом — конец человека и взлет Гитлера.

В этом фильме одну из лучших своих ролей сыграла Жанна Моро. Она больше других исполнителей помогла режиссеру сотворить стиль. Трюффо же сделал все, чтобы в полной мере заблистали грани ее редкого дара. Он не раз говорил, что смог осуществить постановку «Жюля и Джима» лишь благодаря тому, что Жанна Моро поверила ему на слово: «У нас не было прокатчика, — моего тестя не было уже в живых, — и только по завершении работы мы обрели уверенность в судьбе фильма: он понравился прокатной фирме „Сирицки“, согласившейся выпустить его на экраны».

В свою очередь, Моро нуждалась в режиссере, который бы предоставил свободу ее фантазии, воображению. Таким режиссером для нее стал Франсуа Трюффо.

Из полусотни сыгранных фильмов Жанна Моро выделяла именно «Жюля и Джима». Ее героиня — Катрин — не позволяет управлять собой, она сама из тех, кто управляет. Недаром партнеры Жанны Моро играют «на нее»: их линия поведения в картине лишь обрисовывает характер главной героини, укрупняет ее судьбу.

В первых эпизодах фильма Катрин утверждает дружбу и с той же категоричностью отрицает любовь. Она облачается в мужской костюм, рисует жженой пробкой усики, чтобы в таком виде вместе с Жюлем и Джимом бродить по веселому Парижу кануна Первой мировой войны. Франсуа Трюффо настоял, чтобы в этих сценах актриса носила костюм и клетчатую кепку чаплиновского Малыша.

После Парижа следовала сцена на побережье, где друзья проводили каникулы. Вернувшись с купания, они сидят за столиком. Жизнь прекрасна! Камера дважды обходит их смеющийся круг и дважды застывает на лице Катрин. «Светлому пейзажу, серебряному смеху, волшебному, как бы рифмованному движению аппарата вторит лучезарная музыка Моцарта, — отмечал один из критиков. — Немного найдется в мировом кино таких кадров, где полноте жизни персонажей созвучно вдохновенное счастье творящего художника».

В сюжете фильма эти кадры повторены, но повторены они в другой тональности. После долгой разлуки вновь собрались друзья. Что-то неуловимо меняется в отношениях людей, переживших войну. Уже нет былой легкости и беспечности. Вместе с маленькой Сабиной сидят друзья вокруг стола в сумрачной альпийской хижине. Катрин поет песенку, как будто подразнивая их. Ее глаза устремлены на Джима: став женой Жюля, не ошиблась ли она выбором? Ночью Катрин приходит к Джиму…

Конец Катрин — это жест отчаяния и безнадежности. Моро понимает судьбу своей героини как историю неудовлетворенной любви. Несмотря на жестокий финал, режиссерский стиль Трюффо на протяжении всего фильма мягок и лиричен.

Партнерами Жанны Моро стали француз Анри Серр (Джим) и австриец Оскар Вернер (Жюль).

Вернер особенно любил этот фильм.

Большинство сцен, где Жюль и Джим ведут себя как дети, были придуманы Оскаром Вернером внезапно, импровизационно. «Я всегда был романтиком и всегда оставался идеалистом. Мой капитал никогда не был в долларах, он весь — моя фантазия», — подчеркивал актер. Если в начале съемок Трюффо называл его «Оскар Вертер», то потом — «лорд Жюль».

В «Жюле и Джиме» Трюффо был захвачен и стилем и темой. Он воскресил принцип своего первого полнометражного фильма «400 ударов»: жесткий сюжет в начале и в конце и максимум жизни в развитии. Трюффо стремился не делить героев фильма на симпатичных и несимпатичных.

Режиссеру удалось передать атмосферу романа Роше. В «Жюле и Джиме» сказалось пристрастие Трюффо к стилизации и тонкому воспроизведению примет жизни прошлых лет (в данном случае — первых двух десятилетий нынешнего столетия), что в какой-то степени предвещало возникшую пять лет спустя моду «ретро». Для этого Трюффо понадобились старинная мебель, плакаты начала века, картины Пикассо и несколько взятых напрокат костюмов. К примеру, Оскар Вернер снимался в костюмах, которые он привез в Париж из запасов Бургтеатра. «В кино очень многое зависит от того, что члены творческого коллектива принадлежат как бы к одной группе крови, — говорил Вернер. — В этом фильме можно было или себя погубить, или достичь вершин. Сценарий в основе своей как бы план движения, и что получается, зависит только от момента».

По сценарию в эпизоде, когда Джим возвращается из Парижа после долгого отсутствия, Катрин приезжает на вокзал раздраженной. Жюль и Джим стоят, разговаривая, чуть поодаль, и Джим размышляет над возможной причиной ее плохого настроения.

По ходу съемок Трюффо решил убрать Жанну Моро с экрана, и Катрин не следует ехать на вокзал: «Я пришел к мысли, подумав, что добьюсь чего-то, что очень нужно и чего недостает в сценарии, если удалю Катрин из этой сцены и заставлю Жюля сказать, будто она уехала неизвестно куда и вообще неизвестно, вернется ли; оба должны были говорить только о ней. Таким образом становилось явным, что чувства Жюля к Катрин сильнее чувств Джима. В конце разговора Джим готов был от всего отказаться и вернуться в Париж. В этот момент вдруг снова появилась Катрин. Такое произвольное исчезновение и внезапное появление значительно улучшало роль Жанны Моро и способствовало обновлению эмоции».

Прекрасную музыку к фильму написал Жорж Делерю, с которым Трюффо сотрудничал и раньше. Песню Бориса Бассиака «Вихрь» исполнила сама Жанна Моро.

Фильм «Жюль и Джим», являющийся одним из этапных для «Новой волны» и мирового кино 1960-х, повсюду прошел хорошо. Французские

критики с редким единодушием говорили о «чуде Франсуа Трюффо и Жанны Моро».

Ныне «Жюль и Джим» считается вершиной творчества Франсуа Трюффо. Этот сложный фильм о почти неуловимых нюансах любви и дружбы отличается превосходной режиссурой и игрой актеров, а также изысканно-элегической атмосферой — благодаря операторской работе Рауля Кутара и музыке Жоржа Делерю.

«ЛОУРЕНС АРАВИЙСКИЙ» (Lawrence of Arabia)

Производство: Великобритания, 1962 г. Автор сценария Р. Болт. Режиссер Д. Лин. Оператор Ф. Янг. Композитор М. Жарр. Художник Дж. Бокс. В ролях: П. О'Тул, А. Гиннес, О. Шариф, К. Рэйнс, Д. Феррер, Э. Куин, А. Кеннеди, Дж. Хоукинс и др.

Летом 2004 года редакция «Лондон санди телеграф» провела опрос среди ведущих кинематографистов Великобритании с целью определить лучший британский фильм XX века. Первое место по итогам голосования заняла драма Дэвида Лина «Лоуренс Аравийский» с Питером О'Тулом в главной роли.

Фильм посвящен памяти полковника Томаса Эдварда Лоуренса, сотрудника Арабского бюро, филиала «Интеллидженс сервис». Во время Первой мировой войны он поднял в турецкой части Аравии восстание арабов против Турции, союзника Германии, и тем самым оказал большую помощь Великобритании, ослабив одного из ее противников.

Лоуренс был незаурядным военным разведчиком. Он прекрасно знал арабский язык и наречия многих бедуинских племен, изучил не только их нравы, но и религию. Лоуренс стал незаменимым человеком при свите саудовского короля Хуссейна, а затем близко сошелся с одним из его сыновей — Фейсалом. Разведчик превратился в настоящего кочевника, носил одежду бедуинов, прекрасно ездил на верблюдах, был неприхотлив в еде, легко переносил жару и жажду.

Лоуренс рассказал о своей турецкой эпопее в книгах «Восстание в пустыне» и «Семь столпов мудрости». Он погиб в результате несчастного случая — 19 мая 1935 года разбился на мотоцикле на одной из провинциальных английских дорог. Ему было всего 46 лет. Лоуренс был похоронен в лондонском соборе Святого Павла среди британских военных героев и артистических знаменитостей.

Естественно, захватывающие приключения Лоуренса в Аравии привлекли внимание Голливуда. Кинопромышленники неоднократно обращались к самому Лоуренсу с просьбой позволить им рассказать о его жизни с экрана, однако каждый раз он отвечал отказом.

Прошло немало лет, прежде чем кинодраматург Майкл Уилсон убедил брата Лоуренса продать права на экранизацию мемуаров продюсеру Сэму Спигелю. В 1960 году Уилсон представил на рассмотрение свой вариант сценария «Лоуренса Аравийского».

К сожалению, Майкл Уилсон, с которого, собственно, все и началось, угодил в «черные списки» американского кинематографа, и в 1962 году во время демонстрации фильма в США его имя было вырезано из титров.

Постановка «Лоуренса Аравийского» была доверена одному из лучших режиссеров мирового кино англичанину Дэвиду Лину. Имя Дэвида Лина у киноведов ассоциируется с понятием «большой стиль», для которого характерны крупномасштабность постановки, стремление увязать частную историю или авантюрный сюжет с изображением эпохальных исторических событий.

Лин тщательно подыскивал исполнителя на главную роль. Он уже отправил приглашение Марлону Брандо, когда его внимание привлек Питер О'Тул, театральный актер, прославившийся в шекспировских ролях. В то время О'Тул только начинал сниматься в кино. Его дебютная роль в картине Николаса Рэя «Белые тени» осталась незамеченной критикой.

К своей первой крупной работе в кино О'Тул готовился очень серьезно. Прежде всего он досконально изучил мемуары Лоуренса Аравийского и сорок книг, написанных о нем в Англии. Затем актер поехал на место рождения Томаса Эдварда Лоуренса (как и О'Тул, он был ирландцем по происхождению) и беседовал с людьми, знавшими его лично.

Сэм Спигель и Дэвид Лин долго выбирали натуру для съемок фильма, пока не отыскали в Иордании уголок пустыни с фантастическим пейзажем, с песчаными дюнами, простирающимися до самого горизонта и постоянно меняющими свои краски.

В январе 1961 года Питер О'Тул прибыл в Иорданию, где через несколько месяцев должны были начаться съемки. Там актер учился арабскому языку и искусству верховой езды на верблюде.

Когда в мае съемочная группа приехала в Иорданию, О'Тул уже вполне освоился с обстановкой. Он ходил в костюме бедуина, и арабы называли его тем именем, которым некогда их отцы звали настоящего Лоуренса: Эль-Оренс.

О'Тул не играл Лоуренса — а воистину был им. Питер внес в сценарий целый ряд собственных эпизодов — и Лин не протестовал: они были продиктованы точной интуицией и полной «жизнью в образе». Сам режиссер стремился к абсолютному совершенству. Ему не понравился нос О'Тула — и была сделана пластическая операция. Затем актеру изменили цвет волос.

Съемки проходили в раскаленной пустыне, в 150 милях от ближайшего оазиса. Галлон воды стоил здесь три доллара. Вокруг кишели змеи и скорпионы. Условия жизни в пустыне были невыносимо трудными, а съемки оказались весьма опасными. Участвуя в батальных сценах (дублеров он не признавал), О'Тул не раз падал с верблюда и расшибался. Кроме того, тридцатилетний актер переболел лихорадкой.

Питер О'Тул научился часами не слезать с верблюда. Для того чтобы избежать ушибов, он клал на седло коврик из губчатой резины. Новшество тут же оценили и стали применять настоящие бедуины, участники массовых сцен в пустыне.

«Мы снимали в тех местах, где все происходило на самом деле, — говорил Питер О'Тул. — Вначале нам сказали, что съемки в пустыне займут пять месяцев. Мы с Омаром Шарифом проторчали там девять месяцев. Собралась целая группа очень талантливых актеров: Клод Рэйнс, Джо Феррер, Энтони Куин, Патрик Кеннеди, Джек Хокинс. Все жили в палатках и работали с удивительным энтузиазмом. Я очень сдружился с Джеком

Хокинсом. Все мы чувствовали, что снимаем что-то необычное. Парень, учивший меня ездить на верблюде, был внуком того героя, которого играл Энтони Куин».

Актерский ансамбль был великолепен: англичанин Алек Гиннес исполнил роль лукавого, проницательного, невозмутимого принца Фейсала; американец Энтони Куин в присущей ему энергичной манере сыграл отважного шейха Кувейта Ауда, одного из «самых великих воинов Северной Аравии»; египтянин Омар Шариф, которому на Западе после «Лоуренса» стали прочить славу «нового Рудольфо Валентино», прекрасно справился с ролью молодого, необузданного шейха Али ибн Эль-Хариша.

Омар Шариф (настоящее имя — Мишель Шальхуб) попал в фильм благодаря счастливому случаю. Дэвид Лин попросил ассистента собрать побольше фотографий арабских исполнителей и типажей. Тот принес ему две тысячи снимков. Режиссер выбрал Омара Шарифа, но поставил условие: «Этот парень сыграет у меня, если говорит по-английски». Актеру повезло: он учил язык в колледже в Лондоне.

Шариф великолепно выглядел в красочной арабской одежде, был экзотически красив как верхом на скакуне, так и на фоне походного шатра.

Дэвид Лин во время работы в пустыне не жалел ни себя, ни других. Лишь однажды он прервал работу, когда среди съемочной группы оказалось очень много больных.

Конечно, надо отметить самоотверженный труд оператора Фредди Янга. Цветовое решение картины просто великолепно.

Больше года шли съемки. Наконец участники этого трудного фильма, исхудавшие, изъеденные насекомыми, ослабевшие от дизентерии, прибыли в Англию. Больше всех пострадал Питер О'Тул. В октябре 1962 года американский журнал «Тайм» поместил такую заметку: «Один киноактер попал в Англии в больницу на прошлой неделе. Он нуждался в госпитализации, так как физически был совершенно изношен. В течение прошлого года он получил страшные ожоги, растянул связки ног, сломал коленную чашечку и большой палец руки, вывихнул шею и перенес два сотрясения мозга. Все это произошло с Питером О'Тулом на съемках фильма „Лоуренс Аравийский“».

Бюджет англо-американской постановки превысил 12 миллионов долларов. Производство заняло почти два года — с ноября 1960 года по октябрь 1962 года.

Просмотрев отснятый материал, Сэм Спигель не скрывал своего разочарования.

Продюсер, конечно, не мог предположить, что «Лоуренс Аравийский» будет претендовать на десять премий «Оскар» и победит в семи номинациях (фильм, режиссер, оператор, декорации, звук, музыка, монтаж). Газета «Лос-Анджелес таймс» назвала фильм Лина одним из семи чудес кинематографического света, а «Нью-Йорк таймс» — безупречным образцом киноэпоса.

Картина «Лоуренс Аравийский», премьера которой состоялась в Лондоне 10 декабря 1962 года, пользовалась большим зрительским успехом. Грандиозные панорамные съемки массовых сцен (знаменитая атака всадников на верблюдах), тонкая разработка характеров — все это сделало Лина мэтром режиссуры.

Критика отмечала, что Питер О'Тул в одеянии арабского шейха или в элегантном мундире британского офицера, мчась в бой на белом верблюде или сидя за письменным столом, везде предстает красивым, смелым и благородным рыцарем «без страха и упрека». Известный кинодраматург Ноэль Коуард сразу после премьеры сказал: «Если бы он действительно был таким красавцем, бедуины прозвали бы его Цветком Аравийским».

Сам О'Тул был провозглашен «новым Оливье». Сравнение отнюдь не случайное. Ведь именно великий английский актер Лоренс Оливье до недавнего времени был идеальным выразителем британского патриотизма и мощи национального духа — на сцене и на экране.

Образ Лоуренса создавался в соответствии с той легендой, которой это имя окружено в Англии, где он официально провозглашен «освободителем арабов» и национальным героем. Кинокритик Владимир Утилов, назвавший Лоуренса Аравийского последним Дон Кихотом Британской империи, так объяснял личную драму разведчика: «Подлинная трагедия персонажа О'Тула предопределена его идеализмом и политической слепотой, в конечном счете его просто использует презираемая им машина английской бюрократии. В финале вышвырнутый из обоймы герой остается в одиночестве у моря — перед грозной и непостижимой стихией, властелином которой он почувствовал себя на короткий, восхитительный и обманчивый миг».

В 1989 году «Лоуренс Аравийский» был отреставрирован Робертом А. Харрисом. В картину были возвращены сцены, которыми Дэвиду Лину когда-то пришлось пожертвовать (в 1962 году по требованию прокатчиков фильм пришлось сократить на 35 минут). Теперь он демонстрировался в течение 3 часов 37 минут. Режиссер пригласил Питера О'Тула переозвучить ряд диалогов. Прославленный актер признался, что «Лоуренс Аравийский» в его окончательной версии произвел на него сильное впечатление.

В 2001 году, когда фильм вышел в формате DVD, многих удивило, что среди его авторов не указан Эдвард Томас Лоуренс, чьи мемуары легли в основу рассказанной на экране истории. Роберт Моррис, посвятивший фильму книгу, утверждает, что с юридической точки зрения надо писать: «Сценарий Роберта Болта и Майкла Уилсона. На основе биографии и мемуаров полковника Т. Э. Лоуренса». Поэтому в титры следует внести изменения.

Фильм «Лоуренс Аравийский» совершенно не устарел, что свойственно классическим произведениям искусства. Более того, и сейчас поражает размах шедевра и умение Дэвида Лина рассказывать захватывающую историю без назойливых вставок «экшн», которыми так увлечены современные режиссеры.

«ДОКТОР НО» («БОНДИАНА»)
(Dr. No)

Производство: Великобритания, 1962 г. Автор сценария Р. Мейбаум по роману Я. Флеминга. Режиссер Т. Янг. Оператор Т. Мур. Художник К. Адам. Композиторы М. Норман и Дж. Бэрри. В ролях: Ш. Коннери, У. Андресс, Д. Вайсман, Дж. Лорд, Б. Ли, Э. Доусон и др.

Первая книга бывшего британского разведчика Яна Ланкастера Флеминга о секретном агенте Джеймсе Бонде под названием «Казино „Рояль“» была опубликована в 1953 году.

Флеминг написал тринадцать романов. Действие в них развивается по одинаковой схеме: безумный злодей готовит гигантское по масштабам и дерзости преступление. Он захватывает Джеймса Бонда, вступившего с ним в борьбу, но агенту 007 удается спастись с помощью влюбившейся в него девушки — обычно помощницы злодея. Имя героя было заимствовано у орнитолога Джеймса Бонда, автора книги «Птицы Вест-Индии».

Друг писателя вспоминал: «Флеминг отрицал свое сходство с Бондом, но оно имеется. Тот и другой были морскими офицерами, оба были приверженцами хорошей еды, выпивки, карт и автомобилей, оба прекрасно ориентировались в подпольной жизни больших городов. Однако Ян был значительно лучше Джеймса».

Книги о Бонде становились бестселлерами во всем мире. В середине 1960-х годов было продано более 50 миллионов экземпляров. Однако долгое время попытки экранизировать романы Флеминга заканчивались неудачей.

Наконец за дело взялся американский продюсер итальянского происхождения Гарри Зальцман, скупивший за 50 000 долларов права на экранизацию всех романов Флеминга, за исключением «Казино „Рояль“». (Права на этот роман были приобретены Чарльзом К. Фельдманом и Джерри Бресли, которые по заказу «Коламбия пикчерс» в 1967 году сняли пародийный фильм «Казино „Рояль“» с Дэвидом Нивеном в роли Бонда.) В то же самое время еще один независимый продюсер канадец Альберт Ромоло (Кабби) Брокколи, бывший голливудский агент, один из основателей компании «Уорвик филмс», также заинтересовался книгами об агенте 007. Встреча двух продюсеров привела к организации компании «Эон пикчерс» и созданию сериала, имевшего самый большой успех в истории кино.

После того как отказались снимать фильм об агенте 007 Брайан Форбс и Гай Хэмилтон, продюсеры остановили свой выбор на Теренсе Янге, прежде звезд с неба не хватавшем: на его счету была всего одна удача — боевик «Акция Тигра» (1957) с участием молодого шотландца Шона Коннери.

На роль Бонда в разное время претендовали Кэри Грант, Джеймс Стюарт, Джеймс Мейсон, Питер Финч и Ричард Бартон. Ян Флеминг поддерживал кандидатуру своего друга Дэвида Нивена. Упоминались также Майкл Редгрейв, Тревор Хоуард, Рекс Харрисон, Роджер Мур, Ричард Джонсон, Патрик Макгухан…

Теренс Янг рекомендовал на роль Бонда 31-летнего Шона Коннери: «Этот парень очень хорош. У него замечательный голос и броская внешность, а также природный магнетизм, подобный тому, что был у Кларка Гейбла». Хотя Коннери снялся в десяти картинах и с успехом выступал на театральной сцене, его еще мало кто знал.

В это время Бад Орнстайн, главный администратор лондонского офиса «Юнайтед артистс», решил выделить на первый фильм о Джеймсе Бонде миллион долларов.

Теренс Янг устроил встречу Коннери с Зальцманом и Брокколи, а также с представителями «Юнайтед артистс» в офисе компании на Соут-Одли-стрит. В ходе обсуждения Коннери вскакивал, размахивая руками, стучал по столу, объясняя собравшимся, каким ему видится агент 007. При этом Шон заявил, что не собирается участвовать в пробах.

Когда Коннери ушел, все бросились к окну, чтобы понаблюдать, как он переходит улицу. Брокколи не без восхищения отметил, что актер двигается точно пантера.

Однако продюсеров смущал сильный акцент шотландца. К тому же Коннери не отличался изысканными манерами. Сомневался в Шоне и автор романов Ян Флеминг. Но Янг все же отстоял своего кандидата, тем более что Коннери согласился сниматься за скромный гонорар в 6000 фунтов стерлингов и оплату жилья.

Сценарий по «Доктору Но», написанный Ричардом Мейбаумом, не понравился Янгу. Автор очень сильно отклонился от первоисточника. Янг решил переписать сценарий, стараясь сохранить дух романа Флеминга, в то время как Кабби Брокколи настаивал, чтобы в фильме было побольше красоток, гоночных машин, экзотической натуры.

«Джеймс Бонд, — говорил один из друзей режиссера, — сложился из идеалов высшего класса, к которому принадлежал Флеминг, любви к красивой жизни, присущей Янгу, и суровости, непокорности и поразительной сексуальности Коннери. Конечно, вклад последнего оказался самым весомым».

Сюжет «Доктора Но» гениален в своей простоте: секретный агент 007 противостоит хитроумному злодею, который на своем пустынном острове, оборудованном под научную лабораторию, вынашивает план уничтожения мира. Ян Флеминг хотел, чтобы доктора Но сыграл его племянник Кристофер Ли. На эту роль также рассматривался сценарист Ноэл Коуард и бергмановский актер Макс фон Сюдов. Выиграл этот заочный спор Джозеф Вайсман.

Злодей в фильмах о Бонде должен быть интеллигентным, воспитанным, обладать вкрадчивым голосом и очаровательной улыбкой. Ему не надо зарабатывать на жизнь: у него есть все, кроме власти, за которую он и начинает бороться.

В январе 1962 года съемочная группа прибыла на остров в поисках натуры. Длинноногая, сексапильная швейцарская красавица Урсула Андресс, утвержденная на роль девушки Бонда, присоединилась к группе в конце месяца. Она прилетела в Кингстон вместе со своим мужем Джоном Дереком.

25-летняя Урсула Андресс была начинающей актрисой и при озвучании ее пришлось дублировать. Эпизод, в котором она в эффектном бикини выходит из моря, стал ее звездным часом. Критики даже вспомнили «Венеру» Боттичелли. Глава фирмы «Айлэнд рекордс» Крис Блэквелл свидетельствовал: «Эта сцена была просто потрясающей, и когда ее закончили снимать, раздались аплодисменты».

Янг потратил немало времени и сил, чтобы Коннери приобрел подобающий Джеймсу Бонду лоск. Шон наделил своего героя обаянием, мужественностью, пластичностью. «Джеймс Бонд — абсолютно неотразимый образ, тот, кем хотел бы быть каждый мужчина, тот, которому

готова отдаться каждая женщина. Он символизирует победу в борьбе за выживание», — говорил Коннери.

В 1998 году в Англии был составлен список самых знаменитых фраз в истории кино. Победил герой Шона Коннери, который представляется: «Бонд, Джеймс Бонд».

6 октября 1962 года состоялась лондонская премьера «Доктора Но». На следующее утро создатели фильма проснулись знаменитыми. Флеминг заявил, что если бы ему пришлось снова писать романы о Бонде, он руководствовался бы образом, созданным Коннери. Вполне возможно, что с другим актером судьба «бондианы» не сложилась бы столь удачно.

Выпуск фильма в США был отложен до разрешения Карибского кризиса. После премьеры 8 мая 1963 года «Доктора Но» в Нью-Йорке журнал «Тайм» писал: «Агент Бонд… несомненно, слегка шокирует и возбуждает общество, но вполне имеет право на существование. Исполнитель главной роли шотландец Шон Коннери двигается с неподражаемой грацией, намекающей на глубоко спрятанную в этом герое способность к насилию…»

Брокколи и Зальцман светились от счастья. Первый фильм бондовского сериала только в Америке собрал шесть миллионов долларов.

Создатели Джеймса Бонда — инстинктивно или сознательно — удовлетворили тягу обывателя к сильным страстям и смелым делам. Следя за энергичным, деятельным, отважным секретным агентом, зритель переживал восторг и ужас схваток, погонь, запретных объятий, которых ему в жизни не дано испытать…

Почти случайный успех «Доктора Но» был уже запрограммирован при съемках второго фильма «Из России с любовью». Кинокомпания увеличила бюджет до двух миллионов долларов. В сценарии Ричарда Мейбаума стало больше юмора.

На сей раз Бонду противостоит преступная организация «Спектр». Приманкой для агента 007 стала советская шифровальная машинка «Лектор», столь нужная британской разведке. Крашеный блондин Роберт Шоу, игравший самого опасного противника Бонда, в первой же сцене фильма пытается его уничтожить…

На роль девушки Бонда претендовало более двухсот красавиц. Теренс Янг выбрал Даниэлу Бианчи, занявшую второе место в конкурсе «Мисс Вселенная» 1960 года. При озвучании Бианчи также пришлось дублировать.

Съемки «Из России с любовью» проходили в Турции, Испании и Шотландии.

«Из России с любовью» стал первым английским фильмом, демонстрирующимся одновременно в четырех самых больших кинотеатрах Вест-Энда. В Оксфордском университете открылся клуб поклонников Бонда, а «Вэриети» присудил Коннери специальную премию за мастерство, проявленное при воплощении на экране образа Джеймса Бонда.

Журнал «Синемонд» описывал агента 007 с изрядной долей юмора: «Рост 1 м 89 см, вес — 78 кг, цвет лица — загорелый, лоб — большой, волосы — черные, глаза — темные, брови — длинные, ноздри — чувственные, рот — большой, губы — жесткие. Особые приметы: изысканно элегантен, курит дорогие сигареты, неутомимый искатель приключений и

интриг с женщинами, вооружен автоматическим пистолетом „Беретта“ калибра 7,65 мм, который разбирается и укладывается в бумажнике, под правой рукой — всегда стилет, носки ботинок укреплены стальными набойками для драк, изумительный стрелок, без промаха попадает в противника, бросая нож с большого расстояния…»

За рубежом реакция на фильм была неоднозначной. Так, Швеция потребовала перед прокатом фильма вырезать наиболее жестокие сцены, некоторые страны вообще запретили показ картины, особенно после того, как в Советском Союзе она подверглась резкой критике.

Одним из лучших в сериале о Бонде стал третий фильм — «Голдфингер».

Теренс Янг, уже начавший подготовку к съемкам картины, посчитал предложенный ему гонорар унизительным и отказался от работы. Место режиссера занял Гай Хэмилтон, прославившийся экранизацией пьесы Бернарда Шоу «Ученик дьявола». Сценариста Ричарда Мейбаума сменил опытный Пауль Ден, бывший лондонский кинокритик.

В этой картине агент 007 вступает в схватку с хитроумным международным авантюристом Голдфингером, задумавшим ограбить Форт-Нокс, государственный депозитарий США, и стать властелином мира. Финальную сцену, когда Бонд останавливает счетчик взрывного устройства на цифрах 007, можно считать классической.

Хэмилтон изменил представление о женщинах Бонда. Пользуясь своей привлекательностью, они теперь вступают в поединок с Бондом. На роль девушки Бонда была приглашена Онор Блэкман, известная феминистка. Когда актриса весной 1963 года приехала на студию «Пайнвуд», она была поражена профессионализмом и энтузиазмом членов съемочной группы, особенно Коннери. Шон многие трюки исполнял сам.

Злодея Голдфингера сыграл серьезный немецкий актер Герт Фребе, чья внешность — добродушного немецкого бюргера — казалось бы, совершенно не соответствует его персонажу. Но именно по этой роли его и поныне знает весь мир. А сам фильм узнают по кадру обнаженного женского тела, покрытого золотой краской.

«Голдфингер» встретили восторженно. «Ничего подобного не было в кино со времен „Унесенных ветром“», — писали газеты. Бондомания по силе вызываемых чувств была близка к битломании.

Компания «Юнайтед артистс» организовала шумную рекламную кампанию, предшествующую премьере фильма в США в декабре 1964 года. Прибыль от проката «Голдфингера» в Северной Америке и Канаде составила 23 миллиона долларов. Общие сборы превысили 40 миллионов (при бюджете в 2,9 миллиона долларов).

Журнал «Лайф» поместил на обложке портрет «золотой» девушки Ширли Итон, «Плейбой» назвал Джеймса Бонда своим героем, а Коннери — человеком десятилетия. «Сэтэдей ревю» отмечало, что Шон сыграл свою роль блестяще. Музыкальный альбом Джона Бэрри возглавил хит-парады. Профессора колледжей приступили к написанию диссертаций о Бонде, и студенты в кампусах до ночи спорили о значении образа агента 007 в современной культуре.

В апреле 1965 года Шон Коннери вылетел из Лондона в Нассау на съемки «Шаровой молнии». Фильм вновь ставил Теренс Янг. Роль девушки

Бонда по имени Домино предлагали Рэкел Уэлч, Фэй Данауэй и Джулии Кристи, но в итоге ею стала Клодин Оже.

Сюжет для Флеминга традиционен. Украден британский бомбардировщик с двумя ядерными боеголовками. Похитители требуют в обмен неограненные алмазы стоимостью сто миллионов долларов. В противном случае один из городов мира взлетит на воздух. В схватку со злодеями вступает Джеймс Бонд.

Бюджет фильма составил 5,5 миллиона долларов. Увеличилось количество спецэффектов.

«Шаровая молния» стала одним из самых доходных фильмов о секретном агенте. «Бондиана» обогатила продюсеров Зальцмана и Брокколи. Прибыль от проката четырех фильмов составила более 150 миллионов долларов.

Работа над пятой серией «бондианы» «Живешь только дважды» должна была начаться в начале лета 1966 года. Вновь на сцену выходит террористическая организация «Спектр». Злодей Блофелд (Дональд Плезенс) грозится уничтожить американский и советский космические спутники и тем самым развязать третью мировую войну. Британский космический корабль «проглочен» русским кораблем. Следы пропажи ведут в Японию. Джеймс Бонд должен предотвратить ядерную катастрофу.

Режиссер Льюис Гилберт, дебютировавший в «бондиане», умело обыграл космический антураж, снял эффектную финальную сцену.

Однако Шон Коннери понимал, что Бонд убивает в нем актера, работа в фильмах об агенте 007 забирала все больше времени и сил. Если «Доктор Но» снимался четыре месяца, то «Живешь только дважды» шесть месяцев.

«Это мой последний фильм, — заявил Шон Коннери. — Чем скорее это все закончится, тем счастливее я буду. Я не разговариваю с продюсерами. Наши отношения превратились в постоянное сражение. Так было с самого начала. Если бы у них было хоть немного порядочности, они бы сделали меня деловым партнером».

Продюсеры безуспешно пытались заполучить Коннери в следующий фильм бондовского сериала «На секретной службе Ее Величества», причем ему предлагался миллион долларов сразу и проценты от прибыли. Шона заменил выходец из Австралии Джордж Лазенби. Сценарист, пытаясь объяснить исчезновение Коннери, придумал сцену, в которой Бонду делают пластическую операцию, — в окончательный вариант она не вошла. Фильм «На секретной службе Ее Величества» был благосклонно принят публикой, хотя критики сожалели об уходе Коннери.

Осенью 1970 года бондовский сериал продолжил снимать режиссер Гай Хэмилтон. Но кто будет играть Бонда? На сей раз продюсерам улыбнулась удача: Шон Коннери решил тряхнуть стариной за гонорар в 1,25 миллиона долларов и 12,5 процентов от сборов, а также контракт на два «небондовских» фильма.

В «Бриллиантах навсегда» агент 007 снова встречается со своим главным врагом — Эрнстом Блофелдом (этот персонаж, глава тайной организации «Спектр», появляется в шести фильмах).

Снявшись в «Бриллиантах навсегда», Шон Коннери заявил, что теперь он с Бондом расстается окончательно. И даже гонорар в 5,5

миллиона долларов его не соблазнил. На целых двенадцать лет Коннери самоустранился от выполнения боевых заданий в качестве агента 007. Он согласился сыграть еще раз в «смертельную игру» со зловещим властителем «Спектра» в фильме Ирвина Кершнера «Никогда не говори „никогда“» (1983). Впрочем, этот римейк «Шаровой молнии» в официальную «бондиану» не входит. Роль злодея исполнил известный актер Клаус-Мария Брандауэр, а бондовской девушкой стала будущая голливудская звезда Ким Бэсингер.

Коннери утверждает, что название фильма «Никогда не говори „никогда“» предложила его жена Мишелин. Это была просто шутка — Шон так долго говорил, что он больше никогда не будет играть Бонда! Он называл агента 007 «чудовищем Франкенштейна» и другими нелестными прозвищами. И вдруг в пятьдесят два года снова решил вернуться к этому персонажу. Почему? Сам Коннери однозначного ответа не дал. Несомненно, не последнюю роль здесь сыграл гонорар в пять миллионов долларов.

После ухода из сериала Коннери его хотели бы заменить Берт Рейнолдс, Пол Ньюман и Роберт Редфорд, но продюсеры остановили свой выбор на Роджере Муре, получившем известность благодаря историческим телесериалам.

Мур снялся в семи фильмах «бондианы»: «Живи и дай умереть другим» (1973) и «Человек с золотым пистолетом» (1974) Гая Хэмилтона, «Шпион, который меня любил» (1977) и «Лунный гонщик» (1979) Льюиса Гилберта, «Только ради твоих глаз» (1981), «Осьминожка» (1983) и «Вид на убийство» (1985) Джона Глена.

Когда пришло время заменить Роджера Мура, продюсеры подумывали о Пирсе Броснане, но тот был занят в сериале «Ремингтон Стил»; среди кандидатов значился также австралиец Сэм Нил, но ему предпочли британца Тимоти Далтона. С его участием Джон Глен поставил картины «Искры из глаз» (1987) и «Лицензия на убийство» (1989).

Далтон в роли Бонда был элегантен и красив, но скучен. После двух фильмов с ним снова раздались голоса скептиков, что «Бонд выдохся», а сериал умер. И кто знает, как повернулась бы судьба «бондианы», если бы не англичанин Пирс Броснан, утвержденный на роль секретного агента после того, как отпали кандидатуры Лайэма Нисона, Мела Гибсона, Хью Гранта и Сэма Нила.

Впервые со своим героем Броснан встретился в детстве: «„Голдфингер“ стал ключиком, открывшим мне дверь в мир кино, — рассказывал актер. — Бонд и женщина, покрытая золотом, меня просто потрясли. До этого я жил в маленьком ирландском городке, где никогда не показывали цветные фильмы. Мой первый уик-энд, проведенный в Лондоне в возрасте десяти лет, запомнился именно просмотром „Голдфингера“. Затем я узнал о Стиве Маккуине, Клинте Иствуде, Марлоне Брандо».

Броснан вернулся к комиксово-ироничному стилю, начатому Шоном Коннери и Роджером Муром. «Как ни странно, — говорит Пирс, — сниматься в боевике оказалось забавнее, чем я предполагал. А по большому счету подобные фильмы и не претендуют ни на что другое, как позабавить людей».

«Золотой глаз», поставленный новозеландцем Мартином Кэмпбеллом, — первый фильм «бондианы» с участием Броснана — побил все кассовые рекорды сериала, собрав в мировом прокате 350 миллионов долларов.

Джеймс Бонд мчится в Россию в поисках украденного «Золотого глаза» — секретного космического оружия. Опаснее супероружия — только роковая красотка Ксения (Фамке Янссен), смертельно опасная убийца. Робби Колтрэйн играет в фильме злодея Валентина, а гордость современной английской сцены Джуди Денч — первую в истории женщину-босса Джеймса Бонда (ранее агентом 007 командовал покойный ныне Бернард Ли). Сценарий пришлось переписывать после того, как обнаружилось слишком много параллелей с «Правдивой ложью» Джеймса Кэмерона.

Если бюджет у «Золотого глаза» был 52 миллиона долларов, то на «Завтра не умрет никогда» (1997) Роджера Споттисвуда компания МГМ затратила уже 110 миллионов.

На этот раз ветер дует с экзотического Востока. Жестокий медиа-магнат пытается создать международную информационную монополию, чему препятствуют китайцы. Британское военное судно вдруг тонет в китайских водах, а его боеголовки оказываются похищенными. Джеймс Бонд вместе с китаянкой Вай Линь в очередной раз спасает мир.

В фильме «Завтра не умрет никогда» подружка Бонда не только его любовница, но и напарник — умная и решительная женщина-полицейский. Китайскую каратистку Вай Линь сыграла гонконгская звезда Мишель Йео.

В 1999 году вышла очередная серии «бондианы» с участием все того же Броснана, который очень понравился публике. Картину «И целого мира мало» поставил Майкл Эптид. «И целого мира мало» — это лозунг «семьи Бонда», так, во всяком случае, утверждается в фильме «На секретной службе Ее Величества».

В прологе «Умри, но не сейчас» (2002, режиссер — Ли Тамахори) бородатый Бонд — Броснан находится в тюрьме, в демилитаризованной зоне между Северной и Южной Кореями, и пытается вспомнить, кто он. На этот раз злодей, живущий в исландском ледяном дворце, грозит миру невиданным оружием, а Бонду приходится объехать полмира, чтобы обезвредить его.

Сыгравшая роль девушки Бонда Холли Берри — третья чернокожая актриса в этом амплуа. У агента 007 с ней завязывается настоящий роман.

Роль английской шпионки Миранды Фрост — первая большая киноработа 23-летней актрисы Розамунды Пайк, ранее она снималась только на телевидении. Готовясь к роли, она изучала бойцовские фильмы буквально по кадрам. Ее любимая сцена в «Умри, но не сейчас» — в постели с Бондом: «Я думала: „Господи, я действительно лежу в постели с самим Джеймсом Бондом! Интересно, сколько женщин хотело бы поменяться со мной местами?“»

Будет ли продолжен сериал? Пирс Броснан позволил себе порассуждать на эту тему: «Я люблю Джеймса Бонда. Мне действительно хотелось бы сняться еще в одном фильме. А дальше? Я начинаю стареть. Сейчас мне сорок девять, когда выйдет следующая картина, мне будет пятьдесят один, затем пятьдесят три. А что, может быть, я и продолжу.

Роджер Мур охотно пошел на это — в „Виде на убийство“ ему было пятьдесят восемь. Но нужно оставаться в прекрасной физической форме».

В сентябре 1999 года Британский институт кино и телевидения опубликовал список 100 лучших фильмов в истории Британского кино по итогам опроса тысячи известных кинодеятелей. В него вошли два фильма о Джеймсе Бонде: «Доктор Но» и «Голдфингер».

«8 1/2»

Производство: Италия, 1963 г. Сценарий Ф. Феллини, Э. Флайяно, Т. Пинелли, Б. Ронди. Режиссер Ф. Феллини. Оператор Дж. Ди Венанцо. Художник П. Герарди. Композитор Н. Рота. В ролях: М. Мастроянни, К. Кардинале, А. Эме, С. Мило, Б. Стил, М. Пизу, Г. Альберти, М. Лебо, И. Даллас и др.

Верный своему правилу ставить каждые год-два новый фильм, Федерико Феллини в 1962 году приступает к созданию одного из самых сложных и интересных своих произведений — «8 1/2».

Что явилось первым толчком, предчувствием фильма? Сам Феллини говорил: «Смутное и расплывчатое желание создать портрет человека в какой-то один, все равно какой, день его жизни».

Поначалу речь шла о человеке любой свободной профессии, изрядно приуставшем к своим сорока двум или сорока трем годам, начавшем похварывать и пытающемся разобраться в себе.

Сценарий писали вчетвером: Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли и Брунелло Ронди. Феллини подсказывал тему, мотивировку, ситуацию, а его соавторы делали сценарную разработку каждой сцены.

Феллини долго не мог подыскать герою фильма профессию. Адвокат? Инженер? Журналист? Однажды ему пришла мысль отправить загадочного героя лечиться на воды — в какой-нибудь курортный городок вроде Кьянчано. И Федерико показалось, что замысел фильма начал приобретать более конкретный характер. Были уже написаны сцены гарема, ночи у минерального источника с гипнотизером: теперь герой имел и жену, и любовницу, но повествование все никак не шло. Феллини вспоминал: «У него не было ядра, отправной точки для дальнейшего развития, то есть не было начала; не представлял я себе и чем это должно кончиться. Пинелли каждый день спрашивал меня, чем занимается наш герой, какая у него профессия. Я по-прежнему не знал этого, и мне казалось, что это не так уж важно, хотя и начинало немножко беспокоить».

Феллини решил, что ему необходимо увидеть лица тех, кто должен воплотить его персонажи, — найти актеров, выбрать места для съемок, решить уйму вопросов, заходить в съемочные павильоны, сколачивать творческую группу, говорить с художником, оператором, — в общем, делать вид, что все готово для съемок.

На главную роль был приглашен Марчелло Мастроянни. Ради него Феллини отказался от Лоренса Оливье. Потом он вызвал из Парижа Анук Эме.

Одной из любимых актрис Феллини считалась Сандра Мило. Более того, говорят, у них был длительный взаимный роман, о котором знала его жена Джульетта Мазина… Феллини любил Мило как блистательную актрису, для нее специально писал роли. Она же выполняла все условия,

поставленные режиссером. Приглашая Мило на роль глупенькой Карлы, послушной любовницы, способной лишь развлекать, Феллини сказал: «Ты должна за очень короткий срок поправиться на восемь—десять килограммов…» Мило согласилась без возражений.

В лесу возле Рима начали строить здание курзала, а в съемочных павильонах Скалеры — крестьянский дом бабушки, комнаты гостиницы.

Фильм был запущен в производство, а Феллини все еще находился в поиске: «Я подумал, что попал в безвыходное положение. Я — режиссер, который задумал поставить картину, а какую — позабыл. Вот именно в эту минуту все и разрешилось: я вдруг проник в самое сердце фильма — я расскажу о всем том, что со мной сейчас происходит, мой фильм будет историей одного режиссера, который не знает, что за фильм он хотел поставить».

«8 1/2» — трагический и в то же время иронический рассказ об одиночестве знаменитого режиссера Гвидо Ансельми в толпе своих помощников, друзей и поклонниц, рассказ о его усталости, растерянности, творческом бесплодии. Феллини показывает, что режиссер — это прежде всего человек, к которому с утра до ночи пристают с вопросами. Одновременно это история исповеди эгоцентричного интеллигента католического склада. В центре его исповеди — отношения с женой, матерью, любовницами.

Фильм сделан в усложненной форме: действительность перемежается со снами и мечтами, повествование перемещается во времени и пространстве, реальные персонажи соседствуют с выдуманными, живые — с мертвыми.

Главный герой совершает путешествия в прошлое. Он вызывает в памяти образы детства, когда мир казался целостным, — родителей, ничем не замутненных в своей провинциальной простоте, себя самого — ученика колледжа. Наконец в кадре появляется Сарагина, женщина необъятных размеров — первая проститутка, которую Феллини увидел в своей жизни. Это произошло на пляже в Фано, где проводили летние каникулы учащиеся колледжа при монастыре братьев-селезианцев.

Воспоминания о матери сливаются для героя с образом его жены. Потом вдруг возникает торжественный и поблекший от времени образ покойного отца, вышедшего из могилы, чтобы пожаловаться: нет ни рая, ни ада, а склеп слишком тесен. Все эти удивительные по своей силе воспоминания Феллини проявляются при помощи острых столкновений с настоящим.

Для Марчелло Мастроянни «8 1/2» навсегда останется непревзойденным шедевром. Он играл здесь самого Феллини: его тоску, беспокойство, сомнения, постоянные поиски правды и ужас обыденности, его ощущение кризиса жизни.

«Возможно, Федерико вывел в этом персонаже самого себя, — замечал Мастроянни. — Его считали лжецом. Никто бы не поверил, если бы ему рассказали, как сильно он нервничал перед началом съемок. Я-то знаю, поскольку был рядом…»

В своем фильме-исповеди Феллини поручил Кардинале двойную роль — знаменитой актрисы Клаудии (режиссер даже не изменил ее имени) и пригрезившейся Гвидо «девы источника» — символа молодости, чистоты,

внутренней упорядоченности и равновесия. Для Ансельми это был образ целительный и очищающий.

Творческой атмосферой для Федерико Феллини была сутолока, шум, разговоры, всяческий беспорядок. Поразительно, но без всей этой толкучки он не мог сосредоточиться.

«У Федерико не было написанных ролей, готового сценария, — вспоминает Кардинале, — зато были листочки бумаги с какими-нибудь репликами, которые тебе всучали в последнюю минуту. На площадке царила атмосфера полнейшей импровизации. Моим партнером в „8 1/2“ был Марчелло Мастроянни. За минуту до начала съемок Феллини становился передо мной вместо Марчелло и что-то говорил, придумывая реплики на ходу. А я отвечала. Вот это и были настоящие диалоги фильма.

А сниматься у Федерико — настоящий „хэппенинг“. Казалось бы, ты импровизируешь, все делаешь совершенно спонтанно и только потом осознаешь, что в действительности он тебя подвел — да так незаметно — именно к тому, что ему было нужно. У Федерико я снялась только в одном фильме, но он сумел сделать так, что я чувствовала себя пупом земли — самой красивой, самой необыкновенной, самой необходимой».

В «8 1/2» Анук Эме сыграла одну из самых сложных своих ролей. Она создала образ Луизы Ансельми, жены кинорежиссера. На этот раз Феллини не предложил актрисе изощренных психологических ходов. Луиза любит мужа, но она должна бороться за достоинство своей любви. Анук Эме решает как бы двойную актерскую задачу. В сценах, где она героиня мечтаний Гвидо, актриса проста, легка и прекрасна абсолютной красотой. В «реальных» сценах фильма Анук Эме надевает нелепые очки, рисует на носу множество веснушек, обрезает свои прекрасные волосы и говорит прокуренным голосом уставшей кинозвезды…

Во время съемок продюсеры попросили Феллини подготовить эскиз финала. Он собрал вместе всех двести актеров и показал их идущими парадом перед семью камерами. Федерико так вдохновил вид этого хоровода, что он решил изменить оригинальный финал в вагоне-ресторане, где Гвидо и Луиза, его жена, мирятся друг с другом.

В конце «8 1/2» появляется эстрада, на нее выходят раскланяться перед публикой облаченные в белые одежды персонажи фильма. И Гвидо — уже счастливый, потому что приступил к работе, — произносит свой последний в фильме монолог, словно на празднике.

Большинство критиков отмечали, что финал картины имеет символическое значение. В нем показан последний, очень тонкий образ самого режиссера, который вновь видел себя ребенком среди длинной процессии своих актеров и сотрудников.

Многих зрителей озадачивает странное название фильма. «Это всего-навсего порядковый номер очередной моей работы, — объяснял режиссер. — Я не мог придумать названия для такого фильма. Конечно, было искушение выбрать одно из множества литературных названий, но я чувствовал, что это были бы уже интеллектуалистские выдумки. Одно время я хотел назвать фильм „Полное смятение“ или же „Полная исповедь“, но эти названия меня не удовлетворяли. Однако какое-то название фильму все равно надо было дать по чисто канцелярским причинам — хотя бы чтобы указать его в договорах с актерами, в различных наших

обязательствах. Тогда я дал ему временное название. Я поставил семь с половиной фильмов, а этот фильм был восьмой с половиной. Так в конце концов это название и осталось».

Как всегда, вокруг произведения Феллини разгорелась жаркая дискуссия. Многие рецензенты безудержно восхваляли фильм «8 1/2», считая его наивысшим достижением мирового кино, говоря, что он «впитал всю тоску и отчаяние нашего времени», что он давал ответ на основной вопрос любой философии — в чем смысл умного существования.

Пожалуй, самую лаконичную характеристику своему произведению дал Феллини: «Что представляет собой фильм „8 1/2“? Это нечто среднее между бессвязным психоаналитическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью, происходящим в атмосфере преддверия ада. Это меланхолический, почти похоронный, но вместе с тем решительно комический фильм».

Мнение широкой публики было однозначным: «8 1/2» — произведение элитарное.

На Международном кинофестивале 1963 года в Москве фильм «8 1/2» получил Главный приз. Это был первый и последний раз, когда Феллини и его жена Джульетта Мазина посетили Советский Союз. В решении жюри говорилось, что Феллини награжден «за выдающуюся творческую, режиссерскую работу, в которой он отражает внутреннюю борьбу художника в поисках правды».

На пресс-конференции в Москве Феллини сказал, что он сам пережил духовный кризис, который переживал его герой Ансельми, и ему удалось преодолеть его. Доказательством тому — сам фильм, в котором он поведал об этом кризисе как об уже пройденном этапе. «Моя работа — вечные поиски, художник никогда не может быть удовлетворен полностью», — добавил он.

Фильм «8 1/2» получил премию нью-йоркской критики и престижного «Оскара» в категории «лучший иностранный фильм года». Американская киноакадемия также отметила Пьеро Герарди за лучшие костюмы.

«СЛУГА»
(The Servant)

Производство: Великобритания, 1963 г. Автор сценария Г. Пинтер. Режиссер Дж. Лоузи. Оператор Д. Слокомб. Художник Р. Макдоналд. Композитор Дж. Дэнкуорт. В ролях: Д. Богард, Дж. Фокс, С. Майлз, У. Крейг, Р. Вернон, К. Лэйси и др.

«Слуга» Джозефа Лоузи — фильм-загадка, фильм-притча. Это жестокая история о молодом, наивном аристократе и его лицемерном слуге, который понемногу прибирает слабохарактерного хозяина к рукам, а затем навязывает ему свою волю, доводит до морального опустошения и падения. Успеху картины во многом способствовал сценарий, написанный восходящей звездой театральной драматургии Гарольдом Пинтером по пьесе Робина Моэма. Режиссеру Лоузи была особенно близка тема пьесы — человеческая пассивность и моральный распад цветущей цивилизации Запада. Пинтер, в свою очередь, прославился умением показать драму личности, противостоящей лицемерию общества, его многочисленным табу и правилам игры. Встреча Пинтера и Лоузи стала началом счастливого для

обоих содружества.

Джозеф Лоузи родился в 1909 году в Ла-Кросс (штат Висконсин, США). Бросил изучение медицины в Гарварде ради сцены. В 1932 он занялся режиссурой в театре, а после войны — в кино.

Сняв несколько фильмов в Голливуде, Лоузи, известный своими левыми убеждениями, был вынужден в 1951 году покинуть США.

В своих фильмах Лоузи часто исследовал потерю героем самого себя, растворение личности, зависимость человека от своего палача или призрачного двойника. В «Слуге» режиссер сводит воедино свои постоянные мотивы и характерно английскую социальную проблематику. Это повесть о мучительной людской связи, о мучителе и мученике. «Для меня, — говорил Лоузи, — это история людей, попавших в одну западню, только с разных концов». «Слугу» он считал своим самым совершенным произведением.

В старинном лондонском особняке хозяин Тони и слуга Хьюго Баррет живут по викторианским нормам, уже не имеющим никакого отношения к реальности аристократического общества.

Баррет — сама предупредительность, тактичность. Он идеально следит за домом, прислуживает за столом, подает пальто Сьюзен, невесте хозяина. Сьюзен же старается унизить Баррета. Слуга невозмутимо сносит ее оскорбительные капризы.

Тони послушно следует заведенному ритуалу, который неукоснительно поддерживается Барретом. Он готов принять из чужих рук любую услугу. В свою очередь Баррет любую услугу готов оказать.

Но правила игры меняются вопреки воле хозяина. Услужливый, работящий, скромный и остроумный Баррет незаметно и неумолимо превращается в тирана и садиста: он вводит в дом под видом своей сестры любовницу Веру, развращает хозяина и подчиняет его своей воле.

И здесь меланхоличный Тони теряет над собой контроль. Все дальнейшее воспринимается как фантасмагорическая агония личности. По требованию Сьюзен Тони прогоняет провинившегося Баррета (в этот кульминационный момент Лоузи позволяет себе трюк с выпуклым зеркалом: лицо «гордого хозяина» Тони раздувается, Баррет ковыляет на крохотных кривых ногах). Некоторое время спустя Тони не примет всерьез мольбы о прощении Веры. Его судьба все равно решена. Баррет возвращается на прежнее место — и дом Тони все быстрее и быстрее погружается в атмосферу полного разложения. А Баррет добивается своего последнего триумфа — ему чуть ли не отдается Сьюзен.

Баррету важно раздавить своего господина. Унижение и падение Тони — для слуги компенсация за его собственное долголетнее унижение.

В роли слуги Баррета снялся Дирк Богард — выдающийся актер, гордость английской сцены и мирового кинематографа. Свой путь в искусство он начинал под руководством великого скульптора Генри Мура, обучаясь у него в Королевском колледже. У Джозефа Лоузи он впервые сыграл в фильме «Спящий тигр» (1954). Между актером и режиссером сразу установилось полное взаимопонимание.

Партнером Богарда по фильму «Слуга» стал английский актер Джеймс Фокс. Он сыграл свою роль точно, эмоционально и поистине глубоко. Превосходный сценарий Пинтера стал канвой, на которой

разворачивается психологическая дуэль персонажей. Кстати, сам Пинтер появляется на экране в крохотной роли человека высшего общества.

Взаимоотношения мужчин зеркально отражены в негласном поединке между двумя героинями — невестой хозяина Сьюзен и любовницей слуги Верой.

Вера помогает Баррету запутать хозяина в порочную сеть. Она разыгрывает роль беспомощной инженю, случайно забредающей в постель хозяина, чтобы разрушить его матримониальные планы, мешающие расчетам слуги.

В роли Веры снялась молодая актриса театра и кино Сара Майлз.

Вера Сары Майлз запоминается прежде всего шокирующим сочетанием невинности и порока, цинизма и наивности, вульгарности и мелодраматической позы, непринужденной естественностью любых поступков героини: выступает ли она перед Тони как сестра Баррета, пытается ли соблазнить юношу или откровенно развлекается с сообщником в отсутствие хозяина. Изощренная притворщица, она во всем естественна и почти всегда фальшива. В этой двойственности — «изюминка» образа, так же как и в сплаве детского обаяния с порочностью, скрытой в бездумном взгляде и циничной улыбке.

Успех в «Слуге» открыл для актрисы двери Национального театра.

В качестве героини-антипода Вере противопоставлена невеста хозяина Сьюзен — милая, не слишком умная, но самоуверенная. Уэнди Крейг получила роль Сьюзен благодаря случаю — актриса, утвержденная на эту роль, отказалась от съемок из-за беременности.

Фильм «Слуга» оставляет тяжелое чувство, что отвечает замыслу авторов, однако в немалой степени этому способствует вызывающая сочность актерского исполнения.

«Каждый жест и звук выделены, как предметы на барочных натюрмортах, — отмечает киновед Д. Шестаков. — Слова гулко падают, по одному, в колодец выжидающей или опустошенной тишины. Сугубая, кинематографическая конкретность движений, звуков, жестов вступает в напряженное противоречие с туманной загадочностью психологического содержания происходящего. Наше сочувствие переносится с одного героя на другого, пока не выясняется, что сочувствовать надо всем или никому, что мы имеем дело с врожденными и навсегда укоренившимися свойствами, с чисто английским противоречием между поверхностью явлений и их подлинной сущностью, между формами и содержанием жизни».

Премьера картины состоялась в ноябре 1963 года. Британская киноакадемия кино и телевидения высоко оценила работу Лоузи и Пинтера, выдвинув «Слугу» на восемь высших премий. Правда, победили лишь трое: Дирк Богард (лучший актер), Дуглас Слокомб (лучший оператор черно-белого фильма) и Джеймс Фокс (многообещающий актер).

Критики отмечали, что важным достоинством фильма является его изобразительное решение: смелые монтажные стыки, пластические метафоры, символические детали и работа камеры, имитирующей движение авторской мысли, но в то же время совершенно свободной и ненавязчивой. «Слуга» вводит Лоузи в элиту европейского кинематографа.

«ШЕРБУРСКИЕ ЗОНТИКИ»
(Les Parapluies de Cherbourg)

Производство: Франция — Германия, 1964 г. Автор сценария и режиссер Ж. Деми. Оператор Ж. Рабье. Художник Б. Эвейн. Композитор М. Легран. В ролях: К. Денев, Н. Кастельнуово, А. Вернон, М. Мишель, Э. Фарне, М. Перрей и др.

Французское кино долго не могло найти своего подхода к киномюзиклу. Только в 1960-е годы в Париже были созданы два фильма, которые следует приветствовать как первые французские киномюзиклы: «Шербурские зонтики» (1964) и «Девушки из Рошфора» (1967). Их автор Жак Деми принадлежал к той группе молодых кинодеятелей, которая под названием «Новая волна» ратовала за обновление французского кино. Жак Деми был единственным, кто стал экспериментировать в области музыкального фильма. Попыткой создания мюзикла был уже его кинодебют «Лола» (1960). Он использовал в нем очаровательную любовную историю о девушке из Нанта и нашел в Мишеле Легране композитора, искренне заинтересованного в развитии французского музыкального фильма.

В «Лоле» — истории несостоявшейся любви, бегства, одиночества — ведущую роль певицы и танцовщицы кабаре играла Анук Эме. Одним из главных персонажей фильма был Ролан Кассар, влюбленный в Лолу друг детства, которого она бросила. Персонаж Кассара вместе с актером Марком Мишелем перешел потом в «Шербурские зонтики». Именно там он рассказывал матери Женевьевы о том, что тяжело пережил измену Лолы, уехал в Америку, много работал, разбогател, стал крупным ювелиром. Таким образом Жак Деми перебрасывал мостик из одного фильма в другой в сюжетном плане. К тому же одна из героинь «Лолы» — Сесиль — сбегала из Нанта не куда-нибудь, а в Шербур.

Когда в 1960 году первый фильм «Лола» вышел на экран, молодая французская актриса Катрин Денев получила приглашение на просмотр, где рядом с именем Жака Деми была приписка: «…очень хотел бы с вами встретиться».

«Я была заинтригована и тронута, — рассказывает Катрин. — Оказалось, он увидел меня в „Ловеласе“ с Мелом Феррером. Мы встретились, и он поделился со мной своим проектом. Но прошло много времени, прежде чем мы приступили к съемкам фильма».

Восемнадцатилетняя актриса к тому времени уже снялась в семи фильмах, но ни один из них не удовлетворил ее. Она всерьез задумывалась над тем, стоит ли ей связывать свою жизнь с кинематографом.

В своей новой картине, получившей название «Шербурские зонтики» (1964), режиссер обратился к той же теме, но в совершенно новой стилистике, названной критикой «film chante», то есть «спетого фильма». Постановку Жак Деми задумал вместе с Леграном и музыкальным редактором Франсисом Лемарком.

Рассказывает Мишель Легран: «После „Лолы“ мы с Жаком стали друзьями. Он предложил мне проект „Верность, или Шербурские зонтики“. Мы решили сделать мюзикл, заперлись у меня дома и начали сочинять песни. Сначала мы считали, что это обычный мюзикл, в котором диалоги проговаривают, а песни поют. Через десять дней мы поняли, что ничего не

выйдет. Нас все время смущали переходы от диалогов к музыке и наоборот. Я начал сомневаться в нашей затее. Жак тоже. Мы расстались на несколько месяцев, а потом Жак позвонил мне и сказал: „Если нам не нравятся стыки музыки и диалогов, давай сделаем без стыков — пусть поют и диалоги, и песни!“»

Целый год Деми и Легран ходили по офисам, пытаясь пристроить свой необычный сценарий. Композитор исполнял всю партитуру, пел за всех персонажей. В ответ продюсеры заявляли, что это какое-то сумасшествие. Авторов «Шербурских зонтиков» выставляли отовсюду. Наконец они отправили письмо медиа-магнату Пьеру Лазареву: «Мы хотим показать вам необычный проект». И вскоре им назначили встречу.

«Мы с Жаком пришли, приготовились снова исполнять наш своеобразный номер, — рассказывает Легран. — Лазарев вошел в кабинет и произнес: „Я не понял толком, что это такое, но это наверняка эпатирует публику. А моя приятельница Маг Бодар хочет стать продюсером. Поэтому она будет продюсировать ваш фильм, а я его оплачу“. Высказав все это на одном дыхании, он сел в кресло, закурил трубку и начал говорить с кем-то по телефону. Мы его больше не интересовали».

Роль Женевьевы изначально писалась для Катрин Денев.

На роль матери Женевьевы режиссер прочил Даниель Даррье. Но обстоятельства помешали этому, и вместо Даррье режиссер сначала пригласил Мишлин Прель, а затем Анн Вернон.

Мишель Легран записал музыку вместе со своим оркестром и певцами Даниель Ликари, Жозе Бартель и другими. Катрин Денев и Нино Кастельнуово, Анн Вернон и Марк Мишель приступили к заучиванию своих партий. Вся роль и музыкальная партия должны быть выучены ими наизусть до начала работы. Это требовало особой дисциплины.

Картина «Шербурские зонтики» рассказывает печальную историю любви.

…Улица де ля Тур Карре в Шербуре. 1957 год. Вдова Эмери (Анн Вернон) держит магазин «Шербурские зонтики». Ей помогает торговать дочь Женевьева (Катрин Денев). Неподалеку от них в гараже работает автомеханик Ги Фуше (Нино Кастельнуово). Женевьева без памяти влюблена в парня.

Любовь разбивается, когда Ги приходится уехать в Алжир. Теперь Женевьева ждет его писем, которые приходят все реже, и… ребенка. Под давлением матери она выходит замуж за состоятельного Ролана Кассара (Марк Мишель) и уезжает из Шербура.

Спустя два года Ги возвращается. Узнав о замужестве Женевьевы, он страдает, ищет утешения в «разгуле», но потом соединяет судьбу с давно влюбленной в него Мадлен (Э. Фарне). Он покупает заправочную станцию и становится добродетельным отцом семейства.

Однажды в сочельник 1962 года перед станцией останавливается «мерседес» с Женевьевой и ее дочерью Франсуазой. Героиня вновь встречается с Ги — теперь она богатая ухоженная дама в норковом манто. Всего лишь двумя-тремя репликами перебрасываются они, из коих следует, что оба счастливы и не жалеют о прошлом. «Кто у тебя?» — «Дочь, Франсуаза». — «А у тебя?» — «Сын, Франсуа». — «Хочешь посмотреть на свою дочь?» — спрашивает Женевьева (девочка сидит в машине). У Ги

такого желания нет. Они стали чужими людьми и теперь равнодушно расстаются навсегда. Им остается лишь дорогое и горькое воспоминание о большой любви в Шербуре…

Грустная, сентиментальная мелодия Мишеля Леграна звучит на фоне финальных титров.

По сюжету это типичная мелодрама. Но она была решена исключительно музыкальными средствами. Такого еще не было в кино: все персонажи Деми пели от начала до конца фильма: даже банальные бытовые разговоры были представлены в форме речитатива. Многие зрители испытали нечто вроде шока, когда в начале ленты автомеханик Ги и его шеф стали в песенной форме «беседовать» о причине неисправности «мерседеса» и предстоящей сверхурочной работе. Так что нет ничего удивительного в том, что критика — и даже сам Деми — поначалу рассматривали картину не как киномюзикл, а как киноопереу.

«Я ничего не беру в свою картину из американского мюзикла и французской оперетты, — заявил перед съемками Деми. — У меня все диалоги, написанные в форме белого стиха, поются персонажами. То есть это нечто вроде оперы, где все слова понятны, а музыка строится на простых, даже популярных темах…

Я хотел сделать фильм, в котором музыке было бы подчинено все. Движение камеры, положение актеров должны были направляться музыкальным ритмом и в то же время оставаться тесно связанными с реальностью…

Это „фильм в пении“, если можно так сказать по аналогии с понятием „фильм в цвете“».

Снимать такую картину оказалось очень сложно. Деми работал с актерами, не имевшими никакого опыта участия в киномюзикле. Весь фильм снят по «плейбэк-системе», так что ни в одной сцене нельзя услышать голоса занятых в нем актеров. Каждая сцена была до секунды хронометрирована. Как впоследствии скажет Катрин Денев, сия «весьма принудительная гимнастика», овладеть которой удалось не сразу, дала в конце концов поразительный результат. В этой связи много говорилось об оригинальности формы и превосходной музыке Мишеля Леграна. Музыка становится средством выражения чувств и мыслей персонажей. И в том, что этот необычный опыт не провалился, — несомненная заслуга всего ансамбля Жака Деми.

Когда фильм был закончен, никто не хотел его прокатывать. Маг Бодар пожаловалась Лазареву, который тотчас же позвонил лучшему прокатчику и сказал, что не опубликует в своих журналах ни строчки его рекламы, если он не покажет в своих кинотеатрах «Шербурские зонтики». В результате фильм шел в лучших парижских залах. И с первого дня пришел успех.

Весь пронизанный музыкой, которую вскоре станут исполнять во всем мире, с новыми лицами на экране, фильм вызовет множество споров, будет иметь не только поклонников, но и противников. Сначала ему присудили приз Луи Деллюка, а затем отправили на Каннский фестиваль 1964 года, на котором наградили Золотой Пальмовой ветвью — главным призом фестиваля. Это уже был триумф.

Немецкий киновед Михаэль Ханиш писал: «„Шербурские зонтики“ исполнены истинно французского очарования, которое трудно описать словами. Некоторые критики пытались даже найти связь музыки, написанной для этого фильма, с произведениями Моцарта. Основанием тому явилась особая непринужденность, утонченная развлекательность, прекрасные мелодии, исполненные вкуса музыкальные образы фильма. И вместе с тем в эту романтическую историю реально входит французская действительность — точно так же, как у Моцарта отчетливо проступают проблемы его времени…»

Публика не осталась равнодушной к такой форме рассказа о неудачной любви, порушенной недавно закончившейся войной в Алжире. После первого недоумения она уже вполне естественно следила за логикой фильма и воспринимала речитативы как совершенно нормальную форму коммуникации персонажей.

Стихотворением в музыке и цвете называли это самое совершенное создание Деми.

Действие и музыка достигают у Деми органического единства. Хотя Деми и Легран не стремились создавать для фильма законченные музыкальные номера, «Шербурские зонтики» послужили источником нескольких популярных песен, причем одна из них — заглавная — обошла весь мир.

Заслуженный успех фильма оказал решающее воздействие на решение Катрин Денев посвятить себя кинематографу. Она в первый раз играла очень подходящий для нее образ. Жак Деми сумел выгодно оттенить ее тонкий, романтический талант.

«Шербурские зонтики» — фильм, замысел которого, по свидетельству Денев, все считали безумным, — ждала счастливая судьба. Он имел коммерческий успех, в том числе и за океаном. Он стал синонимом «истинно французского» фильма, своего рода классикой.

«ДОКТОР СТРЕЙНДЖЛАВ, ИЛИ КАК Я ПЕРЕСТАЛ БОЯТЬСЯ И ПОЛЮБИЛ АТОМНУЮ БОМБУ»

(Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)

Производство: Великобритания—США, 1964 г. Авторы сценария: Т. Сазерн, С. Кубрик по роману П. Джорджа. Режиссер С. Кубрик. Оператор Дж. Тейлор. Композитор Л. Джонсон. Художник К. Адам. В ролях: П. Селлерс, Дж. Скотт, К. Винн, С. Пайкенс, П. Булл, Дж. Ирл Джонс и др.

Одна из самых знаменитых сатирических комедий мирового кино со странным названием «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» создавалась в обстановке международной напряженности, когда обострились отношения между СССР и США. Карибский кризис едва не привел к масштабному столкновению.

В начале 1960-х американский режиссер Стэнли Кубрик, как и многие его современники, находился под страхом ядерной войны. Он даже переселился в Европу, поскольку считал ее более безопасной, чем Америка. Кубрик изучал оружие массового уничтожения, много читал о современных способах ведения войны. Он собрал целую библиотеку из книг о ядерной стратегии ведущих мировых держав.

Алистер Бакан, руководитель Института стратегических исследований, посоветовал Кубрику прочитать роман Питера Брайанта «За два часа до гибели» (настоящее имя автора, отставного лейтенанта ВВС

Великобритании, — Питер Джордж). В книге рассказывалось о том, как некий американский генерал, страдающий депрессией, отдает приказ о ядерной атаке на Советский Союз. К счастью, катастрофы удается избежать. Книга заканчивается оптимистически: русские и американские лидеры торжественно заверяют друг друга, что подобная авантюра больше не повторится.

«Доктор Стейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу» — сатира на Пентагон, на армию, военное и гражданское руководство. Если произведение Джорджа было триллером с лихо закрученным сюжетом, то Кубрик и его соавтор Терри Сазерн решали тему в сатирическом ключе. Отсюда забавные имена, данные персонажам.

Командующий военной базы (его играет Стерлинг Хейлен) носит имя Джек Рипперт — «Джек-потрошитель»; фамилия президента Мак Мафлин, что значит «размазня»; а майор, который ведет атомный бомбардировщик на Россию, зовется «Кинг» Конг.

Джек Рипперт объявляет военную тревогу. Бомбардировщики, находящиеся в воздухе, получают приказ атаковать Россию. Потом выясняется, что генерал просто свихнулся. Обессилев после свидания с женщиной, он вдруг решил, что все дело в заговоре красных, которые отравили соки — апельсиновые, лимонные и всякие другие, — и потому коммунисты должны быть уничтожены.

В Пентагоне становится известно, что база не отвечает на вызовы. На экране появляется генерал ВВС. Представление его происходит в гротескном стиле. Сначала на телефонный звонок в кабинете генерала появляется полуобнаженная блондинка и официально объясняет, что ее шеф занят. Затем после настойчивых требований к телефону ползет на четвереньках совершенно пьяный генерал (его играет Джордж Скотт).

А тем временем бомбардировщики летят в Россию. Майор Конг, получив приказ, надевает ковбойскую шляпу и распечатывает неприкосновенный пакет, в котором набор вещей, необходимых летчику на случай, если он окажется на вражеской территории: три пары нейлоновых чулок, губная помада, презервативы, успокаивающие и тонизирующие таблетки, доллары, рубли и, наконец, карманная Библия.

Сюжет фильма развивается параллельно — на базе, в секретной совещательной комнате Белого дома и на борту бомбардировщика. В Белом доме разгорается склока — генералы обвиняют друг друга, а президент (Питер Селлерс) пытается выработать программу действий. Решено атаковать базу силами морской пехоты. На базе связной офицер пытается открыть код, при помощи которого можно вернуть бомбардировщики обратно.

Кажется, все сделано, чтобы предотвратить катастрофу: сумасшедший генерал покончил с собой, база взята, код найден и по телефону-автомату, поскольку техника отказала, сообщен в Белый дом, бомбардировщики вернулись на базу. Кроме одного, у которого повреждена рация. И тогда призывают доктора Стрейнджлава, главного научного советника президента. Его играет тот же Селлерс, но в совершенно иной, гротескной манере. Стрейнджлава ввозят в коляске. Этот инвалид подсчитывает шансы и заявляет, что катастрофа неизбежна. Надо спасти лучшую часть нации и, конечно, руководство — спрятать их в убежищах.

А потом майор «Кинг» Конг, оседлав, словно ковбой коня, атомную бомбу с надписью «Привет — Вам», летит вниз, к русским. И наступает финал: на фоне бесшумно поднимающихся атомных грибов звучит лирическая нежная песенка: «Мы встретимся вновь, но не знаю где и не знаю когда». Элегическая и одновременно саркастическая эпитафия человечеству.

Среди прототипов доктора Стрейнджлава, образа собирательного, — Генри Киссинджер (уроженец Берлина, один из разработчиков ядерной стратегии США), Вернер фон Браун (нацистский ученый, создатель ракет «Фау-1» и «Фау-2», позднее помогавший США осваивать космос). В одном из эпизодов механическая рука доктора Стрейнджлава дергается и непроизвольно вытягивается в фашистском приветствии, он с ней борется и, потеряв контроль, неожиданно обращается к президенту: «Мой фюрер!» Политическую суть ученых типа Вернера фон Брауна вскрывают авторы в этой зловещей карикатуре.

Англичанин Питер Селлерс сыграл в фильме три разноплановые роли. Он претендовал и на четвертую, однако не смог овладеть техасским акцентом майора Т. Дж. «Кинг» Конга. И Кубрик подыскал другого актера на эту роль. Вспомнив о работе Слима Пайкенса в вестерне «Одноглазый Джек» (1961), он доверил ему роль Конга. Но при этом режиссер пошел на хитрость. Он не позволил актеру прочитать весь сценарий и ни словом не обмолвился о том, что делает черную комедию. Пайкенс играл предельно серьезно, будто снимался в настоящей драме. Результат оказался впечатляющим.

На роль генерала Джека Рипперта Кубрик выбрал Стерлинга Хейдена, с которым сотрудничал еще в малобюджетной ленте «Убийство» (1956).

Расположение Джорджа Скотта, исполнителя роли пентагоновского генерала, режиссер завоевал необычным путем — игрой в шахматы. Уступив в нескольких партиях, Джордж невольно зауважал Кубрика и на съемочной площадке старался вовсю.

Кубрик начал готовиться к съемкам фильма «За два часа до гибели» на английской студии Шеппертон в октябре 1962 года. Теперь фильм назывался «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу».

Под руководством художника фильма Кена Адама («Доктор Но») в павильоне студии были построены впечатляющие декорации Военного зала, где проходят совещания.

В центре двенадцати сотен квадратных метров блестящего черного пола в кольце света стоят круглый стол семи метров в диаметре, покрытый зеленым сукном. За ним сидели тридцать актеров, по большем части в толстых суконных военных мундирах и в войлочных тапках поверх ботинок, чтобы не царапать пол, и обливались потом. Стены были завешаны освещенными картами высотою в десять метров, изображавшими СССР, США, Европу и Азию. Без обозначения городов и границ континенты выглядят голыми и простыми, как настольная игра. Тем больший эффект создают сорок светящихся стрелок, медленно движущихся к десяткам точек, разбросанных по карте Советского Союза: каждая стрелка

изображает американский самолет с ядерным оружием, каждая точка — цель.

Руководство ВВС США не позволило Кубрику и его дизайнеру познакомиться с интерьером кабины бомбардировщика «Б-52», ссылаясь на секретность. Пришлось прибегнуть к помощи фотографий и фантазии. После выхода картины на экран в ВВС США не сомневались, что Кубрик воспользовался шпионской информацией.

В романе Джорджа одна из бомб получила имя «Лолита». За два года до этого Кубрик снял фильм «Лолита» по Набокову, поэтому он переименовал бомбу в «Дорогого Джона».

Кубрику не очень нравилась концовка. Он поделился своими сомнениями со Спайком Миллиганом. Тот ответил: «Почему бы в финале Вере Линн не спеть „Мы встретимся вновь“?» Кубрик прислушался к его совету.

Съемки закончились 23 апреля 1963 года, после пятнадцати недель работы.

Премьера «Доктора Стрейнджлава» была назначена на 12 декабря 1963 года. Однако выстрелы в Далласе, прозвучавшие 22 ноября и унесшие жизнь президента Джона Кеннеди, отложили выход фильма на экран. Премьера «Доктора Стрейнджлава» в США состоялась только 29 января 1964 года.

Фильм претендовал на четыре премии «Оскар» — в номинациях: лучший фильм, актер, режиссер и адаптированный сценарий. Уникальный случай: Селлерс был номинирован на звание лучшего актера за фильм, в котором сыграл три разных роли.

«Доктор Стрейнджлав» входит в тройку лучших комедий США — по мнению Американской киноакадемии.

По опросу «Энтертейнмент уикли» картина Кубрика занимает 14-е место среди шедевров мирового кинематографа.

«ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ» (Il Vangelo secondo Matteo)

Производство: Италия—Франция, 1964 г. Автор сценария и режиссер П. П. Пазолини. Оператор Т. Делли Колли. Художник Л. Скаччьяноче. Композитор Л. Э. Бакалов. В ролях: Э. Иразоки, М. Карузо, С. Пазолини, М. Моранте, М. Сократе, С. Ди Порто и др.

«Евангелие от Матфея» — один из главных фильмов великого итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини.

Он не получил религиозного воспитания и даже не прошел конфирмации. Будущий режиссер отлынивал от уроков катехизиса, а также терпеть не мог приходские школы. Пьер Паоло учился в светских школах, и особую роль в его образовании сыграл лицей Гальвани в Болонье.

Фильм «Евангелие от Матфея», по оценкам многих американских критиков, самый неожиданный фильм всех времен. Прежде всего потому, что к религиозной теме обратился атеист и марксист.

С детских лет Пазолини не перечитывал Евангелия, а перечитав — был потрясен. Позже Пазолини говорил, что этот текст обладает «нравственной красотой».

Замысел фильма поначалу не заинтересовал продюсеров, хотя Пазолини уже завоевал себе имя и входил в когорту ведущих режиссеров

Италии. На то были свои причины. Совсем недавно мятежный режиссер предстал перед судом за оскорбление религиозных чувств в дерзкой народной комической притче «Овечий сыр» о крестьянине, который во время съемок картины на библейский сюжет умер на кресте, объевшись сыра.

Пазолини пообещал быть верным литературному первоисточнику. «Вот как я это представляю себе: от строчки до строчки следовать тексту евангелиста Матфея, не делая ни сценария, ни режиссерской разработки. Переводить с максимальной точностью в изобразительный ряд… Ни одной присочиненной фразы в интересах монтажа», — писал Пазолини консультировавшему фильм богослову доктору Карузо.

Пазолини выбрал из текста Евангелия наиболее подробный и реалистический рассказ апостола Матфея. По мнению Пазолини, Христос был совсем не Бог, а бунтарь, «первый революционер», бросивший вызов «сильным мира сего», фарисеям и римским властям. В его пророчествах были подчеркнуты уважение к труду, презрение к богатству, призывы к равенству и справедливости. Христос проповедовал среди итальянцев на итальянском языке.

Больше года Пазолини искал исполнителя на роль Христа. Поговаривали, что он собирается взять поэта… Дело в том, что режиссер хотел показать Христа как интеллектуала в мире бедняков, готовых к бунту, а такой фигурой на его взгляд мог быть поэт. Пазолини стал вглядываться в служителей муз.

Пазолини почти остановил свой выбор на Аллене Гинсберге, когда случайно повстречал молодого испанского студента Энрике Иразоки, изучающего литературу. Пазолини сразу спросил его: «Извините, не могли бы вы сыграть роль в моей картине?» Энрике, будучи человеком серьезным, отказался. Но режиссер проявил настойчивость и уговорил Иразоки выступить в образе Христа.

Актеры на роли апостолов подбирались в соответствии с теми сведениями о них, которые дошли до нас. Некоторые были из народа, например, Петр — рыбак, и его сыграл молодой еврейский парень Сеттимо Ли Порто из римских низов. Но были и образованные, поэтому на роль Матфея Пазолини пригласил интеллигента Ферручио Нуцио. Постаревшую Деву Марию сыграла Сузанна Пазолини, мать режиссера.

В поисках натуры Пазолини выезжал в Палестину, но в конце концов остановился на южной Италии, где и был снят фильм. По словам режиссера, это позволило ему осуществить переход от древнего мира к современности.

Иерусалим он поместил в старинной части Матеры, которая ныне, увы, лежит в руинах и называется Сасси. Вифлеемом стала деревня в Апулии, где люди еще недавно жили в пещерах, как в фильме «Евангелие от Матфея». Выжженная земля Сицилии, убогие хижины и дикий пейзаж создали необходимую обстановку.

Пазолини открыл для себя удивительную вещь: в Италии никто не читает Евангелие. Он спрашивал об этом всех своих знакомых, и только двое или трое из них ответили, что читали его. Так что ставить фильм по Евангелию в Италии оказалось гораздо безопаснее, чем где бы то ни было.

«Выбирая между древней Палестиной и современностью, я предпочел второе, — говорил Пазолини. — Принцип аналогии помог мне войти в атмосферу мифа, эпоса. Рассказывая историю Христа, я не реконструировал ее в истинном виде. Это мне просто не удалось бы, потому что тогда надо было бы делать религиозный фильм, а я человек неверующий… Я не пошел по этому пути, потому что мне претит так называемое „развенчание“ — это мелкобуржуазная манера. Я склонен к обратному — к мифологизации всего на свете. Я хотел воссоздать не жизнь Христа такой, какой она была, а историю Христа плюс два тысячелетия ее интерпретации — за это время христианство сильно мифологизировало его биографию, которая сама по себе весьма малозначительна».

Уже во время съемок первого фильма «Аккаттоне», рассказывающего о молодом сутенере, у Пазолини сложился некий религиозный стиль (хотя он предпочитал термин «сакральный», а критики — «католический», что было абсолютно неверно). Религиозным был стиль, но не содержание. Содержанием можно обмануть, стилистикой — никогда. Принявшись за «Евангелие…», Пазолини считал, что стилевая формула у него уже есть, и начал работать в том же духе, что и на «Аккаттоне». Однако через два дня понял, что очутился в тупике, и даже начал подумывать о том, чтобы отказаться от замысла, чего с ним не случалось ни раньше, ни позже.

Пазолини пришел к выводу, что использовать сакральный стиль применительно к священному тексту просто смешно, и решил отбросить все свои былые технические находки. Он начал использовать трансфокатор, изменил траекторию движения камеры, по-новому строил кадр — стиль становился не сакральным, а документальным. Иными словами, возник совершенно новый стиль.

Контраст между стилистикой «Аккаттоне» и «Евангелия…» на более глубоком уровне соотносится с тем, что в первом случае режиссер ориентировался почти исключительно на Мазаччо и отчасти еще на Джотто и романскую скульптуру, то есть шел лишь по одной линии аллюзии, а во втором источники заимствования были разнообразны — Пьеро делла Франческа (одежда фарисеев), византийская живопись (лицо Христа, как у Руо) и т. п. То же самое с музыкой: в «Евангелии…» целая смесь разных музыкальных стилей и направлений (Моцарт, Бах, Прокофьев, Веберн, революционные русские и итальянские песни, негритянский спиричуэлс).

В «Аккаттоне» режиссер рассказывал историю от первого лица, в «Евангелии…» этого нельзя было делать, и атеист Пазолини передавал ее через очевидца-верующего. Несмотря на множество разнообразных источников в живописи и в кинематографе, из которых заимствовал режиссер, конечный результат кажется удивительно органичным, единым.

В то же время Пазолини признавал, что «Евангелие от Матфея» — очень противоречивый фильм, запутанный, подчас дезориентирующий. Более всего это касается фигуры Христа, который не просто загадочен, но иногда вводит зрителей в смущение. «Там есть несколько моментов, которых я стыжусь, какое-то контрреформаторское барокко — сотворение чудес, — говорил режиссер. — Чудеса с хлебами, рыбой и хождением по водам как посуху — отвратительнейший пиетизм. Переходы от этих „живописных“ картинок к проповеди, к страстной неуступчивости Христа

приводят, наверное, зрителей в недоумение. Католики, к примеру, покидают зал, уверенные, что я снизил образ, сделал Христа плохим. Но дело не в том, что он хорош или дурен, — он полон противоречий. Как и сам текст Евангелия. Я невольно, пользуясь принципом аналогии, воспроизвел в современной фигуре теологические противоречия Священного Писания. Там очень много противоречий. Но именно они делают Евангелие великим и полнокровным…»

Премьера «Евангелия от Матфея» состоялась на Венецианском кинофестивале 4 сентября 1964 года. Неожиданно для многих картина получила не только Специальную премию жюри, но и Большой приз экуменического жюри, действующего от имени Ватикана. Черно-белый фильм поразил критиков поэтической силой, глубиной характеров, драматизмом действия, яркостью воспроизведения эпохи и пластичной выразительностью. Как потом отметит В. Кудрявцев: «Перед нами удивительная галерея портретов одухотворенных лиц, магия запечатленных пейзажей, прекрасных в своей скудости и строгости (оператор Т. Делли Колли). Тончайшее сопоставление с картинами великих художников».

Религия — один из основополагающих факторов жизни итальянского общества. Для большинства итальянцев картина Пазолини была первым прочтением Евангелия. Поэтому фильм получил различный прием в Англии и Америке — с одной стороны, то есть там, где Библию читают много, и в Италии — с другой. В Италии он был воспринят как скандальная новинка, к тому же сбивающая с толку, ибо никто не предполагал, что Христос может быть таким — ведь «Евангелие от Матфея» никто не читал, а в Англии и Америке этот образ, в сущности, совпал с тем, каким его представляли себе люди, и поэтому никакого скандала не возникло.

Посмотрев фильм после двух- или трехлетнего перерыва, режиссер признается: «Я вообще не считаю свой фильм связанным с католицизмом. […] Этот фильм — мой, потому что он религиозен, а мое видение мира тоже религиозное, хотя религия, которую я исповедую, ничего общего не имеет с официальной, и работать над „Евангелием…“ означало для меня дойти до предела мифологично-эпического. Кроме того, этот фильм изобилует мотивами, имеющими для меня личный смысл: все второстепенные персонажи — сельскохозяйственные рабочие южной Италии — родные для меня люди. Я понял это, увидев их снова на экране, а фигура Христа — это я сам, преисполненный раздирающих противоречий».

«ПЕРСОНА»
(Persona)

Производство: «Свенск фильминдустри», Швеция, 1966 г. Автор сценария и режиссер И. Бергман. Оператор С. Нюквист. Художник Б. Линдстрем. В ролях: Б. Андерссон, Л. Ульман, М. Крук, Г. Бьернстранд.

Во второй половине 1960-х годов шведский режиссер Ингмар Бергман был уже причислен к классикам. Он привлекал внимание философской проблематикой своих фильмов.

До «Персоны» Бергман поставил двадцать шесть картин, и среди них такие, получившие всемирную известность, как «Седьмая печать» (1956), «Земляничная поляна» (1957), «Источник» (1959), «Молчание»

(1963).

Летом 1964 года Ингмар Бергман написал сценарий под названием «Людоеды», для четырехчасового фильма. Это был первый год его работы в качестве шефа театра «Драматен», поэтому «Людоедов» режиссер собирался снимать через год.

В январе 1965 года Бергман заболел, сначала это была обыкновенная простуда. В марте режиссеру стало хуже, выяснилось, что он уже давно ходит с воспалением легких, потом было отравление пенициллином и воспаление среднего уха. Долгое время Ингмар не мог ни читать, ни смотреть телевизор.

В «Людоедах» должна была сниматься Биби Андерссон. Она познакомила его с норвежкой Лив Ульман — талантливой молодой актрисой Национального театра, имевшей большой успех в «Кавказском меловом круге» Брехта. Бергман написал для Ульман небольшую роль в «Людоедах».

Потом его близкий друг доктор показал фотографии, где Лив с Биби сидели у стены, греясь на солнышке. Бергман был поражен, до чего же актрисы похожи. Ему захотелось написать сценарий о двух женщинах, которые как бы теряют свою индивидуальность, сливаются в одну личность, одно «я», похожее на ту и на другую. Бергман рассказывал: «И тут мне пришла в голову идея: в первой сцене они сидят рядом и сравнивают свои руки, на голове у той и у другой — широкополые шляпы. Я чувствовал, что это будет благодатный материал, это меня здорово взбодрило».

В апреле Бергман позвонил продюсеру Кенне Фанту. Они поехали в Юргорден, зашли в Тильскую галерею, и тут Ингмар предложил: «Послушай-ка, не дашь ли ты мне кого-нибудь из людей в конце июля и денег? Я приглашу Лив Ульман и Биби Андерссон. Если этот фильм не получится, ты переведешь расходы на мой следующий фильм».

Кенне поинтересовался: «А о чем будет этот фильм?» — «Об одной женщине, которая молчит, и о другой, которая говорит. Они сравнивают свои руки, а после смешиваются, сливаются в одну». — «Ясно», — нахмурился продюсер. Бергман поспешил его успокоить: «Фильм будет очень короткий и обойдется дешево». Кенне Фанту ничего не оставалось, как согласиться.

Бергман начал писать сценарий. По часу в день, для него это было что-то вроде терапии. Он побеседовал с Лив Ульман и Биби Андерссон, предложив главные роли в новом фильме.

В мае состояние Бергмана резко ухудшилось, работа над сценарием остановилась. Лив и Биби навещали режиссера в больнице.

Сценарий фильма Бергман дописал за две недели.

Съемки начались в Стокгольме 19 июля 1965 года, и поначалу дело не ладилось. Бергман был не совсем здоров и не уверен в себе. «Мне казалось, что у меня ничего не получится. Дни летели, а результаты были плачевные, Биби злилась, Лив нервничала, а я просто окаменел от усталости. Но наконец мы со скрипом раскачались. И внезапно в словах: „Нет, это мы исправим, это сделаем так или эдак, а это устроим по-другому“, — зазвучал азарт. Настроение ни у кого не портилось. Дело во многом выигрывает, если никто себя ни в чем не винит. Кроме того, фильм,

разумеется, немало выгадал благодаря возникшим в процессе нашей работы сильным личным чувствам. Удачные получились съемки. Я, несмотря на изнурительную работу, испытывал безграничную свободу общения с камерой и моими сотрудниками, поддерживавшими меня во всех перипетиях».

Просмотрев отснятый в студии материал, Бергман понял, что его можно сделать иначе и лучше.

Съемочная группа выехала на остров Форе. Погода стояла хорошая. Построили летний домик, такой же, как был в стокгольмской киностудии; больницу устроили в деревенском клубе.

«Персона» представляет собой камерную драму. Место действия строго ограничено: сначала это палата в психиатрической лечебнице, затем — загородный дом. Число действующих лиц сведено к минимуму — их всего двое (не считая эпизодических персонажей).

Знаменитая актриса Элизабет Фоглер (Лив Ульман) лет тридцати с небольшим во время представления «Электры», в которой она играла главную роль, остановилась на середине сцены, замолчала и отказалась от дальнейшего выступления. С тех пор уже в течение трех месяцев Фоглер молчит.

Другая героиня — привлекательная двадцатипятилетняя медсестра Альма (Биби Андерссон) пытается установить контакт со своей пациенткой. И вот принимается решение послать Фоглер вместе с Альмой в уединенный коттедж на берег моря для продолжения лечения.

Альма ведет нескончаемый монолог, открывая Элизабет свою душу и пытаясь таким путем вернуть больную к общению. Но Элизабет упорно молчит. И это молчание, как бездна, затягивает Альму. Ее отношение к своей пациентке проходит ряд противоречивых изменений — от сострадания, почти любви к ненависти и снова к отчаянной попытке установить контакт.

Кроме Альмы, в фильме всего два говорящих персонажа: дама-психиатр и муж Элизабет; они появляются всего на несколько мгновений. Большую часть действия зритель наедине с двумя героинями, пребывающими в удалении от мира, на побережье. Каждая из них каким-то таинственным образом усваивает черты другой. Альма, по внешним показателям более сильная, постепенно приобщается к тяготам и неврозам своей подопечной. В печати сообщалось, что в фильме, незадолго до его выхода на экран, была короткая завершающая сцена, показывавшая Элизабет вновь на сцене — очевидно, вполне выздоровевшей.

«Биби Андерссон и я снимались в „Персоне“ в главных ролях, — пишет в своей книге Лив Ульман. — Биби должна была по сценарию и говорить, и плакать, и неистовствовать на протяжении всего фильма. У меня же была всего одна реплика: „Ничего“. Но я впервые в жизни встретила кинорежиссера, который помог мне раскрыть такие чувства и мысли, о которых никто другой даже не подозревал. Этот режиссер сидел, терпеливо выслушивая и приложив указательный палец к виску, и понимал все, что я пыталась выразить. Гений, создававший атмосферу, в которой могло произойти что угодно — даже то, чего я не ожидала от себя самой».

На Форе переделали почти три четверти фильма. По возвращении в Стокгольм пересняли еще кое-какие сцены. Таким образом, половина

фильма была переснята!

Сценарий «Персоны» может показаться импровизацией. Но картина построена по скрупулезно разработанному плану.

Бергман собирался назвать фильм «Кинематограф». Но продюсер запротестовал. И появилась «Персона». Первоначальное значение слова «персона» означает маску актера в классической драме. Оно также означало: персонаж пьесы. «Альма» в переводе с латинского — «душа». Двойственность человека, разлад между тем, кем он кажется, и тем, кем является в действительности, — центральная тема фильма. Внутреннее раздвоение личности переживает Элизабет. Но ее переживает и Альма.

Юнг дает интересное определение «персоны», которое удивительно подходит к фильму: «Нарочито искусственный или замаскированный облик, который придается индивиду с совершенно противоположными чертами характера для укрытия, защиты, обмана или попытки приспособиться к окружающему миру». Сам Бергман говорил: «Мне нравится это определение, и оно в данном случае подходит… Мне кажется, это ужасно интересно, когда два человека обмениваются масками и внезапно надевают одну маску на двоих».

Один из приемов психотерапии состоит в том, что пациента заставляют заново пережить ту ситуацию, которая вызвала нервный кризис. Считая, что причиной болезни Элизабет явилась драматическая история ее материнства, Альма пытается проанализировать то, что пережила, по ее мнению, Элизабет, и рассказывает ей историю ее материнства. Она повторяет свой рассказ дважды, но один раз на экране возникает лицо Альмы, а второй — Элизабет. А между этими двумя кадрами на несколько мгновений возникает лицо Альмы-Элизабет, лицо, правая сторона которого принадлежит одной из героинь, а левая — другой.

«Девушки не знали, что я придумал такое, — рассказывал Бергман. — Эта мысль пришла мне в ходе съемки. Когда же эта часть пленки была проявлена и смонтирована, я пригласил их взглянуть на кое-что любопытное. И это было для них сюрпризом. Лив сказала: „Нет, вы только посмотрите, какая страшная в этом кадре Биби!“ А Биби возразила: „Нет, это не я, а ты!“ Идея такова, что у каждого лица есть плохая и хорошая сторона, и я соединил наименее положительные стороны Биби и Лив.

В первый момент каждая из них испугалась и не узнала свое лицо. Было бы справедливо сказать: „Что ты, черт подери, сделал с моим лицом?“ Но они этого не сказали. „Надо же, как странно выглядит Лив!“ — воскликнула Биби. Они не узнали себя. Мне эта реакция представляется интересной.

Первоначально мы с оператором Свеном Нюквистом собирались дать обычный свет на Лив Ульман и Биби Андерссон. Но получилось плохо. Тогда мы решили одну половину лица затемнить полностью — даже без выравнивающего света.

Затем было уже вполне естественно в заключительной части монолога скомбинировать освещенные половинки лиц так, чтобы они слились в одно лицо».

«Персона» почти целиком построена на кадрах, снятых крупным планом, на широких панорамах, и форма находится в полном единстве с содержанием.

Закончив съемки в сентябре 1965 года, Ингмар Бергман вернулся в «Драматен». «Я ощутил разницу между бессмыслицей административного изнурения и свободой на съемках „Персоны“, — говорил позже режиссер. — Однажды я упомянул, что „Персона“ спасла мне жизнь. Это не преувеличение. Если бы у меня хватило сил, я бы по всей вероятности вышел из игры. Самое важное — мне впервые было безразлично, как воспримут картину зрители.

Сегодня мне кажется, что в „Персоне“ — и позднее в „Шепотах и крике“ — я достиг своего предела. Что я свободно прикасаюсь к бессловесным тайнам, выявить которые способен только кинематограф».

«МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА»
(Un homme et une femme)

Производство: Франция, 1966 г. Авторы сценария К. Лелуш и П. Юттерховен. Режиссер К. Лелуш. Операторы К. Лелуш, П. Пуже, Ж. Коломб. Художник Р. Лушар. Композитор Ф. Лей. В ролях: А. Эме, Ж.-Л. Трентиньян, П. Барух и др.

Казалось бы, ничто в творчестве Клода Лелуша не предвещало появления этой картины. Он пришел в кино вместе с теми, кто создавал «Новую волну». В 1960 году 23-летний документалист организовал собственную компанию по производству фильмов. Ежегодно он выпускал по одной ленте, но большинство из них были убыточны. После краха «Решающих мгновений» режиссер едва не покончил жизнь самоубийством. И вдруг все чудесным образом переменилось. В 1966 году на экран выходит фильм Клода Лелуша «Мужчина и женщина», который стал звездным часом режиссера.

Съемкам картины предшествовал поиск продюсера. Наконец нашелся один канадец, закупщик европейских фильмов для американского и канадского телевидения, предложивший Лелушу продать ему еще не существующую картину за сорок тысяч долларов для проката на всей территории Северной Америки. При условии, что фильм будет цветной. «Я соглашаюсь, — пишет в своей книге „Баловень судьбы“ Клод Лелуш, — но задним числом осознаю, что даже эти сорок тысяч долларов не позволят мне (учитывая стоимость пленки) снять в цвете весь фильм. Тогда я пускаюсь на хитрость. Вернее, прибегаю к уловке в виде компромисса. Не говоря, естественно, ни слова моему заказчику, я решаю сделать натурные съемки „Мужчины и женщины“ в цвете, а интерьеры снять в черно-белом изображении. Этот прием даст мне возможность не выходить за рамки бюджета. Если мне чуть-чуть повезет, то будущие зрители фильма, не зная моих низменных материальных соображений, увидят в этом приеме оригинальное художественное новшество».

Сценарий еще не был написан, а Лелуш уже знал, кто сыграет у него главную роль — восходящая звезда французского кино Жан-Луи Трентиньян. «Клода Лелуша тогда еще никто не знал, — замечает актер. — Я увидел его фильм „Девушка и ружья“, пришел к нему и сказал, что хочу у него сняться. Лелуш был растроган».

Самое замечательное, что Трентиньян дал режиссеру свое согласие после простого рассказа о сценарии, не прочитав ни строчки. Правда, читать еще было нечего.

Речь шла о любовной истории между врачом и помощницей режиссера. Им около тридцати. Оба были женаты, оба имеют детей, он — мальчика, она — девочку. В момент встречи главные герои свободны от супружеских уз (почему, в силу каких обстоятельств, еще предстояло уточнить). Случаю угодно познакомить их у дверей пансиона, куда оба отдают детей, чтобы иметь возможность заниматься своей профессией. Герои фильма — люди современные, самостоятельные, обеспеченные, лишенные материальных затруднений и религиозных предрассудков, которые могли бы осложнить их взаимоотношения. Как при таких условиях будет развиваться их роман, предстояло решить, додумать, дофантазировать в процессе съемок.

Клод Лелуш и кинодраматург Пьер Юттерховен меньше чем за месяц написали почти окончательный вариант сценария «Мужчины и женщины».

По замыслу Лелуша, музыка в «Мужчине и женщине» должна была играть столь же важную роль, что и образы.

Пьер Барух, снимавшийся в фильме «Девушка и ружья», познакомил режиссера с Франсисом Леем, маленьким человечком с аккордеоном за спиной, скромным и неразговорчивым. Лей еще ни разу не работал для кино.

В книге воспоминаний Клод Лелуш пишет:

«Я представляю себе главную тему фильма некоей народной мелодией, чем-то в точности соответствующей образам, которые я держу в голове. Время идет, но дело не ладится.

— Зайди завтра, — предлагает Франсис, — я успею кое-что приготовить…

Я уже взялся за ручку двери, когда он меня остановил:

— Подожди… У меня есть еще кое-что, но я… не вполне уверен, что это подойдет.

Я снова сажусь на кровать.

— Не важно. Сыграй все-таки…

И Франсис Лей играет мне музыку к фильму „Мужчина и женщина“. Я узнаю ее с первых нот. Это как песня, которую ты давно знал, но забыл. Это музыка и пронзительная, и грустная, и ритмичная. Она похожа на море… На двух людей, которые полюбили друг друга на пляже, а расстались на перроне вокзала… Это мой фильм звучит из аккордеона Франсиса. Часами он повторяет до бесконечности тему фильма, варьирует ее, модулирует, придумывает варианты. В эту ночь пляж Довиля заигрывает с мостовой Монмартра».

На роль героини Лелуш пригласил Роми Шнайдер, но она отказалась. Тогда режиссер остановился на кандидатуре Анук Эме: «Она всегда казалась мне идеальной для этой роли, даже когда я встретил Роми. Наверное, это моя мания — желание достигнуть „недоступной звезды“. Ибо именно такая она и есть: совершенно недосягаемая кинозвезда. Во всяком случае для меня. Знаменитая во Франции, она еще более знаменита в Италии, где регулярно снимается, в частности у Федерико Феллини».

Клод Лелуш, объединявший в одном лице режиссера, сценариста, оператора и продюсера, снимал фильм на натуре, в естественных декорациях, с помощью портативной съемочной камеры, без применения громоздкой осветительной аппаратуры. Главным для него было поведение актеров.

Лелуш объяснял Трентиньяну и Эме содержание сцены, давал канву диалога и сразу, без репетиций, приступал к съемке. При этом каждого из двух главных исполнителей он инструктировал порознь, так что многие реплики и поступки оказывались для партнера неожиданностью, и реагировать надо было мгновенно.

На вопрос журналиста, нет ли риска в том, что актеру предоставляется такая свобода, режиссер отвечал: «Это контролируемая свобода. Во всяком случае, в такого типа фильмах актер не имеет права быть глупым».

Сам Лелуш умело находил наиболее выигрышные точки съемки. Дублей не делали. Если казалось, что сцена неудачна, то от нее отказывались и снимали другую.

Трентиньян был не только исполнителем, но и создателем своего персонажа. «Его вклад на съемочной площадке был очень значителен, — свидетельствует Лелуш. — Он всегда чуток, открыт, восприимчив к происходящему. Всегда что-нибудь предлагает режиссеру. Я называю это — делать подарки. Трентиньян — актер, который „делает подарки“. Но лишь тогда, когда чувствует себя соучастником в создании чего-то значительного. В „Мужчине и женщине“ он часто подхватывал и развивал то, что мной было только намечено».

Именно Трентиньян предложил изменить профессию героя — сделать его не врачом, а гонщиком. Автоспорт был семейным увлечением Трентиньянов. Когда Жан-Луи стал прилично зарабатывать, он купил спортивную автомашину и участвовал в автогонках.

Лелуш снял несколько очень эффектных эпизодов на автодроме и во время ралли в Монте-Карло.

«На каждом повороте меня бросает о дверцу, — пишет Лелуш. — А виражей на этом авторалли в Монте-Карло много. Но я спокоен. Жан-Луи не только большой актер, но и один из лучших французских автогонщиков; он чувствует себя уверенно и за рулем, и перед кинокамерой. Вопреки обыкновению он отвернулся от объектива. Устроившись на заднем сиденье, я снимаю 16-мм камерой, которая благодаря небольшому размеру и удобству в обращении позволит мне создать у зрителя впечатление, что он находится в машине Жан-Луи и участвует в знаменитом ралли. Мой главный оператор Жан Коломб последовательно располагает свою камеру в разных местах маршрута, постоянно держась на обочине трассы. Он снимает 35-мм камерой. Я работаю как оператор кинохроники, он — как кинооператор».

Попутно придумывались и некоторые обстоятельства биографии героя. Итак, Жан-Луи Дюрок — автогонщик, каждый день рискующий жизнью. Однажды, когда он потерпел аварию и врачи боролись за его жизнь, его жена, думая, что он погиб, с горя покончила с собой, выбросившись из окна. Он остался с сыном и, навещая его как-то в пансионе, встретил там женщину по имени Анна, вдову, у которой в

пансионе живет дочь.

Столь же драматично и трогательно выглядела в фильме история героини. Анна работает в кино, одним из ассистентов режиссера. Муж ее был каскадером — исполнителем сложных трюков — и погиб на съемке. Воспоминания о счастливой жизни с ним вновь и вновь всплывали в сознании героини, мешая ей поверить в реальность нового счастья.

Жан-Луи и Анна полюбили друг друга. Не просто было перешагнуть через воспоминания, прежнее чувство, но новая страсть вытеснила тоску и оба обрели счастье, а дети настоящую семью.

Анук Эме также стала автором созданного ею персонажа. «Это было настоящее развлечение, почти как семейная игра, — говорит актриса. — Вместо того чтобы заставлять актеров зубрить текст, Лелуш говорил: „Эту мысль ты выскажешь в момент, который покажется тебе наиболее подходящим, а в остальном делай, что хочешь“. И сам он в сторонке выделывал, что хотел, с камерой».

Жан-Луи Трентиньян и Анук Эме были воистину прекрасны. Жизненная убедительность, достоверность игры актеров, отсутствие у них трюков и штампов — результат их высокого профессионализма, техники, мастерства. Кажется, что они не играют, а живут на экране.

«Мужчина и женщина» — не только запечатленная на пленке история любви. На съемках фильма Анук Эме влюбилась в Пьера Баруха, играющего мужа Анны, каскадера, погибшего в автокатастрофе. Артисты поженились в синагоге. Вся съемочная группа участвовала в празднике. Лелуш посчитал практичным снять две постельные сцены с участием Пьера и Анук. То, что происходит в этой постели, сценарием не было предусмотрено.

Свой фильм Лелуш монтировал по ходу съемок. Первый вариант «Мужчины и женщины» произвел на него угнетающее впечатление: «Я запорол еще один фильм. Это тем более страшно, что на съемках я был убежден, что нахожусь на пути к созданию настоящего фильма. Мы все были уверены в этом. Как могло случиться, что результат оказался столь катастрофическим?»

Лелуш снова садится за монтажный стол, за которым проводил дни и ночи, почти без сна. Он сокращает фильм… переставляет сцены… Через несколько часов у него в руках более короткий вариант «Мужчины и женщины». Теперь он мог с полным правом заявить: «Я увидел фильм, который, если судить совершенно объективно, считаю великолепным».

Удача была полной, почти совершенной. Комиссия компании «Юнайтед артистс» предлагает режиссеру контракт на прокат фильма по всему миру. Права на показ «Мужчины и женщины» в Северной Америке принадлежали покупателю цветных фильмов из Канады.

Срок подачи заявок на Каннский кинофестиваль давно истек, но «Мужчине и женщине» делают исключение. Не прошло и суток после предварительного показа, как принимается решение: Францию на фестивале будет представлять фильм Лелуша.

Кинокритики отметили поразительное соединение классического мелодраматического сюжета и стилистики «Новой волны», эротическую раскованность (постельная сцена по тем временам была смела). В то же время Лелуша упрекали в эстетизме, дескать, нарядный кадр для него

важнее жизненной правды.

Жюри поделило главную каннскую награду. «Золотая пальмовая ветвь» была присуждена Клоду Лелушу за фильм «Мужчина и женщина» и Пьетро Джерми за фильм «Дамы и господа».

Лелуш получил также премию Католического жюри и премию Высшей технической комиссии.

В Париже фильм «Мужчина и женщина» имел бешеный успех. Три кинозала, где он демонстрировался, были переполнены на каждом сеансе. Полюбив героиню Анук Эме, женщины всего мира стали носить дубленые бараньи тулупчики.

10 апреля 1967 года Фред Астер и Джинджер Роджерс вручили Лелушу два «Оскара» — за лучший иностранный фильм и за лучший сценарий. Правда, Анук Эме уступила пальму первенства Элизабет Тейлор («Кто боится Вирджинии Вулф?»).

Отныне имя Клода Лелуша станет почти символом, о нем будут говорить как о «великом поэте экрана», «режиссере, создающем кино для всех», «о гениальном лирике».

«БЛОУ-АП» («ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»)
(Blowup)

Производство: Великобритания, 1966 г. Авторы сценария М. Антониони и Т. Гуэрра по рассказу Х. Кортасара. Английские диалоги в сотрудничестве с Э. Бондом. Режиссер М. Антониони. Оператор К. Ди Пальма. Художник А. Гортон. Музыка Г. Хэнкока и группы «Ярдбердс». В ролях: В. Редгрейв, Д. Хеммингс, С. Майлс, Дж. Кастл, П. Боулс, Дж. Биркин, Дж. Хиллз и др.

«Блоу-ап» — вероятно, самый сюжетный и зрелищный фильм великого итальянца Микеланджело Антониони. По признанию режиссера, создавшего знаменитую тетралогию («Приключение», «Ночь», «Затмение» и «Красная пустыня»), ему всегда было легче, удобнее работать с персонажами-женщинами, чем с мужчинами. Может быть, лишь начиная с «Блоу-ап» Антониони заговорил по-настоящему о мужчинах.

Фильм навеян рассказом латиноамериканского писателя Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Но Антониони переработал сюжет по-своему. Обдумывая «Блоу-ап», он не спал по ночам, размышлял, записывал, делал наброски. История увлекла режиссера возможностью множественных решений, и он пытался проиграть все ее варианты.

Герой фильма «Блоу-ап» (в переводе: «Фотоувеличение») — молодой преуспевающий лондонский фотограф Томас. Вместе со своим другом он готовит альбом, в котором будут снимки и ночлежных домов для безработных, и антивоенных демонстраций, и испытаний атомной бомбы. Но основное занятие героя — рекламные фотографии для журналов мод.

Выследив на зеленой лужайке пустынного Марион-парка целующуюся парочку — молодую женщину и почтенного джентльмена, Томас делает серию снимков. По дороге домой его догоняет незнакомка из парка (ее зовут Джейн) и просит отдать или продать фотопленку. Получив отказ, она приходит к Томасу в ателье и демонстрирует свое обнаженное тело в обмен на негатив. Чтобы избавиться от назойливой посетительницы, он отдает Джейн другую пленку, а сам проявляет фотографии, сделанные в парке.

Увеличивая снимки, Томас замечает, что в кустах прячется мужчина с револьвером. Возможно, в парке совершено убийство, решает он. Поздно вечером Томас идет в парк и находит за кустами труп джентльмена. Фотограф возвращается домой. Однако за время отсутствия хозяина кто-то побывал в его лаборатории: все снимки и пленка похищены. Ночью Томас снова отправляется в парк, но ничего не находит. Труп исчез!

Все случившееся начинает представляться герою какой-то фантасмагорией, чем-то ирреальным, существующим лишь в его воображении. Томас пытается рассказать кому-нибудь о том, что он узнал. Но никто не хочет его слушать — исключительно от полнейшего равнодушия к миру.

Финальная сцена «Блоу-ап» стала хрестоматийной в мировом кинематографе. Юноши и девушки в маскарадных костюмах и с раскрашенными лицами мчатся на джипе по улицам города. Машина подъезжает к теннисному корту. Начинается игра. Все происходит так, как должно быть на корте во время напряженного матча. Вот только игра идет с воображаемым мячом и воображаемыми ракетками. Один из теннисистов со смехом посылает «мяч» за сетку, и он «падает» рядом с Томасом. Фотограф сначала недоумевает, потом с улыбкой «поднимает» невидимый мяч и возвращает его взмахом руки за сетку. Томас принял предложенные ему «правила игры». И камера, отдаляясь, оставляет уменьшающуюся фигурку героя на зеленой лужайке…

О том, как родилась знаменитая сцена, рассказывает кинодраматург Тониньо Гуэрра: «Однажды — тогда в моей жизни был трудный период — мне попалась японская книга о фонтанах и водопадах. Там было фото замечательного искусственного водопада… без воды! Тем не менее все было выполнено так, что создавалась полная иллюзия настоящего водопада. Мне всегда нравится „отсутствие“. Я часто придумываю отсутствие того, что должно быть, а его на самом деле нет. Так появился знаменитый эпизод в финале фильма „Блоу-ап“, где играют в теннис без мяча. С годами мне все чаще кажется, что я играю без мяча».

«Блоу-ап» можно интерпретировать по-разному, ибо в нем идет речь о восприятии реальности, то есть о том, как видят ее или хотят видеть персонажи. Фильм Антониони — спектакль без эпилога, вроде тех историй, в которых Скотт Фицджеральд в двадцатые годы демонстрировал свое разочарование жизнью.

История, рассказанная в картине, могла произойти где угодно, но Антониони решил, что ему необходимо серое небо, а не пастельно-голубое. Он искал реалистические краски. Режиссер провел несколько дней в Лондоне вместе с Моникой Витти, которая снималась у Джозефа Лоузи в «Модести Блейз». Именно тогда он решил, что британская столица — идеальная декорация для «Блоу-ап». «Когда я его придумал, то считал, что действие фильма происходит в Италии, но потом понял, что эту историю невозможно локализовать ни в одном итальянском городе, — рассказывал Антониони. — В нашей стране нет таких персонажей, как Томас. Тогда как для Лондона тех лет, к которым относится действие фильма, напротив, очень типична эта обстановка модных фотоателье. Кроме того, Томас оказывается втянут в события, которые опять-таки легче связать с

лондонской жизнью, чем, например, римской или миланской. Для него характерен тот же образ мыслей и стиль жизни, что и для многих других английских художников, писателей, публицистов, музыкантов, близких движению „поп-арт“. Не случайно он заявляет, что не признает никаких иных законов, кроме закона анархии, и в то же время сам живет по заведенному ритуалу».

Но были и другие причины, вынудившие Антониони перебраться в Лондон. В «Блоу-ап» большое значение имеют эротические сцены, которые итальянская цензура никогда бы не пропустила. Так, например, строгим блюстителям нравственности могла показаться кощунственной сцена в доме фотографа, когда его соблазняют две молоденькие девицы, желающие стать манекенщицами, и они втроем катаются на полу под слетевшими со стены огромными листами бумаги, со смехом срывая друг с друга одежду. В сцене нет ничего вульгарного. Она легкая, непринужденная и даже забавная. Антониони нужны были эти образы в контексте фильма, и он не собирался отказываться от них.

Продюсером «Блоу-ап» выступил Карло Понти, муж Софии Лорен. Бюджет фильма был небольшим — примерно 1,8 миллиона долларов. В проекте также участвовал филиал голливудской компании МГМ.

Весной 1966 года Микеланджело Антониони приехал в Лондон искать натуру для «Блоу-ап». Он знакомился с фотографами, посещал выставки и фотоателье. «Я до такой степени проникся этой атмосферой, что мне захотелось во что бы то ни стало передать ее в избранном мною сюжете», — говорил он.

«Блоу-ап» Антониони снимал в «свингующем Лондоне» в конце шестидесятых. Это была очень небольшая прослойка художников, музыкантов, актеров, писателей. Все ограничивалось несколькими кварталами и парой дискотек в других частях города. Конечно, выделялись «Биттлз» и «Роллинг стоунз». Ночная жизнь, легкие наркотики, свободная любовь…

В моду уже вошли мини, которые все женщины стали с удовольствием носить. Время рождало замечательных фотомастеров. Среди фотографов, снимавших для журналов мод, скандальной известностью пользовался Дэвид Бейли. К слову, у него и других мастеров Ист-Энда — Брайена Даффи и Теренса Донована — Антониони многое почерпнул, создавая образ главного героя.

Британский актер Дэвид Хеммингс, сыгравший главную роль, являлся представителем нового, «свингующего» поколения. В «Блоу-ап» он безупречно воплотил идеал «разочарованной» молодежной элиты 1960-х. Голубоглазый флегматик, баловень судьбы, Томас пользуется благами потребительского общества, но еще не развращен ими, готов к решительным действиям (раскрытие загадочного преступления), хотя и осознает всю тщетность своих усилий.

Роль Джейн, девушки из парка, блистательно исполнила английская актриса Ванесса Редгрейв. Дочь знаменитого актера Майкла Редгрейва в начале 1960-х годов, она посвящала себя исключительно театру, выступая в составе Королевской шекспировской труппы. Экранная известность пришла к ней после фильма «Морган: подходящий случай для лечения» (1966), но прославила Ванессу именно картина Антониони.

Самыми известными манекенщицами в Лондоне тех лет считались Пенелопа Три и Джейн Шримптон, а в Европе — немецкая модель Верушка (в миру — графиня фон Лендорфф). Верушка сыграла в «Блоу-ап» саму себя — знаменитую модель.

В «Блоу-ап» Антониони отодвинул перспективу, решил дать больше воздуха, больше пространства между вещами и людьми. Миру фотоателье, ночных клубов, ресторанов противостоит в фильме прекрасная, одухотворенная природа. Полон истинной красоты и удивительной гармонии зеленый уголок лондонского парка.

Музыку к фильму написал Хэрби Хэнкок, мировую славу которому принесла работа в ансамбле великого творца джазовых стилей — трубача Майлса Дэйвиса. Хэнкок одним из первых ввел в джаз электронные клавишные инструменты и стал основоположником музыкальных стилей джаз-рок, джаз-фанк, хип-хоп, эйсид-джаз и фьюжн.

Группа «Who» подготовила для фильма оригинальный номер, но после яростных споров среди продюсеров ее место заняла ритм-энд-блюзовая команда «Yardbirds». В фильм вошло редкое выступление коллектива, когда в нем играли вместе Джимми Пейдж и Джефф Бек. Через несколько месяцев во время американского турне Бек уйдет из группы.

Премьера «Блоу-ап» состоялась в декабре 1966 года в Нью-Йорке. Картина удостоилась двух номинаций на «Оскар» — за режиссуру и оригинальный сценарий.

Триумф ждал Антониони на Каннском кинофестивале-67, где фильм «Блоу-ап» получил «Золотую пальмовую ветвь». Многие хотели спросить, кто же убил джентльмена, что послужило причиной преступления: трагедия любви, уголовные побуждения или, может быть, политический заговор? Однако во время пресс-конференции режиссер заявил журналистам, что отказывается отвечать на какие-либо вопросы, касающиеся замысла и толкования произведения: «Вы, наверное, знаете об этом больше, чем я».

Позже Антониони говорил: «В „Блоу-ап“ я хотел воссоздать реальность в отстраненной форме. Вынести на рассмотрение „существующую действительность“. Это точка отсчета в изобразительном решении фильма, которое строится в полном соответствии с одной из главных его тем: видим ли мы истинную сущность вещей».

К январю 1970 года картина Антониони собрала в прокате более 20 миллионов долларов. Киноакадемия Великобритании признала «Блоу-ап» лучшим фильмом года.

«ДНЕВНАЯ КРАСАВИЦА»
(Belle de jour)

Производство: Франция—Италия, 1967 г. Авторы сценария Л. Бунюэль и Ж.-К. Каррьер по роману Ж. Кесселя. Режиссер Л. Бунюэль. Оператор С. Верни. Художник Р. Клавель. В ролях: К. Денев, Ж. Сорель, М. Пикколи, Ж. Паж, Ф. Рабаль, П. Клементи, Ж. Маршаль, Ф. Фабиан, М. Латур и др.

Фильм «Дневная красавица» был поставлен по одноименному роману Жозефа Кесселя. По словам режиссера Луиса Бунюэля, этот роман показался ему довольно мелодраматичным, но удачно выстроенным,

«позволяя внести в фильм повседневные грезы Северины, главной героини фильма, и как можно лучше очертить портрет буржуазки-мазохистки».

Работа над сюжетом, в который постоянный сценарист Бунюэля Жан-Клод Каррьер вкрапливал ссылки на маркиза де Сада, продолжалась несколько недель.

В фильмах Бунюэля часто переплетаются действительность и вымысел. В полной мере это относится и к «Дневной красавице» (так называется вид бабочек, которые живут только несколько часов днем). Луис Бунюэль включил в картину пять ярко выраженных эротических снов главной героини и два детских воспоминания. Но где начинается фантазия и кончается реальность жизни? В предисловии к сценарию «Дневной красавицы» вставки описываются как сцены, которые могут быть «детскими воспоминаниями, грезами наяву, в которых характерные навязчивые идеи проявляются и исчезают»… Далее говорится, что эти сцены, несмотря на то что они в принципе происходят в воображении, не должны отличаться ни по изображению, ни по звуку от обрамляющих их сцен.

Действие «Дневной красавицы» разворачивается в современном Париже. Красавица Северина (Катрин Денев) — жена молодого преуспевающего врача Пьера (Жан Сорель). Кажется, все у них есть — дом, друзья, достаток, положение в обществе. Большую часть времени Северина предоставлена самой себе, как и многие другие женщины из буржуазных семей. Критика чаще всего указывает на сексуальную неудовлетворенность Северины, потому-де она и отправляется искать любовные утехи на стороне, вне семьи.

Узнав от подруги, что ее приятельница занимается проституцией в публичном доме мадам Анаис, замаскированном вывеской «Моды», Северина сама становится его клиенткой под именем «Дневная красавица». Героиня сталкивается с весельчаком и жуиром Адольфом, извращенцем-мазохистом, гинекологом, склонным к некрофилии князем. У Анаис также находят приют два злодея — Ипполит и Марсель. Влюбленный Марсель (Пьер Клементи) предлагает Северине выйти за него замуж, но красавица отказывает ему: она любит своего мужа.

Встретив у мадам Анаис одного из друзей мужа Анри Юссона (Мишель Пикколи), Северина решает покинуть публичный дом. Ревнивый Марсель преследует женщину. Есть в фильме я традиционная перестрелка, в результате которой Марсель погибает, а Пьер остается слепым и немым, прикованным к креслу паралитиком. Северина добросовестно ухаживает за мужем.

Юссон приезжает к Пьеру и рассказывает ему о похождениях Северины. Вместо тяжкой кары Пьер, к которому чудодейственным образом вернулись речь и зрение, предлагает жене сесть в ландо и совершить прогулку в парк. Он поднимается из кресла, становясь таким же заботливым и ласковым, как прежде.

Конец истории не столько двусмыслен, сколько противоречив. Комментируя его, Бунюэль говорил, что нам не обязательно знать, что произошло на самом деле. Фактически он предлагает два финала. Либо Северина освободилась от своих фантазий, и отныне она и Пьер могут жить счастливо. Либо, напротив, образ счастливой пары является последним

желанным сном Северины: в действительности ее любовник мертв, Пьер парализован, знает все о ее похождениях и никогда уже с ней не заговорит.

Съемки «Дневной красавицы» начались 10 октября 1966 года на студии «Сен-Морис», которая ныне не существует. До этого Луис Бунюэль поставил «Дневник горничной» (1963) во Франции с Жанной Моро и «Симеона-пустынника» (1965) в Мексике.

«В плане съемок был установлен срок — десять недель, — вспоминал Бунюэль. — Я снял фильм за восемь, потому что мне надоело искать необычные углы для камеры и говорить глупости актерам…

В фильме есть сцены, которыми я очень доволен, но есть и сцены, которые мне вовсе не по душе. Должен сказать, что мне была предоставлена полная свобода во время съемок, и поэтому я считаю себя целиком ответственным за результат».

«Дневная красавица» — всего лишь третий цветной фильм Бунюэля. Эта картина, наполненная атмосферой 1960-х годов, блистает операторской работой Саша Верни, костюмами Ива Сен-Лорана. Действие происходит на фоне парижских парков, Елисейских Полей, дорогих буржуазных интерьеров.

Роль Северины — одна из лучших работ Катрин Денев. Режиссер обратил на нее внимание, посмотрев фильм Романа Поланского «Отвращение». Это был единственный фильм с Денев, который Бунюэль видел, и утверждают, что он даже не запомнил ее имени.

Пройдет время, и Луис Бунюэль признается: «Я искал для воплощения на экране образа Северины актрису интеллигентную, красивую, загадочную… Актрису, которая постоянно находится в движении…»

Северина в исполнении Катрин Денев внешне выглядела как девочка, которая постепенно превращается в символ моральной деградации и извращенности… Такой ее задумал Луис Бунюэль. Холодноватая сдержанность и аристократизм самой Катрин Денев выгодно оттеняют пикантные похождения (или фантазии) героини.

«Дневная красавица, — писал французский критик Мишель Обриан, — была для Катрин Денев ролью, в которой ничего не стоило сломать шею. Она должна была изобразить страсть на грани безобразного, и при этом не показаться смешной или отталкивающей… Она выигрывает партию, и свидетельство тому — что мы начинаем осуждать недуг героини, а не ее саму, и не можем забыть ее ранящей улыбки».

Как ей работалось с Бунюэлем? «Потрясающе! — восклицала Денев. — Он полон юмора, обожает актеров, доверяет им и одновременно нетерпелив. Вначале я думала, что мне никогда не удастся понять Луиса Бунюэля, уловить ход его мысли. Но он настолько точен, он больше показывает, чем говорит. Он всегда придает значение движению, ритму… Для него тело и его перемещения гораздо важнее лица и слов. Поэтому он добавляет что-либо к диалогу во время съемок… С ним приходится быть очень внимательной. Когда все идет хорошо, он молчит. Создается впечатление, что он дает актерам полную свободу, но в рамках классической формы его картин нет места для такой свободы».

Марселя играет Пьер Клементи — артист, связанный с молодой итальянской режиссурой. Как отмечали критики, образ его строится на

контрасте: диктаторская манера поведения и почти женственная инфантильность облика.

Роль еще одного злодея, Ипполита, исполнил Франсиско Рабаль, до этого игравший в «Назарине» и «Виридиане». Бунюэль любил его и как актера, и как человека.

Премьера «Дневной красавицы» состоялась во Франции 24 мая 1967 года. На Венецианском фестивале картина была удостоена высшей награды — Гран-при «Золотой Лев святого Марка».

Престарелый Кессель, посмотрев картину, не узнал своего детища и вышел с премьеры полный благодарности: под беспощадной жестокостью он уловил «настоящее захватывающее сострадание».

Фильм имел коммерческий успех. Все отмечали, что «Дневная красавица» продолжает будоражить и после ее просмотра. Картина, по общему мнению, представляет огромный интерес благодаря загадочному проникновению снов и фантазий в то, что фильм подает нам как реальность. И, как справедливо замечает Майкл Вуд, «дело не в том, что мы чаще всего не можем отличить фантазии от того состояния, которое явлено нам как реальность; просто мы не всегда можем заметить момент вступления в воображаемую ситуацию — мы сознаем, где мы были, только в тот момент, когда сон обрывается и герои начинают о нем говорить».

Тем не менее «Дневная красавица» не была встречена одними рукоплесканиями. Фильм пытались обвинить в пропаганде безнравственности и проституции, называли «эротической одиссеей» женщины из среднего буржуазного класса, удовлетворяющей свой «всепожирающий сексуальный комплекс».

Сам режиссер решительно отрицал всякого рода спекуляцию на эротике. «В „Дневной красавице“, — говорил он, — есть сцены, которые могут показаться смелыми, но это шутки, дерзкие шутки. Ни в коем случае не порнография… Я никогда не делал эротических фильмов. В моих картинах есть очень сильные сцены, но их может смотреть даже восьмилетний ребенок».

После выхода на экран «Дневной красавицы» Бунюэль заявил, что это его последний фильм. Но он поставит еще пять великолепных кинокартин, среди которых — «Тристана» (1969) по одноименному роману классика испанской литературы Бенито Переса Гальдоса. На главную роль мэтр снова пригласил Катрин Денев, чья великолепная актерская игра вместе с мастерством режиссера сделали фильм «Дневная красавица» шедевром мирового киноискусства.

«БОННИ И КЛАЙД»
(Bonnie and Clyde)

Производство: «Уорнер бразерс» и др., США, 1967 г. Авторы сценария Д. Ньюмен и Р. Бентон. Режиссер А. Пенн. Оператор Б. Гаффи. Художник Д. Товуларис. Композитор Ч. Строус. В ролях: У. Битти, Ф. Данауэй, Майкл Дж. Поллард, Дж. Хэкмен, Э. Парсонс, Д. Пайл, Д. Тейлор, Э. Эванс, Дж. Уайлдер и др.

Фильм Артура Пенна основан на подлинной истории банды Бонни Паркер и Клайда Бэрроу, действовавшей в США во время депрессии в начале тридцатых годов. Молодые налетчики отличались редкой жестокостью. Но едва ли не на следующий день после их гибели Америка

простила им все, что прежде приводило в ужас: в памяти осталось только, что они были вдвоем против всего мира и что они любили друг друга.

Голливуд не обошел вниманием трагедию Бонни и Клайда. Так, например, в 1958 году на экран вышел фильм «История Бонни Паркер» (1958) Уильяма Уитни, но успеха он не имел.

Кинодраматурги Дэвид Ньюмен и Роберт Бентон решили изложить биографию знаменитых грабителей по-своему. Ньюмен отмечал, что современников Бонни и Клайда поражало не то, что они грабили банки, а их необычный стиль жизни, в частности то, что Бонни, например, курила сигары и писала стихи.

Сценарием заинтересовался актер Уоррен Битти, рискнувший выступить в роли продюсера. За 75 тысяч долларов он выкупил сценарий «Бонни и Клайд» и предложил его «Уорнер бразерс». Боссы кинокомпании не вполне доверяли начинающему продюсеру и выделили на фильм всего 2,5 миллиона долларов.

Долго искали режиссера. Наконец выбор пал на Артура Пенна. Он родился в Филадельфии. Учился в Италии, в университетах Перуджи и Флоренции, а также в Актерской студии в Лос-Анджелесе. В 1958 году Пенн снимает свой первый фильм «Оружие для левши», получивший Гран-при Брюссельского кинофестиваля. Следующая картина «Сотворившая чудо» (1962) принесла ему премию «Оскар» за лучшую режиссуру. Этапной для Пенна стала драма «Погоня» (1965) о проблемах, связанных с растущим насилием в США.

И все-таки самый совершенный фильм Артура Пенна — «Бонни и Клайд». Объясняя, в чем необычность героев, режиссер указывал, что они «обладают своей манерой поисков самих себя. Они ретроспективны».

…Мелкий налетчик и автомобильный вор Клайд Бэрроу увлекает романтичностью своей профессии томящуюся от провинциальной скуки официантку Бонни Паркер. Увидев Клайда, поигрывающего револьвером, она тут же решила идти с ним. И начинается жизнь, состоящая из ограблений, погонь и засад… К «банде Бэрроу» присоединяется мальчишка с заправочной станции, которого уважительно зовут по инициалам: К.В., и брат Клайда Бак с женой Бланш. Бак травит анекдоты и таскает с собой фотоаппарат «кодак». Бланш, дочь священника, в ограблениях не участвует.

Перестрелки становятся все более ожесточенными, автомобильные погони все более напряженными, а встреча Бонни с матерью и родственниками в заброшенном песчаном карьере выглядит последним прощанием.

В конце концов техасские рейнджеры расправляются с бандой: Бак погибает в одной из перестрелок, его жена Бланш захвачена полицией у трупа мужа, а Бонни и Клайд попадают под шквальный огонь из засады, которую помог подстроить отец К.В., больше всего недовольный тем, что его сын сделал татуировку у себя на груди. Эпизод гибели героев фильма сделан ускоренной съемкой и показан в замедленном темпе. Такова кульминация картины.

Пенн так прокомментировал финал истории: «Смерть этих молодых людей — логическое завершение, неизбежность которого заложена в самом повествовании, и показ ее должен стать скорее абстрактным, чем

носить характер репортажа».

И все же «Бонни и Клайд» — не один из многих гангстерских фильмов. Прежде всего его отличает манера самого рассказа.

Картина начинается с калейдоскопа фотографий. История героев с раннего детства. Мелькают снимок за снимком, зритель еще ничего не знает об этих людях — он может лишь строить догадки, и тут возникает титр: «БОННИ ПАРКЕР, родилась в 1910 году в Ровене (штат Техас), а затем переехала в Западный Даллас. В 1931 году, до того как начала свою преступную деятельность, служила официанткой в кафе».

А когда появляется фотография молодого парня, с открытым лицом, широкой улыбкой, надпись сопровождает снимок: «КЛАЙД БЭРРОУ, родился в семье бедного фермера. Юношей становится мелким воришкой, грабит бензоколонки. Отбыл два года в тюрьме за вооруженное ограбление, и в 1931 году был освобожден досрочно за хорошее поведение». Возникающие и мгновенно исчезающие в самом начале фотографии, сопровождавшие жизненный путь реальных Бонни Паркер и Клайда Бэрроу, вводят зрителя в атмосферу фильма-воспоминания.

Артур Пенн строит фильм как балладу, соединяя эпизоды музыкой банджо. Возникает впечатление, что он эстетизирует историю гангстерских Ромео и Джульетты. Беспорядочные переезды, эффектные ограбления, перестрелки, любовь к саморекламе (сфотографировавшись с пойманным ими шерифом, гангстеры посылают снимок в газеты, в газеты же посылает Бонни стихи, сочиненные ею о себе и своих товарищах) — все это было в действительности, и это подчеркивает Пенн у своих киногероев. Отметая упреки в поэтизации насилия, режиссер говорил: «Мы выступаем не адвокатами насилия, а только показываем, что в некоторые моменты именно молодые могут выступить с инициативой… В моей трактовке фильма есть значительная доза иронии. Очень часто я снимаю какую-нибудь сцену, чтобы заставить зрителя поверить во что-нибудь, правдоподобность чего я опровергаю в следующей сцене… Это история о весьма несложных и не очень тонких людях. Это просто история людей, жаждущих деятельности, мало отдавая себе отчет в том, какой именно деятельности и почему».

Роль Клайда Бэрроу в исполнении Уоррена Битти стала в фильме ведущей. Он всегда безукоризненно одет, и даже в жару не расстается с жилетом. Налетчик демонстрирует мастерство автогонщика и ловкость стрелка. Реальный Клайд Бэрроу был бисексуалом. Таким и хотел его играть Битти, но режиссер «сделал» налетчика импотентом. История становится тем трогательнее, что Бонни не покидает Клайда, даже узнав о его импотенции.

На роль Бонни Паркер приглашали многих известных актрис, но в конце концов ее сыграла Дороти Фэй Данауэй. Однако Уоррен Битти нашел Фэй слишком толстой и благополучной. К тому же Данауэй была на 20 сантиметров выше Бонни Паркер, имевшей рост 1 м 48 см.

Однако Фэй проявила характер. Она теряет по тридцать фунтов веса в неделю, начинает носить на запястьях и лодыжках тяжести, чтобы стать худой, как Бонни: она встает теперь в половине пятого утра и ложится в восемь вечера, проводя день в непрерывном тренинге. И Битти сдается… Выступление Фэй Данауэй в «Бонни и Клайде» можно назвать

самым запоминающимся дебютом в истории послевоенного американского кино. Больше пережить такой успех актрисе не довелось.

Съемки фильма начались в июне 1966 года и в сентябре были успешно завершены.

Фэй Данауэй поразила всех необыкновенной работоспособностью, строгой самодисциплиной, силой воли. Актриса трудилась над ролью по 12–14 часов в сутки. «Она бесчеловечна в работе», — утверждала ее партнерша по фильму Эстелла Парсонс, блистательно сыгравшая роль Бланш.

Позже Фэй скажет, что она увидела в Бонни девушку с большими возможностями, которым не суждено было раскрыться, которая сама это понимает и потому сознательно идет на саморазрушение. И добавит, что среди своих знакомых знает многих, которые «желают умереть» и потому намеренно сжигают свою жизнь.

Бонни Клайд — красивая девушка с белокурыми короткими волосами, на которых лихо сидел берет. В длинной узкой юбке она смахивала на кинозвезду 1960-х. Однако именно этого — современного — эффекта и добивался режиссер, для которого история тридцатилетней давности была лишь поводом для иллюзий с молодежным протестом шестого десятилетия.

Джин Хэкмен свою первую заметную роль в кино сыграл в фильме «Лилит» (1964), где его партнером был Уоррен Битти.

В одном из интервью Пенн подчеркнул, что Хэкмен всегда преподносит сюрпризы не только зрителям, но и режиссерам. В качестве примера он привел сцену смерти Бака, напоминающую гибель быка. «Меня чаще всего снимают в ролях работяг, — жаловался Хэкмен, — а где вы видели работягу, похожего на тигра?.. Я несколько раз наблюдал бой быков и, получив роль Бака, готовясь к сцене его смерти, становился на четвереньки, имитируя движения быка, раненного в шею и умирающего».

В результате Джин Хэкмен был представлен на премию «Оскар» в номинации «лучший актер второго плана».

Герой Майкла Дж. Полларда — «К. В. Мосс» — выдуманный персонаж, соединивший в себе черты двух реальных бандитов: Уильяма Даниэла «У.Д.» Джонса и Генри Метвина. Кстати, Уильям Джонс дожил до премьеры фильма и поделился с журналистами своими впечатлениями от увиденного: «Единственное, что в этом фильме не является полной ерундой, это то, как там стреляют. Почти как в жизни. Но Клайд вел себя по-другому. Он никогда не хвастался. И уж точно не болтал без конца. Он всегда вел себя тихо, как кот, когда собаки поблизости. Он был уверен, что главное — постоянно быть наготове… Клайд был отменным водителем, что признавали даже полицейские. Думаю, это и хранило жизнь ему и Бонни почти два года. Он никого не пускал за руль и мог гнать без остановки много часов на самой предельной скорости. Каждую неделю мы меняли машину. И бежать, бежать, бежать. Иногда казалось, что мы больше ничем не занимались».

Премьера фильма «Бонни и Клайд» состоялась на Международном кинофестивале в Монреале 4 августа 1967 года. Через полторы недели картину увидели американские зрители. Компания «Уорнер бразерс» выпустила «Бонни и Клайд» вторым экраном, присвоив картине категорию

«В». Но когда о фильме Пенна заговорили критики, а молодежь повалила на него валом, число кинотеатров было увеличено. Человеческая драма, выстроенная сложно, многослойно, настроение фильма, его особая аура, оказавшаяся столь близкой атмосфере 1960-х, заставляли забыть о его ретро-стиле и воспринимать как реальность времени молодежного протеста.

«Бонни и Клайд» критика признала «вершиной в долгой и почтенной традиции гангстерского фильма». Картина Пенна претендовала на десять премий «Оскар», но завоевала лишь две статуэтки: Эстель Парсонс была признана лучшей актрисой второго плана, а Барнетт Гаффи получил награду за операторскую работу. Фэй Данауэй и Уоррен Битти уступили в споре за «Оскар» соответственно Кэтрин Хепберн («Угадай, кто придет к обеду?») и Роду Стайгеру («Душной ночью»).

Тем не менее профессиональное мастерство Данауэй признали сразу не только режиссеры, но и молодые актрисы. Джин Сиберг с восхищением говорила, что «Фэй ни на кого не похожа, ее сильная индивидуальность не позволит превратить ее в обычную „звезду“». Кэрол Линлей заявила, что «успех Фэй вдохновляет всех американских актрис».

Во всем мире начали подражать героине Данауэй: появилось целое направление моды «а ля Бонни Паркер». После выхода на экран «Бонни и Клайда» тысячи и тысячи беретов были проданы во всем мире…

«РЕБЕНОК РОЗМАРИ»
(Rosemary's Baby)

Производство: «Парамаунт пикчерс», США, 1968 г. Автор сценария Р. Поланский по роману А. Левина. Режиссер Р. Поланский. Оператор У. Фрейкер. Художник Р. Силберт. Композитор К. Комеда. В ролях: М. Фэрроу, Дж. Кассаветес, Р. Гордон, С. Блэкмер, М. Эванс, Р. Беллами и др.

Польский режиссер Роман Поланский окончил знаменитую киношколу в Лодзи. Широкую известность он получил в конце пятидесятых благодаря короткометражным лентам. В 1962 году, после того как Поланский снял психологическую драму «Нож в воде» (1962), о нем заговорили как о мастере с оригинальным взглядом на мир и своеобразным творческим почерком.

Успешными были и две последующие картины режиссера, поставленные в Англии: «Отвращение» (1965) и «Тупик» (1966, «Золотой медведь» на Берлинском фестивале).

Поланский уезжает искать счастье в Голливуд. Он женится на кинозвезде Шерон Тейт, снимается вместе с ней в своем первом американском фильме «Неустрашимые убийцы вампиров» (1967) (прокатные названия: «Бал вампиров», «Извините, но ваши зубы вонзились мне в шею»).

Боб Эванс, вице-президент студии «Парамаунт» по производству, дал Поланскому гранки мистического романа «Ребенок Розмари» Айры Левина. Утром Поланский сказал Бобу Эвансу, что хотел бы снять по роману фильм.

Работа над фильмом началась без проволочек. Поланский отправился в Лондон, где с потрясающей скоростью написал сценарий. Он объяснял это тем, что роман Айры Левина кинематографичен, в нем нет общих мест, туманных рассуждений.

Сюжет его таков. В одном из доходных домов Нью-Йорка поселилась пара молодоженов Вудхаус, веселых, беспечных, влюбленных. Жизнь их похожа на идиллию. Розмари ожидает ребенка. И тут начинаются странности. Поначалу зритель склонен объяснить их беременностью молодой женщины, причудами ее состояния. В этом же доме живет милая пожилая чета, оказывающаяся впоследствии членами грозной таинственной секты поклонников дьявола. Участниками секты являются врач, лечащий Розмари, и даже ее муж Гай, малоизвестный актер.

Авторы настаивают на психической нормальности своей героини, они чередуют эпизоды мистического кошмара с вполне реальными сценами. Розмари самоотверженно борется за будущего ребенка, она противостоит секте, но перед ее могуществом она бессильна — в колыбели новорожденного оказывается… сатана. Присутствующие при родах члены секты торжествуют, справляя бесовский шабаш, а Розмари, подчиняясь инстинкту, берет на руки свое «дитя».

«Будучи агностиком, я не верил в дьявола как воплощение зла, — пишет в своей книге Роман Поланский. — В интересах достоверности я решил, что нужно будет оставить лазейку — возможность того, что все сверхъестественное, что произошло с Розмари, — ее фантазии. Все события могли оказаться лишь цепью случайных внешне зловещих совпадений, результатом ее лихорадочного воображения. Козни соседей, шабаш ведьм, на котором в присутствии мужа ею овладевает дьявол, даже заключительная сцена вокруг колыбели младенца — все должно иметь рациональное объяснение. Вот поэтому в фильме намеренно присутствует некоторая двусмысленность».

По мнению кинокритиков, Поланскому удалось удержаться на грани реальности и дьяволиады. Атеисты могли воспринимать картину как триллер о впечатлительной молодой женщине, страдающей манией подозрительности, особенно после того, как она забеременела и ждет ребенка. А верующие трактовали сюжет как рассказ о кознях сатаны, возжелавшего завладеть душой и телом Розмари. Героиня картины не подозревает о принадлежности мужа к сатанинской секте и оказывается жертвой, принесенной дьяволу ради рождения сына «князя тьмы» в облике человеческом.

Поланский привлек к работе над фильмом своего друга Ричарда Силберта, одного из лучших художников-постановщиков. Декорации строились на студии «Парамаунт пикчерс» и требовали особого внимания. Прежде всего нужно было воссоздать настроение и атмосферу конца 1965 года. Поланский вставил в фильм телетрансляцию визита в Нью-Йорк римского папы Павла; кадр с обложкой журнала «Тайм», вышедшего под заголовком «Бог мертв». Придумал режиссер и такую забавную деталь. «Только не говори, что ты за это еще и заплатила», — возмущается Гай, когда Розмари приходит домой с короткой стрижкой. «Это же Видал Сэссун, — отвечает она. — Это очень модно».

К подбору актеров Поланский тоже подошел нестандартно. Он сделал наброски основных персонажей. По этим эскизам художник нарисовал настоящие портреты. Теперь ассистенты режиссера знали, кого искать. В результате были приглашены даже те из актеров, о которых в

Голливуде стали забывать.

На роль Розмари Поланский перепробовал множество молодых актрис — как известных, так и неизвестных. Он остановился на Тьюзди Велд, но Боб Эванс предложил вместо нее Миа Фэрроу. Поланский знал только, что она замужем за певцом Фрэнком Синатрой. Хотя Миа не подходила под описание Айры Левина (жизнерадостная крепкая американка), она понравилась режиссеру и была утверждена на роль без проб.

Роль Гая Вудхауса, мужа Розмари, Поланский уговорил сыграть Джона Кассаветеса.

На предварительных репетициях Кассаветес был настроен очень дружелюбно. Но начались съемки, и Джон оправдал свою репутацию трудного актера: он ставил под сомнение любое указание режиссера, не соглашался с трактовкой роли.

Джон не хотел сниматься обнаженным в сцене, где его герой и Розмари занимаются любовью на полу в нью-йоркской квартире. Миа тоже не была в восторге от этой сцены, но по другой причине: она боялась гнева Фрэнка Синатры. Он хотел, чтобы Миа начала сниматься в другой картине, но актриса отказалась. Синатра ей этого не простил.

Поланскому нравилось работать с Фэрроу, с которой у него установилось полное взаимопонимание. Миа, дочь актрисы Морин О'Салливен и режиссера Джона Фэрроу, была настоящим профессионалом.

Работа над «Ребенком Розмари» подходила к концу, когда на съемочной площадке появился адвокат певца. Вместе с Фэрроу он удалился в гримерную. Через несколько минут адвокат ушел, а Миа все не показывалась. Поланский заглянул в гримерную. Актриса была вся в слезах. Оказывается, Синатра начал бракоразводный процесс.

Роман Поланский впервые располагал солидным бюджетом, которым он воспользовался в полной мере. «Большую часть событий фильма зритель видит как бы глазами Розмари, — замечает режиссер. — Пытаясь это передать, я часто ставил длинные запутанные сцены, которые снимал короткофокусными объективами, что требовало огромной точности в расположении как камеры, так и актеров. В подобных случаях обыкновенно используется более длиннофокусная оптика, позволяющая снимать с большого расстояния. На это требуется меньше времени, но и результат получается менее эффективным и убедительным».

Замечательная музыка Кшиштофа (Кристофера) Комеды придала новую краску фильму Поланского. В начале «Ребенка Розмари» звучит трогательная колыбельная. Режиссеру не хотелось приглашать на озвучание профессиональную певицу, и он попросил Миа Фэрроу напеть мелодию…

Премьера «Ребенка Розмари» состоялась в США 12 июня 1968 года. Возле касс кинотеатров выстроились длинные очереди. Коммерческий успех фильма помог решить финансовые проблемы студии «Парамаунт» (сбор от проката превысил 30 миллионов долларов). Картина стала объектом культа в Америке, хотя из ее создателей лишь Рут Гордон была удостоена премии «Оскар» за роль второго плана (Минни Кастивет), а Поланский удостоился номинации за адаптированный сценарий.

«Своей лентой Поланский открыл целое направление фильмов о современном оккультизме, создал моду на „экранный демонизм“ и привнес в картину европейскую культуру, — отмечает киновед С. Кудрявцев. — Режиссер связал мистический жанр с многовековыми философскими поисками в литературе, начиная со средневековой мистерии о Фаусте. Он поставил рассказываемую историю в контекст „старосветских“ кинематографических традиций Ф. В. Мурнау и К. Т. Дрейера. Мастерски, виртуозно, блестяще использовал обозначенную пунктирно в их лентах о вампирах гофмановскую манеру письма, сочетая реальное и иллюзорное, объясняемое на примитивном житейском уровне и волшебное, потустороннее, дьявольское».

Экранизация прославила литературный первоисточник. Роман Айры Левина много раз переиздавался, стал бестселлером.

По воле злого рока тема «Ребенка Розмари» трагически отозвалась в судьбе самого Поланского. Религиозные фанатики из секты Чарлза Мансона, провозгласившего себя Иисусом Сатаной, «дьяволом во плоти», ворвались на виллу режиссера и зверски убили его беременную жену Шарон Тейт и ее гостей…

«2001: КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ»
(2001: A Space Odyssey)

Производство: «Метро-Голдвин-Майер», США — Великобритания, 1968 г. Авторы сценария А. Кларк и С. Кубрик. Режиссер С. Кубрик. Оператор Дж. Ансуорт. Художники Т. Мастерс, Г. Лэнг, Э. Арчер. Музыка А. Хачатуряна, Д. Лигети, И. Штрауса. Р. Штрауса. В ролях: К. Даллеа, Г. Локвуд, У. Сильвестр, Д. Рихтер и др.

В 1956 году американская кинокомпания МГМ выпустила на экран «Запретную планету», первый современный научно-фантастический фильм, сделанный на большой киностудии. Вероятно, именно тогда молодой режиссер Стэнли Кубрик заинтересовался научной фантастикой. Однако считается, что замысел «Космической одиссеи» созрел у него лишь в феврале 1964 года. В ресторане отеля «Плаза» и Нью-Йорке репортер Роджер Кэрес задал Кубрику традиционный вопрос о дальнейших планах. «Вы будете смеяться, — ответил режиссер, — но меня захватила мысль о существовании космических пришельцев».

Кубрик поручил помощнику составить список известных писателей-фантастов, чтобы потом прочесть хотя бы по одному произведению каждого из них. Узнав об этом, Кэрес порекомендовал режиссеру своего друга Артура Кларка.

17 мая Кубрик встретился с писателем и поведал ему, что хотел бы создать «мифологически-документальную» картину. «Он мечтал сделать фильм, который все признали бы действительно хорошей научной фантастикой», — рассказывал друзьям Кларк. Писатель предложил в качестве первоосновы свою повесть «Страж». Соавторы договорились о создании сценария под условным названием «Как была завоевана Солнечная система».

Кларк убедил Кубрика привлечь к работе в качестве научного консультанта Фредерика Ордуэя, известного астрофизика.

Официально работа над картиной началась 28 января 1965 года. Сценарий был написан всего за 58 дней. В апреле фильм официально стал

называться «2001: Космическая одиссея». Цифра 2001 символична — именно в этом году начинается новое тысячелетие в жизни человечества.

Фильм Кубрика открывает пролог «На заре цивилизации». Четыре миллиона лет назад на месте стоянки племен неизвестно откуда возникает таинственный монолит, граненый обелиск из черного камня. С изумлением взирают на него питекантропы. Один из них, Страж Луны, схватив большую кость, вдруг понимает, что ею можно пользоваться как дубиной. В диком вдохновении начинает он крушить все вокруг. Но вот кость брошена вверх, киносъемка замедляет ее движение и на месте палицы в том же ракурсе появляется современный космический корабль, направляющийся к Луне.

Действие перебрасывается в 2001-й год. Возле лунного кратера Тайхо астронавты находят черный монолит. Выясняется, что он пролежал тут более трех миллионов лет. Авторы фильма исходят из предположения, что на других планетах существуют более развитые цивилизации, чем наша. И, возможно, инопланетяне способны вмешиваться в дела и судьбы обитателей Земли. Монолит — их посланец. Он еще и сигнал, знак, намекающий землянам на возможность продвижения к другим планетам.

Восемнадцать месяцев спустя корабль «Дискавери» летит к Юпитеру. В фильме с большим техническим блеском и поразительной режиссерской изобретательностью показано путешествие астронавтов. Авторы сочли необходимым заметить, что на американских космических станциях бывают и русские ученые. Хотя внимание на этом не акцентируется — случайная встреча, небрежно брошенная на пол сумка с надписью «Аэрофлот», славянская фамилия одного из исследователей космоса — доктор Андрей Смыслов.

В кабине «Дискавери» пять астронавтов, но бодрствуют только двое — командир Дейв Бауман и Фрэнк Пул, остальные погружены в искусственный сон.

Однако на борту есть еще одно мыслящее существо — это сверхмощный компьютер HAL-9000, говорящий человеческим голосом. Робот прокладывает курс корабля, следит за состоянием техники, заботится об экипаже.

Человек приходит в драматический конфликт с созданием рук своих. При приближении к Юпитеру компьютер перестает подчиняться людям. В экстренном случае он должен принять необходимые меры для сохранения корабля и продолжения полета. Электронный мозг боится полета на Юпитер, отговаривает астронавтов, а когда к нему не прислушиваются, — восстает. Он убивает Пула. Командиру корабля Дейву Бауману все же удается отключить зловредную машину.

В «Космической одиссее» есть и четвертая часть. Инопланетяне приходят к выводу, что нового прыжка в космические дали Вселенной человек не достоин — он остался животным, чрезвычайно агрессивным и опасным.

Бауман мчится в бесконечном световом коридоре, в каком-то удивительном сверхпространстве. Он попадает в комнату, обставленную в стиле Людовика XVI. Астронавт думает о смерти. Ему кажется, что он стал стариком, что он умирает (все это «опредмечено» на экране). И в момент его смерти посреди комнаты снова вырастает черная стела.

Но есть еще заключительный кадр. Человеческий эмбрион космических размеров в прозрачном колпаке сближается с земным шаром. И тут возникают два возможных прочтения финала. Первое: инопланетяне решают, что надо освободить человека от страха смерти, лежащего в основе его болезненной агрессивности, и делают астронавта бессмертным. Второе: астронавт оторван от своего детства, он плохо чувствует себя в комнате предков — его нужно вернуть в чрево матери, чтобы он обрел согласие с самим собой.

По поводу заключительных кадров «Космической одиссеи» среди кинокритиков возник оживленный спор. Сторонники Кубрика объясняли финал, как попытку воплотить в образах то ли четвертое измерение, то ли эйнштейновскую теорию относительности времени. Противники обвиняли режиссера в пропагандировании идеи Бога, в мистицизме, в фрейдизме, в ницшеанстве, наконец, просто в плохом вкусе.

Сам Кубрик признавался, что идея полета в «пространстве-времени» пришла ему в голову в результате бредовых видений, вызванных приемами галлюциногенных препаратов.

«Космическая одиссея» Кубрика — самый значительный из научно-фантастических фильмов 1960-х годов. Об этом говорит хотя бы его бюджет — десять с половиной миллионов долларов и богатство использованных технических средств.

Съемки проходили с 29 декабря 1965 года по 7 июля 1966 года, когда компьютерная технология, конструкция космических скафандров, ракетная техника и физика низких температур развивались ускоренными темпами.

Задумав «сделать фильм о связи человека со вселенной», Кубрик стремится подойти к своему фильму с почти документальной достоверностью. Макеты космических сооружений разрабатывали для «Одиссеи» инженеры крупнейших американских фирм, в том числе специалисты НАСА. Не может не восхищать околоземная орбитальная станция — гигантское колесо, медленно вращающееся в пространстве; космодром на Луне, 700-футовый межпланетный корабль «Дискавери». Во всех деталях показана посадка ракеты на Луну. С высокой научной достоверностью изображены космические пейзажи — вид на Землю с Луны, восход солнца на Луне, вид на Юпитер с близкого расстояния. Сюда можно добавить эффектные комбинированные композиции (например, знаменитый кадр, где человек идет по внутренней поверхности цилиндрического отсека «вниз головой»). Словом, зрелищная сторона картины заслуживает высокой похвалы.

Фильм «2001: Космическая одиссея» положил начало нецифровым спецэффектам, специалистом по которым являлся Уолли Уиверс. Вместо того чтобы снимать макеты на синем фоне, затем добавлять фон с другого негатива методом «блуждающей маски», Кубрик настоял на возврате к методам, разработанным во времена немого кино. Техники тщательно монтировали каждый кадр из десятков элементов, постоянно перематывая пленку для повторной экспозиции негатива.

Футуристический мир «Космической одиссеи» был создан вручную. Звезды разбрызгивались на фон с помощью зубной щетки и белой краски. Десятки школьников размечали фрагменты звездного неба, рисуя силуэт

космического корабля на сотнях ацетатных листов. Для того чтобы имитировать лунную поверхность, было завезено несколько тонн чистого песка.

В таком фильме актеры отходили на второй план. Кир Даллеа (астронавт Боумен) жаловался, что ему было нечего играть в начале фильма, не говоря уже о финале. До этого Даллеа снялся в роли психически неполноценного парня в картине «Дэвид и Лайза». Он стремился побыстрее сменить амплуа и с удовольствием принял предложение Кубрика.

На роль второго астронавта Фрэнка Пула был приглашен Гари Локвуд, бывший каскадер, дублер Энтони Перкинса.

Дэниел Рихтер, сыгравший Стража Луны, одновременно был хореографом большинства сцен первой части фильма. Эпизоды «На заре цивилизации» снимались на открытой площадке лондонского филиалаМГМ.

Остальную группу Кубрик набрал в Лондоне, пригласив на роли исследователей космоса эмигрантов Роберта Битти и Эда Бишопа. Бывший калифорниец Уильям Силвестр сыграл Хейвуда Флойда, чиновника, который летит через космическую станцию на базу Клавиус на Луне и включает сигнал монолита. Роли русских ученых достались англичанам Леонарду Росситеру (доктор Андрей Смыслов) и Маргарет Тайзек (Елена).

Свою дочь доктор Флойд видит только раз на телевизионном экране. Она просит привезти ей на день рождения лесного зверька. В этой эпизодической роли снялась пятилетняя дочь Кубрика Вивиан.

Кроме двух детенышей шимпанзе, человекообразных обезьян играли актеры или мимы. Они носили эластичные маски, повторяющие мимику лица. Между зубами исполнителям вставляли трубочки, чтобы челюсти не смыкались и не препятствовали дыханию. Детенышей шимпанзе приучили сосать из фальшивой груди.

На поиск голоса для компьютера было затрачено больше усилий, чем на подбор актеров. Сначала он назывался «Афина» и обладал женским голосом. Затем получил имя HAL. Первым его озвучивал английский актер Найджел Давенпорт, потом американец Мартин Болсем, но результаты не удовлетворили режиссера. Дуглас Рейн был приглашен читать комментарий, который Кубрик собирался дать в фильме «2001». Его голосом и говорит компьютер в «Одиссее».

Компьютер HAL был создан в Урбане (штат Иллинойс), поскольку давний друг Кларка, профессор, стал преподавателем в Иллинойсском университете в Урбане. В «Одиссее» HAL распевает песенку «Дейзи», потому что друзья Кларка, работавшие в лаборатории Белла, в 1961 году научили свой компьютер IBM-7094 именно этой песне.

Кубрик решил сделать ставку на изобразительную сторону картины и выбросил большинство диалогов. Первый диалог — разговор стюардесс — прозвучал через 25 минут 38 секунд после начала фильма!

Консультант Фредерик Ордуэй протестовал против сокращения «нескольких страниц прекрасного и совершенно необходимого диалога, без которого то, что происходит позже, кажется бессмысленным». Действительно, без этих объяснений сюжет распадается. Но Кубрику «хотелось, чтобы фильм был глубоко субъективным переживанием, чтобы он дошел до зрителя на ином, подсознательном уровне, как музыка». В

качестве музыкального сопровождения он использовал классические произведения Арама Хачатуряна, Иоганна Штрауса, Рихарда Штрауса и Дьердя Лигети. Наряду с Третьей симфонией Малера Кубрик собирался записать скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона для сопровождения стыковки корабля с космической станцией, но затем предпочел ему вальс «Голубой Дунай» Иоганна Штрауса в исполнении оркестра Берлинской филармонии под управлением Герберта фон Караяна.

4 апреля 1968 года МГМ устроила премьеру фильма «2001: Космическая одиссея» в манхэттенском «Капитолии», а двумя днями позже в Лос-Анджелесе.

Критики разделились на два лагеря. Чарлз Чамплин из «Лос-Анджелес таймс» отмечал «намеренную неясность» в конце, но соглашался, что фильм, очевидно, завоюет «Оскара» за техническое совершенство. Рената Адлер в «Нью-Йорк таймс» писала, что интеллектуальное содержание не соответствует мастерскому использованию спецэффектов.

Несмотря на скромную рекламу премьера фильма «2001: Космическая одиссея» побила рекорды «Капитолия». К концу недели журнальная критика дала произведению Кубрика более взвешенную оценку. Именно повторные просмотры положили начало славе «Космической одиссеи». Как и предполагали, картина получила один-единственный «Оскар» в номинации за визуальные спецэффекты.

Британские киноакадемики удостоили «Одиссею» наградами в трех категориях: художник (Тони Мастерс, Гарри Лэнг, Эрнест Арчер), оператор (Джефри Ансуорт), саундтрек (Уинстон Райдер).

В своей «Одиссее» Кубрик почти ничего не объясняет, что входило в режиссерскую задачу. Авторы фильма хотели заставить зрителей размышлять.

Работа с Кубриком прославила Кларка. Писатель считал, что суть всех человеческих устремлений — в слиянии с каким-то Вселенским Сверхразумом. Этой теме и посвящен роман «2001: Одиссея один». Ту же тему он продолжает в книгах «2010: Одиссея два» (1984) и «2061: Одиссея три» (1987). По роману Кларка режиссер Петер Хайамс в 1984 году поставил фильм «2010».

«БЕСПЕЧНЫЙ ЕЗДОК»
(Easy Rider)

Производство: «Пандо компани», «Райберт продакшнз», США, 1969 г. Авторы сценария Д. Хоппер, П. Фонда и Т. Сазерн. Режиссер Д. Хоппер. Оператор Л. Ковач. Композитор Р. Макгуинн. Художник Дж. Кэй. В ролях: П. Фонда, Д. Хоппер, Д. Николсон, Л. Андерс, Л. Эскью, Т. Бейзил, К. Блэк и др.

В середине 1960-х годов в США довольно широкое распространение получили фильмы о молодежных бандах на мотоциклах. Один из них назывался «Дикие ангелы» (1966). Картину поставил Роджер Корман, в главной роли снялся Питер Фонда, сын знаменитого актера.

В сентябре 1967 года Фонда позвонил в Калифорнию, где обосновался его приятель Деннис Хоппер. Они вместе снимались у Кормана в «Путешествии». Идея фильма о двух свободолюбивых байкерах, странствующих по дорогам Америки, понравилась Деннису. Договорились, что Фонда будет продюсером, а Хоппер — режиссером. Кроме того, они

оставили за собой главные роли.

32-летний Деннис Хоппер имел в Голливуде скандальную репутацию. В пятидесятых он снимался с Джеймсом Дином. С той поры тень знаменитого бунтаря неотступно следовала за ним. «Поколение Джеймса Дина выражало свой бунт через агрессивное поведение, открытую враждебность, — писала француженка Анн-Мари Бидо. — Молодые 1960-х годов, кажется, уже не имеют ни сил, ни желания сопротивляться: они мечтают о счастье в мире-убежище, по возможности отдаленном от официальной Америки, убежище, которого можно достигнуть только с помощью бегства». Действительно, часть американской молодежи выражала свой протест против истеблишмента путем бегства в колонии хиппи, молодежные коммуны или просто в наркотики.

Фонда и Хоппер поручили писать сценарий общему другу — Терри Сазерну, автору знаменитой сатиры «Доктор Стрейнджлав». Именно Сазерн придумал название фильма. «Беспечный ездок» — выражение, позаимствованное из сленга. По словам Фонды, это «дружок шлюхи, не сутенер, но шикующий пижон. Ему легко достаются все радости жизни (наркотики, скачки, автогонки). Так вот, это то самое, что случилось с Америкой, дружище. Свобода становится шлюхой, а все мы — обманутые дураки».

Поиски продюсера не заняли много времени. Ребятам из компании «Райберт продакшнз», в кабинетах которой открыто курили марихуану, сценарий сразу понравился. Ее глава Берт Шнайдер выписал Фонде чек на 325 тысяч долларов и заключил соглашение со студией «Коламбия» на прокат картины.

В «Беспечном ездоке» Хоппер в роли одурманенного наркотиками Билли и Фонда — неугомонный Уайатт — изображают своих героев с явной симпатией и романтизируют кочевую жизнь «вольных мотоциклистов». Уайатт получил прозвище «Капитан Америка». Американский флаг на куртке, на шлеме, на бензобаке. Дизайном занимался сам Питер Фонда. Куртку ему пошили «две маленькие леди почтенного возраста» из Лос-Анджелеса. Позже знаменитая экипировка Капитана Америки была продана на благотворительном аукционе.

Питер Фонда так объяснял замысел фильма: «Для меня в „Беспечном ездоке“ самое главное — это параллелизм между индивидуальной анархией — драматической, сентиментальной, романтической, абсурдной — и маразмом американского общества. Моя идея тут состоит в следующем: когда индивид пытается разбить некоторые правила, чтобы создать свой образ жизни, он непременно сталкивается с установленной системой и обществом, которое может только разрушить этого индивида».

Заработав на продаже наркотиков и ускользнув от полиции, Билли и Уайатт на мощных «харлеях» направляются из Лос-Анджелеса на традиционный карнавал в Новый Орлеан. Начиная путешествие, они снимают и выбрасывают ручные часы, символизируя этим жестом желание как бы «выскочить из времени».

Внешний вид байкеров — в черных куртках и черных очках, длинноволосых, несущихся на ревущих мотоциклах, — не внушает доверия.

И хотя Билли и Уайатт настроены миролюбиво, они сталкиваются с откровенной враждой обитателей маленьких городков, которую вызывает чувство независимости, отличающее этих парней.

Билли и Уайатт попадают в тюрьму маленького городка в южных штатах. Здесь они встречают пьяницу-адвоката Джорджа Хэнсона (Джек Николсон), добродушного и забавного. Своим новым друзьям Хэнсон сообщает, что его занимает проблема НЛО, он уверен в существовании цивилизаций гораздо лучше нашей. Уладив дело между полицией и байкерами, Хэнсон садится на багажник одного из «харлеев». Впереди — свобода.

Герои фильма останавливаются перекусить в придорожном кафе, а потом устраиваются на ночлег под звездным небом американской провинции.

Джордж Хэнсон произносит пространный монолог о свободе. Дескать, трудно быть по-настоящему свободным, когда тебя уже сто раз успели купить и продать. Говорить о свободе и быть свободным — совсем разные вещи. Люди могут без умолку болтать о свободе, но, когда они видят по-настоящему свободную личность, их охватывает страх.

Это кульминация фильма. Группа местных жителей, вооруженных бейсбольными битами, прокрадывается к месту привала путешественников и нападает на спящих. Хэнсону разбивают голову, и он умирает.

Тем не менее Уайатт и Билли продолжают свое путешествие. Но они не находят радости ни в общине хиппи, ни в Новом Орлеане, до которого все же добираются.

В публичном доме Уайатт и Билли выбирают себе девиц, пьют с ними, отправляются на городской карнавал, а затем на кладбище, где их любовные сцены идут под символический комментарий — чтение Библии и молитв. Детский голос за кадром повествует о Голгофе, о страданиях Христа, обращается к Богу с просьбами о милосердии. Билли и Уайатт плачут, как будто это над ними поют панихиду. Под влиянием таблеток ЛСД у них начинаются галлюцинации.

И наконец закономерный финал. На пустынном шоссе мотоциклистов обгоняет грузовик. Сидящему рядом с шофером детине не нравится внешний вид мотоциклистов. Он берет автоматическую винтовку и стреляет. Билли, смертельно раненный, падает с мотоцикла. Не понимая, что произошло, Уайатт спешит догнать грузовик, чтобы попросить помощи. Но гремит второй выстрел. Расписанный цветами флага США бензобак мотоцикла Уайатта взрывается. В его пламени исчезает и Капитан Америка…

Съемки «Беспечного ездока» начались в марте 1968 года в Новом Орлеане. Здесь Фонда и Хоппер запечатлели на 16-миллиметровую пленку карнавал Марди Грас, а также сняли на местном кладбище сцену галлюцинаций, вызванных ЛСД. Вернувшись, они устроили перерыв перед тем, как отправиться в окрестности Лос-Анджелеса, где им предстояло снять начальную сцену сделки с наркотиками в аэропорту и встречу Уайатта — Билли с компанией хиппи.

Продюсер Шнайдер использовал простой, чтобы подыскать нового оператора — венгра Ласло Ковача. Он прекрасно справился со своей задачей. Ковач первым применил съемку против солнца, наполняя

изображение цветовой радугой.

Одной из нерешенных проблем оставалась роль Джорджа Хэнсона. После долгих сомнений Хоппер утвердил на роль адвоката Джека Николсона.

Начинающий режиссер добивался совершенства каждого кадра и снимал дубль за дублем. Фонда, Хоппер и Николсон действительно курили марихуану перед камерой. Позднее Николсон признался, что съемочная группа выкурила сто пятьдесят пять сигарет с марихуаной, пока снимали сцены у костра. Роль Хэнсона была подробно разработана в сценарии Сазерна. Николсон не расставался со сценарием, но при этом использовал любую возможность для импровизации.

В отношениях между Фондой и Хоппером возникли трения. Поговаривали о шумных стычках между приятелями на съемочной площадке, употреблении наркотиков, доводивших до безумия.

Монтажем фильма занимался Дон Кемберн и все заинтересованные лица. В качестве звуковой дорожки была использована рок-музыка 1960-х годов, в частности произведения Джими Хендрикса и Боба Дилана. Участник группы «Бердс» Роджер Макгуинн написал прекрасный гимн «Баллада беспечного ездока».

Премьера «Беспечного ездока» состоялась на Каннском фестивале 8 мая 1969 года. Позднее Николсон говорил, что в Каннах исполнилась его хрустальная мечта: он стал звездой экрана. Жюри фестиваля отметило Денниса Хоппера призом за лучший режиссерский дебют.

14 июля 1969 года «Беспечный ездок» вышел в прокат в Соединенных Штатах. Он потряс киноиндустрию. Фильм вызвал множество рецензий, бурю восторга, ожесточенные дискуссии и длинные очереди у касс кинотеатров. Американская молодежь признала картину Хоппера своим идеологическим манифестом. «Беспечный ездок» открыл дорогу «новому Голливуду», то есть коммерческому кино, эксплуатирующему тему молодежного бунта. Беспрецедентный успех малобюджетного фильма вызвал волну подражаний.

Всем нравился герой Джека Николсона. Адвокат Джордж Хэнсон воспринимался публикой как типичный средний американец. Мечтатель, оптимист, он дарил людям надежду и советовал сохранять чувство юмора даже в трудные времена.

Неизвестно, как бы сложилась судьба Джека Николсона, если бы не этот успех. После «Беспечного ездока» он сказал себе: «Надо возвращаться в актеры. Я теперь кинозвезда».

«Беспечный ездок» собрал к январю 1972 года 60 миллионов долларов (при бюджете 340 тысяч). Хоппер стал признанным авторитетом в кинематографическом мире и объектом поклонения молодежи.

«ПОЛУНОЧНЫЙ КОВБОЙ»
(Midnight Cowboy)

Производство: «Джером Хеллман продакшнс», США, 1969 г. Автор сценария У. Солт по роману Дж. Л. Херлихи. Режиссер Дж. Шлезингер. Оператор А. Холендер. Композитор Дж. Барри. Художник Дж. Р. Ллойд. В ролях: Дж. Войт, Д. Хоффман, С. Майлс, Дж. Макгивер, Б. Ваккаро, Р. Уайт, Дж. Солт и др.

Фильм «Полуночный ковбой» рассказывает историю молодого парня из Техаса по имени Джо Бак. Поработав мойщиком посуды и скопив немного денег, он подался за счастьем в Нью-Йорк. Поверив в свою неотразимость, Джо решил жить за счет богатых стареющих женщин, взимая с них плату «за любовь». Альфонса из него, разумеется, не вышло: подвела провинциальная невинность и душевная порядочность.

Облаченный в узкие брюки, ковбойскую куртку и широкополую шляпу, Джо появляется на улицах города, который не замедляет открыть ему свое жестокое лицо. Сначала провинциал лишается чемодана, потом он проводит время с крашеной блондинкой, но у той совсем нет денег. Наконец, на пути Джо оказывается прохиндей — хромой итальянец Рико Риццо по прозвищу Крыса. Мгновенно оценив наивность провинциала, он выуживает у Джо последние сбережения.

На следующий день техасец встретил обидчика и без особого труда догнал задыхающегося от кашля Рико. Догнал, чтобы рассчитаться с мошенником, и вдруг разглядел в нем затравленного, загнанного человека, родственную душу, который стал его верной тенью в ужасающем новичка мире Нью-Йорка.

Рико вызвался стать менеджером Джо и приютил «ковбоя» у себя в трущобе. Они стали друзьями, вместе голодали, мерзли, бедствовали.

Многое повидал простоватый парень из Техаса в американском мегаполисе. Нью-Йорк познакомил его с трансвеститами, безумными пасторами, ЛСД и творчеством Энди Уорхола (художник должен был появиться в одном из эпизодов).

У больного туберкулезом Рико была заветная мечта — достать денег и уехать во Флориду. Джо, убедившись, что его «ковбойская» затея потерпела крах, идет на убийство пожилого коммерсанта-извращенца и добывает деньги.

Но мечте Рико не суждено сбыться — он умирает на руках друга по дороге во Флориду. Джо снова один, только уже без иллюзий, без утешительной наивности, без надежды.

«Полуночный ковбой» — первый американский фильм англичанина Джона Шлезингера. Шлезингер родился в Лондоне в 1926 году. Окончив Оксфорд, играл характерные роли в театре и кино, но довольно быстро переключился на режиссуру. Лучшие фильмы 1960-х в творчестве Шлезингера — «Билли-лжец», «Дорогая» и «Вдали от безумствующей толпы».

«Полуночный ковбой» поставлен им по книге американского писателя Джеймса Лео Херлихи. Шлезингер, слывший мастером социального анализа, вместе с Уолдо Солтом творчески переработал роман, поступившись отдельными сценами, которые выглядели бы на экране соблазнительно сенсационно. В книге простота Джо носит патологический характер, граничит едва ли не с тупостью. В фильме Джо неискушен, наивен и доверчив, но отнюдь не глуп. Сюжет превратился в волнующий рассказ о рухнувших надеждах, в горькую пародию на пресловутую «американскую мечту».

Шлезингер очень хотел поставить этот фильм и, когда возникли проблемы с финансированием, даже пожертвовал своими личными сбережениями.

Ему повезло с актерами. Роль «ковбоя» превосходно сыграл Джон Войт. Войт получил образование сначала в вашингтонском католическом университете на факультете изящных искусств, затем в Нью-Йорке в актерской школе «Нейборхуд плейхаус». Джон дебютировал на бродвейской сцене в мюзикле «Звуки музыки» (1961), затем сыграл в пьесах «Вид с моста» А. Миллера и «Трамвай „Желание“» Т. Уильямса. Войт с успехом снимался в телевизионных сериалах. На большом экране он впервые появился в фильме «Час ружья» (1967) Д. Стерджеса.

Роль Джо Бака в «Полуночном ковбое» принесла ему известность и признание. Джон покорил зрителей и критику свежестью исполнительской манеры, чувством юмора, искренностью, актерским обаянием. Он играет очень сдержанно и мягко.

Роль Рико Риццо сыграл Дастин Хоффман. Он пришел в кино из внебродвейского театра. Кинорежиссер Майк Николс заметил его в постановке «Мм!» и пригласил на главную роль в фильме «Выпускник»

Хотя его первым фильмом был «Миллион Мэдигана» (1966), именно «Выпускник» прославил Хоффмана. Ему прочили главные роли, им интересовались знаменитые режиссеры.

Продюсер Джером Хеллман, купивший права на роман Дж. Л. Херлихи «Полуночный ковбой», также побывал на представлении «Мм!» и решил, что именно Хоффман идеально подходит на роль Рико Риццо.

Хоффман согласился сниматься в «Полуночном ковбое» после долгих раздумий. Дело в том, что роль Риццо была выписана в сценарии как вторая роль, а по неписаным правилам Голливуда актер, добившийся «звездного» статуса и взявшийся за роль второго плана, практически совершает акт самоубийства, он рискует создать о себе у зрителей впечатление «неудачника».

Но Хоффман предвидел, что именно роль Риццо может многое сделать для его актерской репутации. В нее он вложил многое из тех переживаний, которые неотступно преследовали его в период отчаянного, одинокого существования в Нью-Йорке. Страдания Рико, маленького отверженного человека, не были для него абстракцией. Говоря о Рико, он говорил о себе.

Актер позже признавался, что эту роль ему было играть легче, чем роль Бенджамина Брэддока в «Выпускнике». Точно найденный облик героя помогал ему в достижении внутренней правды образа.

Дуэт Джона Войта и Дастина Хоффмана стал одним из самых проникновенных в истории современного американского кино. Он строится на принципе контраста. Улыбчивый блондин в ковбойских сапогах Джон Войт, а рядом чахоточный хромоногий коротышка Хоффман. Образ Рико Риццо был достаточно колоритным для того, чтобы Дастин, по натуре вдохновенный импровизатор, развернулся во всю ширь своеговоображения.

Актер вдохновенно трудился. В сцене на мосту, где Риццо заходится в туберкулезном кашле, Хоффман так раскашлялся, что на третьем дубле его вырвало на Войта.

Чтобы хромать натурально, Дастин насыпал себе в ботинки мелких камешков. Он на ходу придумал фразу, ставшую крылатой. «Куда едешь? Не видишь — я иду!» — кричит Риццо едва не сбившему его водителю.

Рико сыгран Хоффманом изящно, с блеском и виртуозностью. Актер признавался позднее, что во время съемок «Полуночного ковбоя» чувствовал себя по-настоящему больным. Дастин блистательно обыгрывает кличку, данную его персонажу обитателями дна, — Крыса. Рико находится на самой низкой ступени падения человека. Однако он не теряет собственного достоинства и не забывает сердечных привязанностей. Больной Рико бредет на убогую могилу матери, чтобы украсить ее венком, пусть и украденным с чужой могилы.

Заключительный эпизод (смерть Рико) — один из лучших, если не самый сильный в фильме. Он решен в безукоризненно простой манере.

В фильме много действия, почти нет затянутых планов и длительных экспозиций, характерных для прежних картин Шлезингера. Многие кадры выражают тему с откровенной символикой. Толпа спешит по своим делам, не обращая внимания на распростертого на асфальте человека; останавливается только Джо. Рука ювелира убирает из витрины драгоценность, которой залюбовался «ковбой». Над одинокими героями, затерявшимися в электрическом «раю» огромного города, простирает лучи искусственное неоновое солнце, солнце-паук. Вещи тоже становятся символами в объективе Шлезингера. Например, ковбойский костюм и транзистор Джо.

Следует отметить музыкальный ряд картины (композитор — Джон Барри). Великолепная игра на джазовой гармонике Жана «Тутс» Тейлеманса и тщательно подобранные песни, особенно «Все говорят» Фреда Нила, исполненная Хенри Нилссоном, создали потрясающую атмосферу.

«Полуночный ковбой» имел феноменальный успех. Сенсационность картины Шлезингера заключалась в том, что он впервые ввел в американский «основной поток» кинопродукции темы и среду, до того характерные лишь для «подпольного кино».

Выше всех оценила «Полуночный ковбой» Британская академия кино и телевидения, присудившая творению Шлезингера шесть премий, в том числе за лучший фильм и режиссуру. Шлезингер удостоился также приза на международном кинофестивале в Западном Берлине, итальянской премии «Давид ди Донателло» и ряда других наград.

«Полуночный ковбой» стал первым фильмом категории «Х», выдвинутым на соискание «Оскара», причем сразу в шести номинациях, хотя номинантов было семь — на звание лучшего актера претендовали сразу двое — Джон Войт и Дастин Хоффман. В итоге «Полуночный ковбой» получил три высшие награды Американской киноакадемии — за лучший фильм, режиссуру и адаптированный сценарий. Правда, Хоффман и Войт ушли с церемонии без золотых статуэток. Как, впрочем, и Сильвия Майлс, которая не получила «Оскара» за лучшую женскую роль второго плана, но установила своеобразный рекорд: впервые на премию претендовала актриса, находившаяся на экране всего шесть минут.

Зато как, наверное, приятно было купаться в лучах их славы молодому эпизодическому актеру, сыгравшему ветерана Вьетнама, которого Джо встретил в автобусе на Манхэттене! Такой путевкой в жизнь Аль Пачино гордится до сих пор…

Роль Энрико Риццо оказалась поворотной в актерской судьбе Хоффмана. Это подтверждала и пресса. «Дебютировав в „Выпускнике“, в роли прямодушного Бенджамина Брэддока, — писал критик журнала „Тайм“, — Хоффман развил свой успех, отойдя назад, на вторую роль. И сыграл ее с редким искусством и еще более редкой щедростью».

На протяжении долгих лет Рико оставался любимой работой Хоффмана в кино. Фильм только в США собрал 45 миллионов долларов при бюджете примерно 3,6 миллиона. В 1994 году «Полуночный ковбой» был включен в Национальный реестр фильмов Библиотеки конгресса США как произведение, имеющее культурную, эстетическую ценность.

«КОНФОРМИСТ»
(Il conformista)

Производство: Италия—Франция—ФРГ, 1970 г. Автор сценария Б. Бертолуччи по повести А. Моравиа. Режиссер Б. Бертолуччи. Оператор В. Стораро. Композитор Ж. Делерю. Художник Ф. Скарфиотти. В ролях: Ж.-Л. Трентиньян, Д. Санда, С. Сандрелли, Г. Москин, П. Клементи и др.

«Конформист», поставленный Бернардо Бертолуччи по повести Альберто Моравиа, — один из самых значительных и сложных фильмов мирового кино. Бесспорно, по своим философским размышлениям о природе и истоках предательства и соглашательства, о фашизме, об эротизме в различных его проявлениях. «Конформист» — яркий образец элитарного искусства. В то же время этот фильм привлек массового зрителя динамичностью сюжета, эмоциональностью и психологической глубиной актерской игры Жан-Луи Трентиньяна, Стефании Сандрелли и Доминик Санда.

Главный персонаж «Конформиста» — философ по образованию, интеллигент, интеллектуал Марчелло Клеричи (Жан-Луи Трентиньян). Одурманенный фашистской пропагандой, он становится агентом самой могущественной организации в государстве — политической тайной полиции. Марчелло должен пройти испытание на преданность. Ему поручают убить во Франции своего бывшего профессора Луку Куадри (Пьер Клементи), возглавившего либеральную эмиграцию в Париже.

Действие фильма развертывается в двух странах, в двух городах, Риме и Париже, куда Марчелло вместе с юной женой Джулией отправляется под видом свадебного путешествия для исполнения секретной миссии.

В Париже Клеричи и его жена Джулия (Стефания Сандрелли) влюбляются в Анну Куадри (Доминик Санда), жену профессора. Режиссер показывает Анну, ее окружение с некоторой долей иронии, если не морального осуждения. Потом выяснится, что Анна любит не Марчелло, а Джулию — к ней ее влечет тайная страсть лесбиянки.

Марчелло пребывает в колебаниях, сомнениях, он оттягивает роковую минуту — все это изображено тонко и психологически точно. И все же он совершает предательство — сообщает агентам секретной службы, когда профессор Куадри поедет в горы.

Сцена убийства, несмотря на натуралистичность, потрясает своей силой. Клеричи бесстрастно взирает на происходящее из окна машины.

«Драма Марчелло, — говорил Бертолуччи, — состоит в том, что, стремясь потеряться, раствориться в толпе, он пытается разыгрывать из себя человека с убеждениями».

Почему же Марчелло стал приспособленцем? Бертолуччи как-то признался, что с «Конформистом» связано его первоначальное изучение фрейдизма. Вместе с Моравиа он выдвигают психоаналитическую версию нравственной неполноценности Клеричи. Еще подростком он был совращен шофером-гомосексуалистом. Марчелло думал, что застрелил его, и считает себя убийцей. Но и самому герою не чужды гомосексуальные наклонности. К этому надо добавить, что мать Марчелло — наркоманка. Отец, ветеран фашистского движения, участник «похода на Рим», попал в сумасшедший дом (сцена встречи отца и сына изображена впечатляюще).

В конце фильма мы видим сцену через несколько лет, когда рушится режим дуче. Статуи Муссолини разбиты на улицах Рима. Марчелло, только что предавший своего слепого сподвижника и наставника по фашистской партии, прислушивается к словам мужчины-проститутки, зазывающего клиентов. Можно не сомневаться, что такой тип, как Марчелло, приспособится к любому режиму.

Сложный образ конформиста, с равнодушной легкостью переходящего от одной идеологии в другую, убедительно и точно воплотил Жан-Луи Трентиньян. Он обладает редкой способностью с равной убедительностью играть роли обаятельных положительных героев и пораженных нравственным (и сексуальным) недугом людей. Трентиньян сумел передать на экране нравственную раздвоенность персонажа, для чего Жан-Луи понадобились весь его опыт и мастерство, весь запас мыслей, чувств, жизненных наблюдений…

«„Конформист“ — лучший фильм, в котором я участвовал, — говорит Трентиньян. — Моя лучшая актерская работа. Так получилось благодаря режиссеру, но также в силу некоторых внешних обстоятельств, ужасных и мучительных. В такие моменты реакции актера необычайно обостряются. Бертолуччи был рядом, и он использовал мое отчаяние».

Трентиньян в те годы часто снимался в Италии. В Рим он приезжал надолго, с женой и детьми. Так было и на этот раз. Жан-Луи приступил к работе, старшая дочь Мари ходила во французскую школу, Надин вела хозяйство и присматривала за младшей дочерью — восьмимесячной Поль. Как вдруг однажды ночью, неизвестно отчего, Поль задохнулась в своей кроватке. Жан-Луи и Надин были раздавлены горем. Они не знали, как жить дальше, не хотели никого видеть. Но не тут-то было: дом буквально осадили папарацци, их объективы были день и ночь нацелены на закрытые окна квартиры.

«С этого дня во мне что-то сломалось, — вспоминал Трентиньян. — Люди примиряются со смертью родителей. Со смертью ребенка примириться невозможно…»

Бертолуччи, выводя актера на исследование психических сдвигов, опирался на тот человеческий материал, который волею судьбы попал ему в руки. Для финальной сцены, где герой, ставший орудием и жертвой фашизма, сходит с ума, режиссер позволил Трентиньяну импровизировать. Это была игра с явным риском для психики, она, по признанию актера, его буквально растерзала.

«На мой взгляд, Трентиньян сейчас — один из лучших актеров наших дней», — отмечал Бертолуччи.

В «Конформисте» Бертолуччи снял своих любимых актрис — Сандрелли и Санда.

Стефания Сандрелли с восьми лет училась на курсах танца. Участвовала в любительских спектаклях. Была фотомоделью. В 1960 году она не только стала «Мисс Виареджо» (города, в котором родилась в 1946 году), но и дебютировала в кино. У Бертолуччи она впервые снялась в «Партнере» (1968).

В роли жены Клеричи — Джулии, ограниченной, но практичной мещаночки, раскрылись большие возможности Сандрелли. Точными и едкими сатирическими чертами она создает образ Джулии. Зная о преступлении мужа, она молчит: ведь это было необходимо для его карьеры. Стефания привнесла в картину свою природную грацию, такую неповторимую. Что бы Сандрелли ни делала, она всегда изящна.

Доминик Санда Бертолуччи заметил в «Кроткой» (1969). В этом фильме Брессона 20-летняя фотомодель дебютировала в кино.

«Бернардо много дал мне как режиссер, — говорила Санда. — Он научил выстраивать сложные характеры — оригинальные и эксцентричные. После него я могла без страха играть эксцентрику. До него я никогда этого не смела. Хотя, вообще-то говоря, я очень многолика. Но самым трудным для меня было противостоять толпе. Я страшно боялась скопления людей. Не могла, например, войти в переполненный ресторан. Бернардо помог мне преодолеть этот комплекс. На площадке, на репетиции он всегда ждал от меня большего, не позволяя опускаться ниже моих возможностей. Мы испытывали полное взаимопонимание».

В июне 1970 года «Конформист» демонстрировался на кинофестивале в Берлине. Журналисты присудили Бертолуччи специальный приз, отметив, что итальянский художник с блеском ставит психологические сцены, добиваясь большой актерской выразительности, тонкой передачи нюансов психологических переживаний героев. Национальная ассоциация кинокритиков США отметила Витторио Стораро как лучшего оператора. Итальянцы удостоили фильм призом «Давид ди Донателло».

Но главное признание для самого Бертолуччи придет позднее. Одним из его кумиров являлся французский режиссер Жан Ренуар. Они познакомились в Лос-Анджелесе. «Ренуар видел мою картину „Конформист“ и специально пришел ко мне, чтобы поблагодарить за фильм, — вспоминал с восторгом Бертолуччи. — Это был удивительный момент!»

«ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»
(A Clockwork Orange)

Производство: «Уорнер браберс», США, 1971 г. Автор сценария С. Кубрик по роману Э. Берджесса. Режиссер С. Кубрик. Оператор Дж. Олкотт. Художник Дж. Берри. Композитор У. Карлос. В ролях: М. Макдауэлл, Г. Куигли, О. Моррис, П. Мэги, У. Кларк и др.

«Заводной апельсин» — экранизация нашумевшего романа Энтони Берджесса. Действие разворачивается в Лондоне близкого будущего. По всему городу орудуют банды подростков. Прежде чем отправиться на

ночные похождения, они накачиваются молоком с наркотиками в баре «Корова». Одну из группировок возглавляет четырнадцатилетний Алекс, поклонник Бетховена. Алекс и три его приятеля развлекаются вовсю: ради смеха издеваются над бродягами, не дают прохода девушкам, вламываются в дома и насилуют, увечат, убивают, грабят.

После жестокого нападения на писателя и его жену Алекс попадает в тюрьму. Власти используют его для испытаний «метода Людовика». Препарат, вызывающий тошноту, впрыскивался перед тем как показать Алексу на экране сцены насилия, вызывая тем самым условный рефлекс отвращения ко всякому агрессивному поступку. Теперь любое насилие вызывает у Алекса аллергическую реакцию, состояние непереносимой дурноты и слабости. Но со случайным побочным эффектом: теперь он не выносит и музыку Бетховена.

Алекс возвращается на городские улицы. На него набрасываются бродяги, которых он когда-то избил, затем Алекс становится жертвой своих прежних друзей, ныне полицейских. Они долго с удовольствием мучают его, окуная в корыто с водой.

Наконец Алекс попадает к писателю. После нападения банды он стал инвалидом, а его жена умерла. Писатель-мститель включает запись Девятой симфонии Бетховена, и юноша выбрасывается из окна. Алекс попадает в больницу. Правительство спешно отменяет психическую обработку. Министр внутренних дел сам кормит Алекса в больнице.

Возрождение Алекса в финале картины, где он вновь обретает возможность дать волю своим животным инстинктам, воспринимается как ироничный триумф человеческой природы над силами, которые стремятся подчинить или подавить ее.

По замыслу Берджесса, события происходят в 1972 году, но, чтобы избежать жесткой привязки ко времени, он изобрел новый стиль одежды и особый язык членов шайки — гибрид английского, русского языков и сленга. Автор называет его языком «надцатых», то есть тинейджеров — тех, кому от тринадцати до девятнадцати.

Смысл выражения «заводной апельсин» трактуется по-разному. На жаргоне лондонских «кокни» оно означает примерно то же, что наше «с приветом» или «с тараканами в голове»: человек с причудами.

По другой версии, выражение «заводной апельсин» придумал сам Берджесс, который жил какое-то время в Малайзии. На малайском языке «orang» означает человек. Следовательно, название романа «Clockwork Orange» можно перевести как «Заводной (или механический) человек».

Сазерн вместе с Майклом Купером написал сценарий «Заводного апельсина». Однако ни одна из студий не приняла его к производству. Потерпев неудачу, Сазерн отступил. Права на экранизацию романа купил юрист Сай Литвинофф.

В 1969–1970 годах в Голливуде произошел заметный сдвиг в сторону «молодого кино». Сорокалетний Кубрик не хотел отставать от жизни и решил сделать молодежную картину, которая станет сенсацией. Он сразу вспомнил о «Заводном апельсине».

Кубрик уже знал, кто будет играть Алекса. Англичанин Малколм Макдауэлл. Он заприметил этого актера в фильме Линдсея Андерсона «Если…» (1968), где Малколм исполнил роль своенравного ученика частной

привилегированной школы.

Макдауэллу было почти двадцать восемь лет, вдвое больше, чем герою романа Берджесса, но для режиссера разница в возрасте не имела значения. «Если Малколм занят, — говорил Кубрик, — я, вероятно, не стану снимать этот фильм».

Для того чтобы выстроить гигантский город будущего, Кубрику понадобились подборка архитектурных журналов и стопка рекламных проспектов. Пришедшую в полный упадок культуру сменил дешевый поп-арт. «Благодаря эротическим декорациям должно было создаваться впечатление, что действие перенесено в недалекое будущее, — объяснял свой замысел Кубрик. — Ведь тогда считалось, что эротическое искусство со временем станет массовым. Мол, сегодня вы покупаете у Вулворта африканские пейзажи, а завтра будете украшать стены эротическими полотнами».

Живопись и гигантский фаллос в доме у Дамы с кошками, фарфоровая группа — четыре Христа, обнаженные и танцующие наподобие кордебалета, — в комнате Алекса (работа голландских художников братьев Германа и Корнелиуса Маккинк) — это мир «Заводногоапельсина».

Фотография работы Кена Брэя — лицо Алекса крупным планом, он искоса смотрит в камеру, бровь над накрашенным глазом изогнута — стала одним из самых узнаваемых образов рекламы.

Во время еще одного «неожиданного визита», который заканчивается арестом Алекса, в жестокой битве герой фильма убивает решительную, атлетически сложенную женщину ее же собственной статуэткой, изображающей невероятных размеров фаллос.

Алекс и его друзья пьют молоко с наркотиками в баре «Корова» среди нагих женских манекенов. В романе Берджесса нет точного описания интерьера этого заведения, но Кубрик и молодой художник Джон Берри представили его как храм сексуального стимулирования потребителя, использовав находки скульптора Аллена Джонса.

В баре «Корова» — столики в форме эротических скульптур. Автомат для разлива молока представляет собой обнаженную девушку, стоящую на коленях. Молоко течет струйкой из груди.

Во время работы над «Заводным апельсином» никто особо не тревожился по поводу сцен насилия. Они снимались без натуралистических подробностей. Кубрик отрицал, что когда-нибудь употреблял ЛСД, но не скрывал, что интересовался этой проблемой и предвидел его широкое распространение в ближайшие годы.

Экранная версия «Механического апельсина» выходит далеко за рамки притчи об опасности бездушного общества и ужасах насилия, будь то насилие одного человека над другим или насилие общества, считающего себя вправе перекраивать по своему усмотрению человеческую личность.

Кубрик выдвигает на передний план иную проблему — проблему нравственного выбора. Режиссер отдает предпочтение «естественной» жестокости индивида, считая, что добровольное зло лучше насильственного добра. Такую противоречивую и сложную концепцию должен был воплотить на экране Малколм Макдауэлл. Ему предстояло сыграть подонка, который, превратившись в жертву, вызывал бы сочувствие.

Макдауэлл — мастер тончайшего психологического анализа — с блеском справился с поставленной задачей. Алекс отвратителен в своих поступках, но наделен умом, силой и дьявольской изобретательностью, что делает его на голову выше других обитателей этого страшного мира и заставляет нас подсознательно восхищаться им.

Тут актеру помогает Кубрик, в трактовке которого все жертвы юных негодяев выглядят более отталкивающими и жалкими, чем сами бандиты. «Добропорядочные» люди намного извращеннее Алекса, они кажутся бесчеловечными и неспособными страдать. В «Заводном апельсине» насилие и жестокость не столько исходят от Алекса, сколько совершаются по отношению к нему. Алекса мучают, бьют в тюрьме, а на воле бывшие друзья Дим и Джорджи, заделавшиеся блюстителями порядка, молотят дубинками.

Макдауэлл надолго запомнил съемки в «Заводном апельсине». Во время психологической обработки глаза его героя Алекса насильно удерживают открытыми с помощью специальных «замков на веке» (блокираторов), которые продеваются сквозь веко — вынести это можно было только под анестезией.

Макдауэлл чуть не захлебнулся, когда его окунули головой в воду и на две минуты отказал дыхательный аппарат.

Макдауэлл много лет спустя говорил: «Кубрик неисчерпаем. Я его любил. Я его ненавидел. Он провел меня через все эмоции, доступные человеку. Но я никогда не забуду одного — как он смеялся, когда я вытворял на съемках что-нибудь этакое. Я пожизненно буду ему благодарен. Ничто не взбадривает актера больше, чем непосредственная реакция постановщика. А Стэнли хохотал так, что был вынужден прикрывать рот платком…»

Любовь Алекса к Бетховену определила музыкальный ряд «Заводного апельсина». Кубрик привлек к работе поп-композитора Уолтера Карлоса (впоследствии — после изменения пола — Венди Карлос), у которого приобрел электронные версии Девятой симфонии Бетховена, увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини и «Музыку на смерть королевы Марии» Перселла. Книга Берджесса вдохновила Карлоса на создание музыкальной пьесы «Шаги времени». Кубрик добавил еще несколько мелодий в исполнении трио «Санфорест», игравшего в стиле «нью эйдж».

Аккомпанементом к сверхскоростной оргии Алекса с двумя малолетними девчушками Кубрик избирает лихорадочные, возбуждающие звуки увертюры к «Вильгельму Теллю», превращая и без того меткую характеристику бездумного секса подростков в блестящий комический балет.

Сражение с женщиной с кошками выглядит изящной хореографической миниатюрой на музыку из увертюры к «Сороке-воровке» Россини.

Сатанинская музыка второй части Девятой симфонии Бетховена с ее мрачным юмором, дьявольской силой, горьким, но жизнеутверждающим духом великолепно передает главное в характере Алекса.

Премьера «Заводного апельсина» состоялась в США 19 декабря 1971 года (сборы — 27 миллионов долларов). С 13 января 1972 года

картину начали показывать в Великобритании. Впервые при демонстрации фильма в кинотеатрах использовались звуковые системы «Долби».

Многие рецензенты обвиняли Кубрика в подстрекательстве к насилию, и лишь единицы отметили образный ряд картины. Пытаясь сформулировать основную философскую идею произведения, рецензент журнала «Ньюсуик» Пол Циммерман сделал вывод: «Алекс взывает к тому темному и первобытному, что притаилось в глубине души у каждого из нас. Он на деле осуществляет наши тайные мечты о немедленном удовлетворении сексуальных желаний, о возможности дать выход гневу или подавляемым инстинктам мести, наше стремление к приключениям и развлечениям».

В марте 1972 года «Заводной апельсин» был представлен на премию «Оскар» по четырем номинациям: лучший фильм, режиссура, сценарий и монтаж. Многие кинозвезды отказались участвовать в церемонии из страха оказать честь фильму, получившему категорию «Х». В результате «Заводной апельсин» остался без наград. Тем не менее Уильям Фридкин, чей «Французский связной» получил «Оскара» за лучший фильм и режиссуру, сказал журналистам: «По моему, лучший режиссер года — Стэнли Кубрик. И не только этого года, но и целой эпохи».

Даже через год после премьеры «Заводного апельсина» фильм оживленно обсуждался по обе стороны Атлантики.

Кубрик заявил, что фильм можно было демонстрировать только после его смерти. Так и произошло. В 1999 году «Заводной апельсин» был снова выпущен в прокат, правда с ограничением «до 18 лет».

«СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ» (Morte a Venezia)

Производство: Италия — Франция, 1971 г. Авторы сценария Л. Висконти, Н. Бадалукко по рассказу Т. Манна. Режиссер Л. Висконти. Оператор П. Де Сантис. Художник Ф. Скарфиотти. Музыка Г. Малера (фрагменты Третьей и Пятой симфоний). В ролях: Д. Богард, Б. Андресен, С. Мангано, Р. Валли, Н. Риччи и др.

Картина «Смерть в Венеции» поставлена выдающимся итальянским режиссером Лукино Висконти по одноименной новелле Томаса Манна. Отступления незначительны, если не считать превращения главного героя Густава фон Ашенбаха из писателя в композитора, в котором угадываются некоторые черты Густава Малера. Однако такое превращение оказалось весьма оправданным, поскольку исходный авторский замысел был во многом навеян размышлениями о творчестве и жизни австрийского композитора. Мелодия адажио из Пятой симфонии Малера стала главной музыкальной темой фильма. Некоторые эпизоды Висконти извлек из других произведений Манна (главным образом из его романа «Доктор Фаустус»).

Время действия строго соблюдено: это 1911 год. Европа, доживающая свои последние безмятежные годы, но уже предчувствующая надвигающуюся катастрофу. Немецкий композитор Густав фон Ашенбах приезжает в Венецию. Он чувствует, что дни его сочтены. Фон Ашенбах обращает внимание на польскую семью: мать с двумя дочерьми и сыном Тадзио, весь облик которого предстает Ашенбаху как совершенное воплощение красоты. Эта встреча приводит композитора в смятение.

Ашенбах был убежден, что совершенная красота не имеет ничего общего с жизнью, что она может быть лишь чисто духовным творением. Совершенство черт Тадзио символизирует классическую красоту, которая уже не подвластна современному художнику. Как зачарованный, Ашенбах следит за Тадзио везде, где бы ни оказывался мальчик.

Венецию настигает холерное поветрие. Польское семейство готовится к отъезду. На пляже Ашенбах в последний раз видит мальчика, который, прощаясь с морем, все дальше уходит по волнам лагуны и, наконец, останавливается и поднимает руку. Ашенбах подымается из своего кресла и падает. Он мертв.

«Этот фильм трагичный в своем итоге, томительный по характеру изображаемых событий, не лишенный подчас безжалостной иронии, поистине обладает несказанной привлекательностью, — пишет киновед Леонид Козлов. — Высшее художественное мастерство проявилось во всем построении фильма, в найденной режиссером гармонии сюжета с динамической живописью воссоздаваемой среды, человеческих обликов с пейзажем, во всем пространственном и временном ритме, связующем музыку Малера с движением пластики, света и цвета. В том, как выражено на экране легендарное и загадочное очарование Венеции. И, конечно, в драматической силе и тонкости центрального образа, ставшего вершиной актерского творчества Дирка Богарда».

Висконти снимал Богарда в «Гибели богов». В первый же день актер сделал шесть дублей, и все разные. Никакого диалога, просто состояние души. И Висконти понял, что нашел своего актера. После съемок «Гибели богов» он предложил Богарду роль Ашенбаха: «Давай делать вместе фильм, ты и я».

«Но не слишком ли я молод для Ашенбаха?» — засомневалсяБогард.

«Почему? — пожал плечами Висконти. — Там про возраст не сказано, просто за пятьдесят. А ты знаешь, что это про Малера, про Густава Малера? Томас Манн говорил, что встретил его в поезде из Венеции. Такой несчастный, забившийся в угол купе, в гриме, весь в слезах… потому что влюбился в красоту. Он познал совершенную красоту в Венеции и вот должен уехать, чтобы умереть… Больше ничего ему в жизни не остается. Вот! Будем снимать прямо по книге, как написано у Манна, никакого сценария.

Готовиться начинай прямо сейчас. Слушай музыку Малера, все, что он написал. Слушай не переставая. Нам надо проникнуть в это одиночество, в эту бесприютность; будешь слушать музыку — все поймешь. И еще надо читать, читать и читать книгу. Потом я ничего говорить не буду. Сам поймешь, потому что Манн и Малер тебе и так все скажут. Слушай, что они говорят, и будешь готов к работе со мной. Когда придет время».

Съемки начнутся только через одиннадцать месяцев. Главная проблема, естественно, состояла в деньгах; ее частично удалось решить с помощью скромной субсидии от итальянского правительства. Но требовалось гораздо больше.

Фильм «Гибель богов» (переименованная в англоязычных странах в «Проклятые») с огромным успехом прошел в Америке, и Висконти получил предложение от продюсеров, но на определенных условиях.

Во-первых, Богарда следовало заменить более популярным английским актером, любимцем публики. На это Висконти ответил решительным отказом. Во-вторых, Тадзио должен был стать… девочкой. Продюсеры сказали, что такая версия более приемлема для американской публики, если же оставить все как у Томаса Манна, то смысл происходящего сведется лишь к следующему: «грязный старикашка преследует мальчика». Висконти был шокирован. Для него было очевидно, что у Манна речь идет о поисках чистоты и красоты. Неужели зритель этого не поймет? «Смерть в Венеции» читают уже давно, и даже в Америке.

Споры режиссера с продюсерами продолжались почти неделю. Наконец с большой неохотой и опасениями американцы капитулировали по обоим пунктам, но бюджет был сокращен вдвое.

Чтобы спасти фильм, Висконти решил отказаться от гонорара. Его примеру невозможно было не последовать… Сильвана Мангано, исполнительница роли матери Тадзио, отказалась от оплаты, взявшись работать только за покрытие своих гостиничных расходов, да и остальные участники съемочной группы, начиная с оператора Паскуалино Де Сантиса и кончая монтировщиком декораций, пошли на соответствующие сокращения своего вознаграждения.

Вдохновленный поддержкой коллег, Висконти отправился по северным столицам в поисках Тадзио. Почти сразу он нашел его в Стокгольме. Стройный, бледный, светловолосый Бьерн Андресен, мальчик тринадцати лет, которого привела на пробы его честолюбивая бабушка, оказался идеальным кандидатом. Съемки начались в апреле 1970 года.

Отношения Богарда с Висконти выглядели весьма необычно. Они разговаривали редко, о фильме вообще ни разу. Сидели всегда на некотором расстоянии друг от друга.

«Никогда, ни при каких условиях мы не обсуждали, как мне надо играть Ашенбаха, вопросы интерпретации и мотивировки просто не затрагивались, — вспоминал Богард. — Как-то, еще перед нашим отъездом из Рима, я попросил Лукино уделить мне всего лишь полчаса, чтобы обсудить роль. Неохотно согласившись, он спросил, сколько раз я прочел книгу. Когда я ответил, что по крайней мере раз тридцать, он посоветовал перечитать ее еще тридцать раз, и на этом все закончилось.

Единственное прямое указание я получил от него однажды утром: он попросил меня выпрямиться во весь рост в моем маленьком моторном катере в тот самый момент, когда мы выплывем из-под моста Риальто и я почувствую на лице солнечные лучи. Зачем именно это движение потребовалось от меня именно в тот момент, я не знал, пока не просмотрел законченную картину целиком вместе с Висконти, несколько месяцев спустя. Только тогда я понял, что он, словно хореограф, выстроил весь фильм кадр за кадром, подчиняя все мои движения музыке того человека, в котором, по его замыслу, должна была воплощаться душа Густава фон Ашенбаха, музыке Густава Малера».

Висконти никогда не просматривал отснятый за день материал, полагаясь на Де Сантиса, оператора, который был для него гарантией, что все сделано именно так, как надо.

Финальную сцену смерти Висконти готовил к самому концу работы в Венеции. И вот установилась идеальная погода. Море было спокойным,

ветер гнал по пляжу горячий песок, жара стояла почти невыносимая.

Богарду требовался специальный грим, который пойдет на смертную маску: она должна была медленно покрываться трещинками, символизируя увядание, старость, разрушение и окончательный распад — смерть.

Висконти наставлял актера: «Сегодня свет идеален… настоящий сирокко… это тебе поможет… жара; тебе дурно, ты стар; когда ты улыбнешься Тадзио, несчастное лицо твое покроется морщинами, и ты умрешь… я говорю тебе все это, потому что, когда наложат грим, ты не сможешь разговаривать, лицо будет стянуто маской смерти… поэтому сделаем только один дубль».

Он оставил Богарда на попечение гримера Мауро, приготовившего толстый серебряный тюбик с чем-то белым. Два часа Дирк просидел неподвижно, пока состав закрепился на его лице. Всю кожу стянуло.

Богарда доставили на съемочную площадку. Даже дышать он мог с большим трудом. Дирк реагировал на внешние сигналы лишь слабым движением руки. В результате все получилось великолепно. Правда, потом целый час гример с помощью шпателя, воды и мыла, кольдкрема, бензина, ножниц удалял белый грим. Лицо Богарда было багровым и горело, как от сильнейшего ожога…

Съемки картины проходили в Венеции, Триесте, Швейцарии и завершились 1 августа 1970 года.

Висконти отправился в «ужасный Лос-Анджелес», чтобы показать «денежным мешкам», как он называл финансистов, то, что они частично субсидировали.

В просмотровом зале был аншлаг, и, когда зажегся свет, никто не шелохнулся. Висконти грешным делом подумал было, что это успех, что они никак не опомнятся после эмоционального накала финальных кадров. В действительности молчание объяснялось недоумением, граничащим с ужасом. Висконти услышал, что его фильм «неамериканский» и тема очень скользкая. «Смерть в Венеции» ни за что не принесет дохода. Прозвучало также предположение, что если бы даже зашла речь о его прокате в Америке, фильм бы все равно запретили, как аморальный.

Надежда оставалась на Европу. Однажды вечером Богарду позвонил из Рима сопродюсер Боб Эдвардс: «Тут какой-то Джон Джулиус Норвич, лорд или что-то в этом роде, — он основал фонд спасения „Жемчужная Венеция“ — хочет устроить благотворительную премьеру нашего фильма в Лондоне, королева согласилась присутствовать, сказала, что обоих детей с собой приведет».

Премьера фильма состоялась в Лондоне 1 марта 1971 года. Богард считает, что именно его превосходительство лорд Норвич спас «Смерть в Венеции». Висконти передал в Лос-Анджелес: «Если, по-вашему, этот фильм оскорбляет нравственность и вы его по этой причине не пустите на экран, считайте, что обвинили в безнравственности английскую королеву».

На Каннском кинофестивале картина «Смерть в Венеции» официально представляла Италию, а другой претендент на главный приз — «Посредник» Джозефа Лоузи — Англию.

Во время демонстрации фильма Висконти зал был переполнен. Люди сидели в проходах, на сцене, стояли позади кресел; число журналистов исчислялось сотнями. «Мы были триумфаторами, весь свет

любил нас, — вспоминал Богард. — За исключением одной важной персоны в жюри; этот человек нас не признавал и сообщал об этом в каждом баре или ресторане, которые он посещал в ходе своей многотрудной деятельности».

В результате победил фильм Лоузи. Накануне вручения призов об этом стало известно Висконти. Собрав чемоданы, мэтр уехал в аэропорт. Администрации фестиваля удалось вернуть режиссера в Канн, пообещав ему специальный приз. На закрытии фестиваля Висконти получил награду из рук Роми Шнайдер.

Роль композитора Ашенбаха — одна из вершин в творчестве Дирка Богарда. Но она сыграла с ним злую шутку.

«Роль, сыгранная в последнем фильме, — говорил Богард, — привела к тому, что моя фигура, по крайней мере в умах киношников, стала ассоциироваться с образом стареющего чудака, выступающего в обличье каких-то школьных учителей, тайно вожделеющих к ученикам — неважно, девочкам или мальчикам, или же священников, крадущихся готическими переходами подозрительных закрытых школ и выслушивающих в исповедальнях страстные признания. Вот чем увенчалась работа над Томасом Манном в партнерстве с Лукино Висконти, которую мы делали так любовно и трепетно. Все свелось к тому, что я окончательно утвердился в амплуа дегенерата. Тяжелый, немилосердный удар…»

«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ»
(The Godfather)

Производство: «Парамаунт пикчерс», США, 1972 г. Авторы сценария М. Пьюзо и Ф. Ф. Коппола. Режиссер Ф. Ф. Коппола. Оператор Г. Уиллис. Художник Д. Тавуларис. Композиторы Н. Рота (кроме 3-й части) и К. Коппола. В ролях: М. Брандо, А. Пачино, Дж. Каан, Р. Кастеллано, Р. Дюволл и др.

«Крестный отец. Часть II», 1974 г. В ролях: А. Пачино, Р. Дюволл, Д. Китон, Р. Де Ниро, Дж. Казалье, Т. Шир и др.

«Крестный отец. Часть III», 1990 г. В ролях: А. Пачино, Д. Китон, Т. Шир, Э. Гарсиа и др.

Выбрав бестселлер о мафии, деятельность которой всегда была скрыта зловещим покровом тайны, Фрэнсис Форд Коппола создал одну из самых сильных и жестоких картин об американской жизни, когда-либо появлявшихся в рамках массового искусства.

Но вначале Коппола потребовал коренной переработки сценария Марио Пьюзо. Писатель довольно точно воспроизвел как общее построение романа, так и основные сюжетные линии. Однако, по словам Копполы, предложенный ему сценарий давал материал для создания всего лишь «поверхностного и незначительного современного гангстерского фильма», хотя Пьюзо здесь ни при чем: «Он просто сделал то, что ему велели… Я же усмотрел в книге значительную идею, имеющую отношение к проблеме династий и власти».

В центре фильма «Крестный отец» — семейно-гангстерский клан, возглавляемый доном Вито Корлеоне. «Дон» — это нечто вроде передающегося по наследству титула главы семьи. Западная пресса почтительно именовала возглавляемое доном Корлеоне деловое сообщество «синдикатом».

На экране господствует большой дом Корлеоне, где отношения определяются феодальным почтением к рангам и подавлением всяких разногласий (чтобы они не сыграли на руку врагам семейства).

Семья Корлеоне враждует с другими нью-йоркскими гангстерскими синдикатами. В ходе этой безжалостной борьбы под бешеным шквалом пуль гибнет задиристый Сонни, старший сын главы клана. После внезапной смерти Вито Корлеоне руководство семейным бизнесом (вместе с титулом Дона) возлагает на себя младший сын — Майкл, единственный из всей семьи, кто женился на американке. Молодой человек с университетским образованием, мягкосердечный, правдивый, меняется на глазах. Майкл жестоко, с дьявольской изобретательностью уничтожает всех своих противников…

Считается, что точный выбор исполнителей гарантирует режиссеру половину успеха. Если так, то эту половину работы Копполы можно назвать безупречной.

На роль дона Корлеоне претендовало немало известных актеров — Лоренс Оливье, Орсон Уэллс, Джордж С. Скотт и даже знаменитый кинопродюсер Карло Понти.

Когда Коппола предложил попробовать Марлона Брандо, руководство «Парамаунт пикчерс» выступило против его кандидатуры (ни сам актер, ни магнаты Голливуда не скрывали взаимной антипатии). К тому же он давно не баловал зрителей интересными работами в кино.

Брандо пришлось согласиться на пробные съемки — процедуру по голливудским понятиям унизительную для актера его масштаба («обращаться к Брандо с просьбой о пробной съемке — все равно что попросить римского папу продекламировать Катехизис», — съязвил кинообозреватель журнала «Тайм»).

Вскоре в гостях у Брандо — в «помещичьей усадьбе» в Беверли-Хиллз — появляется Коппола с кинокамерой. Марлон красит волосы гуталином, рисует себе усы и набивает за щеки ватные шарики. Перед тем как встать перед камерой, он шепеляво говорит своему отражению в зеркале: «Это то, что надо: подлая бульдожья морда, а внутри — теплота».

Пробы Брандо в полном гриме произвели на продюсеров благоприятное впечатление. Некоторые из них просто не узнали артиста, перевоплотившегося в седого старика с тихим вкрадчивым голосом и припухшими щеками.

Дон Корлеоне в исполнении Брандо был воспринят значительной частью американских зрителей с известной долей симпатии. В своем домашнем кругу он представал как добродетельный семьянин и защитник близких ему людей, а также всех членов клана от враждебного им окружающего мира, который как бы вынуждал их непрерывно обороняться. В этом плане «Крестный отец» создавал образ покровителя, «сильной руки», под защитой которого можно было чувствовать себя в безопасности.

И хотя порой дон Корлеоне издает указы, касающиеся своего синдиката, в основном он показан не властителем, а домашним человеком — он возглавляет свадьбу дочери, ходит в лавку за провизией, играет с внуком.

Обозреватель Уильям С. Пехтер отмечал: «Брандо, исполняющий роль дона Корлеоне, выделяется из всего ансамбля невиданной изобретательностью грима, но вряд ли можно назвать еще хотя бы одного актера, у которого само присутствие на экране излучало бы такую внутреннюю силу и который благодаря этой силе смог бы сыграть дона Корлеоне в необычно спокойной манере, заставляя одновременно верить в то, что именно он — творец и вседержитель собственной мощи. И хотя Брандо хранит свою силу как бы под спудом, когда дон Корлеоне умирает, его отсутствие на экране ощущается как утрата по крайней мере потенциальной возможности высвобождения этой особого рода силы».

На роль Майкла Корлеоне, наследника семейной империи, Коппола пригласил театрального актера Аль Пачино (но прежде ему пришлось пройти пять кинопроб!). «Некрасив и непрезентабелен», — говорили боссы «Парамаунт пикчерс», которые продвигали на роль Джека Николсона. Назывались также имена Уоррена Битти, Дастина Хоффмана, Роберта Редфорда, Алена Делона, Мартина Шина, Берта Рейнолдса…

Но Коппола отстоял Пачино.

На роль Сонни претендовал Кармине Кариди. Но в паре с Аль Пачино лучше смотрелся Джеймс Каан (по фильму они были братьями). Кариди сыграет небольшую роль во второй части «Крестного отца».

Похвалы критиков заслужили и другие исполнители: Ричард Кастеллано, Роберт Дюволл, Ал Леттьери, Абе Вигода, Джанни Руссо, Аль Мартино и Моргана Кинг. Коппола не затушевал итальянские корни своих персонажей (о чем свидетельствуют имена актеров), а, наоборот, выделив их национальные черты, сумел перешагнуть пределы узкой среды и жанра.

Съемкам «Крестного отца» предшествовали бурные события. Против постановки фильма выступила… нью-йоркская мафия. Телефонными звонками и письмами с угрозами дело не ограничилось: была обстреляна автомашина одного из продюсеров фильма, и только по счастливой случайности он уцелел. В конце концов руководству компании пришлось согласиться с требованиями тех, кто был, по сути, прообразом героев ленты, — исключить из нее какие-либо упоминания о мафии. Остались только нейтральные «семья» и «синдикат».

«Крестный отец» снимался с 29 марта по 6 августа 1971 года главным образом в Нью-Йорке, с выездами в Лас-Вегас, на Сицилию и в Голливуд.

События фильма происходят с конца 1945 года по 1955 год. Боссы «Парамаунта» ради сокращения бюджета хотели перенести действие в современность и ограничиться студиями Голливуда. Однако Коппола и художник Дин Тавуларис настояли на том, чтобы снарядить киноэкспедицию в Нью-Йорк. В этом городе и прошли основные съемки (было задействовано более ста объектов).

Одной из самых сложных стала сцена, в которой Сонни зверски избивает мужа Конни. В ней было занято более 700 статистов. Съемки продолжались четыре дня.

«Поначалу, — говорит Коппола, — я считал Марлона Брандо капризным титаном. Но он оказался очень простым, прямым человеком. Брандо легко сходился с людьми. Когда его предложение на съемочной

площадке отвергалось, Марлон воспринимал это спокойно, без истерик».

Брандо — великий импровизатор. Он умел обыграть сцену, создать настроение. В начале фильма дон Корлеоне сидит в кресле с кошкой на руках и ведет беседу мягким вкрадчивым голосом. Кошка не была предусмотрена в сценарии. Актер подобрал приблудившееся животное на съемочной площадке.

У Брандо имелся один недостаток: он плохо запоминал текст роли, поэтому приходилось писать реплики на специальных табличках. После смерти актера сценарий с его пометками был продан на аукционе в июле 2005 года за 312 тысяч 800 долларов!

А вот Аль Пачино не сразу почувствовал себя своим на съемочной площадке: «Я должен был завоевать других, добиваться, чтобы со мной соглашались. Я так и не научился плести паутину связей, а с ними легче жить». Съемки показали, что Аль Пачино не только талантлив, но предельно целеустремлен, одержим делом и вполне достоин своего кинематографического отца — Брандо. В ключевых сценах его природная сдержанность неожиданно сменялась бурными вспышками темперамента, что придавало рисунку роли остроту и непредсказуемость.

Сам Коппола проявил себя как мастер, умеющий создать то, что называют «атмосферой». Дело не только в тщательности, с какой в «Крестном отце» воссоздан уличный быт Нью-Йорка конца сороковых годов. С неменьшей достоверностью показан в фильме быт домашний, семейный. Причем быт не просто средней американской семьи, но семьи выходцев из Сицилии.

«Крестный отец» получил три «Оскара» Американской киноакадемии — за лучший фильм, сценарий-адаптацию и за главную мужскую роль. Брандо, однако, отказался от награды в знак протеста против политики дискриминации, осуществляемой в США по отношению к индейцам. Коппола так прокомментировал поступок актера: «Марлон искренен и честен во всем, во что он верит».

«Крестный отец» стал одним из самых кассовых фильмов в истории кино (за 25 лет он принес 245 миллионов долларов!). После шумного успеха «Крестного отца» у боссов «Парамаунт пикчерс» появилось желание снять продолжение мафиозной саги.

«Первого „Крестного отца“ я снимал как режиссер, связанный литературным источником, — рассказывает Фрэнсис Форд Коппола. — Гангстеры и их профессиональная „деятельность“ — это только верхний уровень. Предметом многослойного исследования для меня были мафия как идея, как метафора, а также способы, какими она действует в правительстве, в бизнесе. Очевидно, некоторая романтизация героев пришла в фильм из книги. Поэтому я и решил ставить продолжение „Крестного отца“, дабы деромантизировать этих людей. Здесь вместо образа сладенького молодого человека появляется жестокосердный убийца. И это уже больше соответствует истине».

Компания «Парамаунт пикчерс» предложила Копполе гонорар в миллион долларов, 13 процентов с прибыли и полную творческую свободу. Взамен требовалось снять фильм «Крестный отец. Часть II» в предельно сжатые сроки. У Копполы было всего лишь три месяца, чтобы написать сценарий и запустить его в производство.

Во второй части предстояло показать, как Майкл Корлеоне прибирает к рукам бразды правления в мафиозном клане, а также историю Вито Корлеоне.

Действие начинается на Сицилии, со сцены, когда мафиози убивают отца маленького Вито Андолини. Будущий дон Корлеоне отправляется в Нью-Йорк, где влачит жизнь нищего иммигранта. Но постепенно, шаг за шагом, он поднимается до вершин власти в мафиозном клане, успевая съездить на родину и рассчитаться с убийцами отца.

На роль молодого Вито Корлеоне был приглашен Роберт Де Ниро, запомнившийся по фильму «Злые улицы». Актер в свое время претендовал на одну из ролей в первой части «Крестного отца». Коппола был поражен внешним сходством Роберта Де Ниро и Марлона Брандо.

Съемки фильма начались 1 октября 1973 года. Пока Коппола с группой снимал сцены на озере Тахо, Де Ниро прошел ускоренный курс итальянского языка. Прихватив магнитофон, актер отправился в Палермо к родственникам консультанта картины Романо Пианти. Через полтора месяца Де Ниро усвоил местный диалект и говорил как настоящий сицилиец. Большая часть его диалогов в фильме записывалась на итальянском языке. Де Ниро начал сниматься в Маленькой Италии, а закончил на Сицилии.

Де Ниро в роли молодого Вито Корлеоне словно создает «основу» для воспоминаний, уже озвученных героями первой части. Вито, объясняя Бруно Керби свою тактику на переговорах с одним из мафиозных боссов, произносит знаменитую фразу: «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться».

Съемки картины завершились 19 июня 1974 года.

Шеф компании «Парамаунт пикчерс» не сомневался, что фильм «Крестный отец. Часть II» ждет грандиозный успех. Это был тот редкий случай, когда продолжение мало в чем уступало первой серии.

«По основной тональности второй „Крестный отец“ резко отличается от своего предшественника, — отмечал обозреватель журнала „Тайм“. — Это гораздо более холодный фильм, в нем чувствуется сдержанная строгость замысла (реализованного не полностью) преодолеть мелодраматичность исходного материала и добиться подлинной трагедийности. Основополагающая жестокая ирония фильма в том, что Майкл вынужден жертвовать счастьем и даже жизнью членов своей семьи. К финалу он лишается всего, что когда-то ценил, сохранив лишь то, что он счел самым важным: неоспоримую, непререкаемую власть».

Фильм был номинирован на десять премий «Оскар» и получил шесть высших наград Американской киноакадемии (в том числе за лучший фильм, режиссуру и сценарий-адаптацию).

Роберт Де Ниро завоевал приз за лучшую мужскую роль второго плана. Впервые два актера (в 1972 году — Брандо) получили премию «Оскар», воплотив на экране образ одного и того же героя (Вито Корлеоне).

К концу 1975 года картина только в Америке собрала почти 30 миллионов долларов! Даже учитывая перерасход бюджета и проценты в пользу Копполы, «Парамаунт» получил огромную прибыль.

В финале второй части «Крестного отца» Майкл Корлеоне становится одним из самых могущественных людей в стране, но внутренне он мертв. Это была идеальная концовка мафиозной истории. Как отмечали критики, все тематические линии силового напряжения интриги — сага об иммигрантах, история бизнеса и предпринимателя в США, социополитический очерк общества, семейная сага — оказались с блеском сведены воедино.

Коппола с полным правом мог заявить, что проблема гангстерства его больше не интересует.

Боссы «Парамаунт пикчерс» предприняли несколько неудачных попыток снять продолжение «Крестного отца» без участия Копполы и Пьюзо. И в 1986 году Пьюзо представил очередной вариант сценария, где основными действующими лицами являлись Сонни Корлеоне и его внебрачный сын Винсент Манчини.

В качестве режиссера «Крестного отца III» руководство «Парамаунт пикчерс» рассматривало кандидатуры Мартина Скорсезе, Сиднея Люмета, Коста Гавраса, Алана Дж. Пакулы, Роберта Бентона, Майкла Чимино и даже Сильвестра Сталлоне, который, кроме того, должен был стать главной звездой фильма.

Но в конце 1988 года за постановку третьей части «Крестного отца» снова взялся… Фрэнсис Форд Коппола. Его собственная компания испытывала финансовые трудности. Глава «Парамаунт пикчерс» Фрэнк Манкузо предложил режиссеру миллион долларов за сценарий, три миллиона долларов за режиссуру и 15 процентов от будущих поступлений. К этому прилагалась гарантия невмешательства студии в творческий процесс. Фильм должен быть выпущен на экран через шестнадцатьмесяцев.

Сценарий был написан за четыре недели, в течение которых Коппола и Марио Пьюзо скрывались от суеты в провинциальной гостинице.

В третьей части Майкл Корлеоне предстает респектабельным бизнесменом. Ему осталось сделать последний шаг — войти в совет директоров престижной транснациональной компании. Увы, мафиозные кланы требуют от Корлеоне вернуться к наркобизнесу.

Действие развертывается почти сорок лет спустя после начала трилогии. И первое же появление Майкла заставляет зрителей вздрогнуть. Иссеченное морщинами лицо. Коротко стриженный седой ежик. Идея Копполы состояла в том, что Майкл Корлеоне — это фигура трагическая, чем-то схожая с королем Лиром. Чувствуя неизбежное приближение смерти, он оценивает пройденный путь и пытается очиститься от прегрешений.

Эпиграфом к третьей части «Крестного отца» служат слова: «Единственное богатство — дети. Они превыше власти или денег». Третье поколение Корлеоне уже просто ангельски невинно: Мэри-Мария — филантропка и меценатка, Энтони-Антонио — неаполитанский тенор, премьер Палермской оперы. Дети участвуют во всех семейных торжествах и ритуалах, оказывают почести отцу и тетке, но их не заставишь следовать воле старших.

Коппола хотел назвать фильм «Смерть Майкла Корлеоне». На развалинах дома Корлеоне уже начинает возводиться новое здание, хозяином которого станет Винсент, «крестный отец номер три». Он

единственный, кто унаследовал силу и решительность Вито, он первый в роду ощущает себя полноправным и свободным американцем.

На роль Винсента Манчини счастливый билет вытянул Энди Гарсиа, известный по фильмам «Неприкасаемые» и «Черный дождь». Он был очень похож на Роберта Де Ниро, создавшего образ молодого Вито Корлеоне.

Роль дочери Майкла Корлеоне должна была сыграть Вайнона Райдер, но она в последний момент отказалась. До нее рассматривались кандидатуры Джулии Робертс и Мадонны. Коппола уговорил сняться в роли Марии свою 18-летнюю дочь Софию.

«София обладала самым главным качеством — она была подлинной, она была неподдельной, — утверждал режиссер. — Нужно было быть похожей на Аль Пачино! Если вы видели пробы, то могли убедиться, что София кажется их дочерью».

Правда, София пролила немало слез на съемочной площадке. Однако у нее хватило силы воли довести дело до конца. Кинокритики не скрывали своего разочарования игрой непрофессиональной актрисы. Коппола, как мог, защищал свое дитя.

Позже, став известным режиссером, София Коппола призналась, что никогда не чувствовала себя актрисой и снималась в «крестном отце» только ради отца.

Третью часть «Крестного отца» иногда называют фильмом клана Копполы. Действительно, актриса Талия Шир, приходящаяся ему сестрой, как и в предыдущих частях драмы, сыграла сестру Майкла Корлеоне. В эпизодической роли снялась мать режиссера, а его отец сочинил музыку для второй и третьей части саги. Оркестром дирижировал дядя Фрэнсиса Форда.

Во всех трех сериях снимались Аль Пачино, Дайан Китон, Талия Шир и Ричард Брайт. К этим исполнителям можно добавить Софию Копполу. В первой части она — младенец во время крестин, во второй — маленькая девочка в массовке рядом с молодым Вито Корлеоне, а в третьей части — Мария Корлеоне, дочь Майкла.

Премьера картины «Крестный отец. Часть III» состоялась 20 декабря 1990 года в Беверли-Хиллз. Фильм, стоивший 54 миллиона долларов, пользовался успехом у зрителя, но, по общему мнению, все же уступал своим предшественникам. Киноакадемики удостоили его семи номинаций на премию «Оскар». Мировые сборы от проката составили 140 миллионов долларов.

По итогам опроса издания «Энтертейнмент уикли» первая часть «Крестного отца» признана лучшей картиной в истории кино (вторая часть заняла седьмое место). Американский киноинститут поставил «Крестного отца» на третье место в списке лучших фильмов всех времен и народов. Была также отмечена фраза: «Я сделаю ему предложение, от которого он не сможет отказаться» — в списке «100 лучших фраз в истории кино» она заняла второе место.

Авторитетный журнал «Сайт энд саунд» в 2002 году провел очередной опрос среди критиков и режиссеров мира. Фильм «Крестный отец» (части I и II) занял второе место вслед за «Гражданином Кейном» Орсона Уэллса.

«КАБАРЕ»

(Cabaret)

Производство: «Эллайд артистс», «АВС пикчерс», США, 1972 г. Авторы сценария Дж. Мэстерофф, Дж. Ван Друтен, Дж. Аллен, по рассказам К. Айшервуда. Режиссер Б. Фосс. Оператор Дж. Ансуорт. Композиторы Дж. Кендер, Р. Барнс. Художник Р. Зехетбауэр. В ролях: Л. Минелли, Дж. Грей, М. Йорк, Х. Грим, М. Беренсон, Ф. Веппер и др.

Творчество Боба Фосса — ярчайшее явление искусства последней трети XX века, а его фильм «Кабаре» (1972) — один из самых выдающихся фильмов не только в жанре мюзикла, но и вообще в истории мировогокино.

Прежде чем заняться кинорежиссурой, Фосс работал на Бродвее в качестве танцовщика и хореографа. Несомненной удачей стал его мюзикл, созданный на основе итальянского фильма «Ночи Кабирии» Федерико Феллини. А потом Фосс перенес этот мюзикл на экран. Но в прокате фильм провалился и не окупил затрат.

Боб Фосс называл себя несостоявшимся живописцем, который создает свои картины с помощью камеры. Он верил, что возможности кино безграничны, а если и существуют какие-то рамки, то только в голове режиссера. Сам Фосс был новатором, способным открыть новые возможности жанра и разрушить его барьеры. Это он убедительно доказал киномюзиклом «Кабаре» (1972), покорившим даже тех зрителей, которые всегда скептически относились к легкому жанру.

Постановщиком бродвейского мюзикла «Кабаре» был известный театральный режиссер и продюсер Гарольд Принс.

Сценарий для киномюзикла написан Джеем Алленом в сотрудничестве с Хью Уиллером.

Берлин накануне фашистского переворота, фашистский террор… и все это в форме мюзикла? Для многих современников такого рода предприятие должно было показаться более чем сомнительным. Но «Кабаре» со всей наглядностью продемонстрировало, что и тематически для мюзикла не существует никаких ограничений.

Действие картины происходит в Берлине начала 1930-х годов. Здесь случайно встретились молодой англичанин-германист Брайан Робертс (Майкл Йорк) и Салли Боулз (Лайза Минелли), артистка кабаре под названием «Кит-Кэт». «Жизнь это кабаре», — поет Салли свою знаменитую песню. Знакомство быстро перерастает в любовь, которая, однако, длится недолго. На горизонте возникает импозантный, неотразимый барон Максимиллиан (Хельмут Грим) — молодой немецкий аристократ, как и Брайан, влюбившийся в Салли.

Песни и танцы, получившие здесь повышенное значение, доминируют над вполне реалистическими персонажами: писатель, напоминающий молодого Айшервуда (Майкл Йорк), красивая и богатая еврейка (Мариза Беренсон), ее безденежный поклонник (Фриц Веппер)…

Идея экранизации этого мюзикла принадлежит продюсеру Саю Файеру, который привлек к производству фильма телекомпанию Эй-би-си. Ее боссы хотели видеть в главных ролях именитых актеров. Но по настоянию продюсера приглашения получили восходящие звезды кино Лайза Минелли и Майкл Йорк.

Лайза Минелли 14 раз прослушивалась на роль Салли в мюзикле «Кабаре» на Бродвее! И все-таки роль отдали Джилл Хейуортс. Лайза не сдалась и включила песню «Кабаре» в свои выступления в ночном клубе. И вот через пять лет она получила приглашение сыграть в кино эту роль, может быть, самую значительную в биографии актрисы…

29-летний англичанин Майкл Йорк с успехом выступал на театральных сценах Лондона. Первая значительная роль в кино — молодой аристократ в «Несчастном случае» (1967) Джозефа Лоузи, после которой за ним утвердилось амплуа молодого благородного простака, чему способствовала его открытая бесхитростная улыбка. В это же время он сыграл в фильмах итальянского режиссера Франко Дзеффирелли «Укрощение строптивой» и «Ромео и Джульетта».

Файер проявил твердость и в борьбе за режиссера. После коммерческого провала мюзикла «Милашка Чэрити» студия «Юниверсл» фактически разорвала с Бобом Фоссом отношения. Благодаря Файеру он получил еще один шанс.

Фосс некогда эмигрировал из Германии, спасаясь от фашизма. Очевидно, у него не стерлись из памяти годы прихода Гитлера к власти.

Боб Фосс сплотил вокруг себя группу сотрудников, чей музыкальный опыт был получен не в Голливуде, а на американской сцене. Ни Джо Мэстерофф, написавший либретто сценического варианта мюзикла, ни композитор Джон Кендер, ни автор текстов песен Фред Эбб не были до этого известны кинозрителям.

Многие песни, звучавшие со сцены, Фосс заменил новыми (музыка Джона Кендера, стихи Фреда Эбба).

У Фосса танцуют и поют только на сцене кабаре. Лишь однажды, когда счастливая Салли Боулз (Лайза Минелли) начинает петь, такой принцип нарушается. Песня «Может быть, в этот раз» начинается в комнате Салли, а продолжается уже в кабаре.

«Исключив некоторые песни из сценической постановки, я решительно изменил бродвейское шоу; мои соавторы согласились со мной, — говорил Фосс. — Бродвейская история была разновидностью комедии-драмы с музыкой. Я же хотел добиться чистоты стиля и избежать обычного пути создания мюзикла по типу „от пьесы — к фильму“. То есть избежать копирования театра в киномюзикле».

Джоэл Грей (настоящая фамилия Кац) получил за роль конферансье в бродвейской постановке высшую театральную премию США — премию «Тони». Он блистательно справился со своей ролью и в фильме Боба Фосса. В прокуренном зале кабаре маленький конферансье одновременно и распорядитель, и марионетка. С кружками румян на щеках, желтоватыми зубами и прилизанными набриолиненными волосами, он незаметно овладевает аудиторией.

Все танцевальные номера, какие есть в картине (они, как правило, сопровождают пение), великолепны; особенно выделяются «Деньги» в исполнении Лайзы Минелли и Джоэла Грея и романтический фокстрот «Если бы вы ее увидели», который Грей исполняет с облаченной в розоватый тюль тихоней — гориллой.

Фосс и Минелли работали над «Кабаре» как одержимые. И долгие годы, до самой смерти режиссера, их связывала крепкая дружба. Он

многое дал Лайзе, но, к сожалению, именно он приучил ее к «радостям» наркотиков.

С гримом не все получилось гладко. Критики потом отметили, что кремово-нежная кожа Майкла Йорка, которая должна подчеркивать свежесть молодости, имеет тот же оттенок, что и кремово-нежная кожа барона: по-видимому, грим брали из одного сосуда. (Но грим Йорка после уличной стычки замечательно удачен.) Но это все мелочи.

Что же на экране собственно немецкого? Публика в зале кабаре, меняющаяся с политическими переменами в стране. Кусочек улицы, Брайан, в слепой ненависти схватившийся с двумя штурмовиками.

Единственная мелодия, исполняющаяся на природе, звучит в номере «Завтра принадлежит мне», потрясающем своей эмоциональной напряженностью.

В деревенской пивной, где бюргеры, потягивая баварское пиво, с умилением слушают белокурого мальчика, поющего, казалось бы, старинную народную песню, но в его исполнении песня «Завтра принадлежит мне» становится фашистским гимном. Фанатизм херувимчика заводит бюргеров и их упитанных жен. Они вскакивают со стульев, вскидывают руки в нацистском приветствии и упоенно подхватывают последний куплет. Устрашенные этим зрелищем, Салли и ее друзья уезжают с праздника…

Лайзе Минелли было 26 лет, когда мюзикл «Кабаре» вышел на экран. Премьера состоялась в Нью-Йорке 13 февраля 1972 года. Лицо Лайзы Минелли узнал весь мир. Невозможно забыть ее пронзительный взгляд на Майкла Йорка в финале фильма и знаменитый прощальный жест пальчиками руки. Сломленная, но сохранившая свой трезвый ум, очарование и жизненные силы — такой уходила с экрана Салли Боулз. После «Кабаре» имя Лайзы стало легендарным.

Как отмечали восторженные критики, «песни, танцы, пластичность, естественность Лайзы Минелли не с чем сравнить и невозможно описать — надо видеть, какая это „от Бога“ актриса».

За роль Салли Боулз Лайза получила «Оскара». Всего же мюзикл Фосса выиграл восемь премий американской киноакадемии (режиссер, оператор, художник, актриса, актер второго плана — Грей, монтаж, музыка, звук). В США фильм собрал 42 765 000 долларов.

Фильм «Кабаре» взял также три «Золотых глобуса», семь высших наград от Британской академии кино и телевидения, в том числе за лучший фильм и режиссуру. Итальянцы присудили приз «Давид ди Донателло» Бобу Фоссу и Лайзе Минелли.

В 2003 году Смитсоновский институт включил «Кабаре» в число восьми фильмов, которые необходимо сохранить для будущих поколений.

«ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В ПАРИЖЕ»
(Ultimo tango a Parigi)

Производство: Франция—Италия, 1972 г. Авторы сценария Б. Бертолуччи, Ф. Арками, А. Варда. Режиссер Б. Бертолуччи. Оператор В. Стораро. Композитор Г. Барбьери. Художник Ф. Скарфиотти. В ролях: М. Брандо, М. Шнайдер, Ж.-П. Лео, М. Джиротти, М. Мичи, Дж. Галлетти, Г. Магрини, К. Аллегре, Л. Маркан и др.

По словам Бертолуччи, идея фильма «Последнее танго в Париже» родилась из его сексуальной фантазии «встретить девушку своей мечты на улице и заняться с ней сексом, при этом не зная даже ее имени».

О необычном замысле Бертолуччи поведал своему гостю, режиссеру Андрею Михалкову-Кончаловскому. «Я сейчас пишу сценарий, — сказал Бернардо. — Это будет мой лучший сценарий! Что-то невероятное! Он о сексе. Ты знаешь, мне кажется, что секс — это убийство. В чувственных отношениях несомненно присутствует момент разрушения».

Как потом заметит Михалков-Кончаловский, в «Последнем танго в Париже» секс действительно показан как форма убийства мужчиной женщины. Но мужчина и сам убивает себя тем же. Секс и смерть — вещи взаимосвязанные, взаимозависимые.

Картину Бертолуччи можно отнести к жанру классической трагедии. Это история 45-летнего американца Пола, тяжело переживающего самоубийство жены, владелицы небольшого отеля в Париже, и его случайной знакомой, юной француженки Жанны. У героини есть одержимый работой жених, кинорежиссер-дебютант. Разочаровавшись в жизни, Пол утратил доверие к людям, но Жанна заставляет его отказаться от затворничества в пользу диких сексуальных игр. Для молодой буржуазки связь со зрелым мужчиной была лишь интрижкой. Их сексуальные отношения развиваются по известной схеме «дочь — отец». Поэтому Жанна с легкостью принимает от него унижения и позволяет, словно маленькую дочку, купать себя в ванне. В одном из последних эпизодов она напяливает военную фуражку погибшего отца на любовника.

Приняв правила рискованных и пугающих отношений, Жанна вскоре разрывает эту странную связь. В финале, после убийства Пола, она исступленно твердит полиции: «Я не знала его имени, он ко мне приставал, хотел изнасиловать».

Успех фильма во многом определялся точным выбором исполнителей. На роль Пола был приглашен Жан-Луи Трентиньян, снявшийся у Бертолуччи в «Конформисте» (1970). Трентиньян отклонил предложение, по-видимому, смущенный эпатажностью некоторых сцен, о чем позже искренне сожалел, считая тогдашнее решение главной ошибкой своей артистической карьеры. В результате роль досталась Марлону Брандо, который сыграл ее с потрясающим трагизмом и пластическим совершенством.

Партнершей Брандо могла стать Доминик Санда. Актриса утверждала, что роль Жанны в «Последнем танго…» писалась для нее. Но она решила на время прервать свою карьеру в кино и родить ребенка. Бернардо очень сердился на Доминик.

Еще одной претенденткой на роль считали известную немецкую актрису Роми Шнайдер. Однако она также ответила отказом. Роми потом говорила, что Бертолуччи отомстил ей весьма своеобразно: взял на роль ее однофамилицу, так что в «Последнем танго…» Шнайдер все-таки сыграла, но не Роми, а Мария.

Мария Шнайдер родилась в семье среднего достатка. Ее мать работала библиотекарем. Мария — внебрачная дочь известного актера Даниэля Гелина — за первые шестнадцать лет своей жизни видела отца только раз.

В 1968 году Шнайдер ушла из дома. На съемочной площадке она познакомилась с Брижит Бардо, которая взяла девушку под свою опеку. Мария два года жила в доме французской звезды. В книге воспоминаний Бардо пишет: «Я по возрасту годилась ей в матери и относилась к ней как к дочке. Мы ощущали родство душ и очень привязались друг к другу. Злые языки изощрялись по этому поводу, так как за Марией утвердилась репутация шлюшки, живущей и с женщинами, и с мужчинами, не придающей особого значения полу своего партнера! Как мы с ней потешались над этими разговорами!»

Однажды Мария сказала: «Если я буду сниматься в кино, то через два года стану звездой». И через несколько месяцев сыграла заглавную роль в «Последнем танго в Париже».

Начало семидесятых — волшебное время, когда в одном плавильном котле варились политика, кино, джаз, рок-н-ролл, секс, философия, наркотики… «Я жадно поглощал все это, состояние передозировки было постоянным и типичным», — рассказывает Бертолуччи.

Бертолуччи готовился к съемкам необычно. Оператора Витторио Стораро он повел на выставку ирландского художника-модерниста Фрэнсиса Бэкона в Гран-Пале: «Я показывал ему картины, послужившие мне источником вдохновения при работе над сценарием. Вы, наверное, заметили, что в фильме преобладают оранжевые полутона. Это прямое влияние Бэкона». Затем на ту же выставку режиссер пригласил Марлона Брандо.

Фильм снимался с января по март 1972 года. В «Последнем танго…» действие происходит в парижской квартире, которую почти не покидают герои.

Как известно, Брандо — выпускник знаменитой актерской школы Ли Страсберга в Нью-Йорке. По словам Бертолуччи, ему пришлось немало потрудиться, чтобы сорвать с Марлона маску ученика этой школы: «И он принял мои правила игры, после чего не разговаривал со мной двадцать лет. Когда вышел фильм, он чувствовал себя совершенно голым, разоблаченным, что ему не понравилось. Но сегодня о Марлоне опять говорят. Он великолепен».

В ходе съемок Бертолуччи пытался объяснить Брандо суть его образа. Пол — опытный мужчина, а Жанна — девушка его мечты. Марлон позже заявил, что из этих объяснений он ничего не понял. Режиссер разрешил ему импровизировать, диалоги сочинялись на съемочной площадке, и Марлон раскрепостился полностью.

На вопрос: «О чем этот фильм?» Брандо ответил: «Не знаю — о жизни и муках». Бертолуччи назвал Пола «умирающим слоном». В самом начале фильма герой смотрит с моста на проходящий поезд метро и говорит: «Проклятый Бог!» И сразу возникает ощущение, что он приговорен…

В «Последнем танго…» актеры не столько играют, сколько живут в заданных обстоятельствах, доводя друг друга до исступления. После съемок Брандо был вконец обессилен. Он как-то признался: «Бернардо хотел, чтобы секс у нас с Марией был настоящим». Шнайдер так до конца и

не оправилась после съемок «Последнего танго…».

Жан-Пьер Лео, любимый актер и «альтер эго» великого французского режиссера Франсуа Трюффо, создал образ одержимого кинематографом молодого человека, влюбленного в Жанну. «Новая волна» некогда вдохновляла молодого Бертолуччи, а теперь, как утверждали злые языки, он пригласил в свой фильм Лео с единственной целью — сделать пародию на Трюффо и навсегда покончить с «Новой волной».

Композитор Астор Пьяццолла получил задание написать для фильма аргентинское танго, однако Бертолуччи предпочел музыку джазового импровизатора Гато Барбьери, почувствовав, что мелодия для саксофона больше подходит настроению картины.

Премьера «Последнего танго в Париже» состоялась на международном кинофестивале в Нью-Йорке 14 октября 1972 года.

В США прокатом картины занималась компания «Юнайтед артистс». Из-за ряда непристойных сцен фильм вначале собирались перемонтировать, но затем нашли более простой выход: присвоили «Последнему танго в Париже» категорию «X». Через десять лет картина была выпущена в повторный прокат, но уже с категорией «R». Для этого пришлось пожертвовать… минутой экранного времени.

15 декабря 1972 года фильм «Последнее танго в Париже» вышел на экраны Италии и Франции и почти сразу вокруг него разгорелся нешуточный скандал.

В Италии картина попадала в разряд запрещенных. Бертолуччи, Брандо, Шнайдер и продюсеру Альберто Гримальди суд Болоньи предъявил обвинение в «распространении порнографии». Бертолуччи возмущался: «Я оказался в тюрьме, два месяца провел в камере с обычными подозреваемыми. Мое занятие сделало из меня преступника…»

В киномире закипели дискуссии по поводу того, что считать порнографией на экране. Один из американских критиков отметил, что в этом смысле «Танго» приближает мировое кино к цели, к которой стремится с самого своего появления, а именно — наиболее полно отражать реальную жизнь. Его французский коллега добавил, что фильм Бертолуччи может шокировать только тех, кто знает один способ любви. Шведский режиссер Ингмар Бергман заметил, что фильм бы только выиграл, если бы его авторы рассказали об отношениях двух гомосексуалистов.

Труднее всего пришлось Марии Шнайдер. Если уж пятидесятилетний Брандо признался, что чувствовал себя изнасилованным после съемок, то можно представить, что ощущала двадцатилетняя Шнайдер. Ей не давали прохода. Она постоянно слышала насмешки в свой адрес. Шнайдер считает, что фильм «Последнее танго в Париже», с одной стороны, прославил ее, а с другой — загубил ее актерскую карьеру.

Скандальная история 1972 года по поводу выхода на экран картины с откровенными эротическими сценами многим помешала понять глубинную суть произведения. Кое-кому фильм Бертолуччи показался чуть ли не пропагандой порнографии и безнравственности, тогда как на самом деле речь шла о человеческом одиночестве. Бертолуччи много лет спустя подведет итог этим спорам: «Там ведь все очень просто. Мужчина и женщина случайно знакомятся, испытывают влечение друг к другу,

занимаются любовью и решают встречаться снова и снова, точно так же, как в первый раз. Не зная имени друг друга — ничего друг о друге — это очень романтичная идея. Но тогда она не сработала, не сработает и сегодня. Это была всего лишь попытка отношений».

В 1974 году фильм получил от американских киноакадемиков две номинации на премию «Оскар» — за режиссуру и главную мужскую роль. Итальянцы отметили Марию Шнайдер специальным призом «Давид ди Донателло».

Бюджет картины составил всего 1,25 миллиона долларов. Мировые сборы на сентябрь 1980 года превысили 96 миллионов долларов. Для европейского фильма сумма редкая.

Киноведы отмечают, что фильм Бертолуччи оказал заметное влияние на мировой кинематограф, ему подражали, с ним творчески спорили, но чаще впитывали его достижения и открытия как тематические, так и кинематографические, стилевые, формальные.

«НОЧНОЙ ПОРТЬЕ»
(Il portiere di notte)

Производство: Италия, 1974 г. Авторы сценария Л. Кавани, И. Москати. Режиссер Л. Кавани, Оператор А Контини. Художники Ж.-М. Симон, И. Аццини. Композитор Д. Пари. В ролях: Д. Богард, Ш. Рэмплинг, Ф. Леруа, Г. Ферцетти, И. Миранда и др.

Фильм «Ночной портье» тотчас после выхода на экран получил широкую известность, вызвав яростные споры и крайне противоречивые оценки.

Местом действия своего фильма Лилиана Кавани выбрала Вену. Это сердце Центральной Европы. В 1957 году из Вены были только что выведены советские войска, и город зажил своей обычной жизнью, как будто бы ничего не случилось. В одной из венских гостиниц останавливается известный дирижер, приехавший на гастроли. Его жена Люция в холле отеля встречается взглядом с ночным портье Максом. По реакции героев зритель сразу же ощущает, что здесь есть какая-то «тайна». Выясняется, что Макс — бывший надзиратель в концлагере, а Люция — бывшая узница. Макс устраивал в лагере садомазохистские «игры». Сделав Люцию своей любовницей, он одновременно был и ее палачом.

Вторая часть картины посвящена развитию «роковой страсти» Макса и Люции уже в новых условиях. Люция, в то время как ее муж уезжает в Берлин, остается в Вене и встречается с ночным портье. Макс состоит в тайной нацистской организации, которая уничтожает всех свидетелей их былых преступлений. Заговорщики требуют от него убить Люцию. Он отказывается и прячется с любовницей на окраине города, в большой полупустой квартире. Здесь возрождается атмосфера концлагеря — публичного дома, в котором палач и жертва все время меняются местами. Теперь Люция может заставить Макса ходить босиком по битому стеклу, а он, в свою очередь, уходя в отель на работу, сажает ее под стол на цепь.

В конце фильма Макс в форме СС и Люция в полосатой робе узницы выходят ранним утром на пустынную улицу. Следует торжественный проход под вагнеровскую музыку и трагическое «восшествие» на мост, навстречу

восходящему солнцу. В этот момент их настигают пули…

Режиссер «Ночного портье» Лилиана Кавани была молода. Война прошла мимо нее — вместе с семьей, она благополучно прожила эти годы в Северной Италии. Кавани поступила в университет на специальность «античная филология», и война для нее еще более отошла в прошлое.

В 1965 году Лилиана Кавани снимала на телевидении фильм «Женщины в движении Сопротивления». Она взяла интервью у двух бывших партизанок, переживших концлагерь. Одна из женщин, родом из Кунео, провела три года в Дахау. Другая, из Милана, прошла Освенцим. Эти интервью дали Кавани богатую пищу для размышлений. Потом ею был снят фильм «Истории Третьего рейха», первая в Италии четырехчасовая смонтированная хроника.

Сценарий «Ночного портье» Лилиана Кавани отправила Дирку Богарду, которому предназначалась роль ночного портье Макса. Но ответа она не получила.

Спустя какое-то время Дирк Богард посмотрел по телевидению итальянский фильм с французскими титрами. Он мог разобрать лишь то, что картина посвящена Галилею. Но в одном уверился сразу: рассказчик этой истории — большой мастер, и стал с нетерпением ожидать конца, чтобы узнать его имя. Последняя строчка сообщила: Лилиана Кавани.

Богард вспомнил, что когда-то ему прислали сценарий, подписанный этим именем. Да, вот он — толще Библии, неряшливо отпечатанный, плохо переведенный на американо-английский, помятый. Обведенные золотом буквы выцвели, но прочесть вполне можно: «Ночной портье» Лилианы Кавани.

«Я перечел сценарий в тот же вечер, — пишет в своей книге Богард. — Первая треть была великолепна, середина представляла собой какую-то невообразимую мешанину, конец — заурядную мелодраму. Но где-то в сердцевине этой кучи испещренных словами страниц таилась, как орешек в шоколаде, трогательная и совершенно необычная история. И мне она понравилась».

Дирк Богард позвонил в Рим продюсеру Бобу Эдвардсу и сказал ему, что если Кавани согласится сократить диалоги, уменьшить число персонажей и свести повествование к одной сюжетной линии — истории двоих, он будет играть в «Ночном портье».

На роль Люции была приглашена Шарлотта Рэмплинг. Богард познакомился с ней на съемках «Гибели богов», ее работа произвела на Дирка сильнейшее впечатление, а Висконти заметил, что если бы актриса пожелала, она стала бы первоклассной «звездой».

Богард позвонил Шарлотте в Лондон. Актриса была потрясена историей взаимоотношений бывшей заключенной со своим истязателем. Да, она согласна сыграть роль Люции. Правда, у нее грудной ребенок, но с ним проблем не будет.

Съемки «Ночного портье» начались в Риме январским днем 1974 года в Риме. Как и все натуральные площадки, бывший туберкулезный санаторий на виа Гусколона был выбран Кавани абсолютно точно: он таил в себе атмосферу лагеря смерти, пропитанную ощущением тоски, болезни и отчаяния.

«Мы начали снимать со сцен в концлагере, — рассказывает Шарлотта Рэмплинг. — Я все время была обнажена, в парике. Не знаю, как я это выдержала. Думаю, в какой-то момент я стала работать на автопилоте. Иначе было просто невозможно».

Дирк Богард облачился в черный мундир эсэсовца. Позднее он делился своими впечатлениями: «Прохаживаясь или, точнее будет сказать, шествуя между пустых бараков, вдоль темных коридоров, мимо мертвого кустарника запущенного сада, в котором располагался санаторий, в своем прекрасно сшитом черном с серебром мундире, в высокой фуражке с эмблемой — мертвой головой, — постукивая по голенищу плеткой с серебряной ручкой, я чувствовал себя вовсе не актером, играющим роль. Я был этим человеком. Внушающим страх, обладающим властью, отдающим приказы. Его внутренние борения стали содержанием моей собственной души; и мне гораздо легче было перевоплотиться в него, чем стать беднягой Ашенбахом, хотя сама роль оказалась ничуть не менее изнурительной и опустошающей душевные силы».

Форма производила особый эффект на обитателей «лагеря», которых за умеренную плату играли члены актерского профсоюза, отобранные по принципу худобы, дряблости, возраста и впечатления угасания. Когда Богард проходил мимо, они спешили куда-нибудь скрыться. Эсэсовская форма как нельзя лучше справлялась с ролью, которая ей отводилась: внушать ужас.

Кавани часто спрашивали во время съемок, будет ли это политический фильм. Она отвечала:

«Нет, „Ночной портье“ не является политическим фильмом в привычном смысле. Я не касаюсь в нем ни известных исторических лиц, ни подлинных исторических событий. Я говорю об условиях существования, о нацизме.

Богард и Рэмплинг выполнили то, что я задумала. Это актеры, психофизическая сущность которых менее всего годится для политического фильма. Но это трагические герои, как и все типические герои, выразители той или иной идеи. В фильме эта идея — внутри человека. Это глубокая болезнь, и ее симптомы обнаруживаются только у человека из подполья».

Спустя две недели, проведенных на натурных съемках в бывшем санатории, творческая группа Кавани на время перебралась на студию «Чинечитта», а потом опять вернулась в мир суровый и жестокий.

На сей раз предстояло снимать в пустом доме, предназначенном на слом. В нем действовал только один туалет, горячей воды не было. Стужа стояла арктическая, сырость проникала всюду. В качестве гримерной Богарду предоставили огромную пустую комнату, в которой стены из-за протекающей трубы были поражены грибком. Обставлена она была с предельной скудостью — стул, стол и электрокамин. Шарлотта Рэмплинг с грудным ребенком расположилась в комнате по соседству. Корзинка с малышкой стояла на полу.

«Но несмотря ни на что мы были счастливы, — вспоминал Богард. — Все без исключения. Какое бы гнетущее впечатление ни производил сам материал „Ночного портье“, работа над ним сопровождалась атмосферой радужных надежд и сокровенного волнения. Нечто волшебное и необычное

рождалось на наших глазах, и мы были сопричастны этому чуду. Это чувство способно вознаградить за все тяготы, а его уникальность не позволяет возгордиться. Слишком оно нечасто возникает».

Последняя часть фильма снималась прямо на улицах Вены.

Наконец с готовой копией фильма Боб Эдвардс вылетел в Калифорнию, где он надеялся договориться о прокате фильма. Но руководство крупных компаний ему отказало, назвав «Ночной портье» антиеврейским фильмом и даже… мягкой порнушкой.

«Да что там антиеврейского? — возмущался Богард. — У нас нет ни одного кадра, в котором бы упоминались или появлялись евреи. Это антифашистский фильм и больше антиникакой».

К счастью, фильм понравился французам, а главное, они разобрались не только в любовной интриге, но и в замысле. Французы, как и итальянцы, пережили сложный и унизительный период оккупации, им хорошо было известно, какие необычные отношения могут возникнуть между жертвой и палачом.

Англичанин Александр Уокер, побывав на закрытом просмотре, прислал двухстраничную разгромную рецензию, обвинив автора «Ночного портье» в дурновкусии. Зато Дилис Пауэлл хвалила и фильм, и актеров. Маргарет Хинсман сравнивала Шарлотту Рэмплинг с Гретой Гарбо, а Феликс Бейкер провозгласил картину «классической, какую редко увидишь».

Рецензии английских критиков вызвали неожиданный резонанс. Американцы затребовали «Ночного портье» на повторный просмотр. Французы поспешили с выпуском фильма на экран, и его премьера состоялась, несмотря на то что именно в тот день скончался президент Жорж Помпиду.

Однако в разгар парижского триумфа цензура запретила фильм для показа в Италии. Кавани бросилась в бой и победила, вызвав грандиозный скандал в прессе, который сделал картине хорошую рекламу; кстати подоспела и поддержка женщин-феминисток. «Ночной портье» получил право премьеры сразу во всех крупных итальянских городах и снискал единодушный успеху критики и публики.

«Ночной портье» был продан за океан Джо Левину, который набил руку на проталкивании «трудных» картин. Американская пресса развязала против фильма ожесточенную кампанию. Но публика волной хлынула в кинотеатры. И все-таки, что же в фильме вызывало такие споры? Кавани говорила парижскому журналисту: «Все мы жертвы или палачи и выбираем эти роли по собственному желанию. Только маркиз де Сад и Достоевский хорошо это поняли». Развивая эту мысль, Кавани позже заявила на пресс-конференции, что, наверное, жертв фашизма было бы меньше, если б сами жертвы не испытывали некого влечения и не извлекали бы определенной сладости из собственных мучений.

В то же время критик Клер Клузо пишет, что невозможно дать рациональное объяснение страсти Макса и Люции. Реализм и психология здесь должны быть исключены, поскольку речь идет о подсознании. Фильм, по мнению критика, может быть понят лишь с того момента, когда мы допустим, что перед нами «два чудовища, порожденные подсознательными влечениями».

«Ночной портье» возвел Шарлотту Рэмплинг в ранг мировой «звезды», подтвердив славу Лилиан Кавани как режиссера большой силы и своеобразного дарования. Для Кавани этот фильм стал вершиной в творчестве. «Ночной портье» бесспорно относится к числу крупнейших произведений искусства и до сих пор не сходит с экрана.

«КИТАЙСКИЙ КВАРТАЛ» (Chinatown)

Производство: «Парамаунт пикчерс», США, 1974 г. Автор сценария Р. Таун. Режиссер Р. Поланский. Операторы Дж. А. Алонсо, С. Кортес. Композитор Дж. Голдсмит. Художник Р. Силберт. В ролях: Дж. Николсон, Ф. Данауэй, Дж. Хьюстон, П. Лопез, Дж. Хиллермэн, Д. Цверлинг, Д. Лэдд, Р. Дженсон, Р. Поланский и др.

Сценарий «Китайского квартала» написал активный защитник природы Роберт Таун. Все началось с того, что он прочитал книгу Кейри Макуильямса, в которой подробно излагалась история нефтяных и водных разработок в Южной Калифорнии.

Тауну предлагали за сценарий «Великого Гэтсби» по новелле Фицджеральда 125 тысяч долларов, но он справедливо посчитал, что не может соперничать с великим писателем, и решил написать свою историю, за которую ему заплатили всего 25 тысяч. Она называлась «Китайский квартал».

Большой поклонник крутых детективов Реймонда Чандлера и Дэшила Хэммета, Таун решил сделать прототипом одного из ключевых героев своей истории лос-анджелесского инженера департамента по водоснабжению Уильяма Малхолланда (1855–1935).

В основе сюжета — подлинная история. В 1930-х годах владельцы системы водоснабжения Лос-Анджелеса сбрасывали пресную воду в океан, заставляя фермеров продавать за бесценок свою землю. Участки скупались на имена подставных лиц.

В процессе работы Уильям Малхолланд превратился в Ноя Кросса, у него появилась дочь Эвелин Малврей, с которой у Кросса возникают кровосмесительные отношения.

Однако основное внимание Таун сосредоточил на герое-детективе, раскрывающем преступление. Это самый заурядный человек, занимающийся подготовкой бракоразводных процессов.

Роль детектива писалась для Джека Николсона, с которым сценарист познакомился еще в конце пятидесятых годов. Герой истории получил имя Джи Джи («Джейк») Гиттес. Джейком Таун называл Николсона; Гиттес — фамилия их общего друга продюсера Гарри Гиттеса.

«Герой, которого создаешь, и актер, которого видишь в этой роли, постепенно сливаются в твоем воображении в одно лицо, — сказал Таун в интервью 1989 года. — Джейк Гиттес ведет себя с людьми точно так же, как Джек, поочередно то подкалывая их, то задабривая. Он в полной мере обладает способностью Джека манипулировать людьми, со знанием дела, не прилагая к этому особых усилий. Внимание Гиттеса к своей одежде также заимствовано у Джека. Мне кажется, что Джек накладывал печать на все, написанное мной».

Действие разворачивается в Лос-Анджелесе в 1937 году. Главный герой детектив Гиттес — преуспевающий молодой человек, шикарно одевающийся, надменный и холодный. Он проявляет упрямство в своем стремлении добраться до сути запуганной интриги. Но даже этот здоровый циник поражается дьявольской силе зла. Джек Николсон предложил в качестве режиссера Романа Поланского. Однако Поланский, живший в то время в Риме, не хотел возвращаться в Лос-Анджелес, где четыре года назад его жена Шерон Тейт была убита бандой сатанистов.

Продюсер и в то время руководитель студии «Парамаунт пикчерс» Роберт Эванс все-таки убедил режиссера прилететь в Голливуд и познакомиться со сценарием.

Поланский приехал в плохом настроении и сразу раскритиковал работу Боба Тауна. По его мнению, сценарий изобиловал идеями, интересными диалогами, типажами, но был слишком запутан. Назывался он «Китайский квартал», хотя в нем нет ни восточных персонажей, ни восточного колорита. В таком виде поставить по нему фильм невозможно, хотя где-то в недрах этих ста восьмидесяти с лишним страниц скрывалась замечательная кинокартина.

За восемь недель ежедневной восьмичасовой работы Таун и Поланский полностью переработали сценарий. Его пришлось сильно сократить, упростить, удалить из него несколько замечательно написанных персонажей, которые, однако, не имели для сюжета никакого значения.

Поланский считал, что «Китайский квартал» должен стать картиной о 1930-х годах, увиденных камерой 1970-х. Ему хотелось, чтобы в фильме воскресал мир Хэммета и Чандлера, и достичь этого следовало скрупулезным воссозданием декораций, костюмов. Поланскому был нужен оператор, способный почувствовать ту эпоху. Он пригласил Стэнли Кортеса, который работал с Орсоном Уэллсом над «Великолепными Эмберсонами».

Роль Эвелин Малврей предполагалось отдать актрисе Эли Макгро, так как на этом настаивал ее муж продюсер Боб Эванс. Когда Макгро сбежала, выйдя вторично замуж за актера Стива Маккуина, Эвансу пришлось искать другую актрису.

Поланский с самого начала отдавал предпочтение Фэй Данауэй, несмотря на ее репутацию «трудной актрисы». Режиссер хорошо знал Данауэй, и ему казалось, что ее красота в стиле «ретро» очень подходит для фильма.

Когда Поланский предложил Джона Хьюстона на роль главы преступного синдиката Ноя Кросса — возражений не последовало. Легендарный режиссер снимался в фильмах, чтобы развлечься и подзаработать.

Дайан Лэдд (бывшая жена Брюса Дерна) получила небольшую роль женщины, которая устанавливает смерть мистера Малврея. Сам Поланский собирался сыграть «Мужчину с ножом», как значилось в титрах (намек на его первый фильм «Нож в воде»), омерзительного низкорослого убийцу, который порезал нос Гиттесу.

Множество сил ушло на воссоздание обстановки 1930-х годов. Художник Ричард Силберт и его сводная сестра костюмер Анти Силберт внимательно изучали фотографии тех лет.

На съемках Поланский поддерживал строгую дисциплину. Почти сразу он пожалел, что пригласил на ведущую роль Фэй Данауэй.

Актриса много времени уделяла своему лицу. Если после первых же секунд съемка прерывалась, она требовала, чтобы ей дали возможность заново загримироваться.

Фэй редко выучивала диалоги и просила Поланского их переписать. А потом, когда ее пожелание выполняли, говорила: «Знаете, может, первоначальный вариант был лучше».

Данауэй приставала к режиссеру с расспросами о нюансах характера и мотивациях действий ее героини. Поланский орал в ответ, что деньги, которые ей платят, являются достаточной мотивацией.

Джек Николсон оказался полной противоположностью Фэй Данауэй. «Джек не терпит над собой никакого контроля, — пишет Поланский в своей автобиографии. — Любит гулять вечерами, никогда не ложится раньше утра, слушает музыку, курит травку. Отправиться куда-нибудь рано утром ему еще труднее, чем мне, но на площадке он появляется, зная и свою, и чужую роль. Он удивительный актер, любой голливудский текст звучит в его устах завораживающе».

Поланский всегда делал много дублей. Он устраивал актерам специальные чтения. У режиссера также была привычка размечать площадку для съемок пластмассовыми кружками, чтобы показать актеру, где он должен стоять.

«Он любит спорить, он не знал бы, чем заняться, если бы не было споров, — говорил Николсон о Поланском. — И под этим я не подразумеваю борьбу мнений. Споры. Но он никогда ни в чем не уступит, так что на самом деле никакого спора и нет».

Николсон полностью доверял Поланскому, даже согласившись сам сыграть в эпизоде с резервуаром, когда Гиттеса сметают с ног потоки воды, хлынувшей из внезапно открытых шлюзов. Режиссер хотел снять это одним дублем, показав крупным планом лицо Николсона, когда он ударяется о проволочный барьер, перегораживающий канал, поэтому невозможно было использовать его дублера Аллана Гиббса.

«Как истинный профессионал он согласился, — пишет Поланский. — Перед тем как вода должна была хлынуть, Джек махнул мне пальцем. Я было подумал, что он посылает меня куда подальше. Наконец он прокричал: „Один!“ Я понял. Он просил меня обойтись одним дублем. Большего нам и не потребовалось. Джек с такой силой ударился о заграждения, что от его ботинок на проволоке осталась вмятина».

Сам Поланский сыграл негодяя, который бьет ножом по носу Гиттеса. Эпизод был труден для съемки. Был сконструирован нож с достаточно слабой пружиной, чтобы при малейшем нажатии создавалось впечатление, будто нож проходит сквозь ноздрю. С одной стороны лезвия на ноже закрепили трубочку с кровью. Нанося удар, Поланский сжимал ее. Перед каждым дублем Николсон проверял, чтобы его партнер держал нож нужной стороной вниз. К сожалению, в Америке и в Британии сцену сочли слишком кровавой и вырезали.

Очень выразителен в роли Кросса патриарх американского кино режиссер Джон Хьюстон. Сцена между Николсоном и Хьюстоном является

одной из самых больших удач фильма.

Во время работы над сценарием Поланский и Таун так и не пришли к согласию по поводу двух сцен. Поланский хотел, чтобы Гиттес и дочь Эвелин Малврей стали любовниками. Таун возражал.

Но самые ожесточенные споры вызвал финал картины. В сценарии Тауна злой магнат погибал, а его дочь оставалась жива. Эвелин Малврей оказывалась в руках Гиттеса, а сцена заканчивалась редким для Лос-Анджелеса снегопадом. Поланский настаивал на смерти Эвелин: «Весь драматический эффект пропадет, если зрители не уйдут из кинотеатра, возмущаясь несправедливостью жизни».

Разногласия с Тауном были разрешены в характерной для режиссера манере. В ночь перед съемкой Поланский написал свой, окончательный вариант.

Эвелин Малврей укладывалась в постель с Джейком. Финал же был такой: Гиттес, узнав о «тайне» Эвелин Малврей, отсылает ее с дочерью в убежище. Ной Кросс выслеживает их в Китайском квартале. В итоге Эвелин погибает от пули полицейского, а Кросс убегает с ее дочерью — в то время как Гиттес в полной прострации смотрит им вслед.

Американская премьера «Китайского квартала» состоялась 20 июня 1974 года. Во многих рецензиях, в общем положительно оценивавших работу Поланского, указывалось на то, что в картине слишком много крови. На самом же деле, не считая носа Джека и короткой сцены смерти в конце, кровопролития в фильме нет.

«Китайский квартал» претендовал на одиннадцать премий Американской киноакадемии, но получил «Оскара» только за лучший сценарий.

Фильм собрал 30 миллионов долларов (на 1 января 2000 года) при бюджете 6 миллионов.

По итогам опроса издания «Энтертейнмент уикли» «Китайский квартал» занимает четвертое место в списке лучших фильмов всех времен и народов. Американский киноинститут включил «Китайский квартал» в число 100 лучших американских фильмов.

«КТО-ТО ПРОЛЕТЕЛ НАД ГНЕЗДОМ КУКУШКИ» (One Flew Over the Cuckoo's Nest)

Производство: «Юнайтед артистс», США, 1975 г. Автор сценария Л. Хоубен и Б. Голдман по роману К. Кизи. Режиссер М. Форман. Операторы Х. Векслер, Б. Батлер. Художник П. Силберт. Композитор Д. Ницше. В ролях: Д. Николсон, Л. Флетчер, У. Редфилд, У. Сэмпсон, С. Лэссик, Б. Дуриф, М. Смолл, Д. Де Вито, Д. Брукс и др.

Книга Кена Кизи «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» стала бестселлером сразу после выхода в свет в 1962 году. Действие романа происходит в психиатрической лечебнице. Кен Кизи написал его на основании личного опыта. Ему было двадцать пять лет, когда безденежье вынудило его в 1960 году подписать контракт с администрацией госпиталя для ветеранов войны, где проводились эксперименты по применению сильных наркотиков для лечения душевных расстройств.

Повествование идет от лица одного из пациентов, индейца Бромдена по прозвищу Вождь, выучившегося отгораживаться от окружающего мира притворной немотой. В клинике появляется

обаятельный пациент Рэндл Макмерфи. Для того чтобы избежать тюремного заключения, он симулирует сумасшествие. Свободолюбивый Макмерфи сплачивает других пациентов и восстает против жестокосердной сестры Рэтчед. Эта дама поддерживает дисциплину с помощью наркотиков и электрошоков. Однако бунт подавлен. Макмерфи подвергается крайне болезненной операции на мозге — лоботомии, которая превращает его в живого мертвеца. В порыве милосердия Вождь душит Рэндла подушкой, а потом сбегает из отделения — на волю. Может быть, для Бромдена судьба сложится не так жестоко, как сложилась она для Макмерфи…

В 1960-е годы роман Кизи был чуть ли не священным текстом для бунтующей молодежи. Рациональному и жестокому обществу он противопоставил подчеркнутую беспечность, безразличие к житейским успехам, насмешку над нормами и чувство духовной свободы.

Знаменитый актер Керк Дуглас первым купил права на экранизацию романа, причем сам хотел сыграть Макмерфи. Он с успехом исполнял эту роль на Бродвее в инсценировке Дейла Вассермана. Однако Дугласу не удалось заинтересовать проектом ни одну из крупнейших студий Голливуда, потому что в истории кино еще не было случая, чтобы фильм о душевнобольных приносил доходы.

К 1973 году Керк Дуглас был слишком стар для роли Макмерфи и передал все права на экранизацию своему сыну Майклу, звезде сериала «Улицы Сан-Франциско». Дуглас-младший решил стать продюсером фильма, призвав на помощь опытного Сола Заенца.

В качестве режиссера был приглашен Милош Форман, эмигрировавший в США из Чехословакии. Прочитав книгу, он сразу понял, что лучшего материала для фильма не найти.

С Форманом был заключен договор на небольшую сумму. Кроме того, он имел свои проценты с прибыли от проката фильма.

«Чем больше я думал над фильмом, тем больше я хотел получить на роль Макмерфи большого актера, — вспоминает Форман. — Наш фильм переносил зрителей из их привычного мира в жестокое, опасное и совершенно незнакомое место, и я решил, что этот переход пройдет легче, если проводник будет им знаком. Я поговорил об этом с продюсерами, и они спросили меня, имею ли я в виду какого-то конкретного „проводника“. Я подумал, что великолепный образ Макмерфи сможет создать Джек Николсон. К тому времени он был уже звездой первой величины в Голливуде».

Продюсеры тщательно взвесили все «за» и «против» от приглашения Николсона (а до него — Марлона Брандо, Джина Хэкмена, Барта Рейнолдса). Участие голливудской звезды увеличивало бюджет до четырех миллионов долларов. Для того чтобы запустить фильм в производство, нужно было иметь финансовые гарантии. Заенц обратился за поддержкой к крупным компаниям. Получив отказ, он решил заложить свою музыкальную компанию в Сан-Франциско.

Первый вариант сценария «Гнезда кукушки» написал сам Кен Кизи. Но его подробный пересказ романа не устроил продюсеров. К тому же, когда Кизи закончил сценарий, он захотел быть и режиссером, и исполнителем главной роли в фильме, и это стало началом конца их

отношений.

«Я работал над первым вариантом сценария с Лэрри Хоубеном, а позже переписал его с другим прекрасным сценаристом, Бо Голдманом, — рассказывает Форман. — Мы с Хоубеном писали первый вариант в психиатрической лечебнице в Юджине, штат Орегон, где позже снимался фильм, и, таким образом, я еще до начала съемок познакомился и с местом, и с людьми».

Форман взял на все роли — и главные, и второстепенные — профессиональных актеров. Но на периферии фильма работало множество непрофессионалов; так что большинство больных, медсестер и других служащих клиники действительно играют самих себя.

Форман просмотрел более тысячи кандидатов на ведущие роли. Актера Брэда Дурифа он запомнил по постановке «Когда ты вернешься, рыжий Райдер?» и сразу же увидел в нем Билли Биббита. По словам режиссера, у Дурифа были неброский талант и ранимость, необходимые для роли.

Другие пациенты также должны были обладать яркой индивидуальностью, чтобы не затеряться в общих сценах. На маленькую роль Мартини продюсер Дуглас привел низенького толстого Денни Де Вито, игравшего в бродвейском спектакле по «Гнезду кукушки». Актерское агентство прислало Кристофера Ллойда, напомнившего Форману его старого нью-йоркского друга Винсента Скиавелли. Режиссер без колебаний доверил ему играть психически больного Тейбера.

Долго не могли найти исполнителя на роль Вождя. Форман настаивал на том, чтобы он был настоящим громилой. Подходящего человека искали по всей стране. Наконец раздался телефонный звонок из Сейлема, штат Орегон.

«Милош! Я нашел такого громилу!» — это звонил возбужденный Мел Лэмберт, торговец подержанными автомобилями, друг Заенца.

Гиганта звали Уилл Сэмпсон, он был смотрителем в Национальном парке Маунт-Реймайер. В молодости Сэмпсон участвовал в родео, но травма позвоночника прервала его карьеру. Индеец был натурой творческой, писал замечательные пейзажи.

В романе Кизи медсестра Рэтчед помешана на порядке, она предстает брюзгливой гарпией.

Когда на собеседование пришла Луиза Флетчер — симпатичная блондинка, стройная и вежливая, с обаятельной улыбкой, казалось, она совершенно не соответствует образу медсестры Рэтчед. Форман попросил ее что-нибудь почитать, и внезапно под бархатной оболочкой обнаружилась жесткость и властность — как раз то, что было нужно для этой роли. Так, за неделю до начала съемок, Форман нашел медсестру Рэтчед.

Директор психиатрической клиники штата Орегон доктор Дин Р. Брукс согласился пустить киношников к себе при условии, что больные будут заняты на подсобных работах. Он полагал, что участие в съемках даст хороший терапевтический эффект. Продюсеры согласились, но на всякий случай имели запасную команду профессионалов.

Больные великолепно справились со своими обязанностями. Доктор Брукс оказался совершенно прав: работа значительно повысила их самооценку.

В психиатрическую больницу Николсон прибыл раньше остальной команды. Он разговаривал с персоналом и общался с больными, наблюдал за теми, кого подвергали лечению электрошоком. Джек проводил репетиции, хотя в дальнейшем, во время съемок, многое строилось на импровизации.

«Тайна „Полета над гнездом кукушки“, и этого нет в книге, — говорил Николсон в интервью, — мой тайный замысел в этой роли состоит в том, что этот шут считает себя неотразимым; он думает, что перед ним не устоит ни одна женщина и что сестра Рэтчед не станет исключением. В этом его трагический просчет. Вот почему он терпит полный крах. Я обсуждал это с Луизой Флетчер. И только с ней. По-моему, именно это и произошло с моим героем: он долго и упорно соблазнял эту женщину, он был патологически уверен, что добьется успеха, — и просчитался».

Форман настаивал на том, чтобы актерам выделили койки, халаты и бритвенные приборы, как будто их действительно положили в клинику. Он выбрал для каждого из них больного, которому они должны были подражать. Речь шла не о том, чтобы актеры изучали клинические проявления болезни или читали записи в медицинских картах, они должны были просто наблюдать, копировать жесты, манеру разговора, все странности поведения.

В «Гнезде кукушки» доктор Брукс, кстати, очень образованный человек, сыграл самого себя, то есть директора психиатрической клиники. Эпизод, в котором он принимает в клинику Макмерфи, был одним из немногих, где Форман позволил актерам сочинить диалог. Он просто обрисовал ситуацию, произнес несколько ключевых фраз, а дальше предоставил Николсону и Бруксу свободу действий. Эксперимент имел успех.

В большинстве эпизодов фильма так или иначе участвует герой Джека Николсона. «О работе с таким актером можно только мечтать, — говорит Форман. — В нем нет ни капли чванства, эгоизма, звездной болезни. Он всегда был готов к работе, всегда точно знал, чего хочет. Благодаря его юмору все чувствовали себя непринужденно, а это очень важно для работы на съемочной площадке. Джек всегда был готов прийти на помощь партнерам, потому что знал, что, чем лучше они будут играть, тем лучше будет его финальная сцена».

По предложению продюсеров оператором был утвержден Хэскелл Векслер, удостоенный «Оскара» за работу в картине «Кто боится Вирджинии Вулф?», большой поклонник романа Кизи. Форман объяснил ему, что фильм должен быть снят в скупой, реалистичной манере, которая не отвлекала бы внимания зрителей от сюжета.

В процессе работы Векслер стал подвергать сомнению компетентность Формана, он говорил, что чешский режиссер не способен снять незаурядный американский фильм. Это становилось настоящей проблемой и создавало напряженность в группе, поэтому за дело пришлось взяться продюсерам. В результате Векслера сменил Билл Батлер («Челюсти», «Разговор»). Батлер просмотрел отснятый материал и вторую часть фильма снимал в той же манере. Когда же Форман на неделю отстал от графика, был привлечен к работе еще один оператор — Билл Фрейкер,

снявший сцену морской прогулки.

Музыку для фильма сочинил Джек Ницше. Запись должна была состояться на студии «Фэнтези рекордс». В назначенный час композитор появился в сопровождении старика, тащившего большой чемодан. Взглянув на армию музыкантов, Джек велел распустить оркестр по домам.

Старик открыл чемодан — в нем были стаканы разной высоты, толщины и ширины. Он аккуратно расставил их на столе, затем заполнил стаканы водой, тщательно проверяя уровень. Милош Форман вспоминал: «Он тер пальцами края стаканов, извлекая странные, полные грусти звуки из воды и стекла. От этих звуков волосы вставали дыбом. Позже Джек добавил несколько более традиционных эпизодов, а также куски, сыгранные на пиле и на других импровизированных инструментах, но основная часть музыкального сопровождения была записана именно в это утро только стариком и его „оркестром“, умещавшимся в чемодане. Мне понравилась эта музыка».

Премьера фильма «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (в советском прокате — «Полет над гнездом кукушки») состоялась 19 ноября 1975 года в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, а на следующий день картина была представлена на Международном фестивале в Чикаго.

Милош Форман говорил на пресс-конференции: «Дом для умалишенных, который я показал в ленте „Полет над гнездом кукушки“, — это не клиника для психически больных. Это государственный институт, который мы сами создали, создали для того, чтобы спокойно жить. Но получилось так, что эти институты стали нами управлять, диктовать, что нам делать, короче — угнетать нас…»

Прокатчик был доволен сборами за первую неделю. Компания «Юнайтед артистс» планировала, что фильм может принести примерно 15 миллионов долларов.

В итоге «Гнездо кукушки» собрало только в Америке около 112 миллионов долларов, а от проката во всем мире было получено 255 миллионов! Форман стал богатым человеком, поскольку по договору имел процент от прибыли.

29 марта 1976 года фильм «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» получил пять «Оскаров» в самых престижных номинациях (фильм, актер, актриса, режиссер, адаптированный сценарий). Иными словами, взял голливудский «Большой шлем». Кроме того, фильм Формана получил еще четыре номинации (оператор, монтаж, музыка, роль второго плана — Брэд Дуриф).

Фильм «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» стал классикой мирового кинематографа.

«ИМПЕРИЯ ЧУВСТВ» («КОРРИДА ЛЮБВИ») (Ai no corrida)

Производство: Япония, 1976 г. Автор сценария Н. Осима. Режиссер Н. Осима. Оператор Х. Ито. Композитор М. Мики. Художник С. Тода. В ролях: Э. Мацуда, Т. Фудзи, А. Накадзима, А. Кояма, Т. Тонояма, К. Кобаяси, М. Сэри и др.

Нагиса Осима, отец японской «Новой волны», всегда был разрушителем табу — его «Империя чувств» (1976) стала первой философской картиной о сексе. Ее до сих пор показывают в Японии с

купюрами.

Нагиса Осима родился в 1932 году в Киото.

В 1959 году он самостоятельно снимает «Улицу любви и надежды». Успех первого фильма был закреплен вышедшими годом позже «Повестью о жестокой юности» и «Кладбищем солнца». Герои первых картин Осимы — изгои, люди с изломанными судьбами, преступники.

Итогом его политических, духовных и художественных исканий 1960-х годов является фильм «Церемония» (1971), где в истории семьи Сакурада отражена судьба послевоенной Японии в ее самых драматических моментах. Фильм оказался своеобразным подведением итогов. Осима как бы выговорился в этой картине. Признанный кинокритиками «лучшим режиссером года», он на несколько лет уходит из кино.

Наконец, в 1976 году он вновь возвращается в кинематограф, поставив во Франции фильм «Коррида любви», демонстрировавшийся на западном экране под названием «Империя чувств».

Этот фильм был задуман еще в 1972 году, когда, находясь во Франции, Осима сговорился с французским продюсером Анатолем Доманом о совместной постановке. Из множества вариантов либретто Доман одобрил предложение Осимы поставить картину, в основе которой была подлинная история, случившаяся в 1936 году. 18 марта в 14.30 горничная отеля «Масаки» зашла прибрать номер 42-летнего Кичидзо Исида, ресторатора из Нагано. Она обнаружила постояльца мертвым. Коронер установил, что Исида был одурманен снотворным, задушен узорчатым пояском и кастрирован. На простыне, покрывавшей тело убитого, были выведены слова «Сада, Кичи футари-кири» — «Сада + Кичи = Вечная любовь». Полиция объявила в розыск 31-летнюю Саду Абэ — бывшую гейшу, работавшую официанткой в ресторане Исиды.

Суд над Садой Абэ стал событием национального масштаба. Абэ сказала, что не хотела ни с кем делить любимого. Выяснилось, что в течение двух предшествующих недель убийца и ее жертва, охваченные безумной страстью, без перерыва занимались любовью.

Абэ призналась, что убив свою единственную любовь, она собиралась покончить с собой и даже приобрела билет в округ Нара, где находится гора Икома, в кратер которой традиционно прыгают несчастные влюбленные. Однако она отложила поездку, чтобы посмотреть новый фильм «Токийская рапсодия».

Писатель Ано Сакагучи первым квалифицировал поступок Абэ не как преступление, а как проявление тотальной безграничной любви.

Абэ прожила вполне благополучную жизнь, даже побывала замужем. В конце 1960-х она ушла в буддистский монастырь под Осакой. Ее поступок породил явление, которое в Японии называют «сада-измом»: за 50 лет около сорока женщин последовали ее примеру. Готовясь к съемкам «Империи чувств», Нагиса Осима навещал Абэ в монастыре и просил у нее разрешения и совета.

В фильме Осимы любовь и страсть помещены в изолированный мирок. Хотя ориентиром времени служит 1936 год, режиссер это не подчеркивает. Он изучает механизм страсти, полового влечения, любви, доходящей до пароксизма, до самоубийства, любви, выступающей как

неосознанное стремление к смерти.

В философском плане картина основана на идее абсолютной взаимосвязи сексуальности и смерти. Любовь в фильме разрушительна, дисгармонична, в ней с самого зарождения заложена неумолимость смерти. Смерть в «Корриде любви» как бы завершает экстаз любви, является ее высшим проявлением.

«Фильм „Империя чувств, или Коррида любви“, — пишет доктор философских наук А. Кобзев, — по своей природе подобен кентавру: одна часть его тела западная, другая — восточная, что выражается прежде всего в смысловой многослойности этой серьезной ленты. Однако если не преувеличивать значение поверхностного „клубничного слоя“, вызывающего соблазн иного критика назвать фильм порнографическим, то, несмотря на очевидную рискованность многих сцен, перед нами прекрасный пример экранизированной для западных эстетов эротической японский притчи».

Крайний натурализм фильма «Коррида любви» сочетается со столь же крайним эстетством. Сада сбрасывает на землю белое кимоно, затем нижнее красное. Даже в эпизоде убийства Осима продолжает эксплуатировать цветовые контрасты. Сада душит спящего Кийти шнурком своего кимоно. Но, прежде чем окончательно затянуть шнурок, она будит своего задремавшего любовника, чтобы получить от него безмолвное согласие на смерть. А потом, свершив надругательство над его трупом, она ложится, в серебристо-белом кимоно, рядом с окровавленным телом своего возлюбленного.

Осима снимал картину в Японии с японским актерами (главные роли исполнили Э. Мацуда и Т. Фудзи), на японском языке. Однако монтаж фильма осуществлялся во Франции.

15 мая 1976 года картина «Империя чувств» («Коррида любви») была показана на Каннском кинофестивале в рамках «Недели режиссеров». Разразился громкий скандал. В конкурсную программу «Империю чувств» не включили.

Правда, Канны «извинились» перед Осимой в 1978 году. Фильм Осимы «Империя страсти» («Призрак любви»), где та же, что и в «Корриде любви», тема всеразрушающей любовной страсти была решена уже не с такой шокирующей откровенностью, в Каннах получил приз за режиссуру.

После премьеры «Империи чувств» на Берлинале в 1977 году, катушки с фильмом конфисковала немецкая полиция. «Империя чувств» стала причиной судебного разбирательства, в результате которого все-таки было решено не считать ленту Осимы порнографической. Восемнадцать месяцев спустя фильм вышел на немецкий экран без каких-либо цензурных сокращений.

Картина встретила цензурные ограничения даже в таких странах, в которых отнюдь не привыкли заботиться о чистоте нравов. В самой Японии он был показан со значительными поправками цензурного комитета «Эйрин». Продюсеру удалось добиться разрешения на выпуск фильма в ограниченный прокат только в Швеции (премьера — 8 октября 1976 года).

Карьера двадцатипятилетней Эйко Мацуды, сыгравшей Абэ, была погублена. В Японии никто не видел полного варианта «Империи», но актрису все равно подвергли остракизму: ей не давали ролей даже в пинку

эйга (специфическое японское софт-порно). Мацуда уже много лет живет во Франции.

Осима впоследствии пытался разорвать все свои связи с Японией и стать европейским режиссером. «„Империя чувств“ до сих пор считается скандальной. Мне это безразлично…»

«Коррида любви» — картина, уникальная именно сочетанием вызывающей откровенности практически беспрерывных эротических эпизодов, глубины проникновения в психологию персонажей и утонченного и изощренного эстетства. В последние годы «Коррида любви» демонстрировалась в ряде стран и по телевидению.

«ТАКСИСТ»
(Taxi Driver)

Производство: «Коламбия пикчерс», США, 1976 г. Автор сценария П. Шрейдер. Режиссер М. Скорсезе. Оператор М. Чэпмен. Художник Ч. Розен. Композитор Б. Херрманн. В ролях: Р. Де Ниро, С. Шепард, П. Бойл, Дж. Фостер, Х. Кейтел, Л. Харрис, А. Брукс, Д. Эбботт и др.

«Таксист» — история Трэвиса Бикля, ветерана войны во Вьетнаме. Страдая от бессонницы, он вынужден работать ночным таксистом, разъезжая по опасным улицам Нью-Йорка. Трэвис — одиночка, зритель все время чувствует его отчужденность. Сценарист Пол Шрейдер характеризует Бикля словами Томаса Вулфа: «Богом забытый человек». Трэвис презирает сутенеров, бродяг и проституток. Лишь две особы привлекают его внимание: Бетси, холодная блондинка, нанявшаяся сотрудничать в президентской предвыборной кампании, и Айрис, молоденькая проститутка, попавшая в руки жестокого сутенера (ее-то и сыграла Джоди Фостер).

Трэвис задумал убить болтливого политикана, за которого агитирует Бетси, но его план пресекают спецслужбы. Тогда он решает освободить Айрис из пут порнобизнеса. Бикль устраивает кровавое побоище в одном из публичных домов. Айрис возвращается в свою прежнюю семью, а Трэвиса славят в прессе как героя и спасителя.

В финале фильма он замечает на обочине улицы Бетси, но проезжает мимо. Оба делают вид, что не знают друг друга. Жизнь продолжается…

Кинодраматург Пол Шрейдер писал сценарий «Таксиста» в 1972 году в очень тяжелый период своей жизни: «Я постоянно думал о самоубийстве, ни с кем не общался. Крепко пил, посещал порноклубы — именно как „забытый Богом человек“. И все это, конечно, присутствует в сценарии», — говорил Шрейдер.

Кинодраматург использовал в своем сценарии также историю Артура Бремера, психически ненормального молодого человека. В 1972 году он совершил покушение на губернатора штата Алабама и кандидата в президенты Джорджа Уоллеса. Прежде чем пойти на убийство, Бремер долгое время выслеживал свою жертву. К счастью, Уоллес выжил, хотя и остался парализованным. Как и многие другие политические убийцы в американской истории, Бремер был позже объявлен «одиночкой». В 1976 году, когда «Таксист» вышел на экран, Бремеру было 26 лет, как и герою фильма Трэвису Биклю.

Сценарий попал в руки продюсеров Тони Билла, супругов Майкла и Джулии Филлипс.

Сценарий «Таксиста» очень понравился Мартину Скорсезе. Джулия Филлипс, посмотрев еще не смонтированную версию «Злых улиц», согласилась передать сценарий Скорсезе, но при условии, что на главную роль будет приглашен Роберт Де Ниро.

Компания «Коламбия пикчерс» решила финансировать фильм, если бюджет не превысит 2 миллионов долларов. Скорсезе и Де Ниро пришлось урезать свои гонорары. К примеру, «оскароносец» Де Ниро снимался всего за 35 тысяч долларов.

В оригинальном сценарии Шрейдера отрицательные персонажи были преимущественно чернокожими. Мартин Скорсезе забеспокоился: «Пол, нас могут обвинить в расизме!» Шрейдер частично удовлетворил его просьбу, сделав нескольких негодяев белыми.

Готовясь к роли, Роберт Де Ниро приобрел водительские права таксиста-стажера, после чего в течение месяца по 12 часов в день колесил по улицам Нью-Йорка. Однажды к нему в машину подсел знакомый актер.

«Иисус-Мария! — воскликнул изумленный пассажир. — Ты же получил „Оскара“ — неужели эти сволочи не хотят тебя снимать, и ты снова вынужден сесть за баранку?» Де Ниро объяснил ему, что просто готовится к роли, на что знакомый сочувственно отвечал: «Ничего-ничего, Бобби, я тоже бывал на бобах и бодрился…» Коллега явно не поверил Де Ниро, поскольку оставил ему чаевые…

На роль Бетси, тайного объекта страсти Трэвиса, Скорсезе искал актрису типа «Сибил Шепард», то есть холодную блондинку. Перебрали почти всех голливудских актрис. Наконец агент Сью Менджерс связалась с продюсерами и спросила, почему бы им не попробовать на роль Бетси саму Сибил Шепард? Бывшая топ-модель сделала себе имя, снимаясь в фильмах Питера Богдановича.

С выбором актрисы на роль Айрис, малолетней проститутки, тоже пришлось помучиться. Скорсезе выбрал Джоди Фостер. В то время ей было двенадцать с половиной лет, как и ее героине. Джоди Фостер начала сниматься в кино будучи еще ребенком. Ей вручали сценарий и говорили: «Не старайся играть, будь самой собой». Эта режиссерская установка определила ее исполнительскую манеру.

Джоди не очень-то хотелось играть проститутку, она боялась насмешек со стороны друзей. Но ее мать Бренди Фостер понимала, что роль может прославить девочку. Когда все формальности были улажены, против участия в фильме юной актрисы выступила Лига нравственности Лос-Анджелеса. Пришлось пойти на компромисс — в ряде наиболее откровенных сцен Джоди дублировала ее двадцатилетняя сестра Конни.

Съемки «Таксиста» проходили с июня по сентябрь 1975 года в самых убогих районах Манхэттена.

Де Ниро придерживался линии поведения своего героя. Он отгородился от остальной группы и редко покидал салон такси. Прежде чем приступать к съемкам, Скорсезе осторожно спрашивал своего актера, готов ли он к работе.

Де Ниро раздражал непрофессионализм Сибил Шепард. Она плохо запоминала текст, и режиссеру приходилось выступать в роли суфлера.

Немало хлопот доставила постановщику и Джоди Фостер. Но не по причине ее непрофессионализма. Перед съемками с девочкой четыре часа беседовал психолог, а на съемочной площадке постоянно дежурила женщина из социальной службы, следившая за тем, чтобы Роберт Де Ниро в ее присутствии не произносил неприличные слова. Хотя вряд ли что-то могло развратить юную Фостер, у которой сквернословие было в крови.

Наблюдая за тем, как работает Де Ниро, Джоди Фостер стала относиться к актерской профессии более серьезно. «Благодаря Бобу я поняла, что процесс подготовки роли всегда индивидуален: сколько артистов, столько и методов. А с возрастом меняется и самоощущение актера — приходит уверенность в себе», — говорила много лет спустя Фостер.

Харви Кейтел познакомился со Скорсезе еще в 1965 году. Он прочитал в газете объявление о том, что некто Мартин Скорсезе, студент режиссерского отделения Нью-Йоркского университета, приглашает актеров сняться в его дипломном фильме. 26-летний безработный актер Кейтел откликнулся на объявление, и вскоре они с Марти стали большими друзьями. Харви снялся у него в «Злых улицах», а в «Таксисте» значительно расширил роль сутенера по прозвищу Спорт.

Сам Скорсезе исполнил в «Таксисте» эпизодическую роль. Он — пассажир на заднем сиденье в машине Бикля, который решает, как поступить со своей неверной женой.

Перед тем как устроить кровавую разборку в борделе, Трэвис экипирует себя буквально с ног до головы всяческим оружием. На нем военный камуфляж и специально сшитая кобура, позволяющая мгновенно выхватывать оружие. Он стоит перед большим зеркалом и рассматривает себя. «Ты говоришь со мной! — рычит на свое отражение Трэвис. — Ты говоришь со мной! Тут больше никого нет, значит, ты говоришь со мной!»

Эта сцена полностью сымпровизирована актером. В сценарии Пола Шрейдера просто написано: «Трэвис смотрит в зеркало».

Сцена массового истребления сутенеров стала самой запоминающейся и эффектной в картине. По требованию продюсеров режиссеру пришлось затушевать цвета, чтобы брызжущая по экрану кровь не выглядела столь вызывающе яркой. В противном случае картина могла получить категорию «X», что заметно ограничивало прокат. Еще один спорный кадр, где слышен звук расстегиваемой «молнии» на брюках Трэвиса, намекавший на последующий половой акт с героиней малолетней Фостер, был оставлен в американской версии проката, но вырезан — в британской.

Спецэффектами в «Таксисте» занимался Дик Смит, ранее уже сотрудничавший с Де Ниро во второй части «Крестного отца». «Сцена бойни в борделе действительно могла плохо повлиять на мою психику, — замечает Джоди Фостер. — Но все было сделано так классно. Кровь из красного сиропа, а кости — из пенопласта. И еще насосик, из которого брызгал фонтанчик крови, когда в человека как бы попадала пуля».

Легендарный композитор Бернард Херрманн не хотел писать музыку для фильма, однако передумал, когда посмотрел сцену, где Бикль поливает хлеб шнапсом.

Херрманн умер в конце декабря 1975 года, через несколько часов после того, как закончил запись музыки для «Таксиста». Мартин Скорсезе свой фильм посвятил маэстро.

Первоначально студия «Коламбия пикчерс» соглашалась поддержать фильм, если его бюджет не превысит двух миллионов долларов. Скорсезе уложился в 1,3 миллиона, но боссов беспокоило обилие кровавых сцен в картине. Поэтому премьера «Таксиста» состоялась 8 февраля 1976 года в маленьком кинотеатре Лос-Анджелеса.

«Я был шокирован тем, как публика встретила насилие на экране, — признается Скорсезе. — Это было не только одобрение, но и смакование ужаса… На премьере зрители визжали в финальной сцене с кровопролитием. Снимая фильм, я не хотел, чтобы люди в зале кричали: давай-давай добей их! Моя идея заключалась в катарсисе, я хотел заставить их сначала сказать: да, убивай, а потом, подумав, воскликнуть: нет, Боже мой, не надо!.. И потому мне страшно было видеть и слышать, что творилось с публикой».

Сцена бойни в публичном доме вызвала возмущение драматурга Теннесси Уильямса, в мае 1976 года возглавившего жюри Каннского фестиваля. Он обвинил Мартина Скорсезе в поэтизации насилия. Заявление вызвало скандал, но не помешало «Таксисту» получить «Золотую пальмовую ветвь», а затем еще несколько премий.

Британские киноакадемики присудили Джоди Фостер призы как лучшей дебютантке и за женскую роль второго плана. Бернард Херрманн был удостоен (посмертно) приза имени Энтони Эсквита за музыку к фильму. Фостер получила также специальный приз «Давид ди Донателло» Венецианского кинофестиваля.

Американская киноакадемия представила «Таксиста» на премию «Оскар» в номинациях: главная мужская роль (Де Ниро), женская роль второго плана (Фостер), музыка (Херрманн), лучший фильм (супруги Филиппс).

«„Таксист“ — жесткий фильм, но мы делали его с трудом и любовью, — говорит Скорсезе. — Я думал, что никто нашего фильма и не увидит. Только у Бобби было предчувствие, что картина окажется успешнее, чем всем нам кажется».

«ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ»
(Star Wars)

Производство: «XX век — Фокс», США, 1977 г. Автор сценария и режиссер Дж. Лукас. Оператор Дж. Тейлор. Художник Дж. Барри. Композитор Дж. Уильямс. В ролях: М. Хэмилл, Х. Форд, К. Фишер, А. Гиннес, П. Кушинг, Д. Проуз, Э. Дэниелс, К. Бейкер, П. Мэйхью и др.

Режиссер Джордж Лукас — признанный классик мирового кинематографа. Однако начало его карьеры было далеко не безоблачным. К 1976 году он имел в своем активе лишь два полнометражных фильма — «THX 1138» (1971) и очень успешный в коммерческом отношении «Американские граффити» (1973). Благодаря своей третьей картине — «Звездные войны» — 33-летний Лукас не просто прославился на весь мир, но и вошел в историю кино.

Лукас давно хотел снять большую космическую сагу, однако голливудские боссы называли его замысел бредовым. Несколько крупных компаний, в том числе «Юниверсл» и «Юнайтед артистс», отклонили заявку режиссера. Лишь студия «XX век — Фокс» решила рискнуть.

Лукас говорил в интервью, что «Звездные войны» — это космическая фантазия, а не научно-фантастический фильм о будущем. Он гораздо ближе к братьям Гримм, чем к шедевру Кубрика «2001: Космическая одиссея». Наиболее подходящее его определение — развлечение. И адресован он детям и тому детскому, что всегда остается в каждом из взрослых.

«Это было давным-давно, очень далеко от нас, в просторах Галактики» — так начинается насыщенная спецэффектами сказка о восстании против космического тирана.

Люк Скайуокер, живущий на отдаленной планете Галактической империи, узнает от верных друзей — неразлучных роботов C-3PO и R2-D2 — о том, что прекрасная принцесса Лея Органа, выступающая против тирании Империи, призвала на помощь мужественного старого воина Оби-Вана Кеноби. Люк находит Кеноби, и тот узнает в молодом человеке сына своего друга со времен еще «мирной Империи».

Друзья переносятся по галактике на базу восставших. По дороге к ним присоединяется Хан Соло, космический бродяга, этакий ковбой с лазерным пистолетом. Его сопровождает гигант Чубекка, странное существо, похожее на обезьяну.

Однако вскоре «отряд спасения» оказывается пленником звезды Смерти, страшного оружия Империи, а принцессу захватывает сам Дарт Вейдер, царь тьмы и диктатор.

Пленники совершают дерзкий побег, во время которого Вейдер убивает Кеноби, но в результате смелых и решительных действий повстанцев звезда Смерти оказывается обезвреженной, а принцесса Лея Органа — спасенной. Правда, Вейдеру удается уйти от возмездия.

Среди источников, вдохновивших Лукаса на создание «Звездных войн», называют не только старые добрые комиксы, но и фильмы «Три негодяя в скрытой крепости» (1958) и «Телохранитель» (1961) Акиры Куросавы (на роль Кеноби рассматривался Тосиро Мифунэ), «Волшебник страны Оз» (1939), «Триумф воли» (1936) Рифеншталь, «Метрополис» (1926) Ланга, «Искатели» (1956) Джона Форда и другие. Утверждают, что при написании сценария Джордж Лукас штудировал труды мифолога Джозефа Кэмпбелла и писателя Карлоса Кастанеды. Еще одна легенда состоит в том, что, готовясь к постановке «Звездных войн», Лукас часами смотрел документальные съемки воздушных боев Второй мировой войны.

Джордж Лукас просмотрел десятки молодых актеров, пока не увидел Марка Хэмилла и Кэрри Фишер, в которых он наконец-то узнал своих героев Люка Скайуокера и принцессу Лею Органа.

Дочь голливудских артистов Эдди Фишера и Дебби Рейнолдс, Кэрри не собиралась становиться знаменитостью и после школы поехала в Лондон учиться на диктора. В «Звездные войны» она попала случайно: «Никто больше не мог быстро выговорить текст диалогов, написанных Джорджем Лукасом. Каждое второе слово было выдуманным — гиперпереходы, джедаи и прочие вещи, не существующие в реальности».

На роль Хана Соло претендовали Кристофер Уолкен, Ник Нолти, Курт Рассел и многие другие. Харрисон Форд не собирался сниматься в «Звездных войнах». Лукас попросил друга помочь ему провести пробы. Форд начал высмеивать текст сценария и в итоге получил роль Хана Соло, поскольку этот персонаж был наделен сарказмом. И, надо признать, бесстрашный и благородный искатель приключений в исполнении Форда — одна из бесспорных удач картины.

Знаменитого английского актера театра и кино Алека Гиннеса заманили хитростью — сценарий подбросили ему в гримерную. В ожидании своего выхода на сцену актер начал читать сценарий и увлекся. Несмотря на советы своего агента, сэр Алек сразу согласился на роль Оби-Вана Кеноби, потому что «не мог упустить шанс сыграть смесь японского самурая с волшебником Мэрлином».

Самый необычный персонаж в картине — человекоподобная обезьяна Чубекка. Под ее шкурой скрывался Питер Мэйхью, до того работавший санитаром в Йоркширской больнице. Когда этот гигант ростом 221 сантиметр поднялся со стула, Джордж Лукас пробормотал: «Достаточно, вы приняты».

«Моя первая шкура была сделана с добавлением шерсти яка для пушистости, — рассказывал Питер. — Чтобы очертания тела не просматривались, я носил резиновую подкладку от плеч до талии. Под софитами я просто умирал от жары».

Появление актера Петера Кушинга, известного по многочисленным «Дракулам», в роли Таркина, представителя Зла галактической Империи, — не вызывает удивления.

В картине целая россыпь остроумно поданных цитат. От двух роботов, напоминающих комическую пару 30-х годов Стэна Лаурела и Оливера Харди, до межгалактического бара, пародийной копии салуна из вестерна. Пожалуй, впервые в кино роботы в качестве забавных, комедийных созданий помогают людям в опасных ситуациях. Имя одному из роботов Лукас дал во время работы над монтажом «Американских граффити», когда ассистент Уолтер Мерч попросил его передать вторую бобину — reel 2, dialogue 2, сокращенно R2-D2.

Энтони Дэниелс (C-3PO) и Кенни Бейкер (R2-D2) сыграли свои роли с подлинным энтузиазмом.

Лукас хотел, чтобы фильм снимал Джефри Ансуорт, но он был занят. Тогда возникла кандидатура Джилберта Тейлора. Большая часть фильма снималась камерой выпуска 1950-х годов «Виставизион», обеспечивающей высокое качество изображения.

В марте 1976 года съемочная группа прибыла в Тунис, где были построены декорации планеты Татуин. Пустыня встретила гостей страшной бурей. Почти все декорации были уничтожены, целый день ушел на их восстановление.

Несмотря на слабое здоровье Лукас не жалел ни себя, ни других. Его группа работала по 10–15 часов в сутки, потом просмотр, на сон оставалось не более четырех часов. В самых трудных эпизодах, где требовалось обойтись минимальным числом дублей, съемка велась сразу шестью камерами.

Техника постоянно выходила из строя. Радиоуправляемая модель Ар-ту-Ди-ту отказывалась принимать сигналы оператора. Один только Хэмилл хранит радостные воспоминания о тех днях: «Я сидел в своем быстроходе, рядом со мной был Тони Дэниелс в костюме робота. Я закрывал ладонью съемочную группу и по-настоящему оказывался на Татуине».

Кэрри Фишер и Марк Хэмилл практически не прибегали к помощи дублеров и большинство трюков проделывали сами.

После изнурительной киноэкспедиции в Тунис все были рады оказаться в Лондоне. Интерьеры космических кораблей Лукас создал в студии «Эльстрин».

Спецэффектами занималась основанная Джорджем Лукасом фирма «Индастриал лайт энд мэджик». В 1977 году Джон Дикстра, Алва Миллер и Джерри Джеффрис были удостоены премии за разработку системы электронного контроля за движением камеры, впервые примененной в «Звездных войнах». Джордж Лукас заставил объекты двигаться так, чтобы никто не усомнился в реальности происходящего.

Музыку для «Звездных войн» написал Джон Уильямс. Он сам дирижировал Лондонским симфоническим оркестром.

Первый вариант картины Джордж Лукас представил в январе 1977 года. Некоторые сцены с Люком пришлось переснять в калифорнийской пустыне. И здесь случилась авария, едва не стоившая жизни Марку Хэмиллу. Он вылетел через лобовое стекло машины, разбив себе лицо.

Премьера «Звездных войн» состоялась 25 мая 1977 года. Продюсеры были уверены, что фильм провалится, тем более что в нем не снялась ни одна звезда. Компания «XX век — Фокс» заручилась поддержкой всего лишь 40 кинотеатров. Однако за уик-энд фильм собрал полтора миллиона долларов. Случилось невероятное: через несколько месяцев Америку, а за ней и весь мир охватила «звездомания».

Впрочем, рецензенты поначалу приняли фильм прохладно, отметив разве что удачные спецэффекты. Много претензий высказывалось по поводу нарушений законов физики. Например, луч света не может обрываться в метре от источника, а галактические корабли в условиях невесомости не должны взрываться с шумом.

Не случайно свою первую пресс-конференцию Лукас начал словами: «Господа, я прекрасно знаю, что в космосе не слышно звука. А теперь — ваши вопросы».

Космическая сага принесла ее создателям 322,8 миллиона долларов (при бюджете около 11 млн.). Фильм претендовал на десять премий «Оскар» и победил в шести номинациях (монтаж, музыка, звук, визуальные спецэффекты, костюмы, художник).

В «Звездных войнах» нет главного героя, ибо каждый из ведущих персонажей может претендовать на его место. Об этом не раз писали киноведы. Если возвеличить Кеноби, фильм обернется, как считает американский литературовед Фрэнк Макконнелл, «древней историей о смерти короля, о смерти основателя и о зарождении нового порядка». Если сюжет связывать с Люком, то он превращается в другую древнюю схему — «о посвящении юноши, будущего рыцаря, в права и обязанности зрелого

мужчины, связанные с защитой цивилизации».

Можно рассмотреть его и с точки зрения Хана Соло, и тогда фильм выглядит как старинная сага «о простодушном отщепенце, познающем законы поведения и морали, которые делают его жизнь достойной». Герой Форда напоминал традиционного ковбоя — доброго, честного, себе на уме парня, на которого можно всегда положиться и который не подведет ни при каких обстоятельствах.

Если же главными субъектами действия взять роботов, то сюжет обернется опять-таки старым мифом о героизме, когда «истинный героизм и истинная трусость показаны через пародию».

При таком подходе к загадке феноменального кассового успеха фильма выходит, что «Кеноби — это герой эпоса, Люк — романтический герой, Соло (с „меньшим братом“ Чубеккой) — мелодраматический герой, роботы — сатирические архетипы».

В фильме Лукаса «хорошие парни» Империи Добра бьются с помощью световых мечей с «плохими парнями» Империи Зла. Несколько лет спустя эти кинематографические образы использовал президент США Рональд Рейган, назвав Советской Союз Империей Зла, в то время как Америка, естественно, заняла центральное место морального идеала. Само название фильма Лукаса стало ассоциироваться с одной из самых страшных угроз для человечества.

Продолжение «Звездных войн» снимали другие режиссеры, а Лукас осуществлял общее руководство и разработку спецэффектов в своей компании «Индастриал лайт энд мэджик».

Пятый и шестой эпизоды космической саги «Империя наносит ответный удар» (1980) и «Возвращение Джедая» (1983) были практически повторением первой серии, режиссеры постарались сохранить все находки Лукаса. Появились новые герои, как всегда на высоком уровне оказались спецэффекты.

Фильм «Империя наносит ответный удар» поставил Ирвин Кершнер. Появившийся на экране мудрый Йода, наставник Люка Скайуокера, привносит в рассказ необходимую иронию.

В первых трех частях под черным плащом Дарта Вейдера скрывался английский бодибилдер Дэвид Проуз. Правда, он не участвовал в сценах драк и не озвучивал Вейдера из-за сильного британского акцента. В итоге предводитель ситхов стал трехликим: величественные позы принимал Дэвид Проуз, текст читал темнокожий актер Джеймс Эрл Джонс, а мечом орудовал профессиональный фехтовальщик Боб Андерсон. Последний был гораздо ниже Проуза, поэтому надевал сапоги на платформе.

В пятом эпизоде сюжет совершает неожиданный поворот: выясняется, что Дарт Вейдер, главный злодей фильма, на самом деле отец Люка Скайуокера! Лукас скрывал эту тайну до самой премьеры. Даже Дэвид Проуз, игравший Дарта многие годы, не знал об этом.

При работе над шестым эпизодом Лукас распустил слух, будто снимает какой-то репортаж. Сценарий был засекречен, его привозили актерам перед съемкой. Фильм должен был называться «Месть Джедая», но потом решили, что джедаи не мстят, и переименовали в «Возвращение Джедая» (режиссер Ричард Маркуанд). Здесь Люк Скайуокер наконец-то сошелся в поединке со своим отцом и одержал моральную победу. В этой

серии большое место занимают сказочные эпизоды, появляется забавный лесной народец — эвоки.

Хан Соло на протяжении всего сериала совершает один подвиг за другим и в финале завоевывает признательность обитателей спасенной Галактики и любовь самой доброй принцессы. К счастью, Форду хватило чувства юмора, чтобы не вести свою роль слишком «всерьез», поэтому рядом с идеальным Люком далеко не безупречный Соло особенно выигрывает…

Кассовый успех фильмов был значительным. «Империя наносит ответный удар» собрала 228 миллионов долларов, а «Возвращение Джедая» — 264 миллиона. Триумф «Звездных войн» спас компанию «XX век — Фокс» от возможного банкротства.

В 1970-х годах Лукас говорил в интервью, что планирует снять девять фильмов, поскольку объем сценарного материала сопоставим с объемом романа Льва Толстого «Война и мир». Но потом он решил остановиться на шести эпизодах. Сняв первые три серии «Звездных войн», Лукас заявил, что очередную трилогию он выпустит через десять лет. Но слово свое не сдержал.

Только в 1997 году Джордж Лукас объявил о том, что приступает к съемке приквела «Звездных войн» — эпизодов I, II и III. Тогда же Лукас осуществил повторный выпуск первой трилогии, добавив несколько сцен, которые по техническим причинам он не мог снять в 1970-е, и записав звук в цифровом формате.

Ко всеобщему удивлению, «Звездные войны» двадцатилетней давности потеснили конкурентов с первой строки таблицы кассовых сборов. Первенец Лукаса, демонстрировавшийся теперь на 2000 экранах, собрал 138,2 миллиона и по сумме сборов (780 миллионов) обошел «Инопланетянина» Спилберга. Обновленные второй и третий фильмы трилогии принесли соответственно 67,6 и 45,4 миллиона долларов.

При создании приквела трудность состояла в том, что эпизоды I, II и III не должны были выглядеть современнее эпизодов IV, V и VI. Лукас был вынужден постепенно и кропотливо вводить в сюжетный и изобразительный оборот персонажей, места действия и темный колорит первых трех фильмов.

Снимая «Звездные войны: Эпизод I: Скрытая угроза», Лукас располагал большими возможностями. Он пригласил кинозвезд: Натали Портман, Эвана Макгрегора и Лайэма Нисона. В неприкосновенности остались Йода и двое роботов. Фильм вышел на экраны 19 мая 1999 года. Сборы только в США составили 431 миллион долларов.

Вторая серия обновленного цикла называется «Звездные войны: Эпизод II: Атака клонов». Бюджет — 140 миллионов долларов.

Перед автором визуальной концепции Дугом Чиангом и художником-постановщиком Йеном Маккэйгом стояла задача создать новые миры — дождливый Камино, где происходит клонирование, а также красную планету Джеонозис. Требовалось также возродить и привести в порядок миры известные — Татуин, Набу, Корусант.

На роль Анакина Скайуокера из тысячи кандидатов Лукас выбрал Хэйдена Кристенсена, телевизионного актера из Торонто. Он выглядел органично в паре с Амидалой — Натали Портман. Натурные съемки

проходили в Тунисе, Италии и Испании.

19 мая 2005 года состоялась всемирная премьера третьей по хронологии и последней по факту части космической саги Лукаса «Звездные войны: Эпизод III: Месть ситхов» (бюджет 115 миллионов долларов). В этом фильме была раскрыта главная тайна: что заставило благородного джедая Анакина Скайуокера, поссорившегося со своим наставником Оби-Ваном Кеноби, стать кошмарным ситхом Дартом Вейдером.

После выхода на экран «Мести ситхов» Джордж Лукас заявил, что на этом тема «Звездных войн» закрыта окончательно, тем самым опровергая слухи, будто он намерен снять еще три эпизода.

Любопытно, что среди актеров только Энтони Дэниелс (C-3PO) и Кенни Бейкер (R2-D2) принимали участие во всех шести эпизодах «Звездных войн».

Лукас совершил настоящий прорыв, показав, что кино со спецэффектами способно принести огромную прибыль, и такая политика во многом изменила будущее американского кинематографа, предопределив приоритеты Голливуда на десятилетия вперед. Подростки стали основной аудиторией кинозалов.

«Звездные войны» — самый популярный фильм в истории кино по итогам опроса среди зрителей британского телеканала «Бритиш скай премьер». В 1999 году за него проголосовали 162 тысячи человек. Вторым был назван «Титаник». Далее расположились мелодрамы «Унесенные ветром» и «Касабланка».

«ЗАМУЖЕСТВО МАРИИ БРАУН»
(Die Ehe der Maria Braun)

Производство: Германия, 1979. Авторы сценария Р. В. Фасбиндер, П. Фролих, П. Мартесхаймер. Оператор М. Балльхаус. Художники Х. Балльхаус, Н. Шерер. Композитор П. Рабен. В ролях: Х. Шигуллла, К. Ловиш, И. Десни, К. Хольм, Э. Триссенаар, Г. Джон и др.

«Любовь холоднее смерти» — так назывался первый фильм немецкого режиссера Райнера Вернера Фасбиндера с Ханной Шигуллой в главной роли. Они познакомились в середине 1960-х годов на вступительных экзаменах в актерскую школу. Студентка филологического факультета Мюнхенского университета искала интересное занятие. Семнадцатилетний Фасбиндер мечтал произвести решительную реформу театрального искусства.

Через какое-то время их пути разошлись, но в 1967 году после несчастного случая с одной из актрис Фасбиндер за два дня до премьеры в «Аукцион-театре» предложил Шигулле роль Антигоны. Она согласилась. Так началось это многолетнее сотрудничество, оборвавшееся со смертью режиссера в 1982 году.

История Ханны Шигуллы и Райнера Вернера Фасбиндера давно уже является частью истории кино. В 1969–1980 годах выходит более десяти их совместных фильмов. Ханна стала звездой Фасбиндера, но не стала частью его команды. Этому она находит свое объяснение: «По-другому я просто не могла. Я бы чувствовала себя неловко. Мне не составляет труда вписаться в коллектив, но полностью в нем раствориться — нет, это не по мне. Такая уж у меня натура, я совсем не человек коллектива. Я не могу иначе».

Шигуллла исполняла роли подружек гангстеров, служанок, певичек из ночных клубов. Фасбиндер дорожил своей актрисой, она всегда олицетворяла образ надежды, светлую героиню, хотя порой ей и приходилось предавать своих близких.

Огромный коммерческий успех выпал на долю картины «Эффи Брист» (1972–1974). Блистательная экранизация романа Теодора Фонтане, где в истории судьбы одной женщины режиссер сумел раскрыть историю целой эпохи, целого поколения, вызвала бурный восторг не только немецких зрителей, но и в мировом кино. О Шигулле и Фасбиндере писали как о национальных героях. Однако сама актриса оценила картину как свое творческое поражение. Хоть она и выполняла все указания Фасбиндера, но внутренне была не согласна с его трактовкой роли, считая, что должна играть свою героиню с большей экспрессией и напором чувств. И когда Райнер начал строить очередные планы, Ханна сказала ему: «Хватит». Для режиссера это был шок. Их пути разошлись на целых четыре года.

Шигуллла решила уйти из кино, закончить университет, даже начала писать дипломную работу, но потом поняла, что без кино жить не может. Тем не менее вернуться на съемочную площадку она не спешила. Первый шаг к примирению сделал Фасбиндер. В 1977 году Райнер прислал ей сценарий фильма «Замужество Марии Браун».

Все фильмы Фасбиндера так или иначе отражают историю прошлого и настоящего, блеск и нищету общества, карьеру людей и ее крушение. За это его часто называют «немецким Бальзаком». Свою режиссерскую стратегию он строил на трех элементах: драматургия, актер, предметная среда.

Шигулла вспоминает: «Получив сценарий, я проворчала: „Ну и история!“ Определенно другой режиссер не смог бы сделать такой картины, которая, в общем, не лишена элементов кича». Она все же согласилась на предложение Фасбиндера и не пожалела: этой роли было суждено стать ее лучшей работой в кино. С образом такого масштаба Шигулле не приходилось встречаться прежде.

Фильм «Замужество Марии Браун» — первая часть трилогии (за ней последовали «Лола» в 1981-м и «Тоска Вероники Фосс» в 1982-м), посвященной послевоенному периоду истории Германии и следующему за ним времени «экономического чуда», так называемой «эпохи Аденауэра». Фасбиндер хотел показать извращенность развития Германии, сумевшей преодолеть бесчисленные материальные трудности, но растратившей свои духовные ценности и гуманистические идеалы. «Я ищу в себе, где же я сам — в истории моей страны, поскольку я — немец», — говорил Райнер.

Действие фильма «Замужество Марии Браун» охватывает десять лет — с 1945 по 1955 год. В конце войны Мария выходит замуж за солдата-отпускника Германа Брауна (Клаус Ловиш). Всего полтора дня отпустила война на ее призрачное счастье. Браун возвращается на фронт. Вскоре фашистский рейх рухнул. Мария получает известие о гибели мужа. Она сходится с черным американцем Биллом, офицером американской армии. Но Герман Браун на самом деле остался жив. Он вернулся из плена, когда Мария уже была беременна от американца. Она убивает Билла, а Герман берет преступление жены на себя и попадает в тюрьму. Мария

избавляется от ребенка.

Теперь честолюбивые помыслы Марии связаны с карьерой, которую она намерена сделать с помощью промышленника Освальда (Иван Десни). Предприимчивая фрау становится его любовницей и секретарем фирмы.

Бизнес становится истинной страстью Марии Браун, сутью и содержанием ее жизни. «Ваше время кончилось», — говорит тюремщик, прерывающий свидание Марии с мужем. «Вы ошибаетесь, мое время только начинается», — отвечает она с вызовом. Богатство Марии растет. Выйдя из тюрьмы, Герман хочет быть достойным жены и уезжает за океан на заработки.

Они встречаются спустя несколько лет. Мария мечется по дому, обдумывая слова, которые она скажет мужу. Мария прикуривает сигарету от газовой горелки и забывает выключить газ. И дом взлетает на воздух.

Критики много спорили по поводу финала картины. Одни считали, что смерть героини и ее мужа была несчастным случаем, а другие — что она решила покончить жизнь самоубийством. В любом случае этот трагический финал оказывался закономерным итогом жизни героини, загубленной ложными идеалами и погоней за золотым тельцом.

Ханна Шигулла создала достоверный женский образ, волнующий, живой и по-своему трагический.

«История Марии Браун — это история немецкого идеализма, — пишет российский киновед Г. Краснова. — Идеал и действительность оказываются резко разделенными. Мне кажется, Фасбиндеру удалось очень точно передать суть немецкого характера, разрыв между мечтой и реальностью. С одной стороны, Мария вздыхает о своем муже, а с другой — проявляет какую-то неслыханную деловитость. Все люди, которые встречаются на ее пути, подчиняются ее неукротимой воле. […] История Марии Браун — история необычной женщины и необычной судьбы, но через характер героини Фасбиндеру удалось очень верно показать основные черты послевоенного развития Германии».

Фасбиндер был дерзким человеком, и идеи, приходящие ему в голову, порой были очень неожиданными. Он обладал редкой способностью заражать своим творческим возбуждением других людей. На площадке не допускалось никаких поисков и новаций. Все происходящее должно было укладываться в рамки задуманного им плана.

Фасбиндер мог снимать одну и ту же сцену по пятьдесят раз, но при этом не менял положения камеры, предусмотренного сценарием, а лишь добивался от актеров точности исполнения. Он говорил: «Я снимаю каждый план с одной точки потому, что только это положение приемлемо для моей фантазии и морали. Я нахожу странным, что некоторые режиссеры снимают одну и ту же сцену с разных точек зрения и затем за монтажным столом отбирают то, что кажется им лучшим. Это неверно».

«Когда мы работали на съемочной площадке, — рассказывает Шигулла, — он сознательно пытался сбалансировать трагические и комические элементы. Если мы снимали трагический эпизод, то он непременно стремился найти и подчеркнуть в нем комические черточки. И наоборот, в смешных сценах находил трагические стороны. Может быть, поэтому этот фильм пользуется успехом у самых широких слоев зрителей».

Редактор Теа Эймеш заметила еще одну интересную особенность: Фасбиндер заставлял ее монтировать фильмы таким образом, что каждый следующий кадр появлялся на десятую долю секунды позднее против ожидаемого, чем достигалось особое впечатление «пластической тягучести» изображения.

Премьера «Замужества Марии Браун» состоялась на международном кинофестивале в Западном Берлине 20 февраля 1979 года. Фильм стал высшим достижением актрисы Ханны Шигуллы, сотрудничавшей с Фасбиндером в девятнадцати фильмах.

Несмотря на мировой успех картины, в отношениях между режиссером и его звездой, которую в Америке стали называть «второй Марлен Дитрих», появилась напряженность.

Когда же в 1979 году на международном кинофестивале в Западном Берлине актриса получила премию за лучшую женскую роль, а режиссер лишь номинацию на «Золотого медведя», — наступило новое охлаждение их отношений. Кроме того, Шигулла получила от итальянцев специальный приз «Давид ди Донателло». «Мой успех не пошел на пользу нашим отношениям, — замечает Шигулла и добавляет: — Все по-настоящему поняли, кто же такой Фасбиндер, лишь после его смерти».

Вдохновленный успехом фильма «Замужество Марии Браун», Фасбиндер предложил Шигулле роль в «Лили Марлен». В основу картины легли мемуары знаменитой певицы Лалы Андерсон, женщины необычной судьбы. Певичка кабаре за одну ночь стала знаменитой благодаря исполнению сентиментальной песенки «Лили Марлен» (в фильме ее поет Ханна Шигулла). Она превратилась в кумира фашистской эпохи, подчинив свое незатейливое искусство пропаганде идей национал-социализма.

Фильм «Лили Марлен» стал последней совместной работой Фасбиндера и Шигуллы. Формальной причиной ссоры были деньги: Ханне заплатили меньше, чем партнеру, хотя именно на ней держался фильм.

К этому времени режиссер уже познал разрушающую силу кокаина. Вначале он испытывал эйфорию, потом стал впадать в депрессию. Фасбиндер понимал, чем грозит ему прием наркотиков. В фильме «Тоска Вероники Фосс» (1982), который завершал «аденауэровскую трилогию», героиня — знаменитая в прошлом актриса немецкого кино Сибилла Шмитц, пристрастившись к наркотикам, лишается всего — семьи, славы, богатства, работы…

Незадолго до смерти Райнер попытался разыскать Шигуллу в Мексике. Он задумал ставить картину о Розе Люксембург и уже готовил любимой актрисе контракт. Этим планам не суждено было сбыться: Фасбиндер скоропостижно скончался 10 июня 1982 года где-то между тремя и пятью часами утра (по официальной версии — от «закупорки сосудов мозга», а на самом деле от передозировки наркотиков) в возрасте 37 лет. «Я надеюсь жить долго, чтобы снять еще дюжину фильмов, которые представляли бы Германию во всей ее глобальности, такой, как она видится», — говорил он за год до смерти.

«Замужество Марии Браун» — действительно совершенная картина, ставшая удачным примером сочетания искусства и коммерции в жанре «высокой мелодрамы».

«АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ»

(Apocalypse Now)

Производство: «Zoetrope Studios», США, 1979 г. Автор сценария Дж. Милиус. Режиссер Ф. Ф. Коппола. Оператор В. Стораро. Художник Д. Тавуларис. Композитор К. Коппола. В ролях: М. Шин, М. Брандо, Д. Хоппер, Р. Дюволл, Ф. Форрест, Х. Форд, С. Боттомс, А. Холл, Л. Фишберн и др.

Свою грандиозную эпопею о Вьетнаме Фрэнсис Форд Коппола начал снимать в марте 1976 года, получив громадные доходы от проката двух частей «Крестного отца». Коппола заявил, что задумал поставить честный фильм о «грязной войне» во Вьетнаме.

Джон Милиус написал сценарий еще в 1969 году. Назывался он «Психоделический солдат». В основу сценария положена повесть Джозефа Конрада «В сердце тьмы», рассказывающая о торговце слоновой костью, который образовал в лесах Бельгийского Конго карликовую империю с культом зла и насилия. Джон Милиус перенес время действия из прошлого в современность.

«Когда все начиналось, это не был фильм против войны, — вспоминал сценарист, — это был фильм аполитичный, который демонстрировал звериную сторону природы человека. Фильм как бы погружался в самое пекло войны, и он говорил зрителю: „Сейчас вы все увидите, сейчас вы увидите жатву войны, весь ее ужас — вы будете погружаться в нее без передышки“».

Фрэнсис Форд Коппола снял две части «Крестного отца», после чего вернулся к фильму о вьетнамской войне.

В «Апокалипсисе сегодня» рассказывается о полковнике Куртце, бывшем командире дивизии «зеленых беретов», который со своей частью перешел в Камбоджу и создал в джунглях собственную «империю», сделавшись ее диктатором. Американское командование поручает молодому капитану Уилларду вернуть мятежного полковника, а в случае неподчинения — уничтожить его. Перипетии поездки Уилларда, бои, свидетелем и участником которых ему пришлось быть по дороге, встреча с Куртцем и убийство полковника образуют сюжетную канву «Апокалипсиса сегодня».

Первым кандидатом на роль капитана Уилларда был Стив Маккуин. В это время сценарий назывался «Апокалипсис трех». Коппола хотел проследить судьбы трех героев, включая пилота вертолета. Однако затем планы изменились.

Начинал сниматься в роли капитана Уилларда Харви Кейтел, но через две недели Коппола заменил его на Мартина Шина.

Герой Харрисона Форда носит имя Лукас в честь режиссера Джорджа Лукаса, в чьих фильмах — «Американские граффити» (1973) и «Звездные войны» (1977) — актер прославился. «Большинство зрителей, смотревших „Апокалипсис“, вообще меня не помнят, — рассказывает Форд. — Я снялся в одной из начальных сцен — изобразил полковника, отдающего приказ герою Майкла Шина. Коппола несколько раз упрашивал меня согласиться на какую-нибудь роль покрупнее… Мне же совершенно не хотелось застрять на Филиппинах на целую вечность».

Денис Хоппер сыграл военного фоторепортера, прообразом которого послужил легендарный фотограф Тим Пэйдж, свидетель вьетнамской

войны. В «Апокалипсисе» репортер цитирует поэмы Т. С. Элиота и Р. Киплинга.

Картину снимали на Филиппинах. Президент Маркос обеспечил группу боевыми вертолетами. В это время его армия сражалась с повстанцами, и пилотов то и дело отзывали на фронт. Съемочную группу преследовали неприятности. Декорации империи Куртца, стоившие миллион долларов, были разрушены тайфуном, пронесшимся над архипелагом в мае 1976 года. Работу пришлось прервать на несколько месяцев.

На съемках «Апокалипсиса» было как во Вьетнаме, — все делалось на виду и все принимали в этом участие. Сэм Боттомс открыто употреблял ЛСД, марихуану. Мартин Шин часто напивался. Во время съемок эпизода, где его герой Уиллард в одиночку накачивается алкоголем в номере гостиницы, Мартин был действительно пьян. Он разбил зеркало и порезал себе руку, после чего с криком набросился на Копполу.

Все закончилось тем, что Мартин Шин слег в больницу с инфарктом. По мере возможности его подменяли дублером — в этой роли часто выступал брат Мартина.

Самого Копполу постиг нервный срыв. Он позволил себе многое, чего не позволял прежде: выкуривал огромное количество сигарет, употреблял марихуану.

Режиссер был до крайности истощен не только морально, но и физически. Спасать Фрэнсиса Форда прилетела его жена Элеонора (кстати, она сняла документальный фильм о постановке «Апокалипсиса…», получивший приз на одном из фестивалей).

Исполнитель небольшой роли Куртца Марлон Брандо получил аванс миллион долларов. Коппола надеялся, что кинозвезда прочитает повесть Конрада, подготовит роль и прибудет на Филиппины в полной готовности.

На съемки актер опоздал. К ужасу режиссера, Марлон имел слабое представление о своем герое, к тому же приехал сильно пополневшим — он весил 123 килограмма, а в повести Конрада полковник — высокий и поджарый.

В свою очередь, Марлон Брандо вспоминал, что, прилетев на съемки, застал режиссера в подавленном состоянии: Коппола рассорился с оператором, не знал, как выстроить фильм, считал, что сценарий ужасен. Брандо решил вернуть его к роману Конрада. В сценарии роль Уолтера Куртца состояла из тридцати страниц сплошных диалогов, в романе — это был образ почти мифологический. Коппола пошел навстречу предложениям Брандо. На экране возник герой, символизирующий всю ирреальность кошмара, который принесла вьетнамская война.

«Апокалипсис сегодня» начинается с потрясающих кадров, ставших как бы олицетворением безумия и ужаса войны. Эскадрилья американских вертолетов сжигает напалмом мирную вьетнамскую деревню… Под грозные звуки «Полета валькирий» из вагнеровской оперы о Нибелунгах обезумевшие летчики гоняются даже за женщинами и детьми, упиваясь убийством, ужасом, смертью.

Критики отмечали режиссерскую экспрессию в показе ужасов войны — она достигается и выразительностью, размахом съемок и монтажом, и многоканальной стереофонией с использованием новейших

достижений кинотехники. Копполе удалось показать весь ужас адских бомбежек, смертоносного огня.

«Я не мог нормально разговаривать во время батальных сцен: все вокруг стреляло, стрекотало, гудело, — вспоминает Коппола. — Я так решил для себя: все, что я испытал на съемках, я должен передать в своем фильме. Ведь во Вьетнаме, наверное, было еще хуже. Поэтому я и оставил все так, как снималось, до того места, где Марлон Брандо в роли полковника Куртца начинает изливать свою душу. Я мог бы снять обычную человеческую драму, что мне было бы ближе и проще. Но я принял другое решение. Я считал своим долгом показать на эмоциональном уровне, какой была война во Вьетнаме. А это означало — гул, беспрерывный гул вертолетов, стрельба, репродукторы, гремящий рок-н-ролл, наркотический бред…»

Здесь уместно процитировать записи из дневника Элеоноры Копполы. Она, например, отмечала, что Фрэнсис «не может продолжать снимать по сценарию Милиуса, потому что он не выражает его идей». По поводу второстепенных персонажей у Копполы полная ясность, а вот образы Куртца и Уилларда никак не находят своего решения.

Любопытна запись от 8 сентября 1976 года: «Он только что понял, что нет простого решения. Точно так же как нет однозначного ответа на вопрос, почему мы были во Вьетнаме. Всякий раз, когда он пытается извлечь из сценария подспудный смысл, он сталкивается с неразрешимым противоречием, поскольку война есть противоречие. И сам человек соткан из противоречий. Если бы мы только могли принять правду о нас самих и найти равновесие между противоречиями, любовью и ненавистью, миром и насилием, которые существуют внутри нас…»

Говорят, что финальный монолог Марлона Брандо длился 45 минут. Но Коппола считал, что с таким персонажем, как Куртц, нужно особое обхождение. Куртц — почти иллюзия. Образ полковника держится исключительно на загадочности. Поэтому в «Апокалипсисе» Куртц не появляется при свете дня. Он то в полной тьме, то едва освещен мерцающим огнем факелов. Он всегда наполовину скрыт, всегда на границе мрака и света. И в этом — характеристика не только самого полковника, но и той идеи, выразителем которой он выступает. Ведь последние слова Куртца те же, что и у персонажа Конрада: «Ужас! Ужас!..»

Этот ужас и есть главная его «идея», но это еще и атмосфера, в которой он действовал. Кадры куртцевской «империи» в фильме Копполы способны вызвать у зрителя шок. Повсюду на шестах — отрубленные человеческие головы, а на деревьях скорчились подвешенные заживо или умершие от мук люди. Куртцевский дворец и его «империя» — царство ужаса, воплощение геноцида.

К концу работы режиссер забрел в смысловой тупик. Он не знал, чем закончить фильм. На помощь пришла Элеонора, рассказавшая, как одно из племен во время ритуала приносит в жертву животное. Сцена убийства Уиллардом полковника Куртца, показанная параллельно с убийством быка, стала одной из самых впечатляющих в фильме Копполы.

Киноэкспедиция на Филиппины была рассчитана на шесть недель, а заняла шестнадцать месяцев. Миллионы, выделенные студией «Юнайтед артистс», быстро закончились, и Копполе пришлось использовать свои

доходы от «Крестного отца», а потом занять немалые суммы под заклад своего имущества. Бюджет фильма составил около 32 миллионовдолларов.

Съемки были завершены в августе 1977 года. Коппола получил в свое распоряжение рабочий материал на 200 часов. Монтаж и озвучание заняли около трех лет.

Изнурительную работу над фильмом «Апокалипсис сегодня» Фрэнсис Форд Коппола завершил к Каннскому фестивалю, в мае 1979 года. К этому времени вышли десятки статей, объявлявших фильм катастрофой, а Копполу сумасшедшим.

Многим картина показалась слишком мрачной, усложненной, неясной по мысли. Тем не менее «Апокалипсис сегодня» получил «Золотую пальмовую ветвь». На пресс-конференции Коппола предупредил критиков, что привезенная им в Канн редакция не является окончательной и что он еще не решил, как завершит картину. В первом варианте Уиллард, убив Куртца, выходил навстречу огромной толпе туземцев. Убийство совершается на фоне пышного празднества в тропических зарослях, с танцами, музыкой. Празднества, превратившегося в апофеоз убийцы. На пороге дома Уиллард останавливался, как бы раздумывая, что же делать дальше. А толпа становилась на колени перед ним, как перед новым повелителем. Уиллард же стоит в оцепенении, ибо безумие Куртца овладело им.

Однако такая концовка вызывала неудовлетворенность и сомнения Копполы. Зрители также были разочарованы крайне странным, с их точки зрения, завершением фильма.

На Московский кинофестиваль в августе 1979 года режиссер привез «Апокалипсис сегодня» с другим финалом. Выходя из дома Куртца, Уиллард на несколько секунд задерживается на пороге, а затем, отбросив в сторону окровавленный нож, спускается к реке, где он оставил свой катер. Стоящие на его пути люди тоже бросают оружие. Уиллард отказывается стать новым богом секты безумцев. «Мы дали Уилларду возможность уйти», — скажет Коппола корреспондентам в Москве.

Американская премьера «Апокалипсиса сегодня» состоялась 15 августа 1979 года. Местная публика и критика были потрясены прежде всего размахом, масштабностью, эпичностью и высочайшим техническим уровнем фильма. «Апокалипсис…» получил восемь номинаций на премию «Оскар», но победил только в двух, не столь престижных: лучший звук и лучшая операторская работа (Витторио Стораро).

«Фильму не аплодируют, зрители расходятся из кинотеатров мрачные, даже иногда — подавленные, — делился своими впечатлениями Коппола. — Но — и это для меня главное — идут на фильм. Пока что он более чем кассовый, хотя и по форме, и по содержанию не прост. Я буду очень рад, если такой фильм может еще и приносить деньги. Если это случится, можно надеяться, что появится новое поколение подобных фильмов, режиссеры будут безбоязненно браться за серьезные темы».

11 мая 2001 года Коппола представил на Каннском фестивале полную версию фильма. «У нас осталось много неиспользованных материалов — мы не смогли все вставить в первоначальную версию, — объяснял свое решение режиссер. — В то время считалось, что фильм не может идти дольше двух с половиной часов».

Продолжительность фильма увеличилась на 54 минуты и теперь составляет 3 часа 16 минут.

Конечно, самые сильные эмоции вызывают сцены, не вошедшие в первую версию фильма. В одной из них отряд Уилларда попадает на затерянную в джунглях плантацию, где живет французская семья (следует отметить актерскую работу Кристиана Маркана и Авроры Клеман). Коппола исключил эту сцену, посчитав, что в урезанном виде она не впишется в фильм. А теперь решил смонтировать ее без сокращений.

«Мне кажется, сегодня эта сцена зазвучала по-новому, придала фильму необычный смысл, — говорит Коппола. — Это размышление об Истории с большой буквы, параллель между французскими и американскими попытками покорить Юго-Восточную Азию…»

Ныне «Апокалипсис сегодня» — классика мирового кино. Английский журнал «Сайт энд саунд» и датский «Экран» признали шедевр Копполы лучшим фильмом за последние двадцать пять лет.

«ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН» (Die Blechtrommel)

Производство: Германия—Франция, 1979 г. Авторы сценария: Ж.-К. Каррьер, Ф. Шлендорф по роману Г. Грасса. Режиссер Ф. Шлендорф. Оператор И. Лютер. Композитор М. Жарр. Художник П. Дадзински. В ролях: Д. Беннент, М. Адорф, А. Винклер, Д. Ольбрыхский, К. Тальбах, Т. Энгель идр.

В фильме «Жестяной барабан», снятом по знаменитому роману Гюнтера Грасса, в хороводе шаржированных образов проходит история Германии первой половины XX века.

Идея перенести на экран прозу Грасса пришла к немецкому режиссеру Фолькеру Шлендорфу 23 апреля 1977 года. Тогда он записал в дневнике: «Сегодня первый раз прочитал „Жестяной барабан“ и попытался представить себе фильм по этому роману. Могла бы получиться очень немецкая по духу фреска. Взглянуть на мировую историю снизу и там, на этом уровне, соприкоснуться с ней, показать масштабные, сенсационные события, связываемые друг с другом через восприятие молодого человека». Съемки начались через пятнадцать месяцев.

Содержание «Жестяного барабана» хорошо известно.

В 1924 году Агнес, вышедшая замуж за владельца лавки колониальных товаров Альфреда Мацерата, произвела на свет мальчика, который никак не хотел покидать материнское чрево, и только обещание взрослых подарить ему жестяной барабан кое-как примирило его с необходимостью вступить в мир. Три года спустя Оскар получил вожделенный барабан и в тот же день решил никогда не становиться взрослым. Ради этого он не побоялся прыгнуть в провал погреба.

Отрочество и юность Оскара пришлись на годы фашистской диктатуры. К этому времени у него проявился редкостный талант пронзительным криком взрывать стеклянные предметы. Карлик любил терроризировать окружающих.

Оскар не знал точно, кто в действительности был его отцом — то ли лавочник Мацерат, то ли его дядюшка Бронский. Во всяком случае, все три старших члена семьи прекрасно ладили между собой, собираясь вечерами для игры в карты.

После смерти Агнес ее место заняла служанка Мария, соблазнившая Оскара. Через положенный срок на свет появился младенец Куртхен, который приходился старшему Мацерату не сыном, а внуком. Но сам старик, похоже, об этом даже не догадывался.

Однажды лилипут Бебра посоветовал Оскару стать артистом и пригласил в свой цирк, обслуживающий нацистских бонз. В труппе карлик познакомился с крошечной сомнамбулой Розвитой и влюбился в нее. Однако во время артобстрела его возлюбленная погибла… Герой возвращается в родной Данциг, освобожденный от фашистов советскими войсками.

Альфред Мацерат был способен следить лишь за внешним ходом событий, не углубляясь в их суть. Когда к власти приходит Гитлер, он снимает со стены портрет Бетховена, на его место водружается портрет Гитлера. Но проходят годы, времена снова меняются. И папаша вновь вешает на стену портрет Бетховена.

В самом конце фильма Альфред и Оскар решили посмотреть на победителей. Любовь к фетишам дорого обошлась старому Мацерату. Увидев в руках сына нацистский значок, он решил спрятать значок за щекой, но подавился им и умер.

Оскар вновь начинает расти. И вместе с мудрой бабушкой и Куртхен уезжает на поезде на запад.

Разумеется, никакой самый подробный пересказ не может воссоздать прихотливый мир «Жестяного барабана», увиденный глазами карлика, принципиально отрицающего мир нормальных людей.

Роман Гюнтера Грасса, сложнейший по образности и языку, не мог быть перенесен на экран без потерь. Когда работа над фильмом была в полном разгаре, Шлендорф с горечью ловил себя на том, что в материал проникло слишком много ребусов, символов и загадок, что в нем мало конкретности, того, что он так любит в кино, — естественности и правды.

В конце концов режиссер со сценаристом Каррьером окончательно отошли от первоисточника и почувствовали себя свободными.

Авторы сосредоточились на отдельных сценах, выстроив их по логике картины, начинавшейся с зачатия матерью героя; затем было показано, изнутри женского чрева, его рождение — как будто он видит все. Перипетии жизни героя, не пожелавшего расти, перемежались историей отношений его матери с двумя мужчинами, поляком и немцем, каждый из которых считал себя его отцом.

Среди германистов нет единого мнения, как следует толковать образ главного героя, Оскара Мацерата. Одни считают его кретином, другие — мудрецом, третьи — воплощением «инфантильного нацизма», четвертые — бунтарем и революционером. Фолькер Шлендорф предложил совершенно неожиданную трактовку персонажа. «Я рассматривал Оскара как пророка эпохи, наступившей в нашей истории после 1968 года. Упорный протест сочетается в нем с полным отказом видеть реальные перспективы изменения действительности. Нет, Оскар не террорист, но и люди группы Баадера — Майнхоф не родились террористами. Однако они кончили тем, что стали кошмаром Западной Германии».

Авторы не жалеют красок, чтобы с помощью карлика разоблачить преступный, уродливый и жалкий мир фашистской Германии. В хоровод шаржированных образов оказались вовлечены и советские солдаты. Они врываются в подвал, где затаилось семейство Мацератов. И пришедший с Востока солдат мстит…

Шлендорф снимал «Жестяной барабан» там, где происходит действие романа, — предместье между железнодорожной насыпью и линией трамвая: церковь, школа, пивоваренный завод, несколько магазинов… «Этот микрокосм и есть для Оскара весь мир», — замечает режиссер. Этот мир он и будил, как мог, барабанным боем.

Фолькер Шлендорф привлек к созданию картины известных актеров Германии, Франции, Швейцарии, Польши…

Ангела Винклер сыграла роль Агнес Мацерат — матери Оскара. Оказалось, что актриса, «специальностью» которой всегда считались страдающие героини, вовсе не чужда трагикомедии.

Любопытны обстоятельства, способствующие рождению Агнес. Однажды ее мать Анна Бронская мирно пекла картошку на поле и вдруг заметила маленького человечка, которого преследовали два дюжих жандарма. Она накрыла беглеца юбками, и жандармы были вынуждены убраться восвояси. Девять месяцев спустя Анна Бронская произвела на свет Агнес. Девочка родилась с червоточинкой. Ее грызла тоска, и чтобы отвлечься, она каждую неделю посещала своего двоюродного брата, который, судя по всему, и был отцом знаменитого карлика. Узнав, что она снова беременна, Агнес покончила с собой довольно странным образом — долго и жадно ела рыбу.

Как член тройственного семейного союза, в котором муж и любовник мирно уживаются друг с другом, Агнес Мацерат служит объектом иронии и насмешек. В изображении Ангелы Винклер она предстает скорее как фигура трагикомическая, запутавшаяся в сложных отношениях с миром. Ее ужасная смерть есть одновременно и протест против реальности, и отказ плодить новых уродов.

В «Жестяном барабане» заметная роль отводится Альфреду Мацерату — отцу Оскара и мужа Агнес. Он символизирует немецкое филистерство, ставшее питательной средой для распространения идей национал-социализма.

Пригласив на эту роль Марио Адорфа, Шлендорф заставил его изменить свою внешность. Вместо черной шевелюры появился свисающий русый чуб, придавший Альфреду Мацерату задумчивый вид. Обычно резкий в движениях, актер стал медлительным. Окружающим не составляет большого труда обвести его вокруг пальца. Он не замечает, что Агнес обманывает его со своим кузеном Яном.

Позже критики отметят, что удивительный комический дар Адорфа помог ему создать колоритный портрет немецкого обывателя, всю жизнь бывшего объектом надувательства окружающих и погибающего вместе с режимом обожаемого им фюрера.

Успеху фильма в большой степени способствовал также 12-летний Давид Беннент. От его имени ведется рассказ о жизни семьи на фоне новой истории древнего Данцига — Гданьска.

Давид Беннент — сын актера и танцовщицы. Он родился 9 сентября 1966 года в Швейцарии, жил в Германии и Франции. Беннент вошел в книгу рекордов кино, как самый юный артист, участвующий в эротической сцене. В дальнейшем Давид стал хорошим актером.

Премьера «Жестяного барабана» состоялась 3 мая 1979 года. Картина получила «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, была признана лучшим иностранным фильмом года Американской киноакадемией (премия «Оскар»), Японской киноакадемией, ассоциацией кинокритиков Лос-Анджелеса.

Кассовый успех «Жестяного барабана» по масштабам ФРГ был просто грандиозным: его посмотрели три миллиона человек.

«БЕШЕНЫЙ БЫК» (Raging Bull)

Производство: «Чатоф-Уинклер продакшнз», США, 1979 г. Сценарий П. Шрейдера и М. Мартина. Режиссер М. Скорсезе. Оператор М. Чэпмен. Художник Дж. Рудолф. В фильме использована музыка П. Масканьи. В ролях: Р. Де Ниро, К. Мориарти, Дж. Пеши, Ф. Винсент, М. Галло, Н. Коласанто и др.

Идея снять фильм по автобиографии профессионального боксера Джейка Ла Мотты по прозвищу «Бешеный бык» принадлежит Роберту Де Ниро.

Ла Мотта получил титул лучшего боксера в среднем весе в 1949 году. По замечанию одного из американских критиков, главным соперником боксера оказался… он сам. Неукротимый, скандальный характер Ла Мотты принес ему немало неприятностей и в частной жизни, и в профессиональном спорте. Связь с криминальным миром явилась началом его конца. Отсидев срок в тюрьме, Ла Мотта стал зарабатывать на жизнь декламацией Шекспира в ночных клубах.

История американского боксера итальянского происхождения произвела на Де Ниро столь сильное впечатление, что он сразу подумал об экранизации биографии.

«Мне с самого начала понравилась книга, там было несколько хороших сцен, — вспоминает актер. — А в хорошей сцене есть и драматизм, и ирония, и юмор, и нечто важное для человека, важное в том смысле, как это понимаем мы с Марти».

Марти — это режиссер Мартин Скорсезе. Де Ниро дал ему почитать автобиографию Ла Мотты. Однако режиссер «Бешеным быком» не заинтересовался.

Прошло четыре года. Дела у Скорсезе обстояли неважно. Он развелся с женой, а его последний фильм «Нью-Йорк, Нью-Йорк» провалился в прокате. Осенью 1978 года Мартин угодил в больницу с внутренним кровотечением. Врачи запретили ему принимать наркотики.

Приехав в больницу, Де Ниро вновь заговорил о биографии Ла Мотты: «Послушай, Марти, на основе книги можно сделать интереснейший фильм. Почему бы тебе не снять его?»

На сей раз Скорсезе ответил согласием. Позже он вспоминал: «Все рушилось, и мне было очень скверно. Мне повезло, что под рукой оказался этот проект, в котором я мог выразить свое состояние… Перед этим я пару лет вел сумасшедший образ жизни, и это нашло сконцентрированное выражение в „Бешеном быке“. Это крутая, жесткая картина, и, наверное,

она в большей степени для мужчин, чем для женщин. Не знаю… Я просто сделал то, что считал правильным…»

Первый вариант сценария, написанный Мардиком Мартином, близким другом Скорсезе, был забракован. Скорсезе привлек к сотрудничеству автора «Таксиста» Пола Шрейдера. Кинодраматург с энтузиазмом взялся за работу. В целом его сценарий был одобрен, но студия «Юнайтед артистс», которая финансировала проект, потребовала убрать эпизод, где Ла Мотта попадает в тюрьму за грязное преступление — он набирал в свой ночной клуб в Майами несовершеннолетних девочек… В камере-одиночке Ла Мотта начинает онанировать, вспоминая по очереди всех своих женщин. Но возбуждение улетучивается, когда ему внезапно приходит в голову, как жестоко он с ними обходился. Бывший боксер начинает злиться на свою неумелую руку и в порыве гнева разбивает ее о стену камеры. Шрейдер считал, что эта трехстраничная сцена — одна из лучших в его творческой биографии.

В конце концов за дело взялись Скорсезе и Де Ниро. Они провели трехнедельный отпуск на острове Св. Мартина (Карибы), где в спокойной обстановке переписали сценарий. Однако его авторами по-прежнему значились Пол Шрейдер и Мардик Мартин.

Одной из ключевых в «Бешеном быке» стала роль Джоя — брата Джейка Ла Мотты. Де Ниро продвинул на эту роль Джо Пеши, запомнившегося ему по фильму «Собиратель смертей».

На роль Вики, второй жены Ла Мотты, заместитель режиссера по кадрам Сис Корман пересмотрела около сотни актрис. Джо Пеши предложил попробовать семнадцатилетнюю Кэти Мориарти. Скорсезе решил, что дебютантка способна справиться с этой сложной ролью. В течение трех месяцев Мориарти обучалась азам актерского мастерства. Девушка оказалась талантливой и схватывала все на лету.

При подготовке «Бешеного быка» Скорсезе снял несколько 8-мм пленок о боксе. Просматривая их, Майкл Пауэлл вдруг изрек: «Перчатки боксеров не должны быть красными». Замечание исходило от человека, в картинах которого красный цвет был преобладающим… Но Скорсезе признал его правоту, да и оператор Майкл Чэпмен говорил, что яркий цвет умаляет образы.

Съемки «Бешеного быка» начались в апреле 1979 года в Калифорнии, на студийной площадке, оборудованной под зал дворца спорта «Мэдисон-Сквер-Гарден».

Де Ниро поддерживал отличную спортивную форму. В течение двух лет, предшествующих съемкам, он занимался боксом. Скорсезе вспоминает, как во время работы над картиной «Нью-Йорк, Нью-Йорк» в 1977 году Де Ниро в перерывах уходил в свой вагончик и тренировался. Незадолго до съемок «Бешеного быка» Роберт «одолжил» тренера у Сильвестра Сталлоне. Перед Де Ниро стояла сложная актерская задача: сыграть своего героя в разные периоды жизни. В молодости Ла Мотта — провинциальный парень, неистовый на боксерском ринге и за его пределами. В фильме показаны его спортивные поединки с упоминанием года, города, партнера.

Де Ниро часто встречался с настоящим Ла Моттой. Знаменитый боксер научил актера низкой, крабообразной стойке, помогавшей чемпиону

выдерживать страшные удары. Де Ниро оказался способным учеником. «Бобби — боец первой величины, — заявил Ла Мотта репортеру „Нью-Йорк дейли ньюс“. — И я не шучу. Ему тридцать пять, но он двигается и бьет, как девятнадцатилетний. Если он решит бросить свое актерство, я берусь сделать из него чемпиона по боксу».

Де Ниро предложил повесить в одном углу ринга боксерскую грушу. Он энергично колотил ее, пока Скорсезе с группой готовились снимать в другом углу. Когда Де Ниро был уже весь взмыленный, словно выдержал несколько раундов, он переходил в противоположный угол, и оператор включал камеру. Результат оказался впечатляющим: на экране актер боксирует так, что зритель не сомневается: да, это действительно великий спортсмен.

Звуковыми эффектами занимался Фрэнк Уорнер («Близкие контакты третьего вида», «Таксист»). Он оказался очень скрытным и даже сжег потом все материалы, чтобы никто не воспользовался его находками. Известно только, что для озвучания он использовал дыни и помидоры.

Вне ринга Ла Мотта устраивал семейные скандалы. Причем в реальной жизни он действовал даже жестче, чем в фильме.

Одним из ключевых в «Бешеном быке» является эпизод, в котором Джейк, снедаемый ревностью, обвиняет брата Джоя в том, что тот переспал с его женой Вики. Начинается все совершенно невинно, братья сидят перед телевизором в доме Джейка и говорят о том о сем.

«Сцена производит сильное впечатление, — считает Де Ниро. — Домашняя обстановка, телевизор, болтовня на всякие ерундовые темы, а потом вдруг вопрос в лоб: „Ты мою жену трахал?“ Мы придумали эту сцену прямо на съемочной площадке. Решили попробовать — а что если герои будут смотреть телевизор? Такая маленькая домашняя деталь, но от нее начинаешь ждать подвоха. Казалось бы, спокойная обстановка, зритель умиротворен, но тут ослепленный ревностью Джейк накидывается на брата и начинает его избивать… И вдруг выясняется, что Джой действительно спал с его женой Вики…»

Схватка между Джоем и Джейком — один из многочисленных домашних конфликтов в жизни боксера. Во время съемки сцены Де Ниро настолько вошел в образ, что сломал ребро своему партнеру Джо Пеши. К счастью, досадный случай не разрушил дружбу между актерами.

Как отмечает киновед Елена Карцева, «стилистика картины построена на контрастах: грубого содержания и изящной мизансценировки; света и тени, оглушающего шума боксерских поединков и ватной тишины интимных сцен. Но по мере того как закатывается спортивная звезда героя, последние как бы обретают звук, становятся все более громкими».

Следующий кадр открывается титром «Майами, 1956», то есть проходит шесть лет после того рокового поединка. Когда на экране появляется Джейк, трудно узнать в этом заплывшем жиром толстяке прежнего чемпиона.

Не может не восхищать невероятное перевоплощение Де Ниро. Для того чтобы создать образ постаревшего боксера, он пошел самым трудным путем: стал намеренно и упорно набирать вес.

К декабрю 1979 года Де Ниро прибавил в весе на 23 килограмма! «У Бобби был такой жуткий вес, что дышал он как астматик во время

приступа, — рассказывает Скорсезе. — Разумеется, я не мог теперь снимать по тридцать—сорок дублей. Три-четыре, не больше. Боб превратился в другого человека».

«Я не могу просто притворяться в своей актерской игре, — объяснял Де Ниро столь необычный шаг. — Да, кино — это иллюзия, и первый его закон — притворство, но только не для меня. Я слишком любопытен. Я хочу полностью перевоплотиться в своего героя. Мне интересно, как чувствует себя растолстевший человек. Доктор, наблюдавший за моим здоровьем, требовал прекратить эксперимент. У меня возникли небольшие нарушения кровяного давления. Но я не отступил и добился своего».

Единственное, что у Ла Мотты осталось после завершения боксерской карьеры, — его неистовый темперамент. Когда Джейка неожиданно бросают в тюрьму по ложному обвинению, он молотит кулаками по стене камеры и рычит: «Я не животное! Я не животное!»

Отсидев срок в тюрьме, Ла Мотта превратился в вымученную пародию на самого себя. Он зарабатывает на жизнь декламацией телевизионных пьес Шекспира в ночных клубах. Скорсезе хотел, чтобы бывший боксер читал со сцены фрагмент из «Ричарда III», однако директор фильма Майкл Пауэлл возразил: это американский фильм об американском боксере, и Шекспир здесь неуместен. Скорсезе был вынужден взять фрагмент из драмы Элиа Казана «В порту».

Финальный кадр возвращает нас к началу фильма — в Нью-Йорк 1964 года. Там в документальном врезе появляется реальный Джейк Ла Мотта, владелец небольшого кабаре, где он сам выступал с конферансом. Здесь же — весьма похожий на свой прототип Роберт Де Ниро перед выходом на сцену останавливается перед зеркалом в артистической. Несколько мощных боксерских выпадов, которые он при этом делает, показывают, что при всех своих внешних превращениях его герой, в сущности, не изменился.

Скорсезе мучительно долго монтировал картину. На этот раз он отказался от услуг композитора. В своем фильме он использовал музыку «Интермеццо» из оперы «Cavalleria rusticana» итальянца Пьетро Масканьи, а также популярные песни 1940–1960 годов. Причем каждая песня соответствовала определенному периоду жизни Ла Мотты, и не было мелодии за кадром, которая не звучала бы по радио в то время.

Премьера «Бешеного быка» состоялась в Нью-Йорке 14 ноября 1980 года — всего через четыре дня после того, как был завершен чистовой монтаж.

Отзывы были восторженные. «Я испытал настоящее потрясение от ряда сцен в „Бешеном быке“, — говорил Стивен Спилберг. — У меня было ощущение, что я подслушиваю. Ощущение, что я подглядываю… И все это происходит не на экране, а в реальной жизни и с реальными людьми…»

Посмотрев картину, настоящий Джейк Ла Мотта сказал, что теперь понял, каким страшным человеком он был. Невольно вспоминается девиз фильма: «Я знаю только, что был слеп, и лишь сейчас прозрел».

Скорсезе, Де Ниро и монтажер Тельма Скунмейкер повезли фильм в длинное турне по европейским фестивалям. Почти повсеместно их ждал теплый прием. «Бешеный бык» открывал Берлинский кинофестиваль 1981 года.

Призы Киноакадемии должны были быть вручены в понедельник 30 марта 1981 года. В отличие от предыдущих лет на сей раз не было признанного лидера, и номинации поделили между несколькими фильмами — «Бешеный бык», «Шахтерская дочь», «Человек-слон» и «Обычные люди». «Бешеный бык» и «Человек-слон» получили по восемь номинаций каждый, а «Шахтерская дочь» — семь.

31 марта Де Ниро был назван лучшим актером, Тельма Скунмейкер — монтажером. Примечательно, что на призы Американской киноакадемии претендовали начинающие актеры Джо Пеши и Кэти Мориарти.

«Бешеный бык» занял пятое место в списке лучших фильмов в истории кино по итогам опроса издания «Энтертейнмент уикли». Агентство ESPN назвало его вторым среди спортивных фильмов за последние 25 лет.

«ИНОПЛАНЕТЯНИН» (E.T.: The Extra-Terrestrial)

Производство: «Юниверсл пикчерс», США, 1982 г. Автор сценария М. Мэтисон по идее С. Спилберга. Режиссер С. Спилберг. Оператор А. Давю. Композитор Дж. Уильямс. Художник Дж. Д. Биссел. В ролях: Г. Томас, Р. Макноутон, Д. Бэрримор, Ди Уоллес-Стоун, П. Койот, К. К. Мартел, Ш. Фрай, Т. Хауэлл и др.

Знаменитый голливудский режиссер Стивен Спилберг отмечал, что «Инопланетянин» — самый личностный его фильм, основанный на воспоминаниях детства. Сюжет окончательно сложился у режиссера в 1980 году во время съемок в Тунисе картины «Искатели потерянного ковчега». В пустыне Сахара Спилберг чувствовал себя одиноким и подавленным, снимая песчаные бури, самолеты, змей, поединки… «Наверное тогда, в один из вечеров, что-то действительно сошло ко мне с неба и поселилось в душе в образе маленького добродушного инопланетянина», — вспоминает режиссер.

Спилберг обсудил свою идею со сценаристкой Мелиссой Мэтисон. По ее словам, сценарий давался трудно, несмотря на то, что образ «внеземною существа» уже почти сложился в голове Спилберга: «Мы вместе разрабатывали сюжет. Я видела инопланетянина дружелюбным, в отличие от всех этих захватчиков, которых показывали раньше. Стивен хотел, чтобы существо пробуждало сочувствие и нравилось детям. Кроме того, пришелец должен быть небольшого роста. Какая у него шея? Я попыталась что-то изобразить в блокноте, а Стивен, заглядывая, забавно вытянул шею, как черепаха; мы посмотрели друг на друга, и вопрос решился сам собой».

Сюжет фильма хорошо известен любителям кино. Группа ученых запеленговала приземлившийся в лесу корабль инопланетных спасителей земной флоры. Пришельцы, опасаясь быть обнаруженными, улетели восвояси, забыв про одного члена экипажа. Несчастного инопланетянина нашел мальчик Эллиот. Ребенок втайне от всех привел неказистого пришельца в свой дом, а спустя некоторое время познакомил с ним старшего брата Майкла и маленькую сестренку Герти. Пережив немало приключений, дети помогают забавному существу вернуться на свою планету.

Оригинальное название фильма — «E.T.: The Extra-Terrestrial» (буквально: «И. П. Ино-Планетянин»). Поэтому пришельца у нас называют по разному — Ити (от английского «E.T.») или Ип (от слова «инопланетянин»).

В «Инопланетянине» почти все роли исполняли юные артисты. На роль сестренки Герти была приглашена семилетняя Дрю Бэрримор, будущая звезда Голливуда. Спилберг познакомился с ней на кинопробах к «Полтергейсту». Девочка мгновенно покорила режиссера. «Я перебрал множество претенденток на роль Герти, но когда появилась Дрю Бэрримор, стало ясно, что играть должна именно она, — замечает Спилберг. — Не успела Дрю войти в комнату, как все узнали, что она панкует и с минуты на минуту собирается отправиться со своей группой в мировое турне. И это говорила шестилетняя девчушка! Она меня окончательно сразила, когда пообещала помочь сделать фильм лучше!»

Роль Майкла, старшего брата Эллиота, досталась 14-летнему Роберту Макноутону. Несмотря на свой юный возраст, он уже имел опыт выступления на театральной сцене.

Матушку Мэри сыграла малоизвестная актриса Ди Уоллес-Стоун, а ученого Киса — Питер Койот, до этого пробовавшийся на роль Индианы Джонса.

Спилберг решил, что в новом фильме не должно быть знаменитостей. Харрисон Форд снялся в роли школьного учителя, но сцена с его участием была вырезана при монтаже.

Лето 1981 года заканчивалось, а исполнителя роли Эллиота найти все не удавалось. Наконец Джек Фиск, только что сделавший картину для «Юниверсл», посоветовал Спилбергу обратить внимание на десятилетнего Генри Томаса из Сан-Антонио, сыгравшего у него сына Сисси Спейсек.

Во время кинопробы Спилберг попросил Томаса включить воображение: у тебя есть друг, а правительство собирается его забрать, чтобы ставить над ним разные эксперименты. Генри Томас тут же вспомнил о своей погибшей собаке, и на его глазах заблестели слезы. Спилберг расчувствовался и сразу пригласил Генри в свой фильм.

Но все же, как должен выглядеть сам инопланетянин? Спилберг изучал иллюстрированные книги, внимательно рассматривал портреты великих людей. Наибольшее впечатление на него произвели фотографии поэта Карла Сэндберга, писателя Эрнеста Хемингуэя и ученого Альберта Эйнштейна. При создании образа инопланетянина были использованы их черты.

Стивен Спилберг хотел, чтобы пришелец имел длинную и тонкую шею, короткие ноги, а главное, чтобы его рост был около метра Он заключил контракт с известным дизайнером Карло Рамбальди из студии «Дино де Лаурентис», с которым сотрудничал на съемках фильма «Близкие контакты третьего вида».

Получив инструкции от режиссера и несколько набросков с изображением инопланетянина от иллюстратора Эда Верро, мастер Рамбальди принялся за работу. Говорят, что ему «позировал»… гималайский кот.

Пришелец предстал перед зрителями трогательным неуклюжим существом с кожистой черепашьей мордочкой, длиннопалыми лапками и

огромными, мудрыми и удивленными голубыми глазами под морщинистыми веками.

Рамбальди изготовил три модели инопланетянина общей стоимостью в 700 тысяч долларов.

Первая модель — в полный рост. Эта конструкция приводилась в движение двенадцатью операторами, которые управляли ею из специальной кабины. Вторая кукла, на электрическом приводе, использовалась для съемок крупным планом. И, наконец, третья модель была сделана для актеров-лилипутов.

В съемочной группе к моделям инопланетянина относились как к живым существам. Однажды помощник гримера в шутку попросил Е.Т. повернуть голову. Операторы решили подшутить и выполнили его просьбу. Напуганный гример едва не лишился чувств.

Восьмого сентября 1981 года начались съемки «Инопланетянина». Они проходили в Лос-Анджелесе и его окрестностях, на студии в Калвер-Сити и в жилых кварталах Туджунга и Норсриджа. Сцены в лесу снимались в Крисент-Сити в Северной Калифорнии.

«Инопланетянин» снимался по плану, составленному Стивеном Спилбергом совместно с оператором Алленом Давю, дебютировавшим в большом кино. Дети и взрослые у Спилберга не просто не понимают друг друга — они друг друга не видят. Камера снимает мир с точки зрения ребенка, и только мама Эллиота время от времени все же наклоняется к своим детям — и тогда мы видим ее лицо. Сестра Эллиота, Герти, пытается познакомить Е.Т. с матерью, но та слишком занята домашними делами и не хочет слышать ни о каких пришельцах.

Спилбергу удалось быстро найти общий язык с маленькими актерами. Он всегда помнил слова Трюффо о том, что «дети могут быть идеальными исполнителями, так как их не стесняет самолюбие, а игра доставляет им удовольствие».

Стивен позволял юным актерам импровизировать: «Иногда я спрашивал Генри Томаса или Дрю Бэрримор, как бы они поступили в той или иной ситуации… Дети придумывали замечательные реплики…»

Спилберг снимал фильм в хронологической последовательности, поэтому в сцене расставания с инопланетянином юные артисты переживали по-настоящему. Стивен Спилберг вспоминает: «Дети старались держаться вместе. Если бы я сделал несколько дублей, мои подопечные просто не выдержали бы, ведь они знали, что настал последний день их дружбы с Е.Т. и они его больше не увидят. Я шепнул Генри Томасу: „Ну, вот и все. Совсем скоро вы с ним расстанетесь“. Конечно же, мальчика взволновали мои слова, поэтому, когда включили камеру, его переполняли эмоции».

Финальная сцена из «Инопланетянина» признана зрителями британского телеканала «Чэннел-4» самой сентиментальной в истории мирового кинематографа. Эпизод, в котором маленький пришелец оставляет Эллиота и возвращается на свой корабль, набрал больше голосов, чем трогательные моменты из «Зеленой мили» и «Титаника».

За визуальные эффекты отвечала компания «Индастриал лайт энд мэджик» под руководством Денниса Мурена. Ее сотрудники успешно справились со своей задачей. Достаточно вспомнить летающий корабль

(спроектированный Ральфом Маккуорри), на создание которого ушло более трех месяцев. А знаменитый кадр, где Эллиот вместе с инопланетянином пролетают на велосипеде на фоне Луны, стал логотипом основанной Спилбергом два года спустя киностудии «Эмблин энтертейнмент».

Музыку написал Джон Уильямс. По признанию Спилберга, он даже не мечтал о таком потрясающем саундтреке к своему фильму. Слушая музыку Уильямса, он не смог сдержать слез. «Джон придумал гениальную музыку, в ней нельзя поменять ни одной ноты», — считал Спилберг.

Съемки картины завершились в декабре 1981 года. Первоначально инопланетянин говорил голосом Стивена Спилберга и Деборы Уингер (она сыграла небольшую роль в эпизоде празднования Хэллоуина — доктора в страшной маске). Потом за дело взялся специалист по звуковым спецэффектам Бен Барт, работавший ранее над «Звездными войнами». Для озвучивания E.T. он нашел некую Пэт Уэлш из Мэрин-Каунти (штат Калифорния). Эта пожилая женщина была домохозяйкой, мечтавшей когда-то о карьере актрисы. Именно Пэт Уэлш записала все диалоги пришельца.

Премьера фильма состоялась на Каннском кинофестивале 26 мая 1982 года. «Инопланетянин» демонстрировался во внеконкурсной программе. Зрители встретили картину восторженно.

В США фильм вышел на экран 11 июня 1982 года. Стивен Спилберг устроил специальный сеанс в Белом доме для президента Рональда Рейгана и его супруги Нэнси. Режиссер любил рассказывать, как Нэнси Рейган расплакалась к концу сеанса, а президент США выглядел словно десятилетний мальчишка.

Фильм претендовал на девять «Оскаров», но победил лишь в четырех номинациях — музыка, звук, визуальные эффекты и монтаж звуковых эффектов. Ассоциация иностранной прессы, аккредитованной в США, отметила «Инопланетянина» двумя премиями «Золотой глобус» (фильм в жанре драма и музыка). Композитор Джон Уильямс стал также обладателем премии «Грэмми».

Японская киноакадемия, Ассоциация кинокритиков Испании признали «Инопланетянина» лучшим иностранным фильмом года. Итальянцы удостоили Стивена Спилберга призом «Давид ди Донателло».

Бюджет «Инопланетянина» составил 10,5 миллиона долларов. «Инопланетянин» долгое время был рекордсменом по кассовым сборам.

Положительные отзывы критиков и грандиозный коммерческий успех доставили Спилбергу глубокое удовлетворение. Вместе с Мелиссой Мэтисон он разработал концепцию сиквела под условным названием «Ночные страхи», в котором Эллиота и его друзей похищают инопланетяне, и теперь уже E.T., получивший имя Зрек, помогает им вернуться домой.

Новые технологии позволили Спилбергу обновить фильм, исправить технические погрешности, а также включить в него ряд сцен, которыми пришлось пожертвовать в 1982 году.

16 марта 2002 года фильм, переведенный в цифровой формат, был выпущен в повторный прокат. Специальное издание «E.T.» посвящалось двадцатилетию картины. Премьера обновленного «Инопланетянина» прошла в Лос-Анджелесе. На ней присутствовали Стивен Спилберг и исполнители главных ролей — Дрю Бэрримор и Генри Томас.

«ОДНАЖДЫ В АМЕРИКЕ»
(Once Upon a Time in America)

Производство: «Уорнер браверс», США, 1984 г. Авторы сценария С. Леоне, Л. Бенвенути, П. де Бернарди, Э. Медиоли, Ф. Аркали, Ф. Феррини и С. Камински. Режиссер С. Леоне. Оператор Т. Делли Колли. Художник К. Сими. Композитор Э. Морриконе. В ролях: Р. Де Ниро, Дж. Вудс, Э. Макговерн, Т. Уильямс, Т. Уэлд, Б. Янг, Д. Эйело, Дж. Пеши и др.

В 1953 году на прилавках книжных магазинов США появился биографический роман Гарри Гольдберга, члена «Преступного синдиката», наводившего ужас на всю страну. Свою книгу «Гангстеры», написанную в одиночной камере тюрьмы «Синг-Синг», автор выпустил под псевдонимом Гарри Грей.

В 1967 году режиссер Серджо Леоне задумал сделать на основе «Гангстеров» эпическую сагу из жизни американских мафиози. За рассказами о налетах и перестрелках Леоне разглядел трагическую историю потерянной души.

Серджо Леоне даже приезжал в Нью-Йорк для встречи с Греем-Гольдбергом и вернулся домой под большим впечатлением от беседы с ним. Грей заявил, что писал книгу с единственной целью: снять ореол романтизма с гангстеров. Леоне и его сценаристы еще не раз встречались с Греем. К сожалению, незадолго до премьеры фильма писатель — бывший гангстер умер.

Леоне потратил пятнадцать лет жизни и немало собственных денег на то, чтобы сдвинуть проект с мертвой точки. Съемки начались лишь в 1982 году.

«Однажды в Америке» — это история сложных взаимоотношений двух друзей детства — Дэвида Аронсона (Роберт Де Ниро), по прозвищу Лапша, и Максимилиана Берковича (Джеймс Вудс), выросших в Ист-Сайде — одном из бедных кварталов Нью-Йорка. Они с детства мечтали вырваться из нищеты, ощутить себя хозяевами жизни.

Действие фильма охватывает четыре временных отрезка: десятые, двадцатые, тридцатые, шестидесятые годы XX века. Сюжет развертывается в воспоминаниях постаревшего гангстера Дэвида Аронсона в курильне опиума. Он тридцать пять лет мучился виной за предательство и гибель друга, а тот не только остался жив, но и украл у него деньги и любимую девушку.

В середине 1970-х на роль Макса или Лапши Леоне хотел пригласить Жерара Депардье. Однако француз ответил, что он вряд ли сможет почувствовать характер этих парней — для этого нужно родиться в Америке.

Еще одним претендентом на роль Макса был Ричард Дрейфус. Леоне утверждал, что в поле его внимания находилось более 200 актеров.

Мечтал сыграть Макса Джо Пеши, но, по мнению Леоне, в этой роли он бы выглядел неубедительно. Пеши был лучшим другом Роберта Де Ниро, главной звезды фильма, поэтому режиссер предложил Джо выбрать себе другого персонажа. Пеши предпочел роль Фрэнки Минарди, которая в оригинальном сценарии была значительно больше по объему, чем в окончательном варианте.

Роль Макса Берковича перешла к Джеймсу Вудсу. Он начинал играть на бродвейских подмостках, в кино дебютировал в 1972 году в фильме Элиа Казана «Гости». Однако известность Джеймсу Вудсу принесла именно роль Макса.

В актерский ансамбль также хорошо вписались Элизабет Макговерн (Дебора), Трит Уильямс, Берт Янг, Дэнни Эйело. На роль Кэрол пробовалась Клаудиа Кардинале, но Леоне отдал предпочтение Тьюсди Уэлд.

О герое фильма Дэвиде Аронсоне Леоне говорил: «Я видел Лапшу ребенком в нью-йоркском Ист-Сайде. Я видел его мальчишкой на службе у рэкетиров. Потом я видел, как он расчетливо и страстно убивал христиан. Потом я наблюдал, как он в одиночку вел войну против столпов организованной преступности. Но Лапша не был Доком Шульцем или Питером Лоррэ, Аленом Лэддом или Лаки Лучано, Аль Капоне или Хэмфри Богартом. Никто не обращал на него внимания: взгляд мира проходил сквозь него, как будто он был витриной бара. Он был Лапша. И все. Парнишка из гетто. Господин Никто, который пытал удачу с пулеметом Томпсона в руках, когда алкоголь был запрещен, а игры городского насилия еще не канули в историю. Как тысячи других мелких преступников, уцелевших в войне банд, а потом запертых за тюремные решетки, он был распят на кресте слишком большом для него. Даже летом он носил пальто, являющее собой пародию на гангстерскую эстетику. Это пальто, словно позаимствованное из актерского реквизита, придавало ему мафиозный вид, но все равно висело на нем как мешок. Слишком широкое, словно подарок от злого доброго самаритянина забулдыге из Бауэри. Оно ему, право же, не шло. И все последующее обернулось для него бедой».

Де Ниро мог выбирать, кого ему играть в «Однажды в Америке»: Лапшу или Макса. Он предпочел Лапшу — роль человека, переполненного мучительным сознанием вины.

Прототипами Дэвида Аронсона у Грея были знаменитые гангстеры Багси Зигель и Мейер Лански. Зигель мечтал построить игорный Лас-Вегас, а более рассудительный Лански претворил эту мечту в жизнь.

Роль Лапши — одна из лучших в творческой биографии Роберта Де Ниро. По меткому замечанию киноведа Е. Карцевой, в этом фильме многие предыдущие роли актера сложились как кусочки мозаики в единую фреску трагедии человеческой жизни, принесенной на алтарь гангстеризма. Почти не меняясь внешне, актер показывает эволюцию своего героя на протяжении почти полувека. Только глаза, вначале живые, искрящиеся радостью жизни, к концу становятся тусклыми, как у человека, который уже ничего от судьбы не ждет.

«Я считаю Боба не столько актером, сколько воплощением любого персонажа, которого он играет, — говорил Леоне. — Пока он не почувствует себя в „чужой шкуре“, мы не можем снимать. У нас с ним один и тот же недостаток. Мы увлечены деталями и маниакально стремимся к совершенству. Мы снимали шесть месяцев. Я рассматривал кандидатуры многих знаменитых актеров. К счастью, я сделал правильный выбор. Американские исполнители очень естественны в кадре, но даже среди них Де Ниро лучший».

На этот раз Де Ниро приходится играть и любовные сцены, к чему он явно не расположен. Любовь к Деборе (Элизабет Макговерн), сестре своего товарища, начавшуюся еще в детстве, Дэвид пронес через всю жизнь. Дебора не захотела связывать свою судьбу с гангстером и предпочла карьеру артистки.

Успешно справились со своими ролями и юные исполнители: Скотт Тайлер (Лапша), Расти Якобс (Макс), Майкл Монетти (Толстяк Мо)… Роль маленькой Деборы сыграла Дженнифер Коннелли.

Дженнифер утвердили на роль прежде всего потому, что ее нос оказался очень похож на нос исполнительницы роли взрослой Деборы, Элизабет Макговерн. Юная Коннелли отметила свое двенадцатилетие на съемках «Однажды в Америке».

«Сколько времени прошло с 1982 года — страшно подумать! — говорит она. — Первый фильм — и сразу с Серджо Леоне! Вокруг — потрясающие актеры. Но в то время я была ребенком и ничего этого не понимала! Представляете, мне потребовалось двадцать лет, чтобы понять, что я снялась в одном из лучших фильмов XX века!».

Леоне изучал жизнь и устройство нижнего Ист-Сайда на протяжении трех лет, прежде чем приступить к съемкам. Так же Серджо Леоне изучал жизнь банд того времени.

Съемочный период: 14 июня 1982–22 апреля 1983. Кроме Италии, Леоне снимал фильм во Франции, Канаде и США. Ресторан, где Лапша пытается покорить Дебору, а затем ночной пляж снимались в Венеции. Драматическое возвращение после ужина — на побережье Нью-Джерси. Сцена, в которой Дебора уезжает в Голливуд, снималась на парижском железнодорожном вокзале, и на пути стоит французский состав. Эпизод, в котором Лапша направляет автомобиль в воду, — Монреаль. А вот Ист-Сайд Нью-Йорка — это на самом деле Ист-Сайд.

«Однажды в Америке» — эпическое произведение, развертывающееся медленно, неторопливо, обстоятельно. Отсюда — столь значительные паузы, которые пришлось держать исполнителям ролей, неторопливость жестов и движений.

Как отметили киноведы, в ключевых сценах актерам на помощь приходили звуки. Действительно, трудно забыть позвякивание ложечки в кофейной чашке, когда Дэвид размешивает сахар, слушая, как Макс излагает свой план нападения на банк. Или бесконечный телефонный звонок, звучащий сначала в реальности, а потом в сознании героя, напоминая о том, что именно он позвонил в полицию, стремясь спасти жизнь друзьям.

Оригинальная музыка для «Однажды в Америке» была написана за семь лет до начала съемок! Композитору Эннио Морриконе режиссер не давал читать сценарий, но целыми днями разговаривал о будущем фильме. Морриконе сочинил для каждого персонажа пять-шесть мотивов.

«Когда Серджо Леоне уже монтировал „Однажды в Америке“, — рассказывал Морриконе, — он попросил меня подобрать музыкантов и проследить за записью конкретных музыкальных фрагментов. К счастью, я был в тот момент почти свободен и предложил Серджо мой оркестр. Мы записали почти все, что он от нас хотел, оставалась только центральная линия, которую он назвал „темой Деборы“. Все шло, на мой взгляд, удачно,

но Леоне не нравилось, как звучит гармоника. Он замучил музыканта, изнасиловал оркестр, но того, что он слышал в своей голове, у нас по-прежнему не получалось. Когда мы начали играть в сто пятидесятый раз, Леоне словно взбесился: он выбежал из пультовой и принялся душить старичка, который дудел на гармошке! Старичок уже покорно закрыл глаза, и вдруг из его инструмента вырвался странный звук… „Вот! Вот то самое!“ — закричал Серджо. Потом во время записи в студии он слегка придушивал дедушку, и тот замечательный звук, который вы слышите на протяжении почти всего фильма, — его авторство я предлагал запатентовать! А дедушка потом признался, что не может смотреть картину „Однажды в Америке“, потому что своим кашлем распугивает зрителей».

Леоне три года отбирал саундтреки для своего фильма. Одна из мелодий — «God Bless America», написанная выходцем из России Ирвином Берлином, считается неофициальном гимном Америки. Этой мелодией «Однажды в Америке» начинается и ею же заканчивается. Удачно вписалась в фильм и душещипательная мелодия «Yesterday» группы «Битлз».

Съемки картины частично финансировала студия «Лэдд компани», выделившая 10 миллионов долларов. Общий бюджет составил по одним данным 30, а по другим — 40 миллионов долларов.

Черновой вариант «Однажды в Америке» подразумевал продолжительность картины 10 часов. В авторской редакции картина имела продолжительность 3 часа 47 минут.

17 февраля 1984 года в Нью-Йорке состоялся премьерный показ картины. Американская публика, жаждавшая развлекательного зрелища, была крайне недовольна заунывным, с их точки зрения, фильмом. Перепуганные продюсеры потребовали от Леоне дальнейших сокращений. Леоне отказался. Тогда был нанят монтажер Зак Штейнберг, который вырезал 45 минут из готовой копии, убрав, по словам Леоне, жизненно важные эпизоды для понимания сюжета картины. Американская версия длилась 2 часа 19 минут.

Леоне вложил в этот фильм не только свой опыт и мастерство, но и душу. Он справедливо считал, что фильм был не просто сокращен, а «варварски искалечен». Влиятельный критик из «Нью-Йорк таймс» Винсент Кэнби писал, что студийная версия картины выглядит так, будто ее «сокращали, следуя указаниям шарика рулетки». Кэнби даже назвал фильм «небрежно склеенным набором кадров». Леоне тяжело переживал случившееся, у него случился сердечный приступ.

«Я не хотел делать типичный гангстерский фильм, — говорил Леоне, — а в американской студийной версии он так и выглядит, ведь они оставили только „крутые“ эпизоды, в хронологической последовательности…»

Если американцы встретили «Однажды в Америке» без восторга, то в Европе Леоне ожидал триумф. Оригинальная версия фильма была показана в Каннах в мае 1984 года и удостоилась восторженных откликов. Зритель принял ее как откровение мастера, завершающего свой длинный жизненный путь.

Британская академия кино и телевидения отметила фильм «Однажды в Америке» премиями за лучшие костюмы (Габриэлла Пескуцци)

и музыку (Эннио Морриконе).

«Однажды в Америке» получил также приз Японской киноакадемии как лучший фильм на иностранном языке.

Итальянский национальный синдикат кинокритиков наградил Серебряной лентой оператора Тонино Делли Колли, режиссера Серджо Леоне, композитора Эннио Морриконе, художника Карло Сими. Кроме того, были отмечены спецэффекты.

Серджо Леоне говорил, что на 90 процентов доволен своим фильмом «Однажды на Дальнем Западе» и на 99 процентов — фильмом «Однажды в Америке». «В последнем мне много удалось», — скромно отмечал режиссер.

В 2003 году авторитетный в мире кино английский журнал «Сайт энд саунд» провел опрос среди своих экспертов с целью определить десять лучших фильмов за последние двадцать пять лет. Фильм Серджо Леоне «Однажды в Америке» по праву вошел в этот почетный список.

«НЕБО НАД БЕРЛИНОМ»
(Der Himmel über Berlin)

Производство: Германия — Франция, 1987 г. Авторы сценария: П. Хандке, Р. Райтингер, В. Вендерс. Режиссер В. Вендерс. Оператор А. Алекан. Художник Х. Луди. Композиторы Ю. Книпер, Н. Кейв. В ролях: Б. Ганц, О. Зандер, С. Доммартин, К. Бойс, П. Фальк и др.

В 1987 году немецкий режиссер Вим Вендерс рассказал в интервью, что ребенком часто спрашивал себя, действительно ли есть Бог, который все видит. И как он умудряется ничего не забыть — ни движение облака, ни жесты и шаги каждого человека, ни его мечты. Невозможно представить, что существует такая память, и еще печальнее — если ее нет.

Фильм «Небо над Берлином» знаменует возвращение Вендерса к своим истокам в Германию (после съемок в Америке, Португалии, Японии). Берлин — это город-символ. Вендерс называет его «историческим местом правды».

«Я жил вдали от Германии в течение восьми лет, — рассказывал режиссер. — И только сняв „Хэммета“ вернулся домой. После такого длительного отсутствия мне приходилось заново открывать свою родину. „Небо над Берлином“ — фильм о том, как это происходило, как я заново строил взаимоотношения с Германией и своим детством. Фильм был сделан без сценария, примерно так, как пишут поэмы. Он был построен на инстинкте и не имел сюжета. Я снимал его с великим французским кинематографистом Анри Алеканом, которому в то время было восемьдесят лет. И он действительно оказал неоценимое влияние на этот фильм».

Сюжет «Неба над Берлином» оригинален для современного кино. Ангелы, обреченные на бессмертие, живут в Берлине, они обладают сверхзнанием, им известно будущее, они слышат мысли людей, но, созерцая жизнь вокруг себя, не в силах вмешаться в ее ход. Их не замечает никто, кроме детей.

Ангелы Вендерса — необычны. Это двое мужчин в длиннополых черных пальто с косичками, болтающимися за плечами. Они бы вполне могли сойти за простых смертных, если бы не обладали странной привычкой наблюдать за миром людей с высокой колокольни городской

церкви.

По сути дела, эти ангелы — безработные. Ведь Бог, посланниками которого они «работали», отступился от людей. По инерции они продолжают выполнять свои обязанности, хотя понимают, что ничем не могут помочь роду человеческому.

Осознание своей беспомощности наложило печать неизбывной скорби на лицо ангела Кассиэля (Оскар Зандер). Однако его приятель Дамиэль (Бруно Ганц) настолько сроднился с грешным человечеством, что вполне созрел для того, чтобы поменять свое бессмертие на участь обыкновенного смертного. И когда он встречает воздушную гимнастку Марион (Сольвейг Доммартин), страдающую от одиночества, он становится человеком со всеми его слабостями и несовершенствами. Фильм завершается соединением влюбленных — ангела и циркачки.

Вим Вендерс привлек к работе над сценарием знаменитого австрийского писателя Петера Хандке, с которым делал картину «Ложное движение». За основу сценария были взяты «Дуинские элегии» Райнера Марии Рильке. Хандке написал прекрасные поэтические диалоги.

Фильмы Вендерса часто снабжены посвящениями. «Небо над Берлином» адресовано «трем ангелам» — Андрею, Франсуа и Ясудзиро, то есть Тарковскому, Трюффо и Одзу. Что их объединяет? Вендерс пояснял: «Мы шли к одному и тому же разными путями».

«Мои ангелы — это библейские или даже добиблейские мифологические персонажи. Это взгляд в будущее, — говорил Вендерс. — Мой фильм, конечно, не религиозный, ангел здесь — посредник между человеком и Богом, но поскольку я считаю, что Бога нет, то для моих ангелов нет работы, ибо нет никого, кому бы отнести послание мысли и мечты человеческие. Если хотите, это своего рода духовный образ. Они любят нас, но как свидетели. Ничем не могут помочь. Их взгляд на нас — это невинный взгляд, на который все мы способны, и если есть надежда на лучшее будущее человечества, то она в том, чтобы мы вернулись в детство. Тот опыт, который ты переживаешь как человек, — достоин вечности. Нужно лишь вернуть себе способность всему удивляться, как дети удивляются сказке. Сродни ей и мой фильм».

Бруно Ганц, исполнитель роли ангела Дамиэля, пришел в кино актером театра Петера Штайна. В 1982 году он вместе с Оскаром Зандером (в «Небе над Берлином» — ангел Кассиэль) снял документальный черно-белый фильм «Память» о двух актерах старшего поколения — Курте Бойсе и Бернхарде Минетти.

В «Небе над Берлином» Бруно Ганц веселится от души, изображая своего ангела. Никогда еще он не играл с такой вдохновенной раскованностью.

Роль циркачки — дебют Сольвейг Доммартин в кино. До 1992 года она была женой Вендерса.

Питер Фальк сыграл падшего ангела. Этот персонаж снимает в Берлине фильм — о последней войне и уничтожении евреев.

С фильма «Небо над Берлином» началась мировая слава одного из самых интересных рок-исполнителей — Ника Кейва. Кейв и его группа «Bad Seeds» появляются на экране в амплуа некоего анонимного андеграундного состава, играющего камерный «сейшн».

Ангелы видят мир черно-белым. Черно-белая пленка помогает Вендерсу схватывать суть происходящего, в то время как цветное изображение разменивается на несущественные детали. Может быть, поэтому во второй части фильма, когда Дамиэль превращается в человека, мир становится цветным.

«Небо над Берлином» снимал Анри Алекан, старейшина клана французских кинооператоров. Он пришел на съемочную площадку в середине 1920-х. Профессиональная известность пришла к Алекану во время Второй мировой войны: он принимал активнейшее участие во французском Сопротивлении, запечатленные им хроникальные эпизоды сражений вошли в знаменитый фильм Рене Клемана «Битва на рельсах» (1945).

После войны Алекан работал с Кокто, Дювивье, Уайлером, Аллегре, Карне, Гансом, Янгом, Лоузи и другими мастерами экрана. С Вендерсом он впервые встретился на картине «Положение вещей» (1982).

«Небо над Берлином» — произведение необыкновенно целостное, органично сочетающее сказочность темы ангелов с подчеркнуто документальной манерой изображения жизни большого, разделенного города, философские раздумья о судьбах немецкого народа с остроумными жанровыми зарисовками. Это и сказка, и шутка, и история любви, и исследование психологии творчества.

За фильм «Небо над Берлином» Вим Вендерс получил премию за режиссуру на Каннском кинофестивале, а также приз «Феликс». Курт Бойс получил «Феликса» за роль второго плана.

В 1992 году Вендерс продолжил историю ангела Дамиэля и его друга Кассиэля в фильме «Так далеко, так близко». Приступить к новой работе, по словам самого Вендерса, его побудили перемены, произошедшие в Берлине: была разрушена Берлинская стена, Германия стала единым государством.

Однако если в «Небе над Берлином» ангел становится человеком, чтобы познать, что такое любовь, то в фильме «Так далеко, так близко» ангел не влюбляется и даже не хочет любви. Он пытается выяснить, почему люди все меньше прислушиваются к ангелам. Ему важно это понять, чтобы лучше служить людям…

«СПИСОК ШИНДЛЕРА» (Schindler's List)

Производство: «Юниверсл пикчерс», США, 1993 г. Автор сценария С. Заилян. Режиссер С. Спилберг, Оператор Я. Камински. Художник А. Старски. Композитор Дж. Уильямс. В ролях: Л. Нисон, Б. Кингсли, Р. Файнс, К. Гудолл, Д. Сагалл, Э. Дэвидц и другие.

В 1982 году Томас Кинелли написал роман «Ковчег Шиндлера» и получил за нее престижную Букеровскую премию. Тогда же президент компании «Юниверсл» Сид Шайнберг приобрел права на экранизацию книги для своего режиссера Стивена Спилберга.

Герой произведения Оскар Шиндлер — реальное лицо (он умер в 1974 году). Дамский угодник, аферист, спекулянт, бонвиван, Шиндлер занимался бизнесом в оккупированной Польше. Он завязывал деловые знакомства на светских раутах и сводил нацистов с красивыми женщинами.

В 1944 году, когда фашисты готовили отступление, Шиндлер добился разрешения вывезти более тысячи евреев, так называемых военных специалистов, на новый завод, расположенный вдалеке от линии фронта. И тем самым спас узникам жизнь.

В 1983 году Спилберг посмотрел телефильм об Оскаре Шиндлере, после чего решил встретиться с участниками событий. Стивен сидел рядом с бывшими узниками концлагерей, слушал их рассказы. Они говорили: «Вы можете до нас дотронуться, потому что Оскар Шиндлер был послан Богом». Спилберг дал слово сделать все от него зависящее, чтобы об этом необыкновенном человеке узнал весь мир.

Спилберг решил доверить постановку тому, кто старше его, мудрее, рассудительнее. Он предлагал экранизацию Курту Лидтке, Мартину Скорсезе, Сиднею Поллаку. Но затем все же решился взяться за дело сам.

Посетив Освенцим, Спилберг был оскорблен и взбешен. Больше всего его поразили огромные размеры лагеря. Поразили даже больше, чем зрелище разрушенного крематория.

Не меньшее потрясение Спилберг испытал в местечке под названием Острый Холм близ Кракова, где хоронили евреев после чистки гетто, а также погибших в лагере Плашове. Поковырявшись в земле, он обнаружил пулю, которая, вероятно, выпала из черепа сожженного в печи человека.

Спилбергу стало стыдно за свою нацию, ведь две трети выпускников американских школ ничего не слышали о холокосте (массовом истреблении евреев нацистами во время Второй мировой войны).

«Желание снять этот фильм было просто невероятным, — вспоминает Спилберг. — Казалось, я мог подождать несколько месяцев, до февраля девяносто четвертого года, и тогда многих проблем удалось бы избежать (я снимал фильм о Шиндлере и одновременно заканчивал „Парк Юрского периода“). Но возникла какая-то жгучая потребность, словно Всевышний призывал меня сделать фильм без промедления, и я решил для себя: „Или сейчас, или никогда“. Друзья отговаривали: „Ты ждал десять лет, книга лежит у тебя с восемьдесят второго года. Почему бы не подождать еще чуть-чуть?“ Я отвечал им: „Это трудно объяснить, но мне жизненно необходимо поставить фильм о холокосте именно сейчас. Все, я еду в Польшу“».

Но прежде надо было договориться с руководством студии «Юниверсл», сделавшим ставку на фильм о динозаврах «Парк Юрского периода». Боссы переполошились, узнав, что Спилберг собирается покинуть их на три с половиной месяца раньше срока. Но монтаж фильма о динозаврах к тому времени был уже завершен. Спилберг поспешил успокоить руководство: за работой над «Парком» он будет следить из Польши по спутнику. И слово свое сдержал.

Спилберг понимал, что успех фильма «Список Шиндлера» во многом зависит от точного выбора актера на главную роль. Шиндлер был натурой противоречивой. «Я могу представить, как он устрашал людей, пугая их тем, что пришел их черед и даже что смерть свою они примут из его рук, — говорил Спилберг. — А в другом случае давал понять, что в его руках не может быть ничего, кроме плитки шоколада. Он имел железную хватку дельца, и в тоже время обладал чувством сострадания. Мне нужен был

рассудительный и спокойный актер». Все эти качества режиссер нашел у британского актера Лайэма Нисона.

Еще одна из загадок Шиндлера — его тесные отношения с комендантом концлагеря Амоном Гетом, который казнил десятки тысяч людей. Спилберг назначил бы немца на роль мерзавца Гета, если бы он не повстречал британца Ралфа Файнса.

Файнс начинал работать в Королевском шекспировском театре. Через год критики уже восхваляли его игру в «Короле Лире» и «Троиле и Крессиде». Режиссер Крис Мено занял актера в телефильме «Опасный человек: Лоуренс после Аравии». «Опасный человек» получил премию «Эмми» в категории «драма», и Файнса стали приглашать в кино.

Файнс произвел на Спилберга очень сильное впечатление в «Опасном человеке», поэтому он решил познакомиться с ним лично. Когда Файнс вошел в комнату, режиссер подумал: «Как этот тощий английский лицедей мог настолько напугать меня, что я поверил, будто он может убить человека?!». Потом они поговорили, и Спилберг понял, что перед ним талантливейший актер, способный сыграть все. У него завораживающие глаза, в которых прячется и добро, и зло. Он понял, что из Файнса получится идеальный Амон Гет.

Персонаж Файнса кажется воплощением зла, но не только потому, что он мучает и убивает людей. Самым страшным в Гете становится неотразимое сексуальное обаяние, которое обволакивает всех окружающих — и его сподвижников, и его жертв.

Не страшно ли было Файнсу погружаться в бездну ненависти своего персонажа?

«Мне было страшно читать о том, что сделал этот человек, — говорит актер. — А вот играть его — нет. Играть противоречивых людей так интересно, что все страхи отходят в сторону. Хотя, пожалуй, в какой-то момент мне стало страшно. Страшно из-за того, что все получалось слишком легко…»

Еще один британец Бен Кингсли сыграл роль бухгалтера Ицхака Штерна. Этого человека называют совестью Шиндлера. Штерн много трудился, чтобы воплотить в жизнь мечту Оскара.

В свою группу Спилберг пригласил оператора Януша Каминski, художницу по костюмам Анну Беджрич-Шеппард, уроженцев Варшавы художника-постановщика Алана Старски, выпускника Варшавской академии изобразительного искусства, который создал декорации лагеря в Плашове. В фильме можно видеть также старую шиндлеровскую фабрику и его краковскую квартиру.

Съемки заняли пять месяцев, хотя Спилберг старался по возможности ускорить работу. В «Списке Шиндлера» — 126 действующих лиц. Тридцать тысяч человек принимало участие в массовках. В фильме 148 сцен, снимавшихся в 35 разных местах.

Но вернемся к Оскару Шиндлеру. Для Спилберга этот человек так и остался загадкой: «Мне известно только то, что он спас тысячу сто человек. И это единственное, что не вызывает сомнений». Оставшиеся в живых свидетели ограничивались описанием его внешности и изящных манер. Один из личных секретарей Шиндлера провел со Спилбергом три дня. Спаситель евреев представал чуть ли не суперзвездой (выражаясь

современным языком).

Шиндлеру нравилось, когда им восхищались. Прохаживаясь по цехам своей фабрики, он бросал на пол недокуренные сигареты, чтобы их подбирали евреи. Но у него и в мыслях не было угостить заключенных табаком. В одном из эпизодов фильма Шиндлер случайно натыкается на Хелен Хирш, горничную Гета (этот случай взят из жизни). Он спросил ее: «Ты что, не знаешь, кто я? — Девушка замялась. — Я Шиндлер, я Шиндлер!» Хелен не выразила восторга, и Шиндлер стал угощать ее шоколадом. И так продолжалось до тех пор, пока девушка не прониклась к нему симпатией.

В сценарии сцены, связанные с гетто, занимают всего одну страницу. На экране — 20 минут. Спилберг постоянно что-то добавлял, чаще снимал вообще без сценария. Но добавлял лишь реальные факты, свидетельства людей, прошедших через лагеря.

Фильм с самого начала задумывался черно-белым. Перед глазами Спилберга прошли тысячи фотографий, документов, кадров кинохроники — все черно-белое. Он сделал несколько цветных сцен, но затем все вырезал, оставив только две: «Я думаю, если люди и видели что-нибудь о холокосте, а в основном это документальные кадры и фотографии, то они видели это в черно-белом изображении, за исключением четырехминутной хроники освобождения Дахау, снятой Джорджем Стивенсом. Для меня черно-белое сочетание — не что иное, как сыворотка, вводимая в организм, дабы приостановить вирус. А цвет — это болеутоляющее».

Фильм обошелся его создателям в 22 миллиона долларов, что для Спилберга значит «дешевый». Однако больше денег «Список Шиндлера» и не требовал.

Но режиссера не волновал коммерческий успех картины. «Список Шиндлера» вышел на экран в декабре 1993 года и сразу получил высокие оценки критики. Фильм быстро окупился, принес прибыль. Спилберг передал солидные суммы в различные еврейские фонды и благотворительные организации.

Член британского парламента Д. Кауфман, у которого бабушка погибла от рук нацистов, назвал «Список Шиндлера» «величайшим из всех фильмов в истории кино». Критик из «Нью-Йорк букс ревью» Джон Гросс причислил картину Спилберга к выдающимся достижениямкинематографа.

«Список Шиндлера» получил 13 номинаций на премию «Оскар» и в семи из них одержал победу (фильм, режиссер, монтаж, сценарий-адаптация, художник, оператор, музыка).

За роль Гета Файнс был выдвинут на «Оскар» в категории «лучшая роль второго плана», но проиграл золотую статуэтку Томми Ли Джонсу. Тем не менее пресса превознесла его как актера, сумевшего идеально воплотить на экране зло.

Получая статуэтку «Оскар» за режиссуру, Спилберг призвал не забывать об уроках войны и ее жертвах.

«КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО»
(Pulp Fiction)

Производство: «Мирамакс», США, 1994 г. Авторы сценария К. Тарантино и Р. Эйвори. Режиссер К. Тарантино. Оператор А. Секула. Художник Д. Васко. В ролях: Д. Траволта, У. Турман, Б. Уиллис, С. Л.

Джексон, Р. Аркетт, Т. Рот, А. Пламмер, К. Тарантино, Х. Кейтел, М. де Медейрос и др.

…В марте 1992 года молодой американский режиссер Квентин Тарантино отправился в Амстердам и провел там пять месяцев. Он позволил себе расслабиться: проводил время в барах, напичканных наркоманами, и пил до самого утра. Днем он посещал кинотеатры и много читал. В Амстердаме у Квентина оформился замысел фильма «Криминальное чтиво».

Как режиссер Тарантино только начинал свой путь в кино. Его первая полнометражная картина «Бешеные псы» была показана 18 января 1992 года на фестивале «Санденса» в Парк-Сити (штат Юта) и сразу стала сенсацией. Она принесла создателям более двадцати миллионов долларов. На фестивале в Торонто «Бешеные псы» получили приз как лучший фильм года.

«Идея „Криминального чтива“ состояла в том, чтобы создать три короткие истории, как в старом журнале „Черная маска“, — говорит Тарантино. — Многие из криминальных романов Реймонда Чандлера, Дэшила Хэммета впервые были напечатаны в бульварных журналах. Мой сценарий не имеет с этим ничего общего, но это было отправной точкой. Три взаимосвязанные истории, в которых участвуют одни и те же герои, свободно перемещаясь из одного сюжета в другой».

Тарантино сомневался, что найдет деньги на постановку полнометражного фильма. Он планировал снимать по одной новелле, после чего объединить их и выпустить на экран.

Одну из новелл придумал приятель Тарантино Роджер Эйвори, причем история о боксере, отказавшемся проиграть бой, вылилась в сценарий полнометражного фильма «Беспорядок правит миром».

Как рассказывал Роджер Эйвори, «когда Квентин закончил „Бешеных псов“, он позвонил мне: „Роджер, они предлагают мне разные проекты, но единственная вещь, которую я должен сделать, — это "Криминальное чтиво"“. И я поддержал его: „Прекрасно, давай сделаем это“. Мы вернулись к тому, с чего начали, взяли сценарий „Беспорядок правит миром“, сократили его до новеллы „Золотые часы“. Потом взяли мою сцену из „Настоящей любви“, не вошедшую в окончательный вариант сценария (о голове, выброшенной из машины), и эпизоды, написанные Квентином для других фильмов, и просто соединили все вместе. Затем мы поехали в Амстердам, так что почти половина сценария — моя».

Эйвори очень нуждался в деньгах, поэтому продал Тарантино свою часть сценария за небольшую сумму. Они договорились, что в титрах «Криминального чтива» Эйвори будет указан как автор идеи.

В свою очередь Тарантино утверждает, что он кардинально переработал сценарий Эйвори: «В фильме есть только одна сцена, в которой диалог написан одним Роджером, это сцена в ванной, где герой Брюса Уиллиса объясняет, что он собирается сделать. Мне нравится эта сцена, и я не стал в ней ничего менять».

Фирменный знак фильмов Тарантино — сочетание смешного и ужасного. Это сбивает зрителя с толку: никогда не знаешь, закончится ли веселый эпизод какой-нибудь гадостью или же убийство завершится невероятно смешной шуткой над трупом. В «Криминальном чтиве»

подобное происходит почти постоянно.

Съемки фильма должны были начаться 20 сентября 1993 года, а за месяц до этого срока в «Голливуд репортер» появилось объявление: «В „Криминальное чтиво“ („Джерси филмз“), начало съемок которого намечено на сентябрь, требуются актеры, похожие на Джеймса Дина, Донну Рид, Элвиса и М.М.»

Все актеры были поставлены в равные условия: зарплата — примерно 1400 долларов в неделю и проценты от проката картины. Разумеется, на приглашение кинозвезд рассчитывать не приходилось.

Один из главных персонажей «Криминального чтива» — Винсент Вега, профессиональный киллер.

Тарантино был большим поклонником таланта Джона Траволты: «Он — один из лучших актеров Америки. Он меня потряс в „Проколе“ Де Пальмы. Я неоднократно пересматривал этот фильм и удивлялся, почему режиссеры не используют его гениальный дар».

Тарантино решил, что лучшего исполнителя на роль Винсента ему не найти. В «Криминальном чтиве» Вега колет героин, рассуждает о массаже ног, читает комиксы о супершпионке «Модести Блейз», танцует ча-ча-ча и хладнокровно убивает.

«Это был необычный сценарий, — вспоминает Траволта. — Мало того что он был очень умным, он еще и живой, оригинальный. Я подумал: „Вот бы сыграть этого героя, да черта с два мне позволят!“»

Действительно, в Голливуде считали, что звезда Джона Траволты закатилась. «Мирамакс» навязывала режиссеру Дэниэла Дэй-Льюиса. Но Тарантино категорично заявил: не будет Траволты — не будет и фильма.

«Квентин из-за меня все поставил на карту, — отмечает актер. — Я не мог не оправдать его надежд и выкладывался на всю катушку». За роль в «Криминальном чтиве» Траволта будет выдвинут на премию «Оскар», что восстановит его репутацию и статус культового актера.

На роль Мии Уоллес, таинственной жены криминального босса Марселлуса, пробовались несколько актрис: Холли Хантер, Мэг Райан, Мэг Тилли, Розанна Аркетт…

«Квентин не знал, кто будет играть жену босса — итальянка, англичанка или негритянка, он не имел ни малейшего понятия», — утверждает продюсер Бендер. Но когда Тарантино встретил 24-летнюю Уму Турман, которую агент прочил на роль Хани Банни, участницы ограбления ресторана (в фильме ее сыграла Аманда Пламмер), он почувствовал, что нашел идеальную исполнительницу.

«Я была озадачена сценарием „Криминального чтива“ и не сразу согласилась играть в этом фильме, — рассказывает Ума. — Но меня захватила невероятная энергия и энтузиазм Квентина… Мы провели несколько дней в „Джерси филмз“, студии, похожей на огромный гараж. Сидели за карточным столом и работали. Великое часто рождается из страданий. Наш фильм родился из радости».

После «Чтива» Ума станет не просто популярной. Миллионы девушек, подражая ей, сделают похожую стрижку и покрасят в черный цвет волосы. В барах появится знаменитый «безалкогольный пятидолларовый коктейль» — любимый напиток ее героини. Турман будет признана самой стильной актрисой поколения «Х».

То, что в актерском составе оказался Брюс Уиллис, было подарком судьбы. Сосед Уиллиса актер Харви Кейтел пригласил Тарантино и продюсера Бендера на ланч. Прочитав сценарий, Уиллис сразу согласился участвовать в «Криминальном чтиве». «Я не просил какой-нибудь конкретной роли, сказал, что я сыграю кого угодно. О гонораре речи не велось».

Уиллис получил роль боксера Буча Кулиджа. Этот персонаж, получив деньги за свое «заказное» поражение на ринге, неожиданно побеждает своего соперника и скрывается от разъяренных бандитов. Брюс был в хорошей форме: он только что снялся обнаженным в нескольких сценах фильма «Цвет ночи». Правда, в «Криминальном чтиве» ему не требовалось боксировать по-настоящему.

Некоторые роли Тарантино писал с расчетом на определенного исполнителя. Образ мистера Вулфа, специалиста по уничтожению трупов, создавался с прицелом на Харви Кейтеля, а роли влюбленных Хани Банни и Пампкина, промышлявших вооруженными налетами на магазины и рестораны, писались в расчете на Тима Рота и Аманду Пламмер.

Мафиозного босса Марселлуса должен был играть один из любимчиков Тарантино Сид Хэйг, но актер в последний момент отказался. Роль перешла к Вингу Рэймзу, получившему одновременно предложение сняться в «Человеке Возрождения» за вдвое больший гонорар. Несмотря на это Рэймз предпочел работать с Тарантино.

Розанна Аркетт сыграла Джоди, жену торговца наркотиками, увлеченную модным «пирсингом». Она восемнадцать раз проколола все интимные места своего тела, а в язык загнала гвоздь — так сексуальнее. Роль инфантильной француженки Фабьен, жены Буча, досталась Марии де Медейрос.

Афро-американец Сэмюэл Джексон получил сценарий с пометкой: «Если покажешь кому-нибудь еще, убью!» Он был покорен монологами своего героя, беспощадного убийцы Джулиуса Уиннфилда, который ощутил прикосновение божьей десницы и решил встать на путь праведника. По его словам, эти длинные монологи легко запоминались, поскольку звучали подобно музыке.

Эрик Штольц сыграл торговца наркотиками Ланса. В первый раз Эрик встретился с Квентином на фестивале в Санденсе в 1992 году. Их познакомил Тим Рот.

Тарантино привлек к работе съемочную бригаду «Бешеных псов». Это — оператор Анджей Секула (он попал в серьезную автомобильную катастрофу и снимал большинство сцен, сидя в инвалидном кресле), монтажер Сэлли Менке, художник по костюмам Бетси Хеймен, декоратор Сэнди Рейнольдс-Васко, главный художник Дэвид Васко.

Тарантино снимал в трущобах Лос-Анджелеса, например, в Эхо-парке. Там нашли квартиру Ланса.

Квентин позволял актерам импровизировать, если это не нарушало ритм и рисунок диалогов.

В одном из эпизодов героиня Турман перебирает «пудры» и впадает в кому. Вега спасает девушку ударом гигантского бутафорского шприца в сердце.

Ума вспомнила историю про тигра, которому вкололи слишком большую дозу транквилизаторов, а потом пытались спасти его с помощью адреналина. В статье было написано, что он «просто взвился, как ракета», и Турман захотела прыгнуть так же.

«Это была такая хохма, — рассказывает актриса. — Джон всадил воображаемую иглу в мою грудь, и я пролетела через всю комнату, как тасманский дьявол. Я врезалась в подбородок Розанне Аркетт, свалилась на пол, ободрав коленки».

Одной из самых запоминающихся в фильме стала сцена конкурса по твисту в «Джек Рэббит слимз», ресторане, стилизованном под «пятидесятые», с открытыми авто вместо столиков и официантами, загримированными под Монро и Пресли. Винсент и Миа танцуют, как герои «Опасной банды» Жан-Люка Годара, любимого фильма Тарантино.

Эта сцена родилась в воображении Квентина еще во время поездки в Лондон в 1992 году. Он купил старую пластинку группы «Эрдж оверкилл». Одна из песен Нила Даймонда называлась «Девочка, ты станешь женщиной». Тарантино живо представил, как Миа Уоллес танцует под нее в стиле Анны Карины, музы Жан-Люка Годара.

Тарантино, динамично раскручивая сюжет, добивается, чтобы герои фильма воспринимались зрителями не как «прирожденные убийцы и преступники», а как люди, играющие в гангстерские игры помимо своей воли. Одним везет, другим нет. Например, Винсент Вега дважды избегает кары за содеянное и только на третий раз погибает, увлекшись чтением порножурнала в туалете и не заметив прихода Буча, которому, кстати, повезло в фильме трижды (может быть потому, что у него бы счастливый талисман — золотые отцовские часы?). Однако ближе к финалу Винсент появляется на экране, как будто ничего с ним не случилось.

«У фильма есть конец, но так как он возвращается к началу, вы осознаете, что видели полный цикл», — говорил Тарантино.

15 мая 1994 года Квентин Тарантино прилетел на Каннский фестиваль. Его «Криминальное чтиво» оказалось в центре внимания зрителей и прессы. Вскоре к режиссеру присоединились Траволта, Уиллис, Турман, Джексон и де Медейрос. Здесь актеры впервые увидели полную версию фильма. По словам Уиллиса, он испытал настоящее потрясение.

Сэмюэл Л. Джексон вспоминает: «Зрителей потрясло то, что они смотрели не просто жуткую смесь из пуль, оружия и ругательств. Они смотрели нечто абсолютно новое и оригинальное по своей структуре. Они смеялись в те моменты, которые в обычной ситуации вызвали бы ужас. Для меня это стало открытием и потрясением».

Американскую делегацию организаторы фестиваля попросили присутствовать на заключительной церемонии. Решив, что «Криминальное чтиво» получило приз за режиссуру или сценарий, Тарантино вместе с друзьями отправились во Дворец.

Раздавали призы, а «Криминальное чтиво» все еще ничего не получило. Наконец председатель жюри Клинт Иствуд открыл последний конверт и произнес: «Криминальное чтиво»!

Осенью 1994 года начался прокат картины Тарантино в 1200 кинотеатрах Соединенных Штатов и одновременно по всему миру. Критики

писали, что «Криминальное чтиво» по многим параметрам — классический эстетский фильм, «не что иное, как преобразование всех основных течений американского кинематографа».

В феврале 1995 года «Криминальное чтиво» получило семь номинаций на «Оскар» (лучший фильм, актер — Джон Траволта, режиссер, актриса второго плана — Ума Турман, актер второго плана — Сэмюэл Л. Джексон, лучший сценарий и монтаж — Сэлли Менке).

«Криминальное чтиво» имело огромный кассовый успех. Только в США фильм собрал более 107 миллионов долларов.

Подражания «Криминальному чтиву» образовали целое направление в современном кино.

ТРИЛОГИЯ «ТРИ ЦВЕТА»
(Trois couleurs: Bleu)
(Trzy kolory. Biały)
(Trois couleurs: Rouge)

Производство: Польша — Швейцария, 1993–1994 гг. Авторы сценария К. Песевич, К. Кесьлевский и др. Режиссер К. Кесьлевский. Операторы П. Собочинский, Э. Клосинский, С. Идзяк. Композитор З. Прейснер. Художники Х. Добровольска, К. Ленуар.

«Три цвета: синий». В ролях: Ж. Бинош, Б. Режан, Ф. Пернель, Ш. Вери и др.

«Три цвета: белый». В ролях: З. Замаховский, Ж. Дельпи, Е. Штур, Я. Гайош и др.

«Три цвета: красный». В ролях: Ж.-Л. Трентиньян, И. Жакоб, Ж.-П. Лори, Ф. Федер и др.

В киноцикле выдающегося польского режиссера Кшиштофа Кесьевского «Три цвета» сделана смелая попытка художественного переосмысления понятий Французской революции 1789 года о «свободе, равенстве, братстве», символами которых стали три цвета национального флага Франции — синий, белый и красный.

Кесьлевский подлинное признание получил лишь после вручения ему премии жюри и приза ФИПРЕССИ на престижном Каннском кинофестивале в мае 1988 года за «Короткий фильм об убийстве», который в ноябре был назван и лучшей картиной Европы на первой церемонии вручения «Феликсов». А в сентябре того же года польский постановщик успел завоевать и специальную премию в Сан-Себастьяне за «Короткий фильм о любви». Начался «бум Кесьлевского», продолжавшийся шесть лет.

Странное рождение для человека, которому исполнилось 47 лет, да и для режиссера, имеющего солидный опыт работы в кинематографе. Кесьлевский учился в знаменитой Школе киноискусства в Лодзи. Занимался сначала документалистикой, а с 1975 года — игровым кино.

Когда 15 мая 1991 года картина «Двойная жизнь Вероники» была показана во Франции, Кесьлевский уже знал, что следующий фильм он будет снимать вместе с продюсером Марином Кормицем. Точнее, следующие фильмы, поскольку он пустился в немыслимую авантюру: три фильма, тема которых определена синим, белым и красным цветами. Трилогию он снимет всего за восемь месяцев — с сентября 1992 года по май 1993 года.

Трилогия «Три цвета», хоть и придумана, согласно уверениям постановщика, в Польше, за исключением второй половины второй части цикла, снималась за пределами этой страны.

В «Синем» рассказывается история француженки Жюли (Жюльетт Бинош), внезапно потерявшей в автокатастрофе мужа-композитора и пятилетнюю дочь. Жюли не может примириться с их смертью, уходит в себя и не желает новой любви. Случайные встречи, знакомства, контакты так и остаются случайными.

Любовь и музыка, по Кшиштофу Кесьлевскому, рифмуются друг с другом — Жюли делает нотную запись последнего музыкального сочинения своего погибшего мужа Патриса. Взявшийся его дописать Оливье (Бенуа Режан), друг мужа, пытается вернуть к жизни и Жюли. Музыка обретает всю полноту смысла, когда становится неотъемлемой частью перипетий сюжета и историй персонажей, и ее главная тема развивается по мере того, как возвращается к жизни Жюли.

Героиню сыграла замечательная французская актриса Жюльетт Бинош. Она получила премию за главную женскую роль в Венеции и «Сезар» во Франции.

Кесьлевский нашел Бинош по фотографии, на которой она была «женщиной без возраста». Режиссер сказал Жюльетт, что хочет сделать фильм о свободе. Героиня заново учится жить. Ей кажется, будто ее душа мертва, но она еще не знает, что возрождение неизбежно.

«Этот фильм стал для меня моральной гидротерапией, и все чувства, накопившиеся на съемках ранних фильмов, вся горечь, несогласие, раздражение, непонимание вымылись из моей души, — вспоминает Жюльетт Бинош. — Это были самые простые съемки за всю мою жизнь. Я так удивилась, когда мне дали приз за лучшую роль!»

Кармиц говорил, что у фильма трехчастная структура, как в симфонии или концерте. Мелодия «Синего» есть мелодия обретения жизни, гимн и оправдание любви. В этой связи трудно не оценить вклад Збигнева Прейснера, ставшего постоянным композитором польского режиссера.

«Три цвета: синий» восхищает кинематографическим мастерством, прежде всего в визуально-звуковом решении. Фильм получил Гран-при на Венецианском фестивале 1993 года.

Вторую часть киноцикла «Три цвета: белый» один из английских критиков назвал «скерцо» в своеобразной музыкальной композиции Кесьлевского. Тем не менее как раз на «Белый» ополчились критики всех мастей, усмотрев в нем злую сатиру на оба общества сразу, попрекая режиссера за не очень яркую и метафорическую игру с цветом, как в «Синем». Тем не менее картина «Три цвета: белый» получила «Серебряного медведя» на кинофестивале в Берлине.

Главный герой «Белого» поляк Кароль (Збигнев Замаховский), парикмахер, женившийся на встреченной им в Будапеште юной француженке Доминик (Жюли Дельпи). Сюжет «Белого» напоминает анекдот.

В Париже Кароль не может ни выучить французский язык, ни сексуально удовлетворить свою молодую супругу. После развода с Доминик он оказывается на парижских улицах — без денег и без паспорта.

Благодаря случайной встрече с соотечественником Николаем (Януш Гайош) ему удается вернуться в Польшу — в чемодане, в багажном отсеке самолета! И этот «ценный» груз, разумеется, крадут работники варшавского аэропорта, в конце концов выбрасывающие чемодан с Каролем на свалку. Избитый герой приветствует ее словами: «Ну, вот и дома!».

С этого момента Кароль начинает вынашивать хитроумный план мести Доминик, заявившей на суде об импотентности мужа. Кароль с Николаем проворачивают остроумную операцию «живой труп». Инсценировав собственные похороны, Кароль заманивает Доминик в Варшаву. А уж на родине он одерживает свой человеческий и мужской триумф.

Лишь поплакавшая на ложных похоронах, да еще оказавшаяся за решеткой, Доминик стала ближе и роднее непутевому Каролю. Он спешит проведать свою французскую женушку в тюрьме, куда сам же ее и засадил. Кароль стоит в тюремном дворе с просветленным лицом и обливается обильными слезами, разглядывая в театральный бинокль Доминик в зарешеченном окошке.

Кесьлевскому удалось привлечь к работе над трилогией замечательных исполнителей: Жюльетт Бинош, Жюли Дельпи, Ирэн Жакоб, Жан-Луи Трентиньяна, Збигнева Замаховского, Бенуа Режана и других мастеров экрана.

Кесьлевский считал выбор исполнителей одним из решающих этапов создания фильма, поэтому тратил на это массу времени. «Я люблю актеров, — говорил он. — Для их удобства я готов изменить многое, очень многое в сценарии и на съемке. Потому что чем им удобнее, тем лучше они делают свое дело. Я стараюсь создать на съемках хорошую атмосферу. Актерам должно быть удобно. Им должна нравиться наша работа. Поэтому мне необходимо удостовериться, что им не дует по ногам и их хорошо кормят».

На съемках Кесьлевский был непредсказуем. Иногда деятелен, во все вникал, участвовал в обсуждении возникающих проблем и предлагал решения. А иногда тихо сидел в сторонке, как будто его ничего не касается.

Каким же образом ему удавалось привести актеров в нужное настроение? «…Я всегда надеюсь, что они сумеют сыграть сцену, и это ожидание возбуждает в них известное волнение. Актеры чувствуют, что я чего-то жду от них, и стремятся что-то мне показать. Это радостное, стимулирующее волнение».

Кесьлевский старался избегать актеров со звездными замашками, которые нуждаются в непрерывных гимнах в свою честь и требуют, чтобы их обожествляли. Поэтому ему нравилось работать с Жан-Луи Трентиньяном и Ирен Жакоб: «Они — настоящие звезды, но в жизни это обычные нормальные люди. Они заходят выпить кофе в те же кафе, что и мы с вами. Я могу делать фильмы только в атмосфере равенства. Может быть, поэтому я никогда не работал в Америке».

Дебют Ирен Жакоб в кино состоялся в небольшой роли в фильме «До свидания, дети» (1987) Луи Малля. После чего Кесьлевский с успехом снял ее в «Двойной жизни Вероники». Эта роль принесла Ирен звание лучшей актрисы 1991 года и международную известность. Именно с

Кесьлевским она нашла идеальную возможность для самовыражения. В фильме «Три цвета: красный» видна полная идентификация актрисы со своей героиней — Ирен в нем играет роль швейцарской студентки и фотомодели Валентин, которая встречает бывшего судью (Жан-Луи Трентиньян). Валентин сближается с одиноким судьей, несмотря на большую разницу в возрасте. Экс-судья обретает вторую молодость. Весь фильм построен на тонких полутонах и деталях.

«Для меня это была очень странная встреча с тем, что я оставила десять лет назад, и с тем, что я есть теперь. Поэтому картина получилась как диалог о надеждах и вере, которые были у нас, потом, как реальность сломала мечты. У нас у всех есть потребность быть милыми и хорошими, но затем мы вступаем во взрослую жизнь, где вынуждены приспосабливаться, учиться говорить „нет“, давать отпор и впадать в ярость».

Экс-судья подслушивает при помощи радио разговоры соседей. Таким необычным образом он борется со своим одиночеством. По меткому замечанию киноведа Виктора Гульченко, «это и есть для него музыка жизни, которую он вовсе не подслушивает, а слушает».

«„Три цвета: красный“ Кесьлевского — там герой был чем-то похож на меня. Обычно все наоборот, — рассказывает Жан-Луи Трентиньян. — Кесьлевский педант. Но… Если вы не делаете совершенно точно то, что он вас просит, то он спрашивает с себя… Он вовсе не относится к типу режиссера-террориста. Кесьлевский самый впечатляющий, запоминающийся режиссер, которого я встречал. Тонкий психолог, он не говорит о психологии, а намекает на то, о чем никто не подумал.

…Я играю старого желчного типа, который открывается благодаря духовной красоте молодой женщины. Ничего сексуального. Этот тип полон злости и горечи, и он начинает искать в себе хорошее. История искупления…»

В финале «Красного» пересекающий воды Ла-Манша паром терпит крушение. В числе немногих чудом уцелевших оказались все основные персонажи «Трех цветов»: Жюли и Оливье из «Синего», Кароль и Доминик из «Белого», Валентин и экс-судья из «Красного».

Фильм «Три цвета: красный» был удостоен премии «Сезар» за лучшую музыку к фильму. На Каннском кинофестивале картина Кесьлевского уступила пальму первенства «Криминальному чтиву» Квентина Тарантино. Конечно, польский режиссер был огорчен. И напрасно. «Три цвета» были проданы во все страны мира еще до того, как был снят первый кадр. Именно это, а не фестивальные награды, воспринимается настоящей мерой успеха.

После знаменитой трилогии Кесьлевский заявил, что отходит от режиссуры. Этому никто не поверил. Тем более что он работал с Кшиштофом Песевичем над сценарием нового триптиха — «Рай, Чистилище, Ад». Но режиссер сдержал свое слово.

Дело в том, что он был неизлечимо болен. Режиссер умер в Варшаве в возрасте 54 лет. Трилогия «Три цвета» стала его победой.

«ФОРРЕСТ ГАМП»
(Forrest Gump)

Производство: «Парамаунт пикчерс», США, 1994 г. Автор сценария Э. Рот по роману У. Грума. Режиссер Р. Земекис. Оператор Д. Берджесс.

Художник Р. Картер. Композитор А. Сильвестри. В ролях: Т. Хэнкс, Р. Райт, С. Филд, Р. Уильямс, М. Уильямсон и др.

Фильм «Форрест Гамп» имел феноменальный успех: он был выдвинут на премию «Оскар» по 13 номинациям и в итоге получил шесть заветных статуэток. За 35 недель проката «Форрест Гамп» поднялся на пятую строку в списке кассовых чемпионов столетия.

Действие фильма происходит в американской «глубинке» — в южном штате Алабама. Форрест Гамп в детстве был изгоем из-за железных скоб, с помощью которых ему выправляли ноги. Его коэффициент интеллекта всего 75 (в общеобразовательные школы США принимают детей с коэффициентом интеллекта не ниже восьмидесяти). Поначалу Форрест кажется гадким утенком — неловкий, застенчивый, тяжело переступающий в своих ортопедических ботинках. Сверстники называли его тупицей и дураком. И только соседская девчонка Дженни, над которой издевается отец, сочувствует несчастному Форресту. Она-то и научила его главной жизненной заповеди: если на тебя нападают — беги!

И вот Гамп, преодолев себя, сбрасывает протезы и удирает от улюлюкающих мальчишек, ощущая сладость новообретенной свободы.

В колледже он уже играл в американский футбол. Став членом сборной страны, Форрест вместе с командой попал на прием к президенту Джону Кеннеди.

Стилизованные под хронику черно-белые кадры беседы Гампа с главой государства производят впечатление подлинности. Как и встречи Форреста с Линдоном Джонсоном, Ричардом Никсоном, Джоном Ленноном и Элвисом Пресли.

На войну Форрест уходит с одним приятелем — молодым негром, а возвращается с другим, профессиональным солдатом.

Гамп становится героем и получает от президента медаль за отвагу. Гуляя в парадной форме по Вашингтону, он сталкивается с молодыми антимилитаристами и даже выступает перед ними. Форрест знакомится с «Черными пантерами» — членами воинственной негритянской организации, находит среди демонстрантов Дженни, потом путешествует по стране в составе сборной по пинг-понгу (играть в него Гампа научили в госпитале).

Герой фильма становится участником всех знаменитых событий американской истории последних сорока лет. Биографический роман пропитан национальной мифологией, не всегда понятной для тех, кто воспитывался на другой культуре.

Гамп разбогател, занявшись ловлей креветок в мелких прибрежных водах. Ловить креветок завещал герою негритянский друг, погибший во Вьетнаме. А кроме того, с этим занятием сопряжена духовная реанимация лейтенанта Дэна Тэйлора, потерявшего в джунглях обе ноги. Потом был шторм, когда уцелело суденышко Форреста и Дэна, с тех пор уверовавшего, что все-таки он не оставлен Богом.

Экранная биография Форреста Гампа завершается в середине 1980-х. В финале маленький мальчик впервые садится в школьный автобус и представляется водителю, как когда-то его отец: «Здравствуйте, меня зовут Форрест Гамп». А белое перышко летит по ветру, символизируя его дальнейшую непредсказуемую жизнь…

Режиссер Роберт Земекис, один из ведущих мастеров массового кино, мягко, а иногда и едко подшучивая над «американским образом жизни», согрел картину теплом человеческого участия и сочувствия простым людям, выживающим в современном мире.

После того успеха, какой выпал на долю фильма, кажется невероятным, что продюсер Уэнди Финерман в течение девяти лет не могла найти кинокомпанию, которая бы заинтересовалась экранизацией «Форреста Гампа».

Все началось 16 октября 1985 года. Продюсер Стив Тиш с увлечением смотрел игры чемпионата Америки по бейсболу, а вице-президент его «Тиш-компани» Уэнди Финерман увлеченно читала рукопись книги «Форрест Гамп» Уинстона Грума.

К концу 1985 года Финерман и вице-президент производственного отдела кинокомпании «Уорнер бразерс» Эллин Стюарт приобрели временные права на экранизацию романа без обязательства поставить фильм.

Первый вариант сценария, написанный Грумом, Стюарт дала почитать молодому редактору Кевину Джонсу. «Гамп прошел главный тест на настоящего героя, — говорил Джонс. — Даже после окончания истории читателю хотелось остаться с этим парнем». По совету редактора из истории исключили самые фарсовые элементы — например, путешествие Гампа на Луну и были уменьшены физические параметры Форреста.

Тем не менее никто из известных актеров и режиссеров не проявил интереса ни к фильму, ни к роли.

В 1990 году Финерман ушла из «Тиш-компани» и основала собственную киностудию. А Кевин Джонс занял пост вице-президента производственного отдела «Парамаунт пикчерс».

«Коламбия» отказалась заниматься проектом, и тогда Джонс предложил экранизацию «Гампа» президенту производственного отдела «Парамаунт пикчерс» Гари Луккези. «Прекрасно помню, как всю ночь читал эту вещь и хохотал так, что постель ходила ходуном, — рассказывает Луккези. — Жена решила, что у меня истерика, нервный срыв. Думала, я свихнулся на работе».

За «Гампа» Луккези отдал студии «Уорнер бразерс» сценарий боевика «Исполнительное решение» и 400 тысяч долларов. После этого он предложил ставить «Гампа» бывшему оператору Барри Зонненфелду, который в то время заканчивал свой первый фильм «Семейка Аддамс». Зонненфелд сказал «да» и тут же выдвинул на главную роль Тома Хэнкса. Окончательный вариант сценария должен был написать Эрик Рот.

Хэнкс только что закончил съемки в «Филадельфии». Финерман прислала ему сценарий на дом. На следующий день актер позвонил ей и сказал: «Мне понравилось. Я согласен».

В это время Барри Зонненфелд получил от нового руководителя студии «Парамаунт» Шерри Лэнсинг соблазнительное предложение, от которого он не смог отказаться: снять вторую серию «Семейки Адамс» за гонорар в три раза больший, чем ему обещали за «Гампа».

Расстроенная Финерман отправила сценарий агенту Земекиса Джеку Рапке, который передал его режиссеру с пометкой «срочно». Через сутки был получен положительный ответ.

После того как Рот доработал сценарий, совет директоров «Парамаунт пикчерс» утвердил бюджет в размере 40 миллионов долларов.

Однако такой бюджет не позволял Земекису в полной мере использовать спецэффекты. Когда продюсер Стив Старки подсчитал все статьи расходов, получилось, что «Гамп» будет стоить на 10 миллионов дороже. Лэнсинг добилась увеличения бюджета «всего» на 5 миллионов. Земекис был в ярости, хотя позже признавал правоту руководителей студии: «Поставьте себя на их место. У вас просят 50 миллионов на фильм, в котором нет ни чудовищ, ни звездолетов. А потом еще четыре миллиона для того, чтобы главный герой пожал руку президенту…»

Съемки «Форреста Гампа» должны были начаться в конце лета 1993 года, но еще оставались актерские вакансии. Велись срочные поиски исполнительницы на роль Дженни. Джоди Фостер отказалась. Земекис встречался с Деми Мур и Николь Кидман, но они были против кинопроб, а Земекис хотел посмотреть актрису в паре с Томом Хэнксом, главной звездой фильма.

Первая согласилась пройти кинопробу Робин Райт. Будучи на восьмом месяце беременности, она блистательно сыграла сцену, в которой Дженни прощается с Форрестом на мосту. В итоге Райт получила эту роль.

За несколько дней до начала съемок выяснилось, что спецэффекты будут стоить в два раза дороже, чем предполагалось. Тогда Лэнсинг предложила свое решение проблемы: Земекис, Финерман и Хэнкс откажутся от части гонораров с одновременным увеличением их процента от сборов. Поразмыслив, они согласились, выиграв на этом миллионы и миллионы долларов и продолжая до сих пор получать прибыли от проката фильма во всем мире.

Съемки начались в конце лета 1993 года в Южной Каролине. Непредвиденные расходы — плохая погода, сложности с натурой, ненадежность оборудования, на котором производились спецэффекты, — увеличили бюджетные расходы еще на 10 миллионов долларов.

Какие воспоминания оставила работа в «Форресте Гампе» у Тома Хэнкса?

«Пока мы снимали, я испытывал огромное волнение, все во мне вибрировало, — говорил актер в одном из интервью. — В течение многих недель мы без остановок работали, при этом стояла страшная жара. Уже во время репетиций мы, актеры, поняли, чего от нас добиваются. У нас был напряженный застольный период: режиссер Роберт Земекис, автор сценария Эрик Рот, все актеры, снимавшиеся в фильме, часами обговаривали каждую сцену, логику поведения героев. Мы продолжали этим заниматься и во время съемок. Создание образа напоминало работу над ролью инопланетянина. Приходилось смотреть на мир с иной точки зрения…»

В книге Гамп тоже наивен, но вовсе не так невинен и везуч: он посвящен в таинство секса, курит травку, и если в кино герою дано обрести семью, в книге другой финал. Расширив роль Дженни, сценарист Эрик Рот все изъяны Гампа отдал ей. «Робин Райт играет Дженни нежным созданием, подхваченным вихрями времени, — замечает кинокритик Ричард Корлисс, — испуганного ребенка в теле красивой женщины.

Форрест — ее спаситель. И вопрос не в том, спасет ли он ее или нет, а в том, позволит ли она себя спасти».

В декабре съемки закончились, бюджет фильма превысил 55 миллионов, и на студии все были так злы на группу «Форреста Гампа», что даже не выделили 20 тысяч на традиционный банкет в честь окончания съемок.

Скандалы продолжались и во время монтажа, и во время озвучивания. «Теперь я знал, что у них нет выхода, — усмехается Земекис, — поэтому внаглую заявлял: ребята, вы уже потратили пятьдесят пять миллионов, неужели вам жалко каких-то несчастных двадцать тысяч?»

Данные первых дней проката «Форреста Гампа», выпущенного на следующий день после национального праздника 4 июля, не впечатляли. Но затем положение резко изменилось. Картина Земекиса стала пятой в списке общих рекордсменов по кассовым сборам, превысив рубеж в 300 миллионов долларов.

21 января 1995 года иностранные журналисты, аккредитованные в Голливуде, присудили «Форресту Гампу» три премии «Золотой глобус»: за фильм, режиссуру и главную мужскую роль, солидаризировавшись с американскими критиками лишь в отношении приза за сценарий «Криминального чтива».

Кстати, именно знаменитый фильм Квентина Тарантино был главным соперником «Форреста Гампа» при распределении премий «Оскар». Чем закончилось соперничество — известно. Триумфом «Форреста Гампа». Том Хэнкс получил вторую подряд премию Американской киноакадемии. Уникальный случай! Кроме того, он установил еще один рекорд, получив за год 70 миллионов долларов.

Форрест Гамп сразу стал культовой фигурой середины 1990-х годов. Даже престижные политические журналы посвятили несколько статей явлению «гампизма», а по всей Америке стали возникать клубы «гампоманов». Американцы штурмовали музыкальные магазины, расхватывая компакт-диски с песнями 1960-х годов, звучащими в фильме. Они сделали супербестселлером роман Уинстона Грума, а также сборник «Гампизмы: остроумие и мудрость Форреста Гампа».

«АНГЛИЙСКИЙ ПАЦИЕНТ»
(The English Patient)

Производство: «Мирамакс», США, 1996 г. Автор сценария Э. Мингелла по роману М. Ондатже. Режиссер Э. Мингелла. Оператор Дж. Сил. Художник С. Крейг. Композитор Г. Яред. В ролях: Р. Файнс, Ж. Бинош, У. Дефо, К. Скотт Томас, Н. Эндрюс, К. Ферт и др.

Продюсер Сол Заенц («Полет над гнездом кукушки», «Амадей», «Невыносимая легкость бытия») шел к этому фильму четыре года. Все началось в 1992 году, когда писатель Майкл Ондатже выпустил роман «Английский пациент», получивший Букеровскую премию. Вскоре Заенцу позвонил режиссер Энтони Мингелла, прославившийся картиной «Искренне, глубоко, безумно».

Роман Майкла Ондатже производит обманчивое впечатление — он кажется совершенно кинематографичным. Как отмечал Мингелла, ярчайшие образы разбросаны по страницам мозаикой несвязного повествования — будто уже кто-то посмотрел картину и торопится

записать самое лучшее, чтобы не забыть.

Итак, Мингелла позвонил в Беркли Солу Заенцу — единственному продюсеру, способному взяться за безумный проект, и попросил его прочитать роман. Сол любил хорошую книгу. «Английский пациент» ему очень понравился.

«Я подумал, что из этого ничего не получится, — признавался позже Заенц. — Студии никогда не дадут денег под фильм о войне и страданиях, актеры класса „А“ никогда не поедут сниматься в пустыню, где нет голливудских удобств. Для студий такой проект — с большим количеством костюмов минувшей эпохи, декораций и натурных съемок — катастрофа по определению. Добавьте сюда еще и очевидные минусы проекта с точки зрения руководителей отдела маркетинга: нелинейное развитие сюжета, страдания вместо боевых действий и полное отсутствие надежд заполучить на главные роли кого-нибудь из знаменитостей». И все же Заенц купил права на экранизацию, а Мингелла начал писать сценарий.

Над последним вариантом сценария Мингелла, Заенц и Ондатже работали вместе.

В «Английском пациенте» главный герой — венгерский аристократ Ласло де Алмаши (Ральф Файнс). Оказавшись перед началом Второй мировой войны в Северной Африке, он знакомится с английской аристократкой Кэтрин Клифтон (Кристин Скотт Томас). Взаимное увлечение перерастает в страстную любовь, но Кэтрин замужем, поэтому их роман обречен. Ради спасения возлюбленной Алмаши передает немцам секретные карты.

Затем действие переносится в 1946 год, в итальянскую Тоскану. Алмаши во время авиакатастрофы в пустыне Сахара получил страшные ожоги и теперь скрывается в монастыре. За ним ухаживает медсестра Хана (Жюльетт Бинош). Медленно угасая, «английский пациент» вспоминает свою единственную настоящую любовь.

На долю Ханы также выпало немало испытаний: убивают ее возлюбленного, потом на мине подрывается ее подруга. Охватившее ее отчаяние («Я приношу гибель всем, кто мне близок») заставляет ее остаться с умирающим героем в Тосканском монастыре. Там она встречается с Кипом (Нэвин Эндрюс). Их любви картина обязана лучшими своими кадрами: полетом Ханы под сводами храма, куда ее привез Кип, а также разминированием бомбы, когда гибель Кипа кажется неминуемой.

А потом в монастырь приезжает канадец Караваджо (Уиллем Дефо), парень с изуродованными руками. Караваджо лелеет давнюю ненависть к Алмаши и жаждет отомстить ему за прошлые обиды…

В этой достаточно сложной по структуре притче о любви, страдании и предательстве занят великолепный актерский ансамбль. Почти всех исполнителей нашли в Европе. Ральф Файнс, признанный в Британии лучшим актером года за роль в «Списке Шиндлера», согласился на съемки в фильме Мингеллы без долгих раздумий.

Гонорар, предложенный Файнсу, был вдвое меньше его обычного гонорара. Сговорчивость Файнса помогла сдвинуть проблему финансирования проекта с мертвой точки.

Роль Кэтрин Клифтон сыграла британская актриса Кристин Скотт Томас, получившая известность благодаря фильмам «Горькая луна» и

«Четыре свадьбы и похороны». Она сама отправила Энтони Мингелле послание: «Я — ваша „К“», — и вскоре была утверждена на роль.

Одна из ведущих французских актрис театра и кино Жюльетт Бинош долго сторонилась Голливуда, отказалась от массы денежных ролей (например, в «Парке юрского периода» Спилберга), но тут сломалась. В этом «повинен» продюсер Сол Заенц, пригласивший ее когда-то в фильм «Невыносимая легкость бытия». Он настоял, чтобы на роль медсестры Ханы в «Английском пациенте» утвердили именно Бинош.

Заенцу удалось также заполучить в свой фильм американца Уиллема Дефо и звезду телесериала «Грозовой перевал» Колина Ферта.

Сол Заенц заручился поддержкой одной из ведущих студий Голливуда. Однако между продюсером и руководством компании возникли разногласия по поводу подбора актеров. «Им нужны были громкие имена, много громких имен, — вспоминает Заенц. — Съемки были отложены, никто не знал, начнутся ли они вообще, но вся группа терпеливо ждала в Италии. Файнс имел полное право выйти из игры, тем не менее он ждал три недели, хотя никто не платил ему за простой».

На поиски нового финансиста ушло несколько недель В конце концов Заенц договорился с главой диснеевской компании «Мирамакс» Харви Вайнштейном. Бюджет фильма составил 27 миллионов долларов. Пять миллионов Заенц наскреб из казны собственной производственной фирмы.

Группа отправилась в Тоскану, потом в Рим, Венецию и, наконец, в Тунис, где и прошла большая часть съемок. Работать пришлось в адских условиях. Каждый день нужно было добираться к месту съемок в песках на верблюдах и ослах. И в довершение ко всему в самом начале киноэкспедиции режиссер сломал ногу. Трудились с утра до захода солнца. Актеры не любят вспоминать об этих съемках в пустыне, настолько они оказались изматывающими.

Центральной фигурой фильма стал «английский пациент». В исполнении Файнса это сложный, мятущийся, противоречивый человек, страдающий сам и заставляющий страдать других.

«Ральф Файнс получил от Бога все: ум, талант и прекрасную внешность, — хвалит его Энтони Мингелла. — Но тот, у кого все это есть, не может не стать звездой. Что бы ни делал Ральф, в его поступках чувствуется некий подтекст. В этом человеке скрыта какая-то тайна. В нем есть частичка тьмы».

«У Ральфа удивительно красивое лицо, — добавляет Кристин Скотт Томас, исполнительница роли возлюбленной Файнса. — Он обладает пытливым умом, у него развито чувство собственного достоинства, — качества, редко встречающиеся у актеров его поколения. Ральф — настоящий мужчина. Он заставляет женщин ощущать себя слабыми. Есть мужчины, которых хочется пожалеть, приласкать и накормить. Есть такие, перед которыми хочется пасть ниц. Ральф относится ко второму типу…»

Главный оператор Джон Сил, художник-постановщик Стюарт Крейг, монтажер Уолтер Мерч, художник по костюмам Энн Рот вместе с композитором Габриэлем Яредом показали себя во всем блеске. Критики отмечали изящество и точность разнообразных экстерьеров и интерьеров, нежность красок и утонченность гамм.

«Похоже, Мингелла в роман профессионально влюблен, — писал российский киновед Геннадий Демин сразу после премьеры, — обращается с ним весьма бережно, перенося в сценарий все подробности дотошно и скрупулезно. Сценаристу важно и первое появление элегантной женщины в пустыне, и ее встреча с предназначенным ей мужчиной, и отношения с мужем, в которых есть нечто от детской привязанности. Существенно и зарождение всепоглощающей страсти, и прозрение мужа, и его решение разрубить затянутый узел авиакатастрофой. Режиссер Мингелла не отступает от сценариста, снимая все точно и красиво, передавая атмосферу зноя, и песчаную бурю, и покой заброшенного монастыря, и свежесть долгожданного дождя».

Премьера «Английского пациента» состоялась 6 ноября 1996 года в Лос-Анджелесе. Голливуд с восторгом отнесся к британскому фильму. «Английский пациент» претендовал на двенадцать премий «Оскар» и победил в девяти номинациях (лучший фильм, режиссер, оператор, художник, костюмы, актриса второго плана — Бинош, оригинальная музыка, звук, монтаж).

«История, которая легко могла бы обернуться мыльной оперой, — пишет кинокритик Оуэн Глейберман, — стала умной, эллиптично выстроенной сагой о том, как война разрушает людские тела и души. Любовь здесь попадает под сокрушающий пресс Судьбы… Файнс идеально передает агонию и экстаз своего героя — его Алмаши яростно одержим прошлым, и эта одержимость подчиняет себе его разум и дух».

Роль медсестры Ханы принесла Жюльетт Бинош мировую славу и несколько кинопремий.

Картина Мингеллы собрала завидный урожай призов по всему миру. Британская академия кино и телевидения также признала «Английского пациента» лучшим фильмом года. Кроме того, у британцев фильм победил в следующих категориях: операторская работа, монтаж, актриса второго плана (Бинош), сценарий. Специальный приз за лучшую музыку имени Энтони Эсквита достался Габриэлю Яреду.

«Английский пациент» с успехом прошел по экранам всего мира. Мировые сборы составили 231 миллион долларов.

«ТИТАНИК»
(Titanic)

Производство: «XX век — Фокс», США, 1997 г. Автор сценария и режиссер Дж. Кэмерон. Оператор Р. Карпентер. Художники П. Лэмонт, М. Форд. Композитор Дж. Хорнер. В ролях: Л. Ди Каприо, К. Уинслет, Г. Стюарт и др.

В ночь с 14 на 15 апреля 1912 года был получен сигнал «SOS» с терпящего бедствие трансатлантического лайнера «Титаник». Корабль, столкнувшись с айсбергом к югу от Ньюфаундленда, затонул за два часа сорок минут. В катастрофе погибло более полутора тысяч человек. Останки судна были найдены в 1985 году на глубине 4000 метров.

Первая киноверсия гибели «Титаника» вышла спустя всего лишь месяц после трагедии. Это была десятиминутная лента, где главную роль исполняла актриса, чудом спасшаяся с тонущего корабля. Нацисты выпустили свой «Титаник», откровенно прославлявший Третий рейх.

Образцом реконструкции трагических событий считалась английская картина «Незабываемая ночь» (1958).

В 1995 году о «Титанике» сняли документальную ленту, а через год вышел художественный фильм, поставленный Робертом Либерманом с популярным актером Джорджем Скоттом в роли капитана. Но всех превзошел Джеймс Кэмерон, один из корифеев коммерческого кино, автор знаменитого «Терминатора».

Закончив работу над «Терминатором-2», Кэмерон посмотрел «Незабываемую ночь» и последующие пять лет изучал все, что было связано с этим трансатлантическим лайнером и обстоятельствами его гибели. Режиссер пригласил в качестве консультантов историков, признанных экспертов по «Титанику», Дона Линча и Кена Маршалла.

Джеймс Кэмерон говорил: «Трагедия „Титаника“ воспринимается людьми почти как миф. Со временем она утратила свою чисто человеческую, эмоциональную окраску. Мне захотелось напомнить людям именно об этой стороне трагедии через историю любви пассажиров Роуз и Джека».

В начале осени 1995 года режиссер нанял российское научно-исследовательское судно «Академик Келдыш», оснащенное двумя глубоководными батискафами. Для съемок под водой была изготовлена специальная камера, способная выдерживать давление 400 атмосфер. Кэмерон признал опыт удачным: «Нам удалось заснять предметы и элементы декора, которые никто после катастрофы не видел. Потом мы ввели подводные кадры в фильм, отчего он только выиграл».

31 мая 1996 года на мексиканском побережье на базе танкера началось строительство модели «Титаника» длиной 236 метров (настоящий лайнер имел длину 270 метров), а также гигантского бассейна, вместимостью около семнадцати миллионов галлонов воды.

На роль 17-летней аристократки Роуз была утверждена англичанка Кейт Уинслет. На британском телевидении Уинслет дебютировала в сериале «Психоаналитики». В 1995 году Кейт претендовала на премию «Оскар» за женскую роль второго плана в картине «Разум и чувство». Кроме того, она сыграла в фильмах «Небесные создания», «Ребенок при дворе короля Артура», «Джуд», «Гамлет».

В «Титанике» героиня Уинслет, принадлежащая к высшему обществу Филадельфии, должна выйти за богатого и нелюбимого человека. Отчаявшись, она пытается покончить счеты с жизнью, но ее спасает бедный художник Джек, путешествующий третьим классом. Из этой случайной встречи расцветает удивительная история любви.

Взяв англичанку на роль Роуз, Кэмерон понимал, что роль Джека он должен отдать американцу. Продюсеры советовали Кэмерону взять опытного актера, например Криса О'Доннелла. Очень хотел сыграть юного Джека 35-летний Том Круз. Наконец в поле зрения Кэмерона оказался Ди Каприо, которого он видел в «Гилберте Грейпе».

«На пробу Лео пришел с вызывающим видом, расселся у меня в офисе, дымя сигаретой, словно ему совершенно плевать на то, что сейчас будет, — вспоминает Кэмерон. — Меня это немного обеспокоило, я подумал, что ошибся в нем. А потом он встал и с ходу сыграл сцену так, что у меня мурашки побежали по коже! Вы не представляете себе, что я

испытал в тот момент. Словно я один вижу летающую тарелку, а все остальные думают, что я пьян. Ну а после этого я побежал к продюсерам с криком, что нашел своего героя». Доказать это Кэмерону было нелегко, поскольку Ди Каприо запретил снимать свою кинопробу. Продюсеры искренне не понимали, как можно брать малоизвестного исполнителя в крупнобюджетный фильм? Но подоспела премьера «Ромео и Джульетты» с участием Ди Каприо, и вопрос был решен в пользу Кэмерона.

Однако теперь уже Ди Каприо отказался подписывать контракт, считая, что главный герой выглядит слишком положительным и невинным. В ответ режиссер заявил, что не собирается превращать Джека в психопата, герой также не будет хромать или страдать нервным тиком. Провоцируя актера, Кэмерон с усмешкой заметил, что сыграть невинность такому испорченному парню, как Лео, вряд ли по плечу. На следующий день контракт был подписан.

Ди Каприо и Кейт Уинслет составили прекрасную пару. «Мне показалось, что Лео, склонный к насыщенной, несколько нервной игре, сделает Джека еще более привлекательным благодаря своей собственной жизненной силе, — говорит режиссер. — Что же касается Кейт, ее голос, ее лицо, ее глаза излучают такой свет, что уже сами по себе просто притягивают публику. Эти качества и оказались самыми важными для фильма, поскольку именно через судьбу Роуз и Джека зритель должен заново пережить катастрофу „Титаника“».

Для участия в фильме было отобрано 150 статистов, составивших ядро массовки. Каждому подобрали одежду, прическу. Специалист по этикету Линн Хокхей, которая была также хореографом, говорила: «В высшем обществе правила были очень строгими во всем, что касается одежды, речи, манеры поведения. Это было очень утомительно».

Герой Ди Каприо являлся пассажиром третьего класса, то есть он мог и не знать правил этикета, да и характер самого Джека к соблюдению условностей явно не располагал. «Я ходил на эти занятия по этикету, — говорит Ди Каприо, — но в поведение моего персонажа привносил свои собственные черты. Мне казалось, что Джек все же должен каких-то вещей не знать, так будет правдоподобнее. Он не следует всем условностям, именно это и привлекает в нем Роуз».

Съемкам предшествовала колоссальная подготовительная работа.

«Около года в Мехико, Лос-Анджелесе и Лондоне для нас готовили декорации и предметы интерьера, — вспоминает главный художник фильма Питер Лэмонт. — Мы реконструировали тысячи и тысячи вещей — шезлонги, настольные лампы, зеркала, хрусталь и фарфор, багаж, спасательные жилеты и корабельное оборудование. Построить макет „Титаника“ почти в натуральную величину было почти так же сложно, как построить настоящий „Титаник“. А времени у нас было в десять раз меньше».

Историки Дон Линч и Кен Маршалл внимательно изучали фотографии «Титаника», а также очень сходного с ним лайнера «Олимпик». В результате им удалось воссоздать интерьеры ресторана первого класса, гимнастического зала, нескольких кают-люксов, а также радиорубки, машинного отделения, грузового трюма.

Съемки фильма, получившего рабочее название «Планета льда», начались в Галифаксе (Новая Шотландия). В начале картины зрители знакомятся с Роуз, выжившей когда-то в катастрофе. Теперь ей сто один год. Эту роль исполнила 86-летняя Глория Стюарт.

В сентябре 1996 года съемочная группа отправилась в Мексику, на побережье Роуз-рио-Бич, где были построены декорации.

Увидев готовые декорации, актеры были просто потрясены, не говоря уже о Кене Маршалле. «Мне показалось, что я путешествую во времени, — признался он. — Работа была просто безупречной. Я буквально остолбенел, увидев впервые эту декорацию, выстроенную в трех измерениях. Уже более тридцати лет я задавал себе вопрос: что чувствует человек, поднявшийся на борт „Титаника“? И вот теперь я сам был на его борту. Ощущение просто неописуемое».

«Мы соорудили большой башенный кран со стрелой в 162 фута [примерно 50 метров], — вспоминает Джеймс Кэмерон, — и проложили вдоль корабля рельсы. Мы могли подняться с камерой выше корабельных труб и „обойти“ весь „Титаник“ всего за каких-нибудь пять минут. Нам была доступна любая точка на корабле». Позже стали снимать с вертолета.

Джеймса Кэмерона можно отнести к числу «суровых» режиссеров. Недаром члены съемочной группы его предыдущего фильма «Правдивая ложь» сделали для себя футболки с надписью: «Меня ничем не испугать — я работал с Джеймсом Кэмероном!»

Режиссер растянул до предела рабочий день, кричал на съемочной площадке и вообще вел себя не слишком тактично. Кэмерон постоянно пребывал на грани инфаркта от нечеловеческого напряжения.

Джеймс Кэмерон заставлял актеров делать по 20–25 дублей даже в проходных эпизодах, а важные для сюжета сцены переснимал чуть ли не по 100 раз, добиваясь каких-то особенных, только ему ведомых нюансов.

Ди Каприо и Уинслет быстро подружились. Они перенесли все трудности съемочного периода, не теряя чувства юмора даже в самые трудные минуты. Кейт Уинслет вспоминает, что однажды им пришлось пробираться перед камерой по полузатопленным переборкам, которые, казалось, могли рухнуть в любой момент: «Я подумала: если эти стены обвалятся, от меня вообще ничего не останется. Я обернулась к Лео и сказала ему: „Хочу ребенка!“ Он не моргнув глазом ответил: „Прямо сейчас?“»

Кейт дважды чуть было не захлебнулась в потоке, ее вытаскивали спасатели. А один раз в такой же ситуации оказался и Лео; он потерял опору под ногами и никак не мог сообразить, где пол, где потолок. Его также извлекли из воды спасатели.

Но ведь иногда актерам грозила и более серьезная опасность. Эрик Брейден признавался, что ему было по-настоящему страшно, когда в финальной сцене требовалось пустить в отсеки 40 000 галлонов океанской воды. Причем Кэмерон распорядился для большего эффекта закачать в три раза больше воды, чем планировалось вначале. К счастью, все обошлось.

В ходе работы бюджет фильма вырос со 135 до 200 миллионов долларов. У компании «XX век — Фокс» не было свободных средств, поэтому ее боссам пришлось продать «Парамаунту» права на прокат «Титаника» в Соединенных Штатах всего за 65 миллионов долларов.

Любопытно, что в ценах 1997 года строительство настоящего «Титаника» оценивалось в 120–150 миллионов долларов.

Кэмерону пришлось оправдываться, уверяя, что он вовсе не собирался обогащаться за счет «Титаника». Джеймс сделал широкий жест, отказавшись от зарплаты режиссера (8 миллионов долларов) и процентов от проката. Собственно, сохранил он за собой только зарплату сценариста.

Съемки фильма завершились 23 марта 1997 года. Черновой вариант «Титаника» был рассчитан на двенадцать часов демонстрации, окончательный — на 3 часа 17 минут.

Кэмерон доказал, что у него нет проблем не только в манипуляциях со зрителями, но и в манипуляциях с техникой. «Титаник» — шедевр работы с самой трудной (даже для компьютера) стихией — водой. Кэмерон все сделал с прецизионной точностью. Мало того что он выстроил макеты в размер оригинала — каждый кадр был подвергнут изощренной компьютерной обработке.

Спецэффектами занялась фирма «Digital Domain». Для того чтобы показать общий вид корабля, рассекающего океанские волны, была сделана модель «Титаника» в масштабе 1 к 20. Все остальное — люди на палубе, океан, дым из труб — появилось в кадре благодаря компьютерному монтажу.

«„Титаник“, вероятно, останется самым трудным, самым сумасшедшим и самым захватывающим фильмом в моей карьере, — сказал после съемок Ди Каприо. — Когда я увидел результат нашей работы на экране, я сказал себе: „Кэмерон настоящий гений!“»

Международная премьера «Титаника» состоялась в Токио 1 ноября 1997 года. Когда Ди Каприо по окончании сеанса появился на сцене, в зале поднялся невообразимый шум, публика выкрикивала его имя, женщины всех возрастов бросились к сцене. Толпы молодых японок осаждали Лео на улице.

19 декабря 1997 года «Титаник» начали показывать в США. Картина демонстрировалась в 2674 кинотеатрах Америки. Арнольд Шварценеггер заявил, что «Титаник» лучший фильм из тех, что ему доводилось видеть.

Критик «Нью-Йорк пост» писал: «За 197 минут сценарист-режиссер Джеймс Кэмерон показал нам целый спектакль, вмещающий в себя все: великую историю любви, захватывающие приключения… От этого спектакля перехватывает дыхание, он не забудется никогда».

Затем «Титаник» начал свое триумфальное шествие по Европе. На парижскую премьеру прилетел Ди Каприо. В зале собрался весь цвет французской столицы и множество журналистов. Отзывы были самые восторженные, «Титаник» сравнивали с легендарной мелодрамой «Унесенные ветром».

18 января 1998 года «Титаник» получил четыре «Золотых глобуса» от Ассоциации иностранной прессы, аккредитованной в США, а затем был номинирован на 14 премий «Оскар», тем самым повторив рекорд фильма «Все о Еве» (1950). Знатоки прочили ему победу чуть ли не во всех основных номинациях, в том числе за главную мужскую и главную женскую роли. Предсказания оправдались во всем, кроме последнего: ни Уинслет, ни Ди Каприо премию не получили.

До «Титаника» одиннадцать статуэток Американской киноакадемии получал только «Бен Гур» (1959), после — «Властелин колец: Возвращение короля» (2003).

87-летняя Глория Стюарт — самая пожилая актриса, когда-либо выдвигавшаяся на соискание «Оскара» (премию, к сожалению, она, как и Уинслет, не получила).

Лучшей песней года стала «My Heart Will Go On» («Мое сердце будет биться») в исполнении Селин Дион.

Впервые книга, написанная на основе фильма, поднялась на первое месте в списке бестселлеров «Нью-Йорк таймс».

«Титаник» оставался лидером проката в течение 15 недель — с 19 декабря 1997 года по 2 апреля 1998 года.

Бокс-офис «Титаника» во всем мире впервые в истории кино превысил миллиард долларов и составил 1 848 000 000 долларов, из них за пределами США — 1 248 000 000 долларов.

Только в США он собрал 600 миллионов долларов (прежде рубеж в полмиллиарда долларов не покорялся ни одной картине).

Литература

Антониони об Антониони / Сост. О. Б. Боброва. М.: Радуга, 1986.

Бардо Б. Инициалы Б.Б. М.: Вагриус, 1997.

Беленький К. В. Дастин Хоффман. М.: Искусство, 1988.

Бергман И. Латерна магика. М.: Искусство, 1989.

Бергман о Бергмане / Сост. А. В. Парина, В. В. Гульченко. М.: Радуга, 1985.

Бергман И., Берджесс А. Моя жизнь. М.: Радуга, 1988.

Березницкий Я. А. Как создать самого себя. М.: Искусство, 1976.

Богемский Т. Д. Витторио Де Сика. М.: Искусство, 1963.

Богемский Т. Д. Актеры итальянского кино. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1986.

Брагинский А. В. Жан-Поль Бельмондо. В кино и в жизни. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.

Брагинский А. В. Ален Делон. М.: ЭКСМО, 2003.

Брагинский А. В. Катрин Денев. М.: Панорама, 2000.

Брюнелен А. Жан Габен. М.: Искусство, 2001.

Луис Бунюэль / Сост. Л. Г. Дуларидзе. М.: Искусство, 1979.

Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989.

Жан Виго. М.: Искусство, 1979.

Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990.

Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Воспоминания. М.: Искусство, 1987.

Генс И. Ю. Тосиро Мифунэ. М.: Искусство, 1974.

Генс И. Ю. Бросившие вызов: Японские кинорежиссеры 60–70-х годов. М.: Искусство, 1987.

Гиш Л. Кино, Гриффит и я. М.: Искусство, 1974.

Грачев А. В. Брюс Уиллис и Деми Мур — «крутая парочка» Голливуда. М.: Панорама, 2000.

Чезаре Дзаваттини / Сост. Г. Д. Богемский. М.: Искусство, 1982.

Дитрих Марлен. Азбука моей жизни. М.: Вагриус. 1997.

Доусон Дж. Тарантино. М.: Вагриус, 1999.
Дуган Э. Неприступный Роберт Де Ниро. М.: ТЕРРА, 1997.
Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1991.
Звезды Голливуда (80–90-е годы) / Отв. ред. Е. Н. Карцева. М.: Искусство, 1995.
Караганов А. Фрэнсис Форд Коппола — вчерашний и сегодняшний // Экран. 1978–1979. М.: Искусство, 1981.
Кардинале К., Мори А. М. Мне повезло. М.: Вагриус, 1997.
Карцева Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра. М.: Искусство, 1976.
Кацев И. Г. Джузеппе Де Сантис. М.: Искусство, 1965.
Кино Великобритании. Сборник статей. М.: Искусство, 1970.
Кларксон У. Том Круз. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
Козлов Л. К. Лукино Висконти и его кинематограф. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.
Колодяжная В. С. Уильям Уайлер. М.: Искусство, 1975.
Коттрелл Дж. Лоренс Оливье. М.: Радуга, 1985.
Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977.
Краснова Г. В. Дастин Хоффман. М.: ВТПО «Киноцентр», 1988.
Краснова Г. В. Кино ФРГ. М.: Искусство, 1987.
Кристиан-Жак / Сост. А. В. Брагинский. М.: Искусство, 1981.
Кукаркин А. В. Чарли Чаплин. М.: Искусство, 1988.
Акира Куросава. М.: Искусство, 1977.
Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960.
Маркулан Я. К. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л.: Искусство, 1978.
Миняев В. В., Швелле Ф. Стивен Спилберг и его мастерская. М.: Панорама, 2000.
Мифы и реальность. Сб. Зарубежное кино сегодня. / Сост. Г. А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972.
На экране Америка / Сост. И. Е. Кокарев. М.: Прогресс, 1978.
Плахов А. С. Катрин Денев. М.: Искусство, 1989.
Сатьяджит Рей / Сост. А. Сафьян. М.: Искусство, 1979.
Ален Рене / Сост. Л. Завьялова и М. Шатерникова. М.: Искусство,1982.
Жан Ренуар / Сост. И. Лищинский. М.: Искусство, 1972.
Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы. М.: Искусство, 1981.
Саммерс Э. Богиня. Тайна жизни и смерти Мэрилин Монро. Смоленск: Русич, 1997.
Славин Ю. М. STARS: из частной жизни кинозвезд. М.: Панорама, 1996.
Соловьева Н. Н., Шитова В. В. Четырнадцать сеансов. М.: Искусство, 1981.
Стивен Спилберг. Биография, составленная по работам американских писателей и журналистов / Автор-сост. Е. С. Юрченко. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000.
Спото Д. Ингрид Бергман. Смоленск: Русич, 1998.
Паркер Дж. Шон Коннери. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 1998.
Трауберг Л. З. Дэвид Уорк Гриффит. М.: Искусство, 1981.
Трюффо о Трюффо. Сб. М.: Радуга, 1987.
Франсуа Трюффо / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985.

Уолкер А. Одри. Смоленск: Русич, 1997.
Утилов В. Л. Вивьен Ли. М.: Искусство, 1992.
Утилов В. Л. Чарльз Лаутон. М.: Искусство, 1973.
Орсон Уэллс / Сост. К. Э. Разлогов. М.: Искусство, 1975.
Уэллс об Уэллсе / Сост. Н. М. Цыркун. М.: Радуга, 1990.
Феллини о Феллини. М.: Радуга, 1988.
Федерико Феллини / Сост. Г. Д. Богемский. М.: Искусство, 1968.
Федерико Феллини / Сост. Е. Шальнева. Ростов-на-Дону: Феникс,1999.
Феррара Дж. Новое итальянское кино. М.: Издательство иностранной литературы, 1959.
Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.-М.: Искусство, 1962.
Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984.
Чаплин Ч. Моя биография. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
Черненко М. М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1964.
Шмаков Г. Г. Жерар Филип. Л.: Искусство, 1974.
Экран-90 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1990.
Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. М.: Издательский центр «Академия», 1997.
Янушевская И. Н., Демин В. П. Жан Маре. М.: Искусство, 1969.

Периодические издания

Абдуллаева З. Континентальное кино. Искусство кино // 1995. № 2.
Байен М. Жюльетт Бинош: «Держать дистанцию между собой и кино!» Экран и сцена // 1997. № 22.
Бакстер Дж. Стэнли Кубрик. Биография. Искусство кино // 1999. № 11–12.
Бакстер Дж. Квентин Тарантино: человек и его кино. Искусство кино // 1997. № 1–2.
Бискинд П. В компании Дастина Хоффмана. Искусство кино // 1989. № 10.
Виоле Б. Тайны Делона. Искусство // 2003. № 6.
Вуд М. Двойная жизнь. Искусство кино // 1992. № 6.
Горалик Л. По святым местам Джорджа Лукаса. Кино Парк // 2002. № 7.
Гульченко В. Цвета времени Кшиштофа Кесьлевского. Экран и сцена // 1997. № 14.
Демин Г. Привилегированный пациент. Экран и сцена // 1997. № 22.
Дуларидзе Л. «Орфей», Франция (1949). Искусство кино // 1989. № 9.
Зархи Н. Счет за телефон. Искусство кино // 1995. № 2.
Карасев Л. Сквозь «Одиссею». Искусство кино // 1999. № 11.
Кесьлевский К. «Все мы там жили». Искусство кино // 1995. № 2.
Кокер Чео Ходари. Starwars. Открытая угроза. Киножурнал PREMIERE // 2002. № 48.
Коппола Ф. Ф. Власть судьбы и судьба власти. Искусство кино // 1992. № 3.
Корда М. Английская авантюра Александра Корды. Искусство кино // 1995. № 4.
Корда М. Ослепительная жизнь. Искусство кино // 1997. № 11.
Корлисс Р. Мир глазами Гампа. Экран и сцена // 1994. № 49.
Кузнецов С. Звездные войны на пороге нового века. Искусство кино // 1999. № 12.
Кулик И. Он улетел. Милый, милый… Кино Парк // 2002. № 8.

Лелуш К. Баловень судьбы. Искусство кино // 2003. № 8–10.
Липатов А. Основной инстинкт. Кино Парк // 2002. № 11.
Мусина М. Джон Хьюстон и три его товарища: Богарт, Уэллс и Господь Бог. Видео-АСС-Премьер // 1995. № 29.
О'Нейл К. Как снимали «Форреста Гампа». Экран и сцена // 1995. № 24.
Плахова К. Кесьлевский смеется. Искусство кино // 1995. № 2.
Поланский Р. Роман. Искусство кино // 1995. № 10.
Пьер Паоло Пазолини: «Я не склонен мифологизировать все на свете». Искусство кино // 1995. № 8.
Ратгауз М. Фриц Ланг. «М». Искусство кино // 1994. № 11.
Стюарт Гэлбрейт IV. Ворота в мир. Киносценарии // 2002. № 3.
Телингатер Е. «Касабланка» — праздник, который не с нами. Экран и сцена // 1992. № 34–35.
Трех Бондов мало. Киножурнал PREMIERE // 2002. № 54.
Трофименков М. Преступление оплачивается. Искусство кино // 1994. № 11.
Трэверс П. Не погубленная Голливудом. Экран и сцена // 1997. № 30.
Хичкок о Хичкоке. Искусство кино // 1990. № 11.
Хоуард С. Апокалипсис-2001. Экран и сцена // 2001. № 35–36.
Хоуард С. Джек Леммон. Последнее интервью. Экран и сцена // 2001. № 43.
Хоуард С. Питер О'Тул, живая легенда. Экран и сцена // 2003. № 9–10.
Цыркун Н. Судьба Корлеоне в Америке. Искусство кино//1992. № 3.
Шатерникова М. Жив ли Кинг Конг? Искусство кино.
Шевцов Н. Ее «Последнее танго». Труд-7, 15 ноября 2001 г.
Штернберг, Дж. фон. Марлен Дитрих — необычайная женщина. Киносценарии // 1994. № 5.