

Можно смело утверждать, что XX век был веком режиссуры. Под влиянием режиссера, то есть организатора, педагога, художника, творца, развивались театр и кинематограф. За прошедший век режиссура обогатилась многими выдающимися именами, среди которых немало наших соотечественников. Это К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов. А. Я. Таиров, С. М. Эйзенштейн и многие другие. Книга из серии «100 великих» рассказывает о самых знаменитых в мире режиссерах театра и кино.

100 великих режиссеров

Мусский Игорь Анатольевич
100 великих режиссеров
ВВЕДЕНИЕ

Удивительно, но до сих нет однозначного ответа на вопрос, когда, собственно, появилась режиссура. Некоторые исследователи называют Германию XVIII века, где уже тогда велись систематические репетиции, предварявшие премьерные постановки и широко бытовало само слово «режиссер». Однако корень слова «режиссер» гораздо более древний и переводится с латыни как «руковожу», а руководители театральных постановок — хорэги, как известно, существовали в V веке до Р.Х. в театре Древней Греции.

Еще в 1890-х годах театральный режиссер был второстепенной фигурой в театре и выполнял преимущественно административные функции: он определял, сколько статистов понадобится для массовых сцен, можно ли обойтись подборкой старых декораций или необходимы новые.

И вдруг в конце XIX столетия режиссер становится хозяином театра. У него — право на выбор пьесы, на оригинальное прочтение ее, на перелицовку. Право на руководство труппой. Появляются «Театр Антуана», «Театр Станиславского», «Театр Рейнхардта»…

Большинство ученых связывают рождение режиссуры с революцией, которую произвела в театре так называемая «новая драма». Драматургия Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка, Чехова требовала «согласия всех частей», единого сценического замысла, который отсутствует даже в самом блистательном «актерском» спектакле.

Несомненно, возникновение «новой драмы» и появление режиссуры — процессы взаимосвязанные. Решение сценического пространства, создание актера нового типа, формирование актерского ансамбля — таковы были основные задачи режиссеров первого призыва. Гордон Крэг и Макс Рейнхардт, Андре Антуан и Жак Копо, Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко на обломках старой театральной системы возводят театр будущего.

В то время, когда вершилась «режиссерская революция» в театре, во Франции произошло не менее важное событие — рождение нового вида искусства. 28 декабря 1895 года у входа в «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок состоялся первый киносеанс братьев Люмьер.

Среди немногих, кто сумел оценить перспективы изобретения, был владелец театра Жорж Мельес. Этот француз открыл не только многие кинематографические приемы, но и целые киножанры. Он стал отцом игрового кино, воссоздавая на экране жизнь при помощи сюжета, актеров, декораций.

В 1910-х годах в Америке выдвигаются три режиссера — родоначальник американской комедии Мак Сеннетт, король вестерна Томас Харпер Инс и Дэвид Уорк Гриффит. Эта великая тройка в 1915 году образовала кинокомпанию «Трайэнгл» («Треугольник»). А затем началась эпоха Чарлза Чаплина. Словом, кино становилось высоким и подлинным искусством.

Постепенно центр мирового кино перемещается в пригород Лос-Анджелеса — Голливуд. В 1920-х годах известные европейские режиссеры почитают за честь работать здесь…

Заметный вклад в киноискусство на раннем этапе внесли российские режиссеры. Достаточно назвать имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Льва Кулешова, Дзиги Вертова, Якова Протазанова…

Можно утверждать, что XX век в театре и кино был веком режиссера, который не только руководил постановкой спектакля или фильма, но и являлся автором произведения. Всеволод Мейерхольд, кстати, так и подписывал афиши своих спектаклей: «Автор — Мейерхольд». Великий режиссер точнее всех определил суть своей профессии.

АНДРЕ АНТУАН
(1858–1943)

Французский режиссер театра и кино, создатель и руководитель Свободного театра (1887–1896). Крупнейший представитель «театрального натурализма». Руководил Театром Антуана (1897–1906), и театром «Одеон» (1906–1914). Снял кинофильмы: «Корсиканские братья» (1916). «Труженики моря» (1918), «Земля» (1921) и др.

Театральные реформы Андре Антуана, затронувшие практически все стороны театрального развития, способствовали становлению режиссуры в современном понимании этого слова. Будучи и теоретиком и практиком, он сознательно возглавил во Франции конца XIX века движение за новый театр.

Он родился 31 января 1858 года в Лиможе в семье мелкого служащего. Вскоре родители перебираются в Париж. Бедность вынуждает Андре, старшего из четырех детей, уже в тринадцатилетнем возрасте оставить занятия в лицее Карла Великого. Он служит переписчиком деловых бумаг у мелкого агента по поручениям, затем устраивается в издательскую фирму Фирмен-Дидо.

Андре много читает, интересуется живописью, посещает выставки Школы изящных искусств, часто бывает в Лувре, в Люксембургском дворце. Он старается не пропускать спектаклей с участием Сары Бернар, Эдмона Го, Муне-Сюлли, Коклена-старшего. Чтобы иметь возможность чаще посещать «Комеди Франсез», он был клакером, а затем статистом в этом театре.

Не выдержав экзамен в консерваторию, в 1877 году Антуан устраивается в Газовую компанию, но через год покидает Париж и в течение четырех лет служит в колониальных частях французской армии на юге Туниса. Оказавшись далеко от театра, он продолжает жить им. Именно в это время он пытается систематизировать многочисленные впечатления прошлых лет, определить свое отношение к сцене.

Возвратившись в Париж, Антуан трудится в Газовой компании и ведет однообразную жизнь, получая 150 франков в месяц. Он подрабатывает в Парижском суде.

В 1885 году Антуан принимает участие в любительских спектаклях объединения «Галльский кружок». Его руководитель папаша Краус был

почитателем традиционного театра.

Антуан внес в «Галльский кружок» атмосферу творческих исканий. В роли герцога д'Анри («Маркиз де Вийеме» Жорж Санд) он поражал зрителей простотой и жизненной правдой своей игры.

Друзья Антуана — молодые писатели, художники и журналисты — энтузиасты, мечтающие, как и он сам, о коренной реформе театра. Андре вдохновляет замечательная статья Золя о декорациях и театральных аксессуарах, в которой восхвалялось полнейшее соблюдение правды в каждой детали. Подобрав несколько одноактных пьес, он решил поставить спектакль за собственный счет. «Галльский кружок» сдал ему в аренду помещение возле Пляс Пигаль, исполнителей Андре собрал из актеров этого и других любительских обществ.

30 марта 1887 года Свободный театр дал первое представление в маленьком зале, рассчитанном на 400 мест. Среди зрителей находились известные писатели, художники, представители ряда парижских газет — Э. Золя, А. Доде, П. Алексис, Л. Энник, С. Малларме и другие.

Репертуар театра составили четыре одноактные пьесы, принадлежащие писателям-натуралистам, — трагедия Ж. Биля «Супрефект», комедия Ж. Видаля «Кокарда», фарс «Мадемуазель Помм» П. Алексиса и драма, написанная Л. Энником по повести Э. Золя «Жак Дамур». Антуан хотел, чтобы персонажи предстали во всей своей жизненной достоверности, а сцена была реальной настолько, насколько это возможно без обычных рисованных декораций, но с прочной трехмерной мебелью. По его словам, он взял стулья и стол из дома своей матери и перевез их в театр на тележке.

Особенно заинтересовал публику измученный и одичавший Жак Дамур, сыгранный самим Антуаном. Неизгладимое впечатление произвел реализм декораций и естественный, лишенный декламации стиль актерской игры. Критик из «Республик франсез» писал: «Если бы у натуралистического театра было больше таких пьес, о его будущем можно было бы не беспокоиться».

Антуан определил три направления в деятельности Свободного театра: утверждение новой драматургии, поиски нового типа отношений сцены и зрительного зала, борьба за ансамблевость актерской игры.

Антуан привлек к работе в театре целую плеяду французских драматургов. Сто двадцать четыре пьесы начали сценическую жизнь в Свободном театре. Антуан ставил преимущественно неопубликованные пьесы или пьесы, отвергнутые профессиональными театрами.

Предпочтение он отдавал натурализму: именно этим путем новая драма во Франции пробивала себе дорогу. Драматурги-натуралисты стремились противопоставить салонной драме правду жизни, причем искали они эту правду в уродливой, порочной, грязной жизни городского «дна». Пьесы такого типа состояли обычно из одной или нескольких коротких сцен, воссоздающих быт, жаргон, поведение бандитов, проституток, апашей.

Через год после основания Свободного театра Антуан поставил пьесу Верги «Сельское рыцарство» и пьесу писателя-натуралиста Икра «Мясники». «В своем стремлении к натуралистическим деталям, — писал режиссер, — я повесил на сцене настоящие туши, которые вызвали

сенсацию. В „Сельском рыцарстве“ посреди площади в сицилийской деревушке, где развивается драма, я устроил настоящий фонтан; не знаю почему, но он очень развеселил зал».

Избыток натурализма в спектаклях Антуана вызывал неоднозначную реакцию. Эмиль Золя пришел в неописуемый гнев после просмотра небольшой пьески, с черным юмором повествующей о неудачной хирургической операции.

Актеры Свободного театра оставались на положении любителей, и даже профессионалы, привлекавшиеся иногда к исполнению той или иной роли, оплату за участие в спектаклях не получали. Антуан поначалу продолжал работать в Газовой компании. Но театральная деятельность целиком захватила его, и вскоре он оставил службу.

Для зрителей Андре Антуан ввел систему абонементов. Вырученные деньги шли на оплату помещения, декораций, костюмов и бутафории. Теперь он мог себе позволить ставить пьесы, запрещенные цензурой. В дальнейшем форма закрытого театрального общества неоднократно использовалась в практике европейского театра.

Огромная заслуга Антуана в том, что он восстановил связь французского театра с большой литературой. В репертуарном списке Свободного театра можно встретить имена Бальзака («Отец Горио», 1893), Гонкуров («Сестра Филомена», 1887; «Отечество в опасности», 1889; «Братья Земганно», 1890; «Девица Элиза», 1890; «Долой прогресс», 1893), Золя (инсценировка новелл «Жак Дамур», 1887; «Капитан Бюрль», 1887; драма «Мадлена», 1889). Режиссер стремился к созданию социально-содержательного реалистического репертуара.

В декабре 1887 года О. Метенье и русский эмигрант И. Павловский (Яковлев) переводят драму Л. Толстого «Власть тьмы», запрещенную в России. Тогда же Антуан приступает к работе над ней. Парижские театральные и литературные круги чрезвычайно заинтересовались постановкой этой пьесы. В начале февраля 1888 года в канун первого спектакля на страницах журнала «Нувель ревю» появились письма А. Дюма-сына, Э. Ожье и В. Сарду, в которых утверждалось, что драма Толстого мрачна, скучна и сценического успеха иметь не будет.

Эта дискуссия еще больше утвердила Антуана в желании не только поставить пьесу, но и сыграть роль Акима. 10 февраля 1888 года состоялась премьера. В рецензии на спектакль писали, что «впервые были показаны на французской сцене обстановка и костюмы, взятые из повседневного русского быта, без приукрашивания, обычного в комической опере, без того привкуса мишуры и фальши, которые считаются неизбежными для театра». Антуан помечает в своем дневнике: «Спектакль „Власть тьмы“ был настоящим триумфом; признают, что пьеса Толстого — настоящий шедевр». Позже в репертуаре Свободного театра появится «Нахлебник» (1890) И. С. Тургенева.

Еще одной сенсацией стала постановка спектакля «Привидения» (1888) по пьесе Г. Ибсена. Роль Освальда сыграл сам Антуан. Драматургия Ибсена, враждебно встреченная французской критикой, вызвала интерес Антуана. Он вступил в переписку с норвежским драматургом, а в 1891 году поставил на сцене Свободного театра еще один ибсеновский спектакль — «Дикая утка», вызывая ироническую, негодующую реакцию сторонников

рутины и горячее признание тех, кто искал обновления театра.

29 мая 1893 года с огромным триумфом прошла премьера «Ткачей» Г. Гауптмана. В тот же вечер Антуан записал в дневник: «Следует признаться, что ни один французский драматург не в силах нарисовать фреску такой широты и такой мощи… Это шедевр намечающегося социального театра…»

Особым успехом пользовались массовые сцены этого спектакля. Неистовая толпа народа появлялась в багровом зареве заката и заставляла зрителей в ужасе вскакивать с мест.

Желая добиться «эффекта присутствия», Антуан погасил в зале свет, и зритель смотрел на спектакль как бы через стеклянную четвертую стену, за которой жили персонажи новой драмы. Для создания полной иллюзии жизни режиссер избегал освещать линию рампы. Спектакли Антуана были чаще всего темными, печальными, как сама действительность, окружавшая героев пьесы.

Решительное преобразование декорации сопровождалось преобразованием актерской игры, которое Антуан в 1890 году в письме к театральному критику Сарсею определял так: «Чтобы влезть в шкуру современного персонажа, надо выбросить весь старый багаж, ибо правдивое произведение требует правдивой игры… Персонажи „Парижанки“ и „Бабушки“ такие же люди, как и мы, живущие не в обширных залах, величиной с собор, а в таких же интерьерах, как наши, у своего очага, при свете лампы, за столом, а не перед суфлерской будкой, как в пьесах отжившего репертуара…»

Мизансцены в Свободном театре подчинялись только одному правилу: правде жизни персонажа. Антуан, например, не позволял актерам выходить за пределы сценической площадки, на авансцену, смотреть в сторону публики. Ревнителей старых театральных обычаев просто шокировали актеры, стоящие спиной к публике в кульминационных моментах.

Считая обязательным для актера глубокое проникновение в психологию героя, Антуан подчеркивал, что актер должен точно и неукоснительно следовать за драматургом: «Абсолютным идеалом актера должно быть стремление превратить себя в клавишу, в замечательно настроенный инструмент, на котором автор мог бы играть, как он того захочет. Только автору дано знать, почему актер должен быть печален или весел, и только автор ответствен перед зрителем». Антуан объединяет два понятия, «драматург» и «режиссер», в одно — «автор спектакля» — и тем самым решительно заявляет о роли режиссера в создании театрального представления.

Высшим наслаждением для зрителя Антуан считал актерский ансамбль. Выступая против системы «звезд», он с гордостью говорил, что Свободный театр — это «объединение актеров, отрекающихся от какого-либо профессионального тщеславия и всегда готовых участвовать в создании наилучшего ансамбля».

Лучшим актером Свободного театра был сам Антуан, прославившийся в ролях Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена, Акима во «Власти тьмы» Л. Толстого, Руссе в «Бланшетте» Э. Брие.

Осенью 1894 года Антуан вместе со своими 15 или 16 товарищами отправляется в большую гастрольную поездку. Сначала Брюссель, потом города Германии, наконец, Италия — Милан, Турин. Сборы были то превосходные, то плохие. Все как обычно. Катастрофа разразилась в Риме, где Свободный театр почти бойкотируют — его «грубый репертуар» вызывает презрение высшего общества. В результате импресарио снимает с себя всякую ответственность и уезжает в Париж. «Все мои товарищи с восхитительной преданностью и бескорыстием наилучшим образом принимают все случившееся, хотя сами они тоже угнетены заботами. […] На этом кончается одиссея Свободного театра», — записывает Антуан.

В 1895 году он оставил Свободный театр, который еще некоторое время существовал под руководством Ларошеля, но в следующем году окончательно распался.

Антуан недолгое время был вместе с драматургом Ж. Жинисти директором театра «Одеон». А после продолжительной и весьма успешной гастрольной поездки по Франции, Германии, России, Турции, Румынии, Греции, Египту он создал Театр Антуана (1897–1906).

В отличие от Свободного театра это был коммерческий театр с профессиональными актерами. Антуан восстанавливает «Привидения» Ибсена, заново ставит «Возчика Геншеля» и «Ганнеле» Гауптмана, инсценирует «Полковника Шабера» Бальзака и «Пышку» Мопассана, ставит пьесы Фабра и Брие, открывает французскому зрителю писателя Жюля Ренара — с огромным успехом шли «Рыжик» (1900) и «Господин Верне» (по роману «Паразит»). Роль Рыжика исполняла двадцатилетняя Сюзанна Депре, впоследствии крупная актриса французского театра.

В 1898 году публика вновь увидела «Ткачей» Гауптмана, и этот спектакль по-прежнему вызывал оживленные манифестации в зале. «Бывают вечера, — писал Антуан, — когда верхние ярусы в большом возбуждении грозят кулаками партеру».

В разгар скандального дела Дрейфуса режиссер осуществляет инсценировку романа Золя «Земля» (1902). В накаленной политической атмосфере Франции этих лет само имя Золя на афише определяло позицию театра и вызывало волнения в зрительном зале.

Театр Антуана быстро стал популярным, давал хороший доход, и тем не менее в мае 1906 года Антуан передает его своему соратнику Фирмену Жемье, объясняя свой уход невозможностью работать в театре, зависящем от кассы, от успеха у широкой публики. Он с горечью говорит о неизбежности в этих условиях творческих и нравственных компромиссов.

Антуан продолжает мечтать о реформах. Он принимает приглашение стать директором театра «Одеон», где дотация дает независимость от кассы, а профессиональная труппа может поддержать его стремление к театральным преобразованиям.

Однако переход в «Одеон» не принес ожидаемых результатов. Антуан мечтал расширить свою новаторскую деятельность, а на самом деле условия казенной сцены во многом ее ограничили. Он продолжал ставить пьесы молодых драматургов, но делал это с не свойственной ему прежде осторожностью и осмотрительностью.

Характерен в этом смысле спектакль «Юлий Цезарь» Шекспира. В постановке принимали участие 45 актеров, 250 статистов, 60 музыкантов,

70 рабочих сцены. Но грандиозность самого представления не могла компенсировать отсутствие крупных обобщений, значительных актерских удач.

Антуан все чаще поддается влияниям модных течений. После «Мнимого больного» Мольера, где режиссер увлекся пышными балетными интермедиями, он ставит «Психею» Мольера с роскошными декорациями Версаля, ошеломляюще эффектными костюмами придворных дам и кавалеров. Успех спектакля у зрителей не обманул Антуана — он понимал, что это отказ от того, за что так долго боролся.

С 1906 до 1914 года были только два спектакля, которые могли его удовлетворить: «Хорош он или дурен» Дидро и «Урок брака» Бальзака. Все чаще режиссер говорит о своем разочаровании и усталости. Накануне войны он принимает решение уйти из театра.

Один из друзей предложил ему стать кинорежиссером в фирме Патэ. Антуан принял предложение: новое искусство вызывало все больший интерес.

Антуан мечтал применить в кино теории Свободного театра. В 1917 году он выдвигает те принципы, которые тридцать лет спустя легли в основу итальянского «неореализма»: «Мы добились бы истинного прогресса, если бы перешли из съемочных павильонов на натуру, как сделали это импрессионисты. Вместо того чтобы снимать искусственную обстановку, оператор со своей киноаппаратурой должен был бы перенестись в настоящие интерьеры, снимать настоящие постройки».

Чутье художника открывало ему все новые и новые возможности выразительного языка кино. Он пользовался движением камеры, изобретал приемы построения мизансцены, приспособляя их к условиям киносъемки, наконец, разбивая эпизоды на отдельные сцены и планы, интуитивно постигал законы монтажа.

Антуан отказался рассматривать кинематографический кадр как некое подобие театральной сцены. Поставив между зрителями и актерами воображаемую «четвертую» стену, он требовал от актеров, чтобы они заглушали в себе привычное чувство театральной рампы и отказывались от излишней экспрессии жестов и мимики, характерной для театра. Главное внимание он обратил на глубокую обрисовку характеров.

Для своей первой картины по мелодраме Дюма-отца «Корсиканские братья» (1916) Антуан сам написал сценарий. Киновед Луи Деллюк считал «Корсиканских братьев» лучшей французской картиной за ее «вдохновенность, обостренное чувство фона и художественный беспорядок».

Антуан экранизировал мелодраму Франсуа Коппе «Виновный» (1918), романтическое произведение Виктора Гюго «Труженики моря» (1918), «Землю» (1921) по роману Золя и «Арлезианку» (1922) по пьесе Додэ.

К сожалению, публика не оценила строгой простоты его фильмов. Реакция зрителей насторожила владельцев киностудий. По их мнению, ставка на талант Антуана не оправдала себя, и его работа в кино прекратилась.

В 1922 году он оставляет режиссуру и занимается кинокритикой в журнале «Лежурналь», историей театра. Его перу принадлежат два тома

воспоминаний о работе в Свободном театре, в Театре Антуана. В 1932 году режиссер опубликовал двухтомный труд «Театр», посвященный театральной жизни Франции в период с 1870 по 1930 год. Эта работа была удостоена премии Французской академии.

Андре Антуан умер 19 октября 1943 года в Ле-Полинже (департамент Нижняя Луара) в возрасте восьмидесяти пяти лет.

Влияние Антуана на мировой театр огромно. По образцу его Свободного театра возникло целое движение «свободных театров» — в Ницце, Марселе, Мюнхене, Копенгагене. В Берлине появилась «Свободная сцена» Отто Брама, в Лондоне — «Независимый театр». Большое значение имел опыт Антуана и для русских театральных деятелей — К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО (1858–1943)

Режиссер, педагог, писатель, драматург, реформатор и теоретик театра. Вместе с К. С. Станиславским основал Московский Художественный театр. Спектакли: «Юлий Цезарь» (1903), «Брандт» (1906), «Братья Карамазовы» (1910), «Пугачевщина» (1925), «Воскресение» (1930), «Враги» (1935), «Анна Каренина» (1937), «Три сестры» (1940) и др.

Владимир Иванович Немирович-Данченко родился на Кавказе, в местечке Озургеты около Поти 11 (23) декабря 1858 года. Отец — подполковник, помещик Черниговской губернии, мать — урожденная Ягубова, армянка.

Детство Немировича-Данченко проходило в Тифлисе. Рядом с домом находился летний театр, который увлек десятилетнего мальчика. В четвертом классе он написал две пьесы, а затем начал заниматься в любительских театральных кружках. В гимназии Владимир не только хорошо учился, но и зарабатывал репетиторством.

В 1876 году после окончания гимназии с серебряной медалью Владимир едет в Москву, где поступает на физико-математический факультет, потом учится на юридическом факультете. Но в 1879 году уходит из университета и работает литературным критиком в «Русской газете», «Будильнике», «Русском курьере», пробует себя в беллетристике, в драматургии. Первая его пьеса «Шиповник» (1881) через год поставлена Малым театром. Владимир сочиняет рассказы, повести, романы. За пьесы «Новое дело» и «Цена жизни» ему присуждаются Грибоедовские премии.

В августе 1886 года он соединил судьбу с красавицей Екатериной Николаевной, дочерью известного общественного деятеля и педагога Корфа, по первому мужу — Бантыш. Как пишет биограф Инна Соловьева, «ее веселого духа, теплого уважения к заботам мужа, женственного доверия к его свободе и ровной, без страдальчества выдержки хватило обоим на всю жизнь. Их брак длился более полувека, был испытан многим…»

Будучи известным драматургом, критиком, беллетристом, Немирович-Данченко в 1891 году начинает преподавать на драматических курсах Московского филармонического училища.

Работая с молодыми актерами, он приходит к выводу, что сцена отстала от литературы на десятки лет, что традиционное сценическое искусство обросло штампами, условностями и сентиментализмом.

Владимир Иванович с интересом следит за театральными экспериментами молодого режиссера Константина Станиславского. Их пути неизбежно должны были скреститься.

Знаменитая встреча Немировича-Данченко и Станиславского состоялась 22 июня 1897 года в московском ресторане «Славянский базар» и продолжалась восемнадцать часов. Разговор шел о возможности создания нового театра в Москве. Как вспоминал Владимир Иванович в книге «Рождение нового театра», взаимопонимание было удивительным: «…мы ни разу не заспорили… наши программы или сливались, или дополняли одна другую». Обсуждались главные для дела вопросы: труппа, репертуар, бюджет, организационные основы.

В кабинете ресторана собеседники записывают тут же рождающиеся фразы, ставшие впоследствии крылатыми: «Нет маленьких ролей, есть маленькие артисты»… «Всякое нарушение творческой жизни театра — преступление».

В 1898 году был создан Московский Художественно-Общедоступный театр (МХТ). Для открытия выбрали «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого. Театр ощутил современность пьесы, ее тесную связь с глубинами национальной истории.

При распределении обязанностей между двумя руководителями МХТ в ведении Немировича-Данченко оказались репертуарные и административные заботы (режиссурой занимались оба).

Владимир Иванович привлек к сотрудничеству А. П. Чехова, драматургию которого Станиславский поначалу недооценил. Обескураженный провалом «Чайки» на сцене Александринского театра Чехов неохотно отдал ее в МХТ.

Идет декабрь 1898 года. И театр объявляет премьеру: «В четверг, 17-го декабря, поставлено будет в 1-ый раз „Чайка“. Драма в 4-х действиях, соч. Антона Чехова».

Зрители словно ждали этого спектакля о томительно неустроенной жизни, об одинокой старости, о молодости, которая пропадает зря, растворяется в привычном инертном существовании.

Необычайный успех премьеры «Чайки» обозначил подлинное рождение Художественного театра — первого режиссерского театра России.

Размышляя о проблеме соотношения в репертуаре классики и современной драматургии, Немирович-Данченко писал: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым…» Владимир Иванович обращается к членам товарищества МХТа: «Наш театр должен быть большим художественным учреждением, имеющим широкое просветительное значение, а не маленькой художественной мастерской, работающей для забавы сытых людей».

Его требовательной волей на афише МХТа появятся не только А. Чехов, но и М. Горький, Л. Толстой, произведения Л. Андреева, Г. Ибсена, Г. Гауптмана и других авторов.

18 декабря 1902 года состоялась триумфальная премьера спектакля «На дне» в режиссуре Немировича-Данченко и Станиславского. «Стон стоял… Публика неистовствовала, лезла на рампу, гудела», — говорили очевидцы. «Человек — это звучит гордо!» — воодушевленно восклицал со сцены Сатин (К. Станиславский). Уважением к достоинству личности, романтической верой в свободу, в возможность и необходимость поднять со дна жизни всех людей был пронизан спектакль.

Немирович-Данченко с законной гордостью говорил, что именно ему удалось найти манеру произнесения текста, естественную для пьесы Горького. «Надо играть ее, как первый акт „Трех сестер“, но чтобы ни одна трагическая подробность не проскользнула».

Растроганный Горький подарил Немировичу-Данченко экземпляр «На дне», на котором написал: «Половиной успеха этой пьесы я обязан Вашему уму и таланту, товарищ!»

В 1903 году выходит один из лучших спектаклей Немировича-Данченко «Юлий Цезарь». Готовясь к постановке, он вместе с художником Симовым ездил в Италию.

Режиссер воссоздает грандиозную историческую картину, заселяя сцену патрициями, рабами, римскими гражданами, сирийцами, египтянами, водоносами, ремесленниками, танцовщицами, — все они живут своей жизнью, вовсе не соотносящейся с жизнью Цезаря. Главным действующим лицом спектакля становится народ. В массовке было занято около 200 человек. И каждую фигуру массовки Немирович-Данченко охарактеризовал конкретно и точно.

В январе 1904 года МХТ выпустил спектакль по пьесе Чехова «Вишневый сад». До этого с успехом прошли «Дядя Ваня» (1899) и «Три сестры» (1901).

Немирович-Данченко утверждал, что собственное его литературно-душевное бытие кончится, когда кончатся чеховские пьесы. Смертью писателя в июле 1904 года Владимир Иванович был потрясен, раздавлен. Памяти Чехова «художественники» выпустили спектакль «Иванов». Немирович-Данченко поставил его умно, строго, с точным ощущением эпохи — тех восьмидесятых годов, к которым относит себя Гаев.

Во время первой русской революции режиссер находился во власти серьезного внутреннего разлада: «Я сейчас переживаю огромные потери… Многое в моей жизни разваливается». Ему кажется, что его обступают корыстные, чуждые его душе люди. «Чеховские милые скромно-лирические люди кончили свое существование», — вырвалось у него в июне 1905 года.

В МХТе особенно надеялись на пьесы Горького. Вскоре на афише появились «Дети солнца» (в совместной режиссуре Станиславского и Немировича-Данченко). Глубокая достоверность спектакля привела на премьере к драматическому недоразумению. Массовую сцену в финале Немирович-Данченко поставил так, что публика приняла артель штукатуров за черносотенцев, которые пришли громить театр, начав с артистического персонала. Зрители, у которых нервы оказались послабее, повскакали с мест, бросились из зала.

В наэлектризованной атмосфере, вызывая бурные реакции, шел также ибсеновский «Бранд», премьера которого состоялась в конце

декабря 1906 года. Театровед И. Соловьева пишет о режиссуре Немировича-Данченко: «Он выходил здесь на невиданно острые контакты с публикой. „Брал“ публику прямо — громадой вопросов, масштабами зрелища, мощью хоральных звучаний, экстатичностью ритмов…»

Станиславский увлечен, поглощен экспериментами, работой с молодежью, а Владимир Иванович ведет трудную административно-организационную часть, он режиссирует, он должен составлять репертуар так, чтобы тот оставался репертуаром высокого, строгого вкуса, он поддерживает равновесие между труппой, администрацией, пайщиками.

Во время отпуска Владимир Иванович спешит поправить здоровье. Из-за печени ему рекомендован Карлсбад. Затем вместе с семьей отдыхает в Кисловодске или в Ялте.

Между тем Художественный театр испытывал репертуарный кризис. После того как Немирович-Данченко не принял пьесу «Дачники», Горький отказался от сотрудничества с МХТом. Попытки Владимира Ивановича достичь примирения к успеху не привели.

Спектакли 1906–1908 годов — «Горе от ума», «Борис Годунов» и «Ревизор» — отмечены общей печатью неуверенности. В 1909 году, начиная репетиции новой пьесы Л. Андреева «Анатэма», Владимир Иванович говорил об измельчании реализма («потому только, что мы сами становимся мелки»), снова напоминал, что все должно идти от жизни, и именно жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения. Однако же пышно декламационную пьесу Л. Андреева не могла спасти даже блестящая работа исполнителя главной роли В. И. Качалова.

Режиссер обращается к русской классической литературе. Перечитывает романы Достоевского. Решает перенести на сцену «Братьев Карамазовых».

«Гениальным выходом» называет Станиславский эту удивительно смелую постановку, которую в неправдоподобно короткие сроки осуществил Немирович-Данченко.

В октябре 1910 года состоялась премьера спектакля «Братья Карамазовы» в Художественном театре. Режиссер открыл путь на сцену большой литературе. Спектакль игрался два вечера, начинал его, непривычно для театра, чтец; проза Достоевского звучала, перемежаясь сценами-диалогами в исполнении ведущих актеров МХТа.

«Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с „Карамазовыми“ эти рамки все рухнули, — писал Немирович-Данченко после премьеры. — Это не „новая форма“, а это — катастрофа всех театральных условностей, заграждавших к театру путь крупнейшим литературным талантам».

Спектакль «Братья Карамазовы» стал этапным в биографии театра. Не менее злободневной была и следующая постановка спектакля «Николай Ставрогин» (1913) по роману Достоевского «Бесы».

Воодушевленный успехом, Немирович-Данченко предполагает инсценировать романы и повести «Война и мир», «Анна Каренина», «Обрыв», «Вешние воды», «Записки охотника».

В то же время режиссер искал пути к трагедии, опираясь на злободневные пьесы. Между «Карамазовыми» и «Ставрогиным» были поставлены «Живой труп» (1911) Л. Толстого и «Екатерина Ивановна» (1912) Л. Андреева. По воспоминаниям самого Немировича-Данченко, спектакль «Живой труп» был «одним из самых замечательных в Художественном театре»…

В 1914 году началась война. Все реже извещают афиши о премьерах Художественного театра. Два спектакля ставит Немирович-Данченко: «Осенние скрипки» (1915) Сургучева и «Будет радость» (1916) Мережковского. Беспощадно говорит о своей работе: «Надоело перекрашивать собак в енотов».

Подходит к концу сезон 1916/17 года. Режиссер спектакля «Село Степанчиково и его обитатели» Немирович-Данченко назначает генеральные репетиции. Станиславский не готов к ним, и 28 марта Владимир Иванович снимает его с роли, выпуская спектакль лишь в начале следующего сезона.

В стране — брожение. В октябре к власти приходят большевики. Для театра, как и для всей страны, наступают нелегкие времена. После революции МХТ подвергался бешеной травле со стороны левого фронта искусств, разного рода авангардистов, а также со стороны рапповской критики. По свидетельству Немировича-Данченко, МХТ был не однажды на грани катастрофы.

В 1919 году Владимир Иванович организовал музыкальную студию (с 1926 года — Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко). Работа в новом направлении увлекла режиссера. Он выпустил здесь ряд нашумевших спектаклей — «Лизистрата», «Дочь Анго», «Карменсита и солдат» и другие. Он стремился реформировать, обогатить принципы музыкальной сцены, очистить ее от штампов «театра ряженых певцов».

Полнота контакта с актерами — едва ли не самое главное в режиссуре Немировича-Данченко. Он знал или угадывал, что именно этому актеру в данном образе может быть наиболее близким. Он любил задавать вопросы актерам.

«Я не знаю другого тонкого психолога, так проникновенно смотрящего в корень человеческого существа, — говорила о нем О. Л. Книппер-Чехова. — Владимир Иванович не был актером, но он умел так взволновать актера, так заразить его, так раскрыть перед ним одной какой-то черточкой образ, что все становилось близким и ясным. Показывал он замечательно. Сам — маленький, неказистый, а войдет на сцену, и ничего не делает, именно ничего не делает: не меняет голоса, не придает лицу каких-нибудь особенных характерных черт, а сущность образа, его душа — раскрыты».

Осенью 1925 года Музыкальная студия Немировича-Данченко выехала на гастроли за рубеж; в октябре начались ее выступления в Европе (Берлин), 12 декабря — спектакль в Нью-Йорке. Далее гастроли по США.

Для режиссера стала творческой драмой история, в результате которой Музыкальная студия по возвращении на родину лишилась помещения. Об этой обиде, вопреки своему обыкновению, он не стал молчать.

Немирович-Данченко решил принять предложение американской кинофирмы. Наркомпрос предоставил режиссеру в мае 1926 года отпуск на год, потом продленный.

25 сентября Немирович-Данченко вместе с женой приехал в Голливуд, где их поселили на виллу — с кипарисами, пальмами, террасами, гаражом.

Режиссер встречался с голливудскими знаменитостями, сочинял сценарии и готовился к съемкам, заключил контракт с «Юнайтед артистс». Однако репетиция и беседы с актерами не дают удовлетворения, ни один из написанных им киносценариев не был запущен. Владимир Иванович отмечал, что здесь «царь жизни — доллар», «Америка… выжимает все соки… работают все до устали, до измору».

В январе 1928 года он вернулся в Москву со словами: «Творить можно только в России, продавать надо в Америке, а отдыхать в Европе»…

На восьмом десятке лет Немирович-Данченко много сил отдает режиссуре, внимательно следит за развитием новой советской драматургии, отмечая дарования трех авторов — М. Булгакова, А. Афиногенова, Ю. Олеши (их пьесы — в афише театра).

В начале 1930-х он начал работать над книгой «Из прошлого» по заказу американского издательства. Немирович-Данченко излагал знаменитые положения о «театре мужественной простоты», о «синтезе трех правд» (правда жизни, социальная, театральная) и один из главных тезисов о режиссере, «умирающем в актере». Книга, в которой «искусство и жизнь переплетаются в простом рассказе», была закончена в 1936 году.

На спектаклях Художественного театра бывал Сталин. Он покровительствовал МХТу. С 1928 года правительственным постановлением Немировичу-Данченко и Станиславскому назначены пожизненные пенсии. Оба продолжали пользоваться правом свободного выезда за границу. Немирович-Данченко вместе с женой отдыхал на европейских курортах, предпочитал Швейцарию, берег Женевского озера («тут очень, замечательно хорошо», — писал он сыну Михаилу в июле 1930 года). К его услугам были лучшие санатории Крыма, Кавказа, подмосковной Барвихи. Отдыхал он и у себя на даче в Заречье…

Как и прежде, Владимир Иванович ищет репертуарной опоры у классиков. Его собственные главные спектакли — «Воскресение» (1930) и «Анна Каренина» (1937) по Л. Толстому, «Враги» (1935) М. Горького, «Гроза» (1934) А. Островского. «Каждый из них стал крупным событием театральной жизни, — пишет театровед М. Любомудров, — вечные вопросы нравственной жизни человека, его духовной борьбы за свои идеалы, тайны его падений и его выпрямлений находили глубокий отклик в зале. Великие романы и пьесы увлекали режиссера огромной правдой, психологической наполненностью и многогранностью образов. Он остался верен своему убеждению в том, что если произведение принадлежит перу своего национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера».

Опыт работы Немировича-Данченко над русской классикой подвел его к выводу, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных».

В 1940 году Владимир Иванович осуществил новую постановку «Трех сестер» А. П. Чехова, ставшую легендой театра.

Идею спектакля он определял следующими словами: «Мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска, тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим. Даже долга, как необходимости жить».

…В 1941 году после начала войны Владимир Иванович переехал в Нальчик, затем в Тбилиси. Но уже в сентябре следующего года он снова в Москве, мечтает поставить шекспировские трагедии «Король Лир», «Антоний и Клеопатра». Ведет репетиции «Гамлета». Задумывает книгу о процессе создания спектакля… Однако признавался: «Смогу ли я писать? Слишком я люблю жизнь… Вот хочется совершенствоваться в английском языке, а может, уже поздно… Мне бы еще пятнадцать лет жизни».

Он вынашивает планы решительно обновить положение во МХАТе, намеревается все «заново ставить на ноги». А пока — продолжает быть его директором и художественным руководителем, репетирует финал спектакля «Последние дни». Говорит: «Хорошо жить! Вот так просто — хорошо жить!».

25 апреля 1943 года Владимир Иванович Немирович-Данченко умер от сердечного приступа. Похоронили его на Новодевичьем кладбище.

КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ (1863–1938)

Российский режиссер-реформатор, актер, педагог, теоретик театра. Деятельность Станиславского оказала значительное влияние на русский и мировой театр XX века. Спектакли: «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «На дне» (1902), «Вишневый сад» (1904), «Синяя птица» (1908), «Месяц в деревне» (1909), «Хозяйка гостиницы» (1914), «Горячее сердце» (1926) и др. Разработал методологию актерского творчества («система Станиславского»).

Константин Сергеевич Алексеев (Станиславский) родился в Москве 5 (17) января 1863 года. Сорок лет прожил он в доме родителей у Красных ворот. Алексеевы были потомственными фабрикантами и промышленниками, специалистами по изготовлению канители — тончайшей золотой и серебряной проволоки, из которой ткалась парча. К театру имела отношение лишь бабушка Станиславского, известная в свое время парижская актриса Мари Варлей, приехавшая в Петербург на гастроли. Она вышла замуж за богатого купца Яковлева. От этого брака родилась будущая мать Станиславского, Елизавета Васильевна.

Костя был слабым ребенком. Страдал рахитом, часто болел. До десяти лет не выговаривал «р» и «л». Но благодаря заботам матери он окреп и стал среди сверстников заводилой.

В большой семье Алексеевых (детей было девять человек) не жалели денег на образование. Помимо обычных предметов, дети изучали иностранные языки, учились танцам, фехтованию. Под домашний театр в доме Алексеевых отвели большой зал.

Летом отдыхали в Любимовке, на берегу Клязьмы. Устраивались праздники с фейерверками и, разумеется, любительские спектакли в

специально построенном домашнем театре, так называемом Алексеевском кружке (1877–1888). Инициатором театральных затей был молодой Константин Алексеев.

Много лет проработал Константин на фабрике отца, стал одним из директоров. Для изучения усовершенствованных машин он не раз ездил во Францию. Занимаясь днем семейным делом, вечерами он играл в Алексеевском театральном кружке. Константина признавали лучшим актером-любителем. В январе 1885 года он принял театральный псевдоним Станиславский в честь талантливого артиста-любителя доктора Маркова, выступавшего под этой фамилией.

Еще в 1884 году Станиславский высказывал идею создании совершенно нового театрального кружка или общества, где любители смогут «испытывать и научно развивать свои силы». В 1888 году Константин Сергеевич вырабатывает устав Московского общества искусства и литературы и становится одним из его руководителей. Преуспевающий родственник, московский градоначальник Николай Алексеев хмурится: «У Кости не то в голове, что нужно».

Но уже после первых спектаклей критики выводят Станиславского в первые ряды русского актерского искусства. Москва заговорила о нем как о превосходном актере и необыкновенном режиссере, умеющем создавать спектакли, полные жизненной правды. Рядом с ним на сцене блистает Мария Петровна Перевощикова, взявшая сценический псевдоним Лилина. Внучка московского профессора, дочь почтенного нотариуса, окончившая Екатерининский институт благородных девиц с большой золотой медалью, решила посвятить себя театру. 5 (17) июля 1889 года Станиславский венчается с ней в любимовской церкви.

Маршрут свадебного путешествия молодых традиционен — Германия, Франция, Вена; отели, музеи, театры, прогулки… В марте 1890 года в семье родилась дочь Ксения, но вскоре она заболела пневмонией и 1 мая умерла. В июле следующего года родилась еще одна дочь, которую назвали Кирой…

Целое десятилетие (1888–1898) посвятил Станиславский деятельности в Обществе. Такие спектакли, как «Отелло» Шекспира, «Плоды просвещения» Льва Толстого, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Горькая судьбина» А. Писемского и его же «Самоуправцы», «Бесприданница» А. Островского, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Польский еврей» Эркмана-Шатриана, постановки «Маленьких трагедий» Пушкина и комедий Мольера, подкупали цельностью режиссерского замысла, слаженной игрой ансамбля актеров, правдивым исполнением ролей, великолепной группировкой массовых сцен, тщательностью оформления. Их ставили в пример даже Малому театру. Имя молодого режиссера Станиславского стало широко известным.

Постановки Общества искусства и литературы привлекли внимание В. И. Немировича-Данченко, популярного драматурга, театрального критика и педагога. Он также мечтал о новом театре, правдиво отображающем жизнь.

22 июня 1897 года Станиславский и Немирович-Данченко встретились в отдельном кабинете московского ресторана «Славянский базар». «Знаменательная встреча» — так назовет Станиславский главу

своей книги, посвященную этой беседе: «Мировая конференция народов не обсуждает своих важных государственных вопросов с такой точностью, с какой мы обсуждали тогда основы будущего дела, вопросы чистого искусства, наши художественные идеалы; сценическую этику, технику, организационные планы, проекты будущего репертуара, наши взаимоотношения».

Ресторан закрылся, и Станиславский предложил собеседнику поехать к нему на дачу в Любимовку. Там на следующий день закончилась их восемнадцатичасовая беседа. Договорились о создании «русского образцового театра» больших мыслей и чувств.

Труппу будущего театра составили члены Общества искусства и литературы и выпускники по классу Немировича-Данченко из училища филармонии. Пригласили, кроме того, нескольких профессиональных актеров со стороны, но со строжайшим отбором.

Труппа собралась в Пушкине в конце июня 1898 года. Перед началом репетиционной работы Константин Сергеевич сказал: «…Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь».

Впоследствии, рассказывая о программе Художественного театра, Станиславский называл ее подлинно революционной: «Мы протестовали и против ее старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров».

14 (26) октября 1898 года — знаменательная дата в истории мирового сценического искусства — день открытия Художественно-Общедоступного театра. Спектакль «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого встретил восторженный прием зрителей. В первый сезон он идет 57 раз! Правда, последующие спектакли «Потонувший колокол», «Самоуправцы», «Венецианский купец», «Трактирщица» оказались не столь удачны.

17 декабря состоялась премьера «Чайки», пьесы Чехова, уже потерпевшей скандальный провал в Александринском театре. Эта премьера стала подлинным рождением МХТ. Впервые в современном театре режиссер стал идейным руководителем и истолкователем художественного произведения. В спектакле была обретена неповторимая атмосфера чеховской пьесы. Особенность ее была не в сюжете, ведь Чехов изображает вроде бы самую обычную жизнь, но «в том, что не передается словами, а скрыто под ними в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства» (Станиславский). Театр говорил о самом важном: о жизни человеческого духа.

Премьера «Чайки» стала театральной легендой, а силуэт летящей чайки — эмблемой МХТа.

Возникло содружество драматурга и театра: все свои последующие пьесы Чехов отдал в МХТ. Основной темой «Чайки» для Станиславского было безнадежное одиночество всех ее персонажей. Основная тема «Дяди Вани» (1899) — сопротивление этому одиночеству. А в «Трех сестрах»

(1901) крепнет мотив стойкого терпения и долга, который нужно исполнять. «Как жаль сестер!.. И как безумно хочется жить!» — сформулировал настроение спектакля Леонид Андреев. Драматург и театр все лучше понимали друг друга. В процессе работы над «Тремя сестрами» Станиславский уже мог позволить себе подискутировать с автором. В книге «Моя жизнь в искусстве» режиссер писал, что репетиции пьесы шли трудно и плохо, пока его вдруг не осенило: чеховские люди «совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать… После этого, — уверял Станиславский, — работазакипела».

Ансамбль Художественного театра славился естественностью исполнения. Но такой «эффект присутствия», такое полное слияние сцены и зала, как в «Докторе Штокмане» (1900), были поразительны даже для Художественного театра. Пьеса Ибсена, написанная в 1882 году, в постановке Станиславского воплощала важнейшие темы современности.

В 1902 году Станиславский работает над спектаклями «Мещане» и «На дне» Горького. Его привлекает драматургия Горького, в которой он видит художественное осмысление общественно-политических реалий своего времени.

«На дне» — вершина Художественного театра в его долгом и сложном общении с писателем. В этой пьесе молодого Горького в своем исполнении образа Сатина Станиславский сочетал реализм с романтикой. Именно Сатин произносит слова: «Человек — это звучит гордо». Актер нес со сцены веру в человека и его высокое назначение.

В январе 1904 года, в день рождения Чехова, прошла премьера «Вишневого сада». Станиславский, игравший роль Гаева, с восторгом принял эту пьесу. «Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться… — признавался он Чехову. — Я ощущаю к этой пьесе особую нежность и любовь… Люблю в ней каждое слово, каждую ремарку, каждую запятую». Однако тут же вступил в спор с автором: «Это не комедия, не фарс, как Вы писали, — это трагедия».

Это была последняя совместная работа драматурга и театра. В начале июля Чехова не стало. Станиславский ощущает смерть писателя как сиротство: «…авторитет Чехова охранял театр от многого»; «Я не думал, что я так привязался к нему и что это будет для меня такая брешь в жизни»…

Станиславский все больше увлекается самим процессом репетиций, работы с актерами. Он может затянуть репетицию до начала вечернего спектакля или превратить ее в урок дикции или пластики, может предложить актеру десятки вариантов исполнения эпизода. «С ним — трудно, без него — невозможно», — сказала о Станиславском актриса, которую он заставлял десятки раз повторять одну фразу.

Специально для экспериментальной работы в поисках новой манеры игры в самом Художественном театре стало невозможно. Станиславский создает театральную студию, привлекает к работе бывшего актера МХТ Всеволода Мейерхольда, который увлекался опытами в области условного театра. Станиславский мечтает о спектакле, поднятом над бытом, раскрывающем страсти и мысли человеческие с такой глубиной, с такой строгостью и простотой, каких никогда не знал еще театр.

Однако же просмотр студийных спектаклей осенью 1905 года заставил Константина Сергеевича усомниться в правильности мейерхольдовских экспериментов. Он закрыл первую творческую лабораторию МХТ и всю тяжесть материального ущерба возложил на себя.

Условное искусство Мейерхольда было чуждо Станиславскому. Подводя итог этим экспериментам, с присущей ему искренностью Станиславский говорит: «Оторвавшись от реализма, мы — артисты — почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами».

В январе 1906 года руководство МХТа решило отправить труппу в зарубежные гастроли.

Мелькают города — Дюссельдорф, Висбаден, Франкфурт, Кельн, потом Варшава; театральный сезон многих городов проходит под знаком Художественного театра. Молодая, дружная, талантливая труппа имела большой успех, Удивление вызывала высокая культура труда, прекрасное искусство, высота этики, великолепная дисциплина.

Станиславский был выдающимся актером, он поражал тончайшей органикой своего искусства и удивительным совершенством внешнего перевоплощения. Его любимыми ролями были: Астров («Дядя Ваня»), Вершинин («Три сестры»), Штокман («Доктор Штокман»), Ростанев («Село Степанчиково»)…

За рубежом Станиславского называют «гениальным актером», его несут на руках горожане Лейпцига. В Праге гостей встречает весь город — «все снимают шляпы и кланяются, как царям», — удивленно описывает Станиславский. Газеты заполнены статьями и фотографиями, в честь гастролеров даются приемы, спектакли. По всей Средней Европе театр прошел триумфально.

В мае 1906 года «художественники» возвращаются в Москву.

Лето Константин Сергеевич обычно проводил в нескольких местах — будь то Любимовка, Ессентуки, Висбаден, Баденвейлер или пароходное путешествие по Волге. В 1906 году Станиславский, пожалуй, впервые два месяца подряд живет на тихом финском курорте Ганге. Вместе с ним отдыхают жена и дети — Кира и Игорь.

Константин Сергеевич очень дорожил семейным очагом и был верен Марии Петровне. К другим женщинам он относился настороженно: «В этом отношении я эгоист. Еще увлечешься, бросишь жену, детей».

В сезон 1906–1907 годов Константин Сергеевич начал, по его словам, «присматриваться к себе и к другим во время работы в театре». Он уже накопил большой сценический опыт, требовавший обобщения, анализа, проверки.

Сезон открывается премьерой «Горя от ума». Общую партитуру спектакля создает Немирович-Данченко. Станиславский готовит роль Фамусова и работает с другими исполнителями.

В период моды на декаданс Станиславский ставит в 1907 году экспериментальные спектакли «Драма жизни» К. Гамсуна и «Жизнь Человека» Л. Андреева. Кроме огорчений и разочарований эти эксперименты ничего не принесли. В пьесах символистов совершенно иной строй чувств, нежели в произведениях Чехова или Горького.

Постепенно репетиции Станиславского превращаются в уроки, театр — в лабораторию, где производятся все новые опыты, иногда

спорные. Пайщики театра предоставляют ему право выбирать «для исканий» одну пьесу в сезон.

Одной из таких пьес становится «Синяя птица» М. Метерлинка (1908) — триумф Станиславского. Спектакль выделялся полным, совершенным слиянием в единое целое актерского исполнения, музыки, сценографии. Призрачно звучали голоса актеров, сплетаясь в единую мелодию; пели хоры, бесконечно повторяя «Мы длинной вереницей идем за Синей птицей, идем за Синей птицей, идем за Синей птицей…».

Станиславский доказывал, что спектакль, механически повторяемый, относится лишь к «искусству представления», в то время как нужно всем актерам стремиться к «искусству переживания», отводя «представлению» подчиненное место. В каждом спектакле будет он теперь добиваться полной правды актерского самочувствия и всех сценических действий актера.

«Пьесой для исканий» становится и шекспировский «Гамлет». Для работы над этим спектаклем Станиславский в том же 1908 году приглашает молодого английского режиссера Гордона Крэга.

Станиславский не видел работ Крэга, но слышал рассказы о нем от Айседоры Дункан, с которой он познакомился еще в 1905 году. Дункан для Станиславского — идеальное воплощение всех его устремлений к истинному искусству. Доказательство возможностей хореографии вне традиционного балета, которым он так увлекался в юности.

Однако искусство переживания, истинное чувство не нужны решению Крэга, он увлечен символизмом и выдвигает тезис об актере-марионетке. Пути режиссеров не сходятся — расходятся. Выясняется противоположность целей и методов Крэга и Станиславского.

В постановке тургеневского «Месяца в деревне» (1909) Станиславский применил свой новый метод работы с исполнителями на практике. Он убеждается в правильности избранного им пути работы с актером. Актерский ансамбль был безупречен. Сам Станиславский исполнял роль Ракитина.

В 1910 году, оторванный от театра длительной болезнью, Станиславский углубляется в изучение «жизни человеческого духа» актера на сцене. Он открывает все новые элементы своей «системы», уточняет те законы, которые лежат в основе актерского искусства. Заимствует у Гоголя определение «гвоздь» роли, потом находит свое — «сквозное действие». Входят в обиход театра новые термины и понятия — «куски», «задачи», «аффективная память», «общение», «круг внимания».

С помощью своего ближайшего друга и соратника Л. А. Сулержицкого он создает в 1912 году при МХТе так называемую Первую студию для молодых актеров. Перегруженный работой в МХТе, Константин Сергеевич занимается со студийцами только урывками, курс занятий по системе ведет Сулержицкий.

Спектакли студии «Гибель „Надежды“» Гейерманса и «Сверчок на печи» по Чарлзу Диккенсу имели успех. По признанию самого Станиславского, они обнаружили в молодых исполнителях «дотоле неведомую нам простоту и углубленность» и наглядно доказали плодотворность применения принципов его системы.

Мировую войну Станиславский встретил на европейском курорте Мариенбад. Пока переполненный поезд из Мюнхена шел к пограничной станции Линдау, истек срок, назначенный для отъезда иностранцев из Германии. Допросы, обыски… С трудом Станиславский возвращается в Россию.

Константин Сергеевич оказался единственным из директоров золотоканительной фабрики, кто считал безнравственным наживаться на войне. «У меня вышел маленький инцидентик на фабрике, и я отказался и от невероятных доходов и от жалованья. Это, правда, бьет по карману, но не марает душу», — пишет он дочери.

Станиславский выпускает «Горе от ума» в декорациях Добужинского. Он прорабатывает с актерами (по «кускам» и «аффективной памяти») все роли и массовые сцены.

Станиславский хочет противопоставить войне торжественный мир «Маленьких трагедий» Пушкина. В создании спектакля объединяются Станиславский, Немирович-Данченко и Александр Бенуа, как художник и режиссер. Но сценическая трилогия не составляет единства, вернее, оно возникает только в сценографии Бенуа.

В 1916 году Станиславский открывает Вторую студию. Ее возглавляет режиссер МХТа В. Мчеделов. Артисты студии А. Тарасова, Н. Баталов и другие вошли затем в основной состав труппы Художественного театра. Кроме того, в 1918 году Станиславский возглавит еще и Оперную студию при Большом театре…

За шесть лет — с 1918 по 1923 год — МХТ показывает всего две премьеры («Каин» и «Ревизор»), из которых одна является возобновлением старого спектакля. «Каина» Станиславский поставил в 1920 году. Он видел спектакль как мистерию, действие которой идет в готическом соборе. К сожалению, «Каина» пришлось показать недоработанным, и зритель принял его холодно.

Тем временем советское правительство предоставило в распоряжение Станиславского большой особняк в Леонтьевском переулке. В этом доме, являвшем собой образец московского крепостного зодчества XVIII века, были залы, словно созданные для репетиций, а в многочисленных комнатах второго этажа могли разместиться все члены семьи и многообразное имущество — книги, витражи, макеты.

В 1922 году Художественный театр во главе со Станиславским уезжает за границу, на длительные гастроли.

Гастроли в Берлине (как и во всех других городах) открываются «Царем Федором», продолжаются спектаклями Чехова, затем играют «На дне», «Братьев Карамазовых». Станиславский — достопримечательность Европы, затем — Америки. Его популярность как режиссера и создателя системы актерской игры все увеличивается.

Чикаго, Филадельфия, Детройт, Вашингтон… Станиславский играет, репетирует, бывает на приемах, в клубах, в концертных залах, а ночами пишет сценарий фильма «Трагедия народов» о царе Федоре Иоанновиче для голливудской фирмы.

По предложению американского издательства Станиславский начинает работу над книгой о театре. Издатели требуют сдать рукопись в срок, и режиссеру приходится писать урывками — и в антрактах, и в

трамваях, и где-нибудь на бульваре… Книга «Моя жизнь в искусстве» выйдет в 1924 году в Бостоне. На русском языке книга выйдет в 1926 году. Ее переведут на многие языки, в том числе на английский, потому что именно новую, московскую редакцию считал Станиславский основной.

Лето Константин Сергеевич проводит на немецких курортах, осень — в Париже, в репетициях, в подготовке к новому циклу гастролей; в ноябре плывет в Нью-Йорк.

В Америке он находит, что простые американцы «чрезвычайно сходятся с русскими. Нас, русских, они искренно любят». Иное дело — бизнесмены: когда дело доходит до доллара, «они очень неприятны». Антрепренеры безжалостны, беспощадны, и закон всегда на их стороне. Малейшее нарушение контракта, и беда — «идите пешком по морю».

В Москву он возвращается в начале августа 1924 года. Осенью афиши возвещают москвичам новый сезон Художественного театра. Константин Сергеевич пишет сыну Игорю (тот живет в Швейцарии, под постоянной угрозой наследственной предрасположенности к туберкулезу) о том, что в Москве «произошли огромные перемены, прежде всего в составе самих зрителей». Сообщает, что их забыли в Москве — не кланяются на улицах, что критика относится к театру в основном враждебно, зато «высшие сферы» вполне понимают значение театра.

В 1926 году Оперная студия получает театральное помещение на Большой Дмитровке. Константин Сергеевич проводит репетиции. Он требует от исполнителей скрупулезной точности сценических действий и бытового их оправдания. Говоря словами Станиславского, у каждого подлинного артиста должна быть своя сверх-сверхзадача, та конечная цель, к которой устремлено его искусство. «Если у актера нет своей собственной сверхзадачи… — учил Станиславский, — он не настоящий художник. Сверхзадача роли может быть по-разному понимаема, и это зависит от сверхзадачи самого актера — человека».

Очень часто, добиваясь верного исполнения, Константин Сергеевич приостанавливал репетицию и начинал разбирать кусок. Исполнитель рассказывал, как и почему он пришел к тому состоянию, в котором заставало его действие… Участвовавшие подсказывали режиссеру или спорили с ним. На репетициях Станиславского несколько человек всегда записывали его примеры, высказывания, результаты. Но бывало иначе. Только начинали сцену, как Константин Сергеевич уже останавливал исполнителей: «Не верю!»…

В январе 1926 года на московских улицах появляются афиши, извещающие о премьере «Горячего сердца» А. Островского. Станиславский подошел к классической комедии по-новому. Правдивость — и одновременно яркая, праздничная театральность, сатирическая язвительность. Станиславский стремился здесь к тому высшему, оправданному протеску, примером которого считал в русском искусстве актера Александринского театра Варламова.

После «Горячего сердца» выходят «Дни Турбиных» (1926) М. Булгакова. Станиславский, не работавший повседневно над спектаклем, на этот раз не ломает сделанное, как часто бывает после его просмотров. Напротив, он принимает все найденное режиссурой и молодыми актерами, вчерашними студийцами.

Театр обращается к современной драматургии и идет по пути создания социального спектакля. Однако же огромная режиссерская и постановочная культура Станиславского не могут быть по-настоящему востребованы ни в «Унтиловске» Л. Леонова, ни в «Растратчиках» В. Катаева, поставленных к тридцатилетию МХАТ.

В эти юбилейные дни Станиславский в последний раз вышел на сцену. Исполняя роль Вершинина в «Трех сестрах» Чехова, на сцене он почувствовал себя дурно, едва доиграл акт и слег. Тяжелое сердечное заболевание (грудная жаба, осложнившаяся инфарктом) навсегда лишило его возможности выступать на сцене.

Последнее десятилетие жизни Станиславского — годы прогрессирующей болезни, на многие месяцы приковывавшей его к постели, длительных поездок для лечения и отдыха за границу или в подмосковные санатории и в то же время работы над очередными постановками во МХАТе.

Станиславский сначала строго придерживался предписанного врачами режима. Но потом, увлекшись репетицией, работал часами, пока дежурившая при нем медсестра не прекращала занятий.

Едва оправившись после первого серьезного приступа болезни, лечась в Ницце, он разрабатывает детальный план постановки трагедии Шекспира «Отелло», консультирует руководителей студий, ведет обширную корреспонденцию и упорно работает над книгой об искусстве актера.

В сезон 1932/33 годов Константин Сергеевич выпускает спектакли «Мертвые души» по Гоголю и «Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Это его последние постановки на сцене МХАТа. Репетиции пьесы Островского тяжело больной Станиславский проводит уже большей частью у себя в кабинете, полулежа на диване. Это были скорее занятия по актерскому мастерству, по разработанному Станиславским методу физических действий.

Грипп, сердечные приступы, перебои пульса, боли — и продолжается ежедневная работа с актерами и режиссерами Художественного театра и Оперного театра. Планы организации Театральной академии завершились весной 1935 года открытием государственной Оперно-драматической студии. Константин Сергеевич был назначен ее директором.

Оперные спектакли Станиславского — отдельная тема. Константин Сергеевич ставил в различных жанрах: сказочном («Снегурочка», «Золотой петушок», «Майская ночь»), романтическом («Пиковая дама», «Риголетто», «Чио-Чио-сан»), комедийном («Тайный брак» Чимарозы, «Дон Паскуале» Доницетти, «Севильский цирюльник» Россини), «народной драмы» («Борис Годунов», «Царская невеста»), лирико-бытовом («Евгений Онегин», «Богема»).

Станиславский не умаляет специфики оперы, он придает огромное значение вокалу; с его студийцами занимаются лучшие педагоги современности. В то же время Константин Сергеевич убежден, что главные принципы создания образа актером оперы в основе своей едины с принципами создания образа драматическим актером.

В спектакле «Евгений Онегин» актеры, воспитанные Станиславским, смогли наполнить условную форму оперы глубоким психологическим содержанием, живыми чувствами, поведением. Станиславский положил начало музыкальному театру сценического ансамбля (до этих пор сценический ансамбль считался привилегией театра драматического).

Январь 1938 года. Празднование 75-летия Станиславского превращено советским правительством в официальное торжество. Бесчисленные приветствия поступают со всех концов страны и из-за границы. Леонтьевский переулок, где живет Константин Сергеевич, переименовывается в улицу Станиславского.

Преодолевая все возрастающую слабость, он увлекается применением открытого им метода работы над спектаклем на репетициях мольеровского «Тартюфа».

Уже смертельно больному Станиславскому принесли верстку его книги «Работа актера над собой» для подписи к печати.

Вспоминая последние годы жизни Станиславского, медсестра Духовская скажет: «Он отвоевывал у смерти время». Вскрытие показало, что десять лет были действительно отвоеваны у смерти силой воли и разума: расширенное, отказывающее сердце, эмфизема легких, аневризмы — следствие тяжелейшего инфаркта 1928 года. «Были найдены резко выраженные артериосклеротические изменения во всех сосудах организма, за исключением мозговых, которые не подверглись этому процессу» — таково заключение врачей.

Скончался Константин Сергеевич 7 августа 1938 года. «Станиславский не боялся смерти, — пишет в своих воспоминаниях Ю. А. Бахрушин, сын основателя московского Театрального музея, — но ненавидел ее как противоположность жизни».

ЖОРЖ МЕЛЬЕС
(1861–1938)

Французский режиссер, пионер кино. Фильмы: «Замок дьявола» (1896), «Дело Дрейфуса» (1899), «Путешествие на Луну» (1902), «Гулливер» (1902), «В царстве фей» (1903), «Путешествие через невозможное» (1904), «Четыреста шуток дьявола» (1906) и другие.

Жорж Мельес родился в Париже 8 декабря 1861 года в семье владельца фабрики модельной обуви.

Окончив лицей и отслужив в армии, Жорж совершенствовал английский язык в Лондоне (по мнению родителей, это было необходимо для ведения бизнеса).

Вернувшись в Париж, он несколько лет проработал на фабрике отца (1882–1886). Мельес с детства любил рисовать, его карикатуры, подписанные псевдонимом «Джек Смайл», охотно публикован журнал «Ля грифф».

В 1888 году Мельес становится директором и владельцем театра «Робер-Уден», в котором демонстрировались различные трюки и фокусы. Обладая богатой фантазией, он с успехом пробует свои силы как постановщик трюков.

28 декабря 1895 года состоялся первый киносеанс братьев Люмьер. Мельес сразу понял, какие богатые возможности открывает кинематограф, и предложил им 10 тысяч франков за киноаппарат. Получив отказ, он не отчаялся и приобрел съемочную камеру в Англии.

Первый фильм Мельеса «Игра в карты», как и большинство других его лент 1896 года, — явное подражание Люмьеру. Однако Мельес много работает и настойчиво ищет свой собственный путь.

В конце 1896 года случай во время съемок уличной сценки в Париже подсказал Мельесу его первый трюк. Вот как он рассказывает об этом происшествии:

«Однажды, когда я снимал площадь Оперы, задержка в аппарате (весьма примитивном, в котором пленка часто рвалась или зацеплялась и застревала) произвела неожиданный эффект.

Понадобилась минута, чтобы освободить пленку и вновь пустить в ход аппарат. За эту минуту прохожие, экипажи, омнибусы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как омнибус Мадлен — Бастилия превратился в похоронные дроги, а мужчины — в женщин…

Два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, имевшие громадный успех».

Так же случайно, как и прием «стоп-камера», им были открыты замедленная и ускоренная съемки. Позднее стали применяться затемнения и наплывы, съемки на черном бархате и другие приемы.

В 1897 году Мельес строит на своей вилле в парижском предместье Монтрэ первую в мире киностудию — стеклянный павильон, оборудованный люками, подъемниками, тележками для наездов и отъездов съемочной камеры, черными бархатными фонами и прочими приспособлениями.

Всего в 1897 году Жорж Мельес снял 60 кинолент. Он вводит в кино новые жанры: феерии, комедии, сценки с трюками. При помощи актеров режиссер восстанавливал эпизоды греко-турецкой войны («Взятие Турнавоса», «Казнь шпиона» и «Резня на Крите»), выпустил фильм о восстании индусов против англичан («Нападение на блокгауз», «Сражение на улицах Индии», «Продажа рабов в гареме», «Танец в гареме»), сделал несколько инсценировок-репортажей о современных событиях.

Жорж Мельес стремится перейти от черно-белого кино к цветному, применяя метод раскраски фильмов кисточкой от руки. Принимая во внимание, что длина фильмов не превышала тогда 15–20 метров, этот весьма кропотливый способ оправдывал себя, особенно при производстве волшебных сказок.

В 1899 году Мельес поставил два больших фильма: инсценированную хронику «Дело Дрейфуса» (240 м) и первую свою феерию — «Золушка» (140 м).

Эксперимент оказался удачным. Теперь режиссер мог отбросить стандартную длину в 20 метров и выпускать 2–3 фильма в год длиной до 300 метров, проекция которых длилась бы больше четверти часа.

В 1900–1902 годах Мельес выпускает феерии «Жанна д'Арк», «Рождественский сон», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Гулливер» и «Робинзон Крузо».

Наконец, выходит один из лучших его фильмов «Путешествие на луну» (1902), в котором Мельес достиг причудливых эффектов, сочетая кинотрюки с использованием макетов и театральной машинерии.

В основе сценария — эпизоды романов «От Земли до Луны» Жюля Верна и «Первые люди на Луне» Уэллса. Из первого Мельес заимствовал гигантскую пушку, ядро, клуб безумцев. Из второго — бóльшую часть лунных эпизодов: снежную бурю, спуск в лунный кратер и на дно океана, битву с селенитами…

Триумф «Путешествия на луну», «Гулливера» и «Коронации Эдуарда VII» сделал 1902 год самым значительным в творчестве Мельеса. Для того чтобы избежать подделок, он ввел торговую марку — звезду (от названия его фирмы «Старфилм»).

Киноработы Мельеса выделялись четкостью, выразительностью и темпом. Он был не только автором, режиссером, художником и актером, он был также механиком, сценаристом, хореографом, создателем трюковых эффектов, костюмов, макетов, а также предпринимателем, заказчиком, издателем, распространителем и прокатчиком своих картин. Не случайно один из любимых фильмов Мельеса назывался «Человек-оркестр».

В 1903 году Мельес выпускает знаменитую феерию «В царстве фей». Герой картины сражался с рыбой-пилой и осьминогом, разъезжал в подводном омнибусе (гигантскомките), проникал во дворец лангустов — это была одна из великолепнейших декораций Мельеса.

В этом же году на экраны выходит «Гибель Фауста» — большая фантастическая феерия в 15 картинах, навеянная знаменитой одноименной ораторией Берлиоза. Окрыленный успехом, Мельес ставит «Фауста» и «Севильского цирюльника», причем их демонстрация в кинотеатрах сопровождалась исполнением арий из опер Гуно и Россини.

Жорж Мельес, несомненно, находился на вершине своей карьеры. Его ленты демонстрировались одновременно на экранах двух крупных театров Парижа: «Фоли-Бержер» и «Шатле».

Казалось, ничто не угрожает его благополучию. Однако кинематограф развивался стремительно. Режиссеры все чаще снимают на натуре. Мельес же ничего не меняет в своем методе, продолжая работать в студии.

Да, он оставался прекрасным декоратором с богатым воображением. Об этом свидетельствуют кадры из фильма «Фея-стрекоза, или Волшебное озеро» (1908). И ему по-прежнему нет равных в съемке фокусов — достаточно вспомнить «Мыльные пузыри» (1906) и «Фантастические фокусы» (1909). Однако мода на феерии проходила, а Мельес не хотел в это верить.

В трудное время на помощь Мельесу пришел Шарль Патэ, предоставивший ему заказ на несколько фильмов. В виде обеспечения за кредит Мельес, уверенный в успехе предприятия, заложил свою виллу в Монтрэ, а также студию и дом.

В 1911–1913 годы «Старфилм» выпустил последние пять картин: «Приключения барона Мюнхгаузена» (1911), «Завоевание полюса» (1912), «Золушка» (1912) «Рыцарь снегов» (1913) и «Путешествие семьи Бурришон» (1913).

Киноведы выделяют картину «Завоевание полюса». Публику повергал в ужас снежный великан — гигантский манекен, построенный в студии. Он шевелил руками, качал головой, вращал глазами, курил трубку, проглатывал, а затем выплевывал человека. Настоящий предшественник Кинг-Конга!

Однако же в целом проект провалился. Зрители требовали сценок из реальной жизни, а Мельес замкнулся в театральных декорациях и упорно отказывался снимать на натуре.

После банкротства американского филиала «Старфилма» Мельес прекращает работу в кино. С началом войны закрывается и театр «Робер-Уден».

В 1914 году Мельес преобразовал свою студию в театр «Варьете артистик». Однако решением суда у него отобрали не только студию, но и красивую виллу.

После Первой мировой войны Мельес работал недолго в Штутгартском театре по реконструкции декораций.

Киновед Жорж Садуль пишет: «Я помню, что в 1925 году заметил в зале вокзала Монпарнас небольшой киоск, в котором продавались детские игрушки. Продавец этого киоска, приветливо улыбавшийся человек с живыми глазами и бородкой клинышком, почти никогда не расставался с пальто и шляпой, боясь сквозняков. Этот продавец оловянных солдатиков и дешевых леденцов был всеми забытый Жорж Мельес».

Леон Дрюо, редактор еженедельника «Сине-журналь», в 1928 году случайно открыл имя этого торговца. Великого кинематографиста наградили орденом Почетного легиона и назначили пенсию, правда, скромную. С 1932 года он жил в доме для престарелых членов общества взаимопомощи киноработников в Орли. Смерть настигла Жоржа Мельеса 21 января 1938 года.

Вклад Мельеса в киноискусство огромен. Волшебник и маг, он первым понял силу зрелищности кинематографа, его бесконечные возможности. Он первым стал экранизировать литературные сюжеты, его считают родоначальником многих кинематографических жанров.

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

Французские киноведы разделяют 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.

ГОРДОН КРЭГ
(1872–1966)

Английский режиссер, художник, теоретик театра. Спектакли: «Дидона и Эней» (1900), «Маска любви» (1901), «Ацис и Галатея» (1902), «Вифлеем» (1902), «Много шума из ничего» (1903), «Воители в Хельгеланде» (1903), «Росмерсхольм» (1906), «Гамлет» (1911), «Борьба за престол» (1926),

«Макбет» (1928).

Эдвард Генри Гордон Крэг родился 16 января 1872 года в Стивенэйдже, Хартфордшир. Отцом Тедди был известный английский архитектор, археолог, театральный художник Эдвард Уильям Годвин. Мать — знаменитая актриса Эллен Терри.

Тедди едва минуло три года, когда его родители разошлись. Он очень переживал потерю отца. («У каждого мальчика, которого я знал, были папа и мама. А у меня папы не было, я ничего о нем не слышал — и это растущее ощущение чего-то неправильного наконец превратилось в ужас».)

Эллен Терри сошлась с великим актером Генри Ирвингом, и, можно сказать, Крэг вырос за кулисами театра «Лицеум».

Тедди стал Эдвардом Генри Гордоном Крэгом в 1889 году. Имя Эдвард он унаследовал от отца, имя Генри получил в честь крестного отца, Генри Ирвинга. Гордон — часть фамилии его крестной матери, а Крэг — это название горы в Шотландии (в знак того, что в Терри текла шотландская и ирландская кровь).

Семнадцати лет Гордон Крэг вступил в труппу «Лицеума» (за его плечами был уже солидный список детских ролей, сыгранных в Англии и во время американских гастролей «Лицеума»). Началась его профессиональная актерская жизнь.

К 1897 году он переиграл множество шекспировских ролей — Гамлет, Ромео, Макбет, Петруччо — как в «Лицеуме», так и в различных гастрольных труппах, с которыми Крэг колесил по стране. Ирвинг писал Терри: «Тед первоклассен. Со временем он станет блестящим и даже гениальным актером». Но и сама Эллен понимала, как талантлив ее сын. И вдруг Крэг объявляет, что навсегда уходит из «Лицеума». Причину своего внезапного ухода со сцены Гордон называл точно: он понял, что не сможет стать «вторым Ирвингом». На меньшее он был не согласен. Крэг решил всерьез овладеть одной из профессий в сфере изобразительного искусства и вскоре стал блестящим мастером гравюры на дереве. Он с удовольствием рисовал и читал, по совету Ирвинга начал коллекционировать книги.

Крэг был красивым молодым человеком. В двадцать один год он женился на Мэй Гибсон, подарившей ему четверых детей. После ухода из «Лицеума» Гордон завел роман с актрисой Джесс Дорин, которая родила от него дочь Китти. Разумеется, Мэй не оставила это без последствий и лишила мужа права видеться с детьми.

С 1898 года рисунки и гравюры Крэга начали печатать основные лондонские газеты и журналы. Эллен Терри помогла ему издавать журнал «Пейдж» (по-английски «страница»).

В 1899 году вышла в свет первая книга Гордона Крэга — «Грошовые игрушки». Это двадцать рисунков для детей и двадцать стихов под каждым из рисунков.

И еще одна книга была опубликована Крэгом — «Экслибрисы» (1900). Сделав однажды для кого-то из друзей экслибрис, он стал серьезно заниматься изготовлением книжных знаков, неплохо зарабатывая на этом.

В конце 1899 года композитор, дирижер и органист Мартин Шоу предложил Гордону Крэгу поставить вместе оперу «Дидона и Эней» Перселла. Этот момент стал в судьбе Крэга поворотным.

Премьера оперы «Дидона и Эней» состоялась 17 мая 1900 года на сцене Хэмпстедской консерватории. Уже в этом дебюте чувствовалась рука режиссера-реформатора. По признанию самого Крэга, спектакль получился необычный. Уже здесь режиссер стал отыскивать новые формы использования сценического пространства, освещения и, конечно же, новые формы существования актера.

Вместе с Мартином Шоу Крэг поставил также «Маску любви» (1901) из «Истории Диоклетиана» Перселла, давно забытую пасторальную оперу Генделя «Ацис и Галатея» (1902) и музыкальную драму «Вифлеем» (1902) с текстом Л. Хаусмана и музыкой Д. Мура.

В этих постановках Крэг проявляет себя уже как сложившийся режиссер. Он стремится создать на сцене единое целое, добиться гармонии музыки, света, движения и цвета. Уже здесь появляются его знаменитые впоследствии серые сукна (вместо писаных декораций); на их фоне выделяются яркие костюмы.

Пространство сцены и зала в его постановках было разомкнутым; например, в «Ацисе и Галатее» танцующие нимфы бросали в зал разноцветные воздушные шары, а в «Вифлееме» Крэг и Шоу следовали традициям английских рождественских представлений в показе пышных, торжественных процессий, многолюдной костюмированной толпы. В центре же спектакля было великое чудо рождения Богочеловека.

По мнению Крэга, именно музыка, равно как и архитектура, принадлежала к тому виду искусств, где с наибольшей полнотой можно достигнуть гармонии, совершенства, а следовательно, и красоты.

Хотя первые постановки Крэга и Мартина Шоу шли очень недолго, они были замечены современниками. На британских подмостках рождался новаторский театр — поэтический, условный.

В этот период Гордон оставил Джесс Дорин и полюбил молодую скрипачку Елену Мео. Она узнала от Мартина Шоу, что Крэг женат, но все же решилась связать с ним свою судьбу. От этого союза родилось трое детей: Нелли (1903, умерла через год), Эллен Мэри Гордон (Нелли, 1904) и Эдвард Энтони Крэг (Тедди, 1905).

Из постановок английского периода лишь две были осуществлены Крэгом по знаменитым драматическим произведениям — «Много шума из ничего» Шекспира (1903) и «Воители в Хельгеланде» Ибсена (1903) (в Англии пьеса переводилась как «Викинги» или «Северные богатыри», причем в обоих спектаклях главные роли сыграла Эллен Терри).

Эти постановки принесли Крэгу шумную славу, но не дали ни денег, ни прочного положения. Театры остерегались приглашать молодого режиссера, заявившего о себе как о зачинателе нового движения в сценическом искусстве.

По счастью, немецкий граф Гарри Кесслер увидел его работу и убедил доктора Отто Брама пригласить его в Берлин.

Первая постановка, осуществленная в Лессинг-театре совместно с Отто Брамом — «Спасенная Венеция» (1904), — ожидания не оправдала. Натуралист Брам и тяготеющий к символизму Крэг не смогли найти общий язык.

Страсти вспыхнули по смешному поводу. На одной из декораций Крэг мелом обозначил дверь. Такая мера условности Браму была попросту непонятна, и он прорезал в заднике прямоугольное отверстие, навесил настоящую дверь с дверной ручкой. Крэг пришел в ярость, тотчас же прекратил репетиции и покинул Лессинг-театр.

Английского режиссера (вновь по рекомендации графа Кесслера) пригласил к себе знаменитый Макс Рейнхардт. Однако между ними тоже возникли непримиримые противоречия. Замысел «Цезаря и Клеопатры» остался лишь в серии блистательных эскизов, не реализованных на сцене.

В декабре 1904 года Крэг познакомился и сблизился со знаменитой американской танцовщицей Айседорой Дункан. Со свойственной ей экспансивностью она горячо рекомендовала Крэга как режиссера и декоратора Элеоноре Дузе (правда, их творческий альянс оказался кратковременным), потом Станиславскому.

Искусство Айседоры Дункан помогло режиссеру приблизиться к овладению тайнами действия и движения на сцене. В ней пленяла безукоризненная гармония, умение существовать в музыке («Новое звучание музыки, и она словно вырывается из нее, а музыка бросается вслед за ней, потому что танцовщица — уже впереди музыки»). Когда Крэг наблюдал, как танцует Айседора, в его воображении вставали образы Земли, Воздуха, Огня, Воды, вечные в своей простоте и великие в бессмертии. Наряду с грандиозными архитектурными конструкциями на рисунках Крэга все чаще стала появляться задрапированная легкими тканями женская фигура, будто остановленная в момент движения.

Вместе с Дункан Крэг объехал многие страны Европы, познакомился с выдающимися людьми своего времени. В Дюссельдорфе, Берлине и Кельне состоялись выставки его рисунков. В 1905 году вышло в свет сначала на немецком, а затем на английском и других языках первое теоретическое сочинение Крэга «Искусство театра». Здесь впервые сформулированы три важнейших компонента театральной теории Крэга — действие, сверхмарионетка, маска.

Его личные дела оставались запутанными. 3 января 1905 года Елена Мео произвела на свет сына — Эдварда Крэга, а 24 сентября 1906 года уже Айседора родила дочь Дидру.

Дункан с благоговением относилась к искусству Крэга: «Ты открыл мне высший смысл красоты… Без тебя я все равно что земля без солнца… Я верю всем существом в твой театр и в тебя».

Годы близости с Дункан (1904–1907) для Крэга стали переломными: он все более утверждался в мысли, что динамику действия на сцене, равно как и само действие, обусловливает в первую очередь актер.

После премьеры «Росмерсхольма» Крэг обосновался во Флоренции. Здесь он прожил с 1907 по 1918 год, отсюда он ездил и в Лондон, и в Париж, и в Москву, иногда подолгу живал в этих столицах, но всякий раз возвращался к берегам Арно.

Крэг был влюблен в кукольный театр и коллекционировал кукол европейских и восточных театров, очень дорожил ими. Журнал «Марионетка» был всецело посвящен проблемам театра кукол, в нем печатались статьи и пьесы его издателя. Была у Крэга и коллекция масок: ритуальные, театральные маски, присланные, привезенные с Явы, из

Бирмы, Африки, Японии…

В 1907 году выходят программные статьи Крэга «Артисты театра будущего» и «Актер и сверхмарионетка». Он считает, что режиссер должен быть полностью самостоятельным творцом, как дирижер, которому послушна и музыка, и оркестр. Его раздражает необходимость следовать сюжету пьесы, авторские ремарки — полный вздор.

Всю жизнь Гордон Крэг мечтал об идеальном актере для условного, поэтического театра — театра символов. Отсюда родилась идея сверхмарионетки. Это сложное понятие, во многом противоречивое.

По мнению режиссера, идеальный актер должен отказаться от многообразия мимики, присущей непосредственному переживанию чувства, и оставить в своей художественной палитре только символы. Эти символы превращают лица актеров в маски. Актер стирает свою сценическую индивидуальность, становится сверхмарионеткой.

Именно в выражениях маски Крэг видел подлинность чувства и искусство…

Один из важнейших моментов в теории Крэга — реформа сценического пространства. Прежде всего он хотел вернуть в театр архитектуру, заменить плоскость объемом. В 1907 году режиссер начал использовать ширмы — закрепленные на шарнирах плоскости. Легкие, подвижные, при перемещении они мгновенно, на глазах зрителей меняли вертикальные линии сцены, ее объем.

В 1908 году Станиславский пригласил Крэга в МХТ для постановки «Гамлета». В этом спектакле англичанин был одновременно и постановщиком и художником. Крэг полагал, что только при соблюдении этих условий возможно создать целостный спектакль, настоящее произведение искусства. Его сорежиссерами стали К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий.

Режиссеры разделили свои функции: Крэг занимался постановкой спектакля, Станиславский — работой с актерами. Сразу же возникли разногласия. Не смогли договориться даже об исполнителе главной роли. «Художественники» настаивали, чтобы Гамлета играл Качалов, а не Станиславский, как того хотел Крэг. «Слишком умный, слишком думающий», — возмущался англичанин Гамлетом Качалова.

Крэг трактовал «Гамлета» в традициях символизма. Участников репетиций поражали яркий темперамент и музыкальность Крэга, пластичность его движений, поз, поворотов. По свидетельству очевидцев, в его показах ощущалось что-то от марионетки, от куклы.

Крэг говорил Качалову, что «движения Гамлета должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену».

Режиссер формировал образ спектакля с помощью ширм — вертикальных плоскостей, бывших как бы продолжением архитектурного объема зала. Таким образом, сцена и зал составляли единое целое. Свет, падающий на поверхность ширм и отраженный в свою очередь, должен был организовать действие, создать необходимое настроение.

Премьера «Гамлета» состоялась 23 декабря 1911 года и вызвала массу противоречивых откликов. Спектакль получился не таким, каким задумывал его Крэг. Известно горестное восклицание Крэга: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета по-своему. Это интересно, даже

блестяще, но это не мой, не мой Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои „ширмы“, но лишили спектакль моей души».

Расставание Крэга с руководителями и артистами Художественного театра после премьеры «Гамлета» было многозначительным. Крэгу преподнесли огромный венок с надписью: «Благородному поэту театра».

В канун Первой мировой войны Крэг задумал грандиозное музыкальное представление «Страсти по Матфею» Баха. Место действия — старинная итальянская церковь св. Николая в живописном горном местечке в Тицино.

На протяжении почти двух лет — с 1912-го по 1914-й Крэг, как режиссер и художник, работал над созданием идеальной архитектурной конструкции для размещения в ее пределах более чем сотни исполнителей. Он хотел добиться стереофонического звучания «Страстей», расположив хоры, солистов и оркестр на разной высоте и в различном отдалении от зрителей.

Замысел был близок к осуществлению, но война помешала довести его до конца.

После Первой мировой войны Крэг уединенно и бедно жил в Италии, неподалеку от Генуи. Старый его друг Кесслер, посетивший режиссера в сентябре 1922 года, записал в дневник: «Почти трагично видеть этого бесспорно гениального человека, чьи озарения и идеи на протяжении двух десятилетий живут в театрах всех стран, от России до Германии и от Франции до Америки, вне практической деятельности, словно изгнанника на каком-то острове…»

В 1926 году Крэг был приглашен в качестве художника для работы над спектаклем «Борьба за престол» («Претенденты») Ибсена в Королевском театре Копенгагена. Увлекшись пьесой, Крэг стал фактически соавтором постановки вместе с братьями Поульсен.

Размышляя о Крэге, Йоханнес Поульсен отмечал его доброту и творческое бескорыстие: в то время как «европейский театр и даже американское кино одерживают победы и загребают деньги на его идеях, он сам ходит в старом пиджаке с пустыми карманами».

После 1928 года Гордон Крэг не ставил спектаклей. Все предложения театральных директоров отклонял любезно и холодно. Он находил, что работа с другими людьми крайне тяжела. У него было два нервных срыва.

Крэг занимается историей и теорией театра, издает книги «Генри Ирвинг» (1930), «Эллен Терри и ее тайное „я“» (1931). На протяжении своей жизни он издавал три журнала. Недолгое время в Англии — «Пэйдж». Затем в Италии — «Маску» и «Марионетку». Каждый журнал он расценивал как трибуну для провозглашения своих театральных идей. Он писал под всевозможными псевдонимами. Дольше всех выходил журнал «Маска» — с небольшими перерывами с 1908 по 1928 год.

Крэг оформил десятки книг. Он сделал, например, большое количество иллюстраций к «Робинзону Крузо». Великолепно оформил гравюрами, сопровождающими каждую сцену трагедии, «Гамлета» Шекспира.

Книги, написанные Крэгом, посвящены не только театру, хотя эти работы занимают главное место в его литературном наследии.

Неоднократно переиздавались его сочинения «Об искусстве театра» (1911), «К новому театру» (1913), «Театр в движении» (1919), «Сцена» (1923).

В 1935 году Крэг был вновь приглашен в Москву. Предполагалась постановка Шекспира в Малом театре. И хотя совместная работа не состоялась, Крэг пробыл в Москве сорок два дня, посмотрел несколько спектаклей в разных театрах, посетил выставку театральных художников, встречался с Немировичем-Данченко, Мейерхольдом, Таировым, Брехтом, Пискатором.

Придя на «Короля Лира» в ГОСЕТ, он простоял с начала и до конца действия в ложе, восклицая вполголоса: «Превосходно!» Редчайший случай в жизни Крэга: этот спектакль он просмотрел четырежды.

Около двадцати пяти лет прожил Крэг в Италии. Однако, когда Муссолини напал на Абиссинию, он в знак протеста покинул страну. Режиссер отверг предложение дуче поставить в римском Колизее спектакль «Камо грядеши» по Г. Сенкевичу. В 1936 году он перебрался во Францию и провел последние годы жизни в Вансе, между Ниццей и Каннами.

В восемьдесят пять лет Крэг опубликовал книгу воспоминаний «Указатель к истории моих дней», но довел летопись своей жизни только до 1907 года.

Он не чувствовал себя одиноким. В многочисленных статьях и беседах с сыном Эдвардом, с режиссерами Копо, Жуве, Барро, Бруком, с театроведами Крэг охотно излагал свои воззрения. Огромный пласт литературного наследия Крэга — его письма к корреспондентам всех стран и народов. Писать письма он умел и любил, причем часто сопровождал их рисунками.

В 1956 году королева английская Елизавета наградила Гордона Крэга орденом Кавалеров почета за его заслуги в области театрального искусства. Он хотел было отправиться за получением ордена в Лондон, но врачи запретили это делать. Торжественное вручение награды состоялось в Ницце. К этому времени он уже был членом или почетным членом многих театральных обществ во Франции, США и других странах.

В честь 90-летия Крэга прошли выставки его эскизов, гравюр и макетов в Лондоне, Париже, Амстердаме, Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и других городах.

Гордон Крэг скончался 29 июля 1966 года в Вансе в возрасте девяноста четырех лет.

МАКС РЕЙНХАРДТ
(1873–1943)

Немецкий режиссер, актер. Реформатор немецкой сцены. В созданных им театрах и студиях экспериментировал в области театральной формы, новых выразительных средств. Спектакли: «Сон в летнюю ночь» (1905), «Привидения» (1906), «Гамлет» (1909), «Царь Эдип» (1910), «Орестея» (1919) и др.

Макс Гольдман (Рейнхардт) появился на свет 9 сентября 1873 года в небольшом австрийском городе Бадене. Он был первенцем в семье преуспевающего венского книготорговца Вильгельма Гольдмана.

До поступления в школу Макса и его младшего брата Эдмунда учили дома. К театру мальчиков приобщила тетушка Юлия. Дети сами готовили декорации и костюмы для своего кукольного театра.

В юношестве Макс Гольдман посещал Бургтеатр. Он мечтал стать актером, но родители определили его в финансовое ведомство. Деловая карьера оказалась недолгой: летом 1890 года семнадцатилетний Гольдман под псевдонимом «Макс Рейнхардт» появился на сцене в роли глубокого старца, и вскоре его приняли в Венскую консерваторию, где он обучался в драматических классах у известного актера И. Левинского.

В девятнадцать лет Рейнхардт отправился в Зальцбург, в Государственный театр. За семь месяцев молодой актер сыграл сорок девять ролей.

В 1894 году Рейнхардт по приглашению Отто Брама переходит в Немецкий театр, проявляя себя в характерных ролях незаурядным актером, владеющим мастерством перевоплощения.

Молодые артисты, ежевечерне собиравшиеся в кафе «Метрополь», назвали свой клуб «Очки». Одним из его лидеров стал Макс Рейнхардт. По окончании зимнего сезона молодежная труппа отправилась в гастрольную поездку по Австро-Венгрии (лето 1899 года). Спектакли прошли с успехом.

Осенью в Берлине появилась еще одна актерская семья: Эльза Хаймс, одна из самых активных участниц группы, стала женой Макса Рейнхардта.

В последний день 1900 года открылся молодежный театр «Шум и дым», в котором пародировали классическую драму, пели сатирические песенки и веселились.

В сентябре 1901 года Рейнхардт неожиданно для друзей выступил с серьезной речью, изложив свою театральную программу: «Я мечтаю о театре, который возвращает человеку радость, который поднимает его над серой повседневностью, к ясному, чистому воздуху красоты. […] Это не значит, что я хочу отказаться от великих достижений натуралистической актерской школы, от поисков истинной правды и подлинности! […] Я хочу добиться такой же степени реальности в передаче духовной жизни, ее глубокого, тонкого анализа и показать жизнь с другой стороны, причем такой же истинной, сильной, наполненной красками и воздухом…»

В конце речи Рейнхардт заявил, что ему нужны три театра: камерный — для интимно-психологических постановок и современных авторов, большой — для классики и еще фестивальный театр — для великого искусства всех эпох.

«Манифест» Рейнхардта, определивший путь режиссера на много десятилетий вперед, поражает своим размахом и смелостью. Но главное, его слова не разошлись с делом.

В 1902 году он возглавил группу актеров, покинувших Немецкий театр, и основал Малый театр. 12 ноября состоялась премьера скандальной пьесы Оскара Уайльда «Саломея». Сцену оформляли модные художники-экспрессионисты Л. Коринта и М. Крузе. Свет, цвет и музыка в этом спектакле были не менее важны, чем слово. На следующий день Берлин узнал об успехе молодого режиссера. «Словно кошмарный, лихорадочный бред, — писал известный критик Зигфрид Якобсон, — проносилась перед глазами эта баллада, тлея сотнями кровавых оттенков,

оставляя впечатление ужасного сновидения».

Уже через два месяца, 23 января 1903 года, состоялась премьера спектакля «Ночлежка» по пьесе Горького «На дне». Разработка общих принципов спектакля принадлежала Рейнхардту, но ставил его Валлентин.

Действие спектакля разворачивалось в темном подвале, производившем, по описанию критики, впечатление преисподней. Здесь страдали все — и те, кто оказался «на дне» жизни, и Костылевы, содержатели ночлежного дома. Главным героем был Лука в исполнении Рейнхардта.

Успех спектакля был настолько велик, что пришлось снять второе помещение — Новый театр — для других спектаклей: в Малом шла только «Ночлежка». К концу года спектакль прошел пятьсот раз — такое число постановок выдерживали лишь оперетты.

В Новом театре Рейнхардт начал работать над классикой, воскрешая к новой жизни «Медею» Еврипида, «Минну фон Барнхельм» Лессинга, «Коварство и любовь» Шиллера.

В 1904 году Рейнхардт впервые обратился к Шекспиру, поставив «Виндзорских проказниц», а 31 января 1905 года состоялась премьера «Сна в летнюю ночь».

В этой шекспировской пьесе постановщик увидел повод для театральной игры, легкого и изящного представления. Действие развивалось в интермедиях и пантомимах, а актеры выходили к публике, нарушая линию рампы. Световые трюки, хитрости инженерии, достижения модельеров и парфюмерии (декорации опрыскивались хвойной водой) — все это служило некоей великолепной театральной грезы.

«Сон в летнюю ночь» за один вечер сделал директора Нового театра первым режиссером Германии. Его именуют Профессором. «Этот гениальный режиссер — а после вчерашнего вечера его можно назвать именно так — воссоздал перед нашим взором духовную родину этой пьесы», — писали газеты.

Рейнхардт стал желанным гостем в аристократических салонах, на премьерах и празднествах. Молодые актеры мечтали попасть в его труппу. Спектакли сопровождались постоянными аншлагами.

Осенью 1905 года, заплатив внушительную сумму, Рейнхардт становится директором Немецкого театра и сразу же реконструирует его по последнему слову техники.

А в 1906 году поднял занавес другой его новый театр — «Камерный», рассчитанный на 300 зрителей. Уже архитектурное решение пространства объединяло сцену и зрительный зал: они переходили друг в друга, сцена была поднята над зрительным залом всего на одну ступеньку. У зрителей создавалось впечатление, что они присутствуют в одной комнате с персонажами.

Камерный театр открылся 8 ноября «Привидениями» Ибсена. Роль Освальда была доверена молодому Александру Моисси. Профессор ждал от него «изнутри мерцающей трагедии». Огромное художественное мастерство режиссера и актеров было подчинено задаче создания угнетающей атмосферы дома Альвингов. Декорации норвежского художника Мунка — тусклые, бесцветные обои, серое дождливое небо за окном — еще больше сгущали ее…

Премьеры следовали одна за другой. Сцена Камерного театра отдавалась главным образом современной психологической драме. Вслед за «Привидениями» появились «Гедда Габлер» Ибсена и «Пробуждение весны» Ведекинда, «Праздник мира» Гауптмана, «Аглавенна и Селизетта» Метерлинка. Профессор пристально и глубоко исследовал современную жизнь, конфликты эпохи, отраженные в произведениях лучших драматургов времени.

В Немецком театре Рейнхардт ставит Гете, Шиллера и Клейста, Мольера и русских авторов («Живой труп» Л. Толстого, «Ревизор» Н. Гоголя). Постоянно в репертуаре этого театра Шекспир: «Венецианский купец», «Король Генрих IV», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Зимняя сказка» и другие пьесы. Рейнхардт тщательно работал над текстом, исторической точностью декораций и костюмов. В его классических спектаклях всегда ощущалась личность постановщика, жил дух фантазии, при этом произведение прошлого обнаруживало в себе проблемы современности.

В 1907 году Рейнхардт отказывается от Нового театра, в его введении остаются Немецкий и Камерный театры.

Он придавал большое значение работе с актером. Из театра Рейнхардта вышло целое поколение великих актеров и актрис, многие из которых достигли мировой славы, снимаясь в кино, — Александр Моисси, Эмиль Яннингс, Пауль Вегенер, Вернер Краусс, Тилла Дюрье, Элизабет Бергнер и многие другие.

Томас Манн вспоминал: «Рейнхардт-режиссер не навязывал актерам ничего, что было бы чуждо их физическому и духовному складу, не подавлял индивидуальность, а, наоборот, любовно и проникновенно брал от каждого нечто ему одному свойственное, для него одного характерное и выявлял дарование во всей его силе, полнокровности, блеске».

Любимым автором Рейнхардта остается Шекспир — он поставил двадцать две пьесы драматурга, причем к отдельным произведениям («Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Гамлет») обращался несколько раз, показывая разные, существенно отличающиеся друг от друга сценические варианты.

Рейнхардт нередко назначал на одну роль разных исполнителей. Так, в «Короле Лире» (1908) главную роль играли Альберт Бассерман и Рудольф Шильдкраут. Столь необычным образом Рейнхардт полнее раскрывал образ шекспировского героя, выделяя основные его ипостаси: Лир — поруганный король и Лир — отверженный отец.

В 1909 году Профессор обратился к величайшей трагедии Шекспира — «Гамлету». Прибыв в Мюнхен, Рейнхардт начал работу над спектаклем с переоборудования сцены. Часть пола между узкой игровой площадкой и задней стеной была опущена. В провале установили фонари, и дым, клубящийся в их лучах, образовал некую таинственную пелену, из которой появлялись действующие лица трагедии.

Через две недели состоялась премьера «Гамлета», и главный успех выпал на долю «мистического пространства, рождающего трагедию». Весь спектакль был проникнут таинственной, жуткой атмосферой; в страшном замке творились темные, преступные дела.

В 1910 году Рейнхардт делает еще один вариант трагедии. Он накрыл оркестровую яму и три ряда партера помостом, углубив тем самым сценическое пространство, и замкнул заднюю сцену высоким сферическим куполом с вмонтированными в него лампочками. Сцена превратилась в гигантское окно, распахнутое в бесстрастную и холодную бездну. Возник образ мироздания, с которым сопоставлялся человек.

Рейнхардт поставил два совершенно разных спектакля, отталкиваясь от личностей исполнителей главной роли. В 1909 и 1913 годах Гамлета играл Александр Моисси, в спектакле 1910 года — Альберт Бассерман.

Гамлет Моисси предстал изысканно хрупким, нервным, терзаемым сомнениями. Месть для него была слишком тяжелой ношей.

Бассерман создавал образ воина, упорно отыскивающего правду, дабы совершить правосудие. Сильный и волевой, белокурый Гамлет Бассермана ощущал свое духовное превосходство над толпой придворных. Спектакль заканчивался торжественным апофеозом, в котором друзья окружали лежащего на щите погибшего Гамлета и под звуки военного марша высоко поднимали его. Этот финал трагедии стал классическим и впоследствии часто заимствовался.

Весной 1910 год Профессор ставит пантомиму Ф. Фрекси «Сумуруна» по сказке «Тысяча и одна ночь». В спектакле сочетались пластическая выразительность и танцевальные декоративные и музыкальные элементы. Впервые в истории западноевропейской сцены Рейнхардт использовал прием японского театра кабуки — «дорогу цветов», узкий помост, проходящий через весь зал.

Спектакль «Сумуруна» везде шел с триумфом — и в Лондоне, и в Нью-Йорке, и в Париже.

Рейнхардт все больше расширял поле своих экспериментов. В Мюнхене он присмотрел выставочный зал «Терезиенхоф», рассчитанный на три тысячи мест. Здесь в октябре 1910 года начинаются репетиции «Царя Эдипа» Софокла в обработке Гофмансталя.

Массовые сцены, в которых принимали участие до пятисот статистов, были разработаны с особой тщательностью. «Толпа жила как единое существо, распластываясь по земле, воздымая к небу руки и простирая их к царю. Фигура Эдипа в белом хитоне одиноко вырисовывалась на ступенях дворца над бушующей у его ног толпой», — писал критик.

Александр Моисси и Пауль Вегенер, играя фиванского царя, создавали совершенно различные образы. Вегенер «лепил» мощный скульптурный образ. Совсем иным — стремительным, наделенным лирической тоской современным человеком — делал Эдипа Моисси.

Профессор находился на гребне славы. «Жизнь его была празднеством, декорированным, пышным, усладительным, полным изящества и блеска…» — пишет Томас Манн. Рейнхардт купил дворец Кнобельсдорф и поселился в нем всем семейством — с родителями, сыновьями, женой и братом Эдмундом. Он собирал предметы старины, книги, живопись. С годами образовалась интересная коллекция — рисунки Калло, театральные маски, книги о комедии дель арте.

1911 год начался для Рейнхардта с триумфального успеха «Кавалера роз», а 2 февраля на сцене Немецкого театра была одержана новая победа — состоялась премьера десятичасового спектакля в пяти актах по второй части «Фауста» Гете. Постройка Роллера высотой более пяти метров позволила режиссеру творить чудеса, воплощая фантазии Гете. Перед зрителями проплывали императорские покои, кабинет Фауста, царство таинственных Матерей, дворец Менелая, скалистые бухты Эгейского моря с поющими сиренами и морскими чудищами…

Этот уникальный спектакль шел с неизменными аншлагами, вызывая восторг публики.

На Рождество 1911 года в Лондоне в выставочном зале «Олимпия» Рейнхардт показал еще один сенсационный спектакль-мистерию под названием «Миракль» (это была «Сестра Беатриса» М. Метерлинка в обработке драматурга Фольмеллера).

25 ноября 1913 года он принимал восторженные поздравления после премьеры «Ариадны» в Штутгартском театре, а через неделю его ждал триумф в Мюнхене. Здесь, в зале «Терезиенхоф», он ставит «Орестею» Эсхила, обработанную Фольмеллером, и «Орфея в аду» на сцене Художественного театра. Оба спектакля, показанные накануне Рождества, не обманули ожиданий публики.

В Немецком театре 1914 год начался с пьесы Л. Толстого «Живой труп». В спектакль были приглашены цыганский хор и экс-солистка Петербургского оперного театра. «Живой труп» — один из самых любимых спектаклей Рейнхардта. Профессор еще не раз будет обращаться к пьесам российских авторов. После войны он поставит «И свет во тьме светит» Л. Толстого, «Иванова» Чехова.

Готовясь к юбилею Шекспира, Рейнхардт объединяет все свои шекспировские работы в единый цикл. С ноября 1913 года по май следующего он восстанавливает и обновляет спектакли прежних лет.

Первая мировая война разрушает многие планы. Рейнхардт поддерживает Германию, но выступает против кровопролития: «Война есть хаос, предательство жизни. Жертв быть не должно. Ни своих, ни чужих».

В это время обострились неурядицы в семье. Забрав сыновей, Эдварда и Готфрида, его жена Эльза покинула Кнобельсдорф. В начале марта 1917 года Рейнхардт познакомился с Элен из актерской семьи Тимигов. Он поделился с ней своими планами создания театра в Шенбрунне и предложил ей турне в Швецию. Так началась блестящая артистическая карьера Элен и ее долгий совместный путь с Максом Рейнхардтом.

Стремясь идти в ногу со временем, Профессор обращается к драматургии экспрессионизма. Он первым в Берлине осуществил постановку драмы нового направления — пьесы Рейнхарда Зорге «Нищий» (1917).

20 ноября 1919 года в Берлине постановкой «Орестеи» Эсхила открылся Большой драматический театр. Рейнхардт реализовал последний пункт своей программы: он создал театр, который «требуют по своей внутренней природе трагедии Софокла, Эсхила, Шекспира или те драматические полотна, которые должны появиться в столь бурное,

переломное время».

Однако перенесенные им на сцену Большого театра «Смерть Дантона», «Гамлет», «Юлий Цезарь» не могли соперничать с политическими агитками того времени. Работать в Берлине Рейнхардту становится все труднее. В одном из писем у него вырывается горькое признание: «Я хотел делать хороший театр — ничего больше. Теперь все изменилось, и он уже не нужен. Это вызывает у меня желание все бросить…»

Рейнхардт возвращается в Зальцбург, вынашивая идею «живого театра».

22 августа 1921 года спектакль «Каждый» Гофмансталя идет под открытым небом на кафедральной площади. Ежедневно представление начиналось так, чтобы закончиться точно с заходом солнца. И все колокола Зальцбурга звонили, когда душа раскаявшегося богача попадала в рай.

Успех спектакля был полным. Зальцбург облетела фраза: «В эти тяжелые времена Рейнхардт и Гофмансталь обогатили бедную Австрию красотой». Архиепископ Игнатий Ридер отметил, что спектакль действует сильнее, чем самая лучшая проповедь.

«Каждый» ознаменовал рождение Зальцбургского фестиваля — первого из музыкальных и театральных фестивалей Европы. Рейнхардт оставался его художественным руководителем до 1938 года, когда нацисты оккупировали Австрию.

Рейнхардт живет в собственном замке Леопольдскрон. В течение двух лет он оборудовал шикарную библиотеку. Предметом его особой гордости был парк, в котором поселились лебеди, журавли, пеликаны, утки…

Рейнхардт отправляется за океан. 15 января 1924 года состоялась нью-йоркская премьера «Миракля». В спектакле были заняты американские актеры. Успех превзошел все ожидания. За девять месяцев состоялось около трехсот представлений.

Сам Рейнхардт после премьеры возвращается домой, ставит спектакли в Вене, в Берлине, приобретает театр на Курфюрстендам и ставит на его сцене «Шесть персонажей в поисках автора» (1925) — пьесу, принесшую Пиранделло мировую известность.

После кратковременного пребывания в Европе — вновь гастроли по городам Америки. За три месяца было дано девяносто восемь представлений.

Весной 1928 года Рейнхардт выпустил суперревю «Артисты» по пьесе американских авторов Уотерса и Хопкинса. Рядом с театральными актерами работали циркачи, шансонье, танцовщицы, негритянский джаз, «человек-змея». Немецкий театр давно не знал такого громкого успеха. «Артисты» шли сотни раз подряд, затмив славу самых популярных ревю и программ варьете.

Вопреки сетованиям на финансовые затруднения Рейнхардт продолжал жить на широкую ногу. В дни фестивалей за обедом в Леопольдскроне ежедневно собиралось двадцать—тридцать человек: цвет съехавшейся со всего мира просвещенной публики, высшие местные власти и постоянный кружок близких людей — Гофмансталь, его сын Франц, Александр Моисси и, конечно же, приветливая хозяйка дома Элен.

Рейнхардт давно присмотрел в Вене здание Шенбруннского дворцового театра для Высшей школы актерского и режиссерского мастерства. Знаменитый Шенбруннский семинар — актерская студия и первые в мире режиссерские курсы. Зимой — для постоянных студентов, летом — для приезжающих стажеров.

Рейнхардт вновь ощущает прилив сил и торопится сделать как можно больше. Разрешается и мучительная для него семейная ситуация. Весной 1930 года Рейнхардт поехал в Латвию и добился расторжения брака без согласия жены Эльзы Хаймс; там же он узаконил свои отношения с Элен.

В апреле 1932 года состоялась пресс-конференция Рейнхардта. Неожиданно он заявил, что оставляет пост директора Немецкого театра: «Я сделал для него все, что мог, и больше ничем не могу быть полезным».

«Перед заходом солнца» — последняя пьеса Гауптмана, связанная с современностью, проникнутая предчувствием фашизма. Спектакль Рейнхардта — последняя его режиссерская акция как директора Немецкого театра: вскоре он передаст театр в другие руки и ничего больше не поставит на его сцене.

Спектакль получил громкий резонанс. Рейнхардт попал в опалу. Когда стало известно, что его имя внесено в список претендентов на Нобелевскую премию, шовинистические круги во главе с Кнутом Гамсуном развернули большую кампанию и кандидатура «семитского ставленника» была снята.

Рейнхардт направил германскому правительству письмо, в котором указывал на свою глубокую связь с немецкой культурой. «Новая Германия, — писал он, — не желает, чтобы представители той расы, к которой я открыто, безоговорочно принадлежу, занимали влиятельное положение. Поэтому мне, владельцу Немецкого и Камерного театров, придется преподнести в дар Германии мою собственность и дело моей жизни». Гитлеровские власти экспроприировали театры и личное имущество Рейнхардта.

Из Берлина режиссер направился в Париж, чтобы поставить в театре «Пигаль» «Летучую мышь». Профессор мог выбирать: ему были рады всюду.

В 1938 году Рейнхардт был вынужден эмигрировать в США. Сначала он жил в Нью-Йорке, затем переехал в Лос-Анджелес. Здесь Рейнхардт с Элен снимали маленький дом. После того как рухнул последний оплот — Зальцбург, владелец «театральной империи» остался банкротом.

Рейнхардт руководил школой актерского мастерства. Но и это дело ему не удалось развернуть широко. Незадолго до смерти Профессора в одной из нью-йоркских газет появилось скромное, о многом говорящее объявление: «Даю уроки мастерства актера. М. Рейнхардт».

Он умер 31 октября 1943 года, пережив за несколько дней до этого инсульт с частичным параличом.

ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД (1874–1940)

Советский режиссер, актер, педагог. Один из реформаторов театра. Спектакли: «Сестра Беатриса» (1906), «Балаганчик» (1906), «Дон Жуан»

(1910), «Маскарад» (1917), «Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Великодушный рогоносец» (1922), «Лес» (1924), «Ревизор» (1926), «Клоп» (1929), «Дама с камелиями» (1934) и др.

Карл Казимир Теодор Майергольд (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) родился 28 января (9 февраля) 1874 года в Пензе в обрусевшей немецкой семье владельца винно-водочного завода Эмилия Федоровича Майергольда и его жены Альбины Даниловны (урожденной Неезе).

Детей обучали репетиторы (у Карла было пять братьев и две сестры). Однако на карманные расходы отец давал сыновьям гроши и придирчиво контролировал их траты.

В отличие от мужа Альбина Даниловна была натурой возвышенной, устраивала музыкальные вечера. Именно она приобщила детей к театру. Карл и его брат играли в любительских спектаклях. Известно, что 14 февраля 1892 года «любители драматического искусства» давали комедию «Горе от ума». Уже тогда Карл, игравший Репетилова, выделял свою сверстницу красавицу Олю Мунт, исполнявшую роль Софьи…

Гимназический курс Карл Майергольд, трижды остававшийся на второй год, завершил поздно. Он получил аттестат зрелости 8 июня 1895 года, после чего совершил ряд поступков, поразивших его родственников.

13 июня он принял православие и стал Всеволодом в честь любимого писателя Гаршина. Изменил и фамилию: стал писать не «Майергольд», как принято было в немецкой семье, а «Мейерхольд», как рекомендовала русская грамматика Грота. 25 июня отказался от прусского подданства и получил русский паспорт.

В его жизни происходят еще два важных события. 29 января 1896 года он побывал на спектакле «Отелло» Общества искусства и литературы. Постановка Станиславского была воспринята Мейерхольдом как озарение.

Другое событие относится к личной жизни: 17 апреля 1896 года Всеволод и Ольга обвенчались. Свадьбу отпраздновали в Пензе, там же провели и медовый месяц. В 1897 году у них родилась первая дочь Мария.

Мейерхольд поступает в Театрально-музыкальное училище Московского филармонического общества в класс В. И. Немировича-Данченко (сразу на второй курс). После выпуска он вместе с Ольгой Книппер, Иваном Москвиным и другими актерами был принят в труппу Художественного театра.

В первых спектаклях великого новаторского театра Мейерхольд играл значительные роли: Василий Шуйский в «Царе Федоре Иоанновиче», Грозный в «Смерти Иоанна Грозного», Треплев в «Чайке», Тузенбах в «Трех сестрах», Иоганнес Фокерат в «Одиноких» Гауптмана.

В МХТе Мейерхольд прошел школу психологического театра, но не принял ее. Его ждала другая дорога. 12 февраля 1902 года Мейерхольд объявил о своем выходе из состава труппы. Уже тогда многие почувствовали его резкий, неуживчивый нрав.

С этого времени началась его самостоятельная режиссерская работа. Вместе с А. С. Кошеверовым он создал в Херсоне труппу русских драматических артистов. Сезон открылся 22 сентября 1902 года. Одна за другой были показаны три пьесы Чехова, затем ставили Гауптмана, Ибсена, Горького… Мейерхольд управлял театром, был режиссером, сыграл за

сезон сорок четыре роли. Работал много, спал по пять-шесть часов в сутки.

В преддверии весны Мейерхольд отправил жену в Пензу, где 31 мая 1903 года родилась их вторая дочь, Татьяна. Сам же вместе с труппой выехал на гастроли — сначала в Николаев, потом в Севастополь.

В следующих сезонах Мейерхольд руководил труппой уже самостоятельно, поскольку Кошеверов уехал в Киев. Труппа стала называться «Товариществом новой драмы». Менялись города (Херсон, Тифлис, Полтава), репертуар, актеры, лишь название труппы оставалось прежним.

В это время вырабатывалось художественное мировоззрение Мейерхольда, которое можно уверенно назвать символистским. Когда он возвращается в Москву, его художественный метод уже вполне сложился.

В мае 1905 года он был приглашен Станиславским в Театр-Студию на Поварской.

Однако в октябре, после генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка, Станиславский отказался продолжать эксперимент, и Театр-Студию закрыли. В качестве причин назывались и материальные трудности, и революционная ситуация в Москве, и несоответствие мхатовских актеров режиссерскому замыслу. Но, вероятно, главной причиной была несовместимость творческих принципов Мейерхольда и Станиславского.

Осенью 1906 года В. Ф. Комиссаржевская, увлеченная в ту пору идеями условного театра, приглашает Мейерхольда в свой Драматический театр главным режиссером.

Открытие театра состоялось 10 ноября в новом помещении на Офицерской улице пьесой Г. Ибсена «Гедда Габлер». Однако требование Мейерхольда не разрабатывать характер, а условно (в данном случае живописно-пантомимически) передавать смысл пьесы, для Комиссаржевской было неприемлемым.

22 ноября состоялась премьера спектакля по пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса». Это был триумф и режиссера, и Комиссаржевской как актрисы. Идеи и образы пьесы оказались очень близки российским настроениям той поры: монахиня Беатриса, нарушившая обет, обрела святость, потому что прошла путь страданий. Свершалось чудо: в финале грешная сестра представала Мадонной.

С Комиссаржевской Мейерхольд ставит еще два символистских спектакля: «Жизнь Человека» Л. Андреева и драму А. Блока «Балаганчик».

Премьера драмы «Балаганчик» состоялась в декабре 1906 года. Спектакль напомнил зрителям об итальянской комедии масок, с ее персонажами Пьеро, Арлекином и Коломбиной.

Оформление решалось в условной манере. Окно на заднике сцены было заклеено бумагой. Бутафоры освещали площадку палочками бенгальского огня. Арлекин выскакивал в окно, разрывая бумагу. Декорации взмывали вверх, оставляя сцену пустой, а в финале Пьеро — Мейерхольд обращался в зал со словами: «Мне очень грустно. А вам смешно?..»

Сезон в театре на Офицерской, завершившийся 4 марта 1907 года, знаменовал собой возникновение символистского театра в России. Впервые сложилась стройная структура символистского спектакля. Новое

осмысление получили и пространство в целом (узкая, плоская сцена, затянутая тюлем), и декорации (живописные задники), и пластика артистов (статуарная), и музыка (тревожная, полная отчаяния), и манера произнесения текста (легкая, холодная, слова должны были падать с уст, словно капли воды на дно глубокого колодца).

Но разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской был неизбежен: такие спектакли не нуждались в больших талантах. Актеры были марионетками в руках режиссера, живописными пятнами на ярком фоне условных декораций…

Теоретический итог был подведен А. Белым в статьях под названием «Символический театр»: «Остается… убрать актеров со сцены в „Балаганчике“, заменить их марионетками. Вот истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать; было бы жаль губить ее талант».

Итогом символистского периода Мейерхольда станет постановка блоковской «Незнакомки» в 1914 году на сцене Тенишевского училища в Петербурге…

С февраля по апрель 1908 года Мейерхольд организовал поездки бывших актеров Товарищества новой драмы по западным и южным губерниям, а с лета начал работу в императорских театрах.

Первый спектакль в Александринском театре — «У царских врат» К. Гамсуна был показан 30 сентября 1908 года. Мейерхольд выступил здесь не только как режиссер, но и как исполнитель главной роли Ивана Карено.

Наибольший интерес вызвал спектакль «Дон Жуан» Мольера (1910), который шел с неизменными аншлагами. При постановке классики Мейерхольд умел показать не только данную пьесу, но всего автора, всю его эпоху, — не только «Дон Жуана», но и весь театр Мольера, весь век «короля-солнце». Вместе с художником А. Я. Головиным режиссер воспроизводил в этом удивительно красивом спектакле «воздух мольеровской эпохи».

В Петербургских Императорских театрах (Александринском, Мариинском и Михайловском) Мейерхольд проработал до 1918 года, поставив там 21 драматический спектакль («Дон Жуан» Мольера, «Грозу» А. Островского, «Два брата», «Маскарад» Лермонтова и др.) и десять музыкальных (среди них — «Тристан и Изольда» Вагнера, «Орфей» Глюка, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Электра» Р. Штрауса).

Мейерхольд приходил домой только ночевать. Он жил тогда рядом с Мариинкой (Театральная площадь, 2). В семье уже было три дочери. Младшую назвали Машей.

Параллельно с работой в Императорских театрах Мейерхольд поставил пьесу д'Аннунцио «Пизанелла, или Благоуханная смерть» в парижской антрепризе Иды Рубинштейн. Премьера спектакля состоялась в Театре Шатле 20 июня 1913 года.

И неистовая хореография Фокина, и фантастические костюмы Бакста подчинялись замыслу режиссера в создании некоего изысканно-трагического, пышного зрелища.

В петербургский период работы Мейерхольда началась его педагогическая деятельность. Всеволод Эмильевич преподавал в театральной школе К. Даннемана, на Музыкально-драматических курсах Б.

Полока. В 1913 году открылась его студия, в числе преподавателей которой были М. Гнесин, В. Соловьев, Ю. Бонди.

31 октября 1915 года у Мейерхольда состоялась еще одна премьера: он дебютировал как кинорежиссер фильмом «Портрет Дориана Грея» по роману Оскара Уайльда.

Картина, сделанная за лето, прошла с успехом, критики утверждали, что «пока это высшее достижение русской кинематографии». К сожалению, ни одной копии фильма не сохранилось.

Лермонтовский «Маскарад», поставленный на сцене Александринского театра в 1917 году, Мейерхольд готовил долго и тщательно, почти пять лет. Используя приемы и формы театра прошлых эпох, он создавал подчеркнуто современный спектакль, эмоциональным мотивом которого стало предчувствие катастрофы. Мир, который был воссоздан на сцене с помощью художника А. Я. Головина, был удивительно, почти нереально красив. Но это был мир несбывшийся, обреченный, на глазах уходивший в небытие. Премьера спектакля была показана накануне Февральской революции.

«Маскараду» было суждено долголетие. Восстановленный в репертуаре театра в 1923 году, он затем возобновлялся в 1932-м (вторая редакция) и в 1938 году (третья редакция). Он шел и тогда, когда его постановщика уже не было в живых, без упоминания имени Мейерхольда в программах и на афишах. Последнее представление «Маскарада» состоялось 1 июля 1941 года. А блокадной осенью бомба, попавшая в здание театрального склада, уничтожила почти все декорации Головина.

После Октябрьской революции Мейерхольд стал одним из активнейших строителей нового советского театра.

В 1918 году он сотрудничал в Театральном совете (первом советском органе по руководству театральным делом), а после переезда правительства в Москву стал заместителем заведующего Петроградским отделением ТЕО Наркомпроса.

Мейерхольд первым из видных деятелей театра вступил в члены ВКП(б). Там же в Петрограде он руководил Инструкторскими курсами по обучению мастерству сценических постановок (позднее — курсами мастерства сценических постановок) и Школой актерского мастерства.

Именно Мейерхольд активно и целенаправленно работал с новыми драматургами, такими, как Третьяков и особенно Маяковский, чей поэтический гимн революции, «Мистерию-буфф», он ставил дважды — в 1918 и 1921 годах.

Этот спектакль превратился в программное явление левогоискусства.

С 16 сентября 1920 года по февраль 1921 года Мейерхольд руководил театральным отделом Наркомпроса. Он декларативно заявил о гибели старого мира, старой культуры. Манифестом нового искусства стала программа «Театральный Октябрь», проникнутая пафосом создания нового революционного искусства и протестом против «отсталых» академических театров.

Всеволод Эмильевич руководил сетью театров, но ему мнилось, что он руководит театральной революцией. Отныне все театры должны были получить имя «театров РСФСР» и отличаться только порядковыми номерами. Руководитель ТЕО действовал методами декретирования,

пытаясь организовать театральное дело по казарменному принципу.

Мейерхольд носил френч, красную звезду на фуражке, на столе в его кабинете лежал маузер… Однако он оказался плохим администратором. Газета «Вестник театра», вдохновляемая Мейерхольдом и пропагандировавшая идеи «Театрального Октября», была закрыта в августе 1921 года, а сам Мейерхольд был освобожден от должности заведующего ТЕО. Впоследствии нарком просвещения А. В. Луначарский писал: «Увлекающийся Всеволод Эмильевич немедленно сел на боевого коня футуристического типа и повел сторонников „Октября в театре“ на штурм „контрреволюционных“ твердынь академизма…»

В ноябре 1920 года Мейерхольд возглавил вновь созданный театр РСФСР Первый; а с осени 1921 года он возобновил свою педагогическую деятельность.

В Государственных высших режиссерских мастерских Мастер (здесь Мейерхольд получил этот неофициальный «титул») работал с группой учеников и приверженцев. Среди них были артисты Театра РСФСР Первого — И. Ильинский, М. Бабанова, М. Жаров, В. Зайчиков и студенты С. Эйзенштейн, Э. Гарин, З. Райх, Н. Экк, С. Юткевич. Многие из них составили впоследствии основное ядро труппы театра Мейерхольда.

Красочные, карнавальные мейерхольдовские спектакли первой половины 1920-х годов, в частности «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, должны были воплотить новое, праздничное мироощущение. Здесь Мейерхольд заявил о конструктивизме и биомеханике, как средствах выразительности новой театральной эстетики.

По законам «биомеханики» путь к образу и к чувству надо начинать не с переживания, не «изнутри», а извне — с движения актера, прекрасно натренированного, обладающего музыкальной ритмичностью и легкой рефлекторной возбудимостью. Тело актера-виртуоза должно стать для него как бы идеальным музыкальным инструментом (или идеальным механизмом).

Человек воспринимался как машина: он обязан учиться собой управлять. Соответственно этому сцена, на которой выстраивалась конструктивная установка, выполняла функцию показа уже хорошо отрегулированных человеческих «механизмов».

Мейерхольд в своей новаторской системе биомеханики стремился к созданию не только нового типа актера, но и идеального «нового человека», отвечающего революционной теории. Упор всегда делался не на личность, а на группу. Многие из гимнастических упражнений, созданных Мейерхольдом, — «пощечины», прыжки, «лошадь и всадник», «пирамиды» — требовали тесного сотрудничества двух или нескольких актеров, тем самым воплощая идеал коллективизма.

В 1923 году был создан Театр имени Вс. Мейерхольда — ТИМ (с 1926 года — ГосТИМ), просуществовавший до закрытия в 1938 году.

Мейерхольд также руководил Театром Революции (1922–1924), ставил спектакли в Ленинграде, осуществил постановки драм Пушкина на радио (1937).

Когда Мейерхольд показал в Театре Революции «Доходное место» Островского, спектакль прошел почти незамеченным. Другие премьеры режиссера сопровождались фейерверками рецензий и диспутов, эта,

сыгранная 15 мая 1923 года, осталась в тени.

Не прошло и года, как Мейерхольд обратился к другой пьесе Островского — «Лес» (премьера — 19 января 1924 года). Постановка была буквально начинена режиссерскими новшествами и изобретениями. Это был ответ вождя «левого театра» на лозунг Луначарского «Назад к Островскому!».

Режиссер переводил «Лес» в плоскость острой политической сатиры; «с ошеломляющей и веселой издевкой» (Б. Алперс) театр показывал персонажи тогда еще близкого прошлого. В агитационно-сатирическом пафосе спектакля вдруг возникала трогательная лирическая нота: знаменитая любовная сцена «Леса» — свидание Аксюши и Петра под меланхолическую музыку «Кирпичиков» на гармошке. «Лес» выдержал тысячу триста двадцать восемь представлений и неизменно шел при переполненном зале.

Главной удачей спектакля Всеволод Эмильевич считал Аксюшу в исполнении Зинаиды Райх.

Она пришла в мастерскую Мейерхольда осенью 1921 года. В Зинаиду Николаевну режиссер влюбился с первого взгляда, хотя был старше ее на двадцать лет. «Могу утверждать, что сколько ни повидал на своем веку обожаний, но в любви Мейерхольда к Райх было нечто непостижимое, — вспоминал драматург Евгений Габрилович. — Неистовое. Немыслимое. Беззащитное и гневно ревнивое… Нечто беспамятное. Любовь, о которой все пишут, но с которой редко столкнешься в жизни».

Райх стала женой Мейерхольда и переехала к нему на Новинский бульвар. Потом они переберутся в новую, стометровую квартиру. Мейерхольд усыновил Константина и Татьяну, ее детей от первого брака с Сергеем Есениным.

Мейерхольд хотел сделать Зинаиду Райх настоящей, большой актрисой. Это было совсем не просто, но его изобретательность не знала границ. Он закручивал вокруг нее свои гениально придуманные мизансцены, и в его спектаклях ярко высвечивалось все, что Зинаида Райх имела от природы — прекрасное лицо, красивый голос, внезапные вспышки темперамента.

В театре Мейерхольда была настоящая прима: блистательная Мария Бабанова. Она проснулась знаменитой после исполнения роли Стеллы в «Великодушном рогоносце». Яркий талант, безупречная актерская техника, неповторимое обаяние — все эти качества выдвинули Бабанову на завидное место первой актрисы театра. Однако в труппе не бывает двух первых актрис, и в 1927 году Бабановой пришлось уйти…

Спектакли Мейерхольда «Ревизор» (1926) и «Горе уму» (1928) демонстрировали уверенное, сложившееся мастерство режиссера. В трактовке Мастера в этих комедиях зазвучали трагические мотивы. Нарядная, пышная эпоха оттесняла Чацкого все дальше и дальше — к безумию; в финале «Ревизора» сходил с ума сам Городничий, а Анну Андреевну в столбняке уносили за сцену. Все это решалось и показывалось сложными, изысканными средствами пластических обобщений, символов, знаков, все это было в строгом соответствии с художественным стилем изображаемой эпохи.

Мейерхольд регулярно выезжал за границу, где гастролировал с театром либо лечился. Он побывал в Германии, Франции, Англии, Италии, Чехословакии.

Осенью 1928 года Мейерхольд как раз находился за границей. Вскоре в Москву полетели депеши, в которых он сообщал, во-первых, что заболел и по состоянию здоровья предполагает провести за границей целый год. А во-вторых, что он договорился о европейских гастролях ГосТИМа и просит разрешить театру турне по Германии и Франции.

У Луначарского возникло подозрение, что Мейерхольд собирается покинуть Советский Союз, однако Мастер и не помышлял об эмиграции. Почему? Актер Михаил Чехов писал по этому поводу: «Мейерхольд знал театральную Европу того времени. Ему было ясно, что творить так, как повелевал ему его гений, он не мог нигде, кроме России». И, конечно, недоверие, которое откровенно высказал Луначарский, Мейерхольда оскорбило.

2 декабря 1928 года Всеволод Эмильевич вернулся в Москву. Он был полон энергии, однако его дальнейшие планы были недостаточно ясны.

Мейерхольд поставил новую, только что завершенную Маяковским феерическую комедию «Клоп» (1929). Пьеса восхитила режиссера. Оно и понятно: в комедии прозвучала гневная отповедь тем, кто был противниками Мейерхольда и Маяковского в искусстве. Мейерхольд вернулся к стилистике сценического плаката, агитационного театра.

Вскоре на сцене ТИМа появилась еще одна новая пьеса Маяковского — «Баня». Этот спектакль, вызвавший немало горячих диспутов, также имел успех.

В 1929–1933 годах Мейерхольд предпринял несколько попыток создания современных трагедийных спектаклей. Однако и в «Командарме 2» И. Сельвинского, и в «Последнем, решительном» Вс. Вишневского, и в «Списке благодеяний» Ю. Олеши, и во «Вступлении» Ю. Германа все более явными становились некая агитационная схематичность и отход от живых образов в сторону образов-понятий, образов-плакатных масок (во многом такой подход диктовался и самой драматургией, к которой обращался Мейерхольд). В каждой постановке удавались отдельные сцены. Удавались настолько, что об этих фрагментах говорили как о небольших шедеврах. Эпизод Боголюбова в финале «Последнего, решительного», безмолвный проход Райх в «Списке благодеяний», сцена Нунбаха — Свердлина с бюстом Гете во «Вступлении» приобретали характер великолепно поставленных сольных актерских номеров.

Выдающийся режиссер был нетерпим и подозрителен в жизни. Всюду он видел интриги, в нем укоренилась болезненная вера во всякого рода закулисные сплетни. Он жил в плену собственных фантазий и страхов, заметно усилившихся в годы сталинских репрессий. Однажды на улице Горького за его спиной хлопнул автомобильный двигатель, и Мастер шарахнулся в подворотню, потянув следом спутника: «Они подкупили администратора театра, чтобы тот меня застрелил!»

В феврале 1936 года в газете «Правда» была опубликована статья «Сумбур вместо музыки. Об опере „Леди Макбет Мценского уезда“». В статье, содержавшей обвинение оперы Шостаковича в формализме, прозвучал и выпад против Мейерхольда: «…левацкое искусство вообще

отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт „мейерхольдовщины“ в умноженном виде». Гигантская машина была запущена в ход. Началась «дискуссия о формализме», на самом деле обозначавшая травлю попавших в опалу деятелей искусства. Слово «мейерхольдовщина» стало нарицательным.

14 марта 1937 года Всеволод Эмильевич выступил в Ленинграде с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Он всячески поддерживал Шостаковича и отстаивал свое право художника, в том числе и право на ошибку. Мейерхольд обличал других режиссеров, которые механически заимствуют у него формальные открытия, применяют их вне связи с содержанием спектакля.

В этот период Мейерхольд поставил неудачную драму Сейфуллиной «Наташа». Пьеса была доведена до генеральной репетиции, но спектакль не был выпущен. Режиссер признал неудачу, его противники торжествовали: ГосТИМ провалил современную пьесу.

В театре возлагали большие надежды на подготовленную Мейерхольдом постановку пьесы Е. Габриловича «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь». Спектакль готовился к двадцатилетию Октября и задумывался как высокая трагедия. Мейерхольд репетировал с подъемом. Но и этот спектакль был закрыт. Режиссера обвинили в клевете на страну, партию, комсомол.

Травля Мейерхольда продолжалась, против него выступили законопослушные режиссеры и государственные чиновники. 7 января 1938 года Комитет по делам искусств принял постановление о ликвидации ГосТИМа, поскольку «театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций».

В этот день состоялся последний спектакль театра — 725-е представление «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына. Эта мелодрама была поставлена в 1934 году. В этом изысканно красивом спектакле с декорациями в манере Мане и Ренуара Зинаида Райх создала полный драматизма образ Маргариты Готье. «Дама с камелиями» имела оглушительный успех.

Зинаида Райх играла последний спектакль с необыкновенным подъемом, драма героини соединилась с ощущением обреченности самого театра. Переполненный зал скандировал: «Мей-ер-хольд!» Все уже знали о закрытии театра.

В эти трагические дни Станиславский не побоялся протянуть руку поддержки своему ученику и сопернику. Мейерхольд принял приглашение Станиславского и перешел в его оперный театр.

Он начал работать над постановкой оперы Верди «Риголетто» по режиссерскому плану Константина Сергеевича.

7 августа 1938 года Станиславский умер, и уже ничто не могло спасти опального Мейерхольда. Еще состоялось его назначение на должность главного режиссера Государственного оперного театра им. Станиславского, он еще успел завершить постановку «Риголетто» и приступить к работе над оперой Сергея Прокофьева «Семен Котко».

В мае—июне 1939 года Мейерхольд разработал план выступления студентов института им. Лесгафта на параде физкультурников в Ленинграде. Это была его последняя режиссерская работа.

Последний и неожиданный триумф Мейерхольда был устроен ему на Первой всесоюзной режиссерской конференции. В его честь в зале гремели овации — и 13 июня 1939 года, в день ее открытия, и 15 июня, когда он выступал в прениях. Речь Мейерхольда стала его последним публичным выступлением.

Сразу же после конференции Всеволод Эмильевич уехал в Ленинград для подготовки парада. В ночь с 19 на 20 июня он был арестован в своей квартире на Карповке. А дальше — месяцы следствия и пыток в застенках Лубянской тюрьмы.

На второй же день после препровождения на Лубянку Мейерхольд написал письмо-заявление, в котором признал основные обвинения, в частности, в том, что он был завербован «для участия в антисоветской работе» еще в 1922 году.

14 июля подверглась зверскому нападению на своей квартире Зинаида Райх. От многочисленных ножевых ран она скончалась. В этой смерти до сих много загадок…

Как полагают историки, осенью 1939 года замысел Сталина о проведении открытого судебного процесса над «шпионской организацией» деятелей искусства и литературы был отброшен. Мейерхольду было позволено отказаться от вырванных под пытками самооговоров (шпионажа в пользу английской и японской разведок, подрывная работа и т. д.) и обратиться с заявлением в самые высокие инстанции. Вот строки из письма Мейерхольда Председателю Совета Народных Комиссаров СССР В. Молотову:

«Меня здесь били — больного шестидесятишестилетнего старика, клали на пол лицом вниз, резиновым жгутом били по пяткам и по спине, когда сидел на стуле, той же резиной били по ногам (сверху, с большой силой) и по местам от колен до верхних частей ног. И в следующие дни, когда эти места ног были залиты обильным внутренним кровоизлиянием, то по этим красно-синим-желтым кровоподтекам снова били этим жгутом, и боль была такая, что казалось, что на больные чувствительные места ног лили крутой кипяток…

Скажите: можете вы поверить тому, что я изменник Родины (враг народа), я — шпион, что я член правотроцкистской организации, что я контрреволюционер, что я в искусстве своем проводил троцкизм, что я на театре проводил (сознательно) враждебную работу, чтобы подрывать основы советского искусства?

…Я отказываюсь от своих показаний, так выбитых из меня, и умоляю Вас, главу Правительства, спасите меня, верните мне свободу».

Но однажды пущенная машина продолжала действовать по инерции. 1 февраля 1940 года Военная коллегия Верховного суда приговорила Мейерхольда «к высшей мере уголовного наказания расстрелу с конфискацией принадлежащего ему имущества». На следующий день приговор был приведен в исполнение.

В 1955 году Всеволод Мейерхольд был посмертно реабилитирован.

ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ

(1875–1948)

Американский кинорежиссер. Фильмы: «Рождение нации» (1915), «Нетерпимость» (1916), «Сердце мира» (1918), «Сломанные побеги» (1919), «Путь на Восток» (1920), «Сиротки бури» (1921), «Америка» (1923), «Авраам Линкольн» (1930) и др.

Дэвид Ллевелин Уорк Гриффит родился в штате Кентукки 22 января 1875 года. Его отец, Джекоб Уорк, — отставной полковник, воевавший на стороне Конфедерации. Мать, Мэри Перкинс Оглсби, занималась домом и воспитанием детей.

Гриффиту было всего семь лет, когда умер его отец, оставивший многодетной семье одни долги.

Повзрослев, Гриффит работал и на ферме, и в лавках. Начитанный юноша, поклонник Диккенса, он пробует себя в сочинительстве, посылает статьи в газеты и журналы. Затем его увлек театр. В Луисвилле 21-летний Дэвид Уорк Гриффит играл в любительских спектаклях.

В самом конце 1899 года Дэвид решил завоевать Нью-Йорк. Продав велосипед брата за девятнадцать долларов, он товарным поездом отправился на восток. Когда деньги кончились, пришлось добираться пешком и «зайцем».

В Нью-Йорке Гриффит поселился в нищем квартале Бауэри. Когда нет ангажемента, Дэвид убирает хмель на полях, работает на металлургическом заводе, устраивается матросом на баржу, а то и просто попрошайничает.

В 1904 году судьба свела Гриффита с актрисой Линдой Арвидсон. Они поженились и в июне 1906 года приехали в Нью-Йорк, поступив там в труппу Томаса Диксона. Но денег не хватало. Гриффит подрабатывал сочинительством, но и это занятие приносило гроши.

Наконец один из друзей посоветовал Гриффиту пойти в киноактеры. Это считалось унизительным, но за день съемок платили пять долларов. А за сценарий аж пятнадцать!

И вот в декабре 1907 года Дэвид пришел на студию «Байограф». Небольшие роли, несколько принятых сценариев… Обычный путь новичка. А потом, как водится, произошла счастливая случайность: Гриффиту предложили заменить заболевшего режиссера. Дэвид согласился с неохотой, так как боялся, что в случае неудачи его уволят со студии. Лишь получив заверения в обратном, он приступил к работе.

Через три дня картина «Приключения Долли» (девять минут!) была готова. 14 июля 1908 года состоялась премьера, зрителям фильм понравился, и на следующий день был заключен договор с Гриффитом как с режиссером.

Будучи по природе новатором и экспериментатором, он творчески подошел к новому для себя делу. Критик Джеймс Аги писал: «Наблюдать за работой Гриффита — это то же самое, что быть свидетелем зарождения мелодии или видеть, как впервые используются рычаг и колесо; это и есть рождение нового искусства».

Каждым новым приемом — будь то изменение формы экрана, углубление переднего, заднего и среднего планов или намеренные разрывы сюжета — Гриффит придавал фильмам драматическое напряжение,

сложность романа и красоту живописи.

Необычайно интересны рассказы оператора Битцера о том, как создавали «вуали» и «затемнения», прожигая сигаретой дыры в куске кисеи, о том, как, случайно сняв «полутемный» кадр, он, Битцер, ужаснулся, а Гриффит пришел в восхищение.

Некоторые приемы, порой приписываемые Гриффиту, например, крупный план или исчезновение изображения, уже употреблялись до него. Но именно Гриффит довел эти приемы до совершенства, синтезировал все, что использовалось ранее, и показал захватывающие дух возможности кино. Он создал профессию кинорежиссера. Ведь, как отмечает автор книги о Гриффите Л. Трауберг, «задача режиссера была не только задачей нахождения „затемнения“, даже вовсе не ею, — требовалось жить „душой одной“, в одном ритме со зрительным залом. Именно этим нервным ритмом владел почти с первого фильма режиссер „Байографа“, и это то, что сделало его режиссером номер один».

Гриффит строил сцены из нескольких кадров, снятых разными планами. Он первым понял, что монтаж — художественное средство: от порядка соединения кадров, от длины кусков, а следовательно, и от темпа, от быстроты их чередования — зависит смысл, ритм, настроение, атмосфера сцены.

Прежде чем Гриффит свел все технические приемы в систему, прошло пять лет, которые можно характеризовать как годы поисков, находок, утрат, продвижения ощупью.

За пять лет в «Байографе» Дэвид Уорк Гриффит сделал четыреста с лишним одночастных фильмов. Иными словами, один семичастный фильм в месяц!

Зрительский успех его картин во многом определяла напряженная фабула и, конечно же, счастливый конец захватывающих историй («Уединенная вилла», «Девушка, которой доверены деньги» и др.).

Гриффит не ограничился остросюжетными фильмами. Он с самого начала стал вводить в репертуар «Байографа» экранизации классических литературных произведений («Укрощение строптивой» Шекспира, «Воскресение» Толстого).

Гриффит все время расширял репертуар, использовал новые темы, одновременно усовершенствуя естественную манеру актерской игры. Он настойчиво рекомендовал актерам внимательно наблюдать жизнь, но не механически копировать увиденное, а переживать, включать воображение.

Гриффит воспитал целую плеяду мастеров киноэкрана, среди которых — Мэри Пикфорд, Лилиан и Дороти Гиш, Мэй Марш, Ричард Бартелмес, Роберт Харрон и многие другие.

Сам Гриффит находился в постоянном поиске: «Есть много режиссеров, которые могли бы делать такие же хорошие картины, как и я. Но они не хотят так упорно работать — очень утомительно день за днем все ставить и ставить. А это как раз то, чему человек должен научиться, потому что каждый из нас, по существу, не очень-то много знает о своем искусстве. Я и сам очень мало знаю. Но надеюсь научиться».

В 1914 году журналист Фрэнк Вудс предложил режиссеру экранизировать роман священника Т. Диксона о войне Севера и Юга «Человек клана». Сам южанин, Гриффит загорелся этой идеей. Он

поставил перед собой задачу воссоздать подлинную историю Гражданской войны, рассказать правду об этом нелегком периоде американской истории. Его стремление к достоверности было столь велико, что он пригласил для консультаций ветеранов Гражданской войны. Они помогли отыскать натуру, похожую на подлинные поля битв. С их помощью он пытался воспроизвести реальную обстановку сражений.

Фильм сняли за девять недель, но Гриффит потратил более трех месяцев на монтаж, редактуру и музыкальную партитуру.

8 февраля 1915 года в Лос-Анджелесе состоялась премьера первого полнометражного фильма Гриффита «Рождение нации». Показ шел почти три часа. Уже первые сцены, особенно атака со знаменем в руках, вызвали аплодисменты. Во второй части фильма зритель полностью был захвачен действом. Сцены с Мэй Марш вызвали рыдания во всем зале, а смерть ее — общий стон ужаса. Финальная скачка, особенно кадр, снятый из специально вырытой траншеи, когда лошади летят прямо на аппарат, шла под сплошные аплодисменты (оркестр весьма способствовал этому, исполняя «Полет валькирий» Вагнера).

Когда фильм закончился (в кадре веселящихся детей возникало видение Христа), началась овация. Зрители, встав с мест, кричали, рукоплескали.

Фильм принес 50 миллионов долларов, в то время как на его производство и рекламу было затрачено всего 110 тысяч.

Несмотря на коммерческий успех, «Рождение нации» вызвало неоднозначную реакцию в обществе. Режиссерская трактовка событий Гражданской войны многих не устраивала — так же, как и оправдание расизма.

Тем временем Гриффит задумывает еще более грандиозный проект. В 1916 году он ставит «Нетерпимость».

Фильм состоит из четырех сюжетов: борьба вавилонского царя Валтасара со жрецами; распятие Иисуса Христа; уничтожение католиками гугенотов в Варфоломеевскую ночь; наконец, последний эпизод — уже из настоящего времени — рассказывает, как бездушный закон едва не казнил невиновного человека.

Сквозная идея фильма состояла в том, что фарисеи всех времен и народов хоть и объявляют себя защитниками истинной веры, на самом деле эту веру попирают и распинают.

Сюжеты были связаны между собой образом Богоматери, качающей колыбель. Звучали строки Уолта Уитмена: «…бесконечно качается колыбель, соединяющая настоящее и будущее». Фильм завершался планом Голгофы и аллегорией Креста, разгоняющего земную тьму.

Замечательная игра актеров, массовые сцены в великолепных масштабных декорациях, осмысленный энергичный монтаж, умелое пользование крупными планами и деталями — все это сделало картину одной из лучших картин мирового кино. Критики и режиссеры до сих пор включают «Нетерпимость» в число лучших фильмов всех времен и народов, и это не случайно: ведь Дэвид Гриффит ставил перед собой высочайшие художественные задачи. «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», — утверждал он.

Однако в прокате «Нетерпимость» потерпела провал. Два миллиона убытков! Возможно, в 1916 году зритель не был готов к восприятию открытий интеллектуального кинематографа. Среди причин неудачи называлась и неблагоприятная политическая ситуация.

Накануне вступления США в Первую мировую войну Гриффит поехал в Лондон на премьеру «Нетерпимости». Фильм был восторженно принят критикой и публикой. Премьер-министр Ллойд Джордж сказал, что в руках Гриффита величайшая власть — умение влиять на умы людей, и предложил режиссеру снять пропагандистскую ленту.

В результате был выпущен первый и наиболее значительный фильм («Сердце мира») о борьбе союзных армий в мировой войне. Его премьера прошла с триумфом 4 апреля 1918 года в Нью-Йорке.

В декабре 1918 года Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс (через несколько месяцев создавшие вместе с Гриффитом и Чаплином кинокомпанию «Юнайтед артистс» — «Объединенные художники») обратили внимание Дэвида на один из рассказов Берка — «Китаец и девочка».

В картине, получившей название «Сломанные побеги», три основных персонажа — три обитателя портовой окраины Лондона. Малоудачливый боксер, его юная дочка и китаец, владелец лавки. Для боксера, отпетого негодяя, дочка — объект постоянных издевательств. «Почему ты никогда не улыбаешься?!» — рычит он, и девочка (Лилиан Гиш), чтобы угодить ему, приподнимает двумя пальчиками уголки рта, растягивая их в улыбку. Эта улыбка стала одной из величайших находок в истории мирового искусства — ни одна серьезная книга о биографии кинематографа не обходится без упоминания о ней.

Единственный луч в беспросветной жизни героини — китаец и его экзотическая лавка… Узнав про тайную страсть дочери, боксер забивает несчастную до смерти. Попытка китайца спасти возлюбленную усугубляет трагедию — он убивает ее отца, а потом и себя.

Казалось бы, банальная история, но великий Гриффит выводит бытовую мелодраму на простор вселенской трагедии. Он создает совершенное произведение — глубоко трагичное, мрачное и светлое одновременно. Столь выдержанное по ритму, по красоте и настроению.

Готовый фильм не понравился главному прокатчику — Адольфу Цукору. Тогда Гриффит выкупил негатив и все экземпляры киноленты за четверть миллиона долларов.

Премьера «Сломанных побегов» состоялась 13 мая 1919 года в Нью-Йорке и закончилась не овацией — полной тишиной. Актеры бросились за кулисы поздравить режиссера и услышали непонятный шум и крики. Это крупнейший театральный импресарио Морис Гест швырял в стены стулья, разбивая их, и орал во весь голос, что ничего подобного не видели ни он, ни Бродвей. «За место в театре нужно брать не три доллара, а триста!» Отзывы прессы были в высшей степени лестными. Картина имела коммерческий успех. Адольф Цукор прогадал.

Еще один шедевр Гриффита появился год спустя. Правда, когда он решил ставить фильм «Путь на Восток» по довольно слабой пьесе Лотти Паркер, многие решили, что режиссер сошел с ума. Причем только за право

экранизации он заплатил неслыханную сумму — сто семьдесят пять тысяч долларов, больше, чем стоила постановка «Рождения нации». В новый фильм Гриффит вложил все свое умение, всю убежденность в своей правоте. И победил.

Интимная драма красивой и скромной девушки Анны Мур (Лилиан Гиш) благодаря Гриффиту вызвала всеобщее сочувствие. Чрезвычайно впечатляюще была снята (и стала хрестоматийной) сцена ледохода — он уносил бесчувственное тело героини, но сын фермера, прыгая по льдинам, успевал схватить на руки девушку в нескольких метрах от огромного водопада.

Многие из писавших о Гриффите отмечали его благородные манеры. Сверхвоспитанный джентльмен. Со всеми мягок, не повышает голоса. Щедр, добр, религиозен. С женой он расстался в 1911 году, но не разведен с ней и регулярно отсылает деньги. Любит петь (прекрасный низкий голос), преимущественно арии из «Паяцев», из «Тоски». Обожает потанцевать — и в ресторане, и даже в перерыве на съемке. Трудолюбив. Эрудирован. Заботится о братьях, сестрах, живущих в Луисвилле.

В то же время о нем есть и совершенно противоположные отзывы. Хорошо знавший Голливуд француз Робер Флоре писал о Гриффите как о самовлюбленном эгоисте, по каждому случаю выставлявшем напоказ свою физическую силу, порой проявлял странную жестокость: например, он заставил Криспа на самом деле нещадно избить Лилиан Гиш в «Сломанных побегах»…

В 1921 году Гриффит снимает картину «Две сиротки» по мелодраме д'Эннери и Кормона. Этот супербоевик имел почетную коммерческую карьеру, но все же принес убытки, поскольку с ним конкурировал одноименный итальянский фильм. Здесь, в «Сиротках», Гриффиту в последний раз удалось передать эпическое дыхание времени.

Гриффит попадает в полосу неудач. Последние фильмы вызывают почтение и — разочарование. «Новое блестящее произведение мистера Гриффита, к сожалению, не является блестящим».

Он начинает нервничать и избавляться от актеров. После гигантского успеха Мэй Марш в «Нетерпимости» он снял ее только в слабом фильме «Белая роза». Бартелмеса отставляет после превосходной работы в «Сломанных побегах» и «Пути на Восток». Наконец отправляет в отставку Лилиан Гиш.

Он увлечен другой актрисой. Оператор Битцер вспоминал: «Он был без ума от Кэрол Демпстер и губил себя как режиссер, лишь бы сделать из нее „звезду“. Ее не любили — я говорю о публике и о людях кино, — зато он любил… Потерял Лилиан Гиш, с которой долго дружил и работал. А потом, когда Кэрол решила, что он не прославил ее и больше „не делает денег“, в один прекрасный день ушла к молодому парню ее возраста».

Гриффит снял Демпстер в фильме «Одна тревожная ночь» (1922), вместе с Мэй Марш — в «Белой розе» (1923). Обозреватели отметили лишь Мэй Марш и молодого театрального актера Айвора Новелло; в результате ни Новелло, ни Марш больше у Гриффита не снимались.

В 1923 году режиссер готовит большой патриотический фильм с громким названием «Америка», посвященный истории освобождения американских колоний от английского владычества. Фабула была взята у

модного писателя Роберта Чемберса.

Снова шумиха, консультанты, исторические изыскания, поездки на места событий… В фильме есть все: резня в Бостоне, кровопролитные сражения, переход через едва замерзшую реку, провозглашение независимости… И, разумеется, Кэрол Демпстер в роли героической американки Нэнси Монтегю… Гриффит словно забыл, что совсем недавно, после ленты «Путь на Восток», писал: «Мы живем в эпоху, когда идеи стали важнее в кино, чем технические новации. Идея, тема, основная мысль — вот ради чего стоит делать картину». Именно этого и не было в «Америке». Фильм провалился в прокате.

Гриффит ставит фильм за фильмом (деньги как-то находятся), сам выбирает темы и сценарии, при этом неизменно снимает в главной роли Демпстер.

Компаньоны Гриффита по «Юнайтед артистс» Пикфорд, Фербенкс, Чаплин были поражены легкомыслием человека, «сделавшего американский кинематограф». Да и банки уже отказывались субсидировать фильмы Гриффита.

Он уезжает в Европу — пробует достать деньги в Англии и в Италии. Возвращается ни с чем.

Затем отправляется в Германию, рассчитывая произвести там фурор своим фильмом «Разве жизнь не чудесна?» — о послевоенной Германии, разоренной, нищей, униженной победителями. Но массовому зрителю это было неинтересно. Не помогла и прекрасная Кэрол Демпстер. А на постановку ушло четверть миллиона долларов.

Чтобы платить долги — старые, за «Нетерпимость», и новые, за «независимую» компанию «Гриффит», в 1924 году Дэвид Уорк поступает на службу в фирму «Феймос плейерс» («Парамаунт»), к Адольфу Цукору. Но и здесь его преследуют неудачи. Не пользуются коммерческим успехом ленты «Салли из опилок», «Девица Ройл», «Скорбь сатаны».

Гриффит возвращается в фирму «Юнайтед артистс», где хозяином стал Джозеф Шенк. Этот год — 1927-й — стал еще более катастрофическим для режиссера. Провалы фильмов и — потеря актрисы. Демпстер предпочитает бросить неудачливого гения. Гриффит стал сильно пить. Битцер с отчаянием пишет, что «король экрана» превратился в беспомощного старика.

Еще в начале 1920-х годов Гриффит предпринимал попытки снять звуковое кино. В 1930 году он снял свой первый полностью звуковой фильм «Авраам Линкольн». Гриффит попытался напомнить о шедевре, о «Рождении нации». Вновь зашагали солдаты в кепи образца 1861 года. Снова шумиха, войска, патетические сцены — и полное разочарование.

Гриффит пробовал делать картины и в дальнейшем. Деньги он получал от продажи акций компании «Юнайтед артистс» и от проката старых фильмов.

«Веласкез экрана» появлялся в городе в старых костюмах с потрепанными манжетами. Иногда его сопровождали сомнительные женщины. Линда Арвидсон давно покинула Гриффита, и после их официального развода он женился в 1936 году на молодой актрисе Эвелин Болдвин. Через несколько дней после свадьбы его наградили «Оскаром» за вклад в киноискусство. Когда Гриффит услышал овации, на его глазах

появились слезы.

После этого он редко появлялся на людях, в течение пятнадцати недель вел радиопередачу «Голливуд глазами Гриффита», писал стихи, мемуары и сценарии, иногда символически участвовал в фильмах других режиссеров.

В годы Второй мировой войны Гриффит и Эвелин Болдвин жили в Голливуде. По воскресеньям он выезжал в небольшое ранчо в Сан-Фернандо.

Летом 1945 года Гриффиту было присуждено почетное звание доктора литературы за большой вклад в развитие киноискусства. Но поехать в Луисвилльский университет для получения диплома он не смог.

Гриффит заметно сдал, он оскорблял друзей, тяготился домом, говорил, что его стесняют узы брака. Эвелин в конце концов не выдержала и в октябре 1947 года подала на развод. Гриффит не возражал, заявив, что он «холостяк по убеждению».

Дэвид Уорк поселился в гостинице и обрек себя на одиночество. По ночам бродил по улицам Лос-Анджелеса, не отвечал на телефонныезвонки.

22 июля 1948 года у Гриффита случилось кровоизлияние в мозг. Он нашел в себе силы спуститься в вестибюль отеля. Его отвезли в госпиталь. 23-го числа гений кино скончался.

Хоронили его 28 июля в «Масонском храме» в Голливуде (Гриффит стал масоном еще в дни «Байографа»). На панихиде было около двух сотен человек и большей частью старики.

После похоронной церемонии тело Гриффита было доставлено самолетом в Ла-Гранж и похоронено в фамильном склепе. Два года спустя прах перенесли в новую могилу, окруженную старой оградой с гриффитовской фермы, а гильдия режиссеров поставила там памятник.

ЖАК КОПО
(1879–1949)

Французский режиссер, актер, литератор. Организовал Театр Старой Голубятни (1913), в котором ставил преимущественно пьесы классического репертуара. Один из основоположников французской режиссуры.

Жак Копо родился 4 февраля 1879 года. Его отец был владельцем небольшого металлургического завода в Арденнах.

Семнадцатилетним юношей Жак начал изучать философию и готовился к поступлению в высшую школу. Но, как сознавался он впоследствии, театр стал его единственной страстью.

Попытка Копо после смерти отца руководить заводом оказалась неудачной. За его плечами к тому времени были Сорбонна, стажировка в Дании. Он сменил карьеру промышленника на скромное положение служащего картинной галереи в Париже.

Копо сблизился с художниками, писателями, печатался во многих изданиях. В журнале «Гран ревю» он занял пост драматического критика.

В 1909 году Копо стал одним из основателей журнала «Ля нувель ревю франсез». Общий дух был либеральным, и Жак нашел здесь будущих своих драматургов-единомышленников: Андре Жида, Жюля Ромена, Шарля Вильдрака, Жоржа Дюамеля и других.

Вместе со своим школьным другом Круэ, актером театра «Комеди франсез», Копо в 1911 году создал инсценировку «Братьев Карамазовых».

Она была принята к постановке на сцене Театра Искусств. Этот спектакль открыл Парижу поразительного актера — Шарля Дюллена и переломил жизнь Жака Копо. У него родилась мысль о создании своего театра.

В сентябре 1913 года Копо опубликовал в «Нувель ревю франсез» манифест, извещающий о предстоящем открытии театра, получившего название по наименованию улицы, на которой располагался: «Вье коломбье» — «Старая голубятня».

Копо хотел ставить шедевры мировой классической и современной драматургии, вернуть театру его нравственное значение, отказаться от натуралистической декорации, выдвинув на первый план мыслящего и чувствующего актера.

С самого начала Копо повел свой театр к поискам «одухотворенного реализма», того самого, который, по его словам, «довел до высшей степени совершенства» Станиславский.

22 октября 1913 года состоялся первый спектакль Старой Голубятни. Копо выбрал драму младшего современника Шекспира, Гейвуда, «Женщина, убитая добротой», вероятно, из-за ее психологической несложности и ясности морали.

В состав премьеры вошла и вторая пьеса — фарс Мольера «Любовь-целительница». Французский комедиограф станет любимым автором Копо и его труппы. Копо открыл своим актерам «тайну» исполнения Мольера — забыть обо всех штампах и подходить к персонажам, как к живым людям, заново воспринимая их чувства.

Именно «Скупой» Мольера принес театру первый большой успех. Он начинает приобретать европейскую известность. Корреспондент «Лондон таймс» называет рождение Старой Голубятни «самым большим событием на французской сцене после Свободного театра».

Стиль искусства Старой Голубятни как бы синтезировал приемы условного театра символистов и новейшие поиски психологического театра. Копо, а следом за ним его ученики, возвели в принцип максимальную скупость декорационного убранства сцены и одновременно предоставили полную свободу поэтическому воображению художника в разработке красочных эскизов костюмов, световой партитуры спектакля.

Копо не ограничивался Мольером, он ставил французские комедии всех веков. Он воскрешает и лирико-поэтическую комедию в ее разных жанровых аспектах — средневековую «Игру о Робене и Марион», «Барберину» Альфреда де Мюссе, «Домашний очаг» Жюля Ренара, — и его актеры демонстрируют гибкое мастерство словесных поединков, точное ощущение стиля. Снова с успехом идут возобновленные «Братья Карамазовы» с Шарлем Дюлленом.

Копо не находил в современной драматургии ни гармонической завершенности и оптимистического мироощущения классики, ни ее сатирической беспощадности.

Лишь изредка ему удавалось найти «своего» драматурга, одним из них стал Роже Мартен дю Гар. Он написал для Старой Голубятни трехактный фарс «Завещание дядюшки Леле». Этот маленький шедевр, чудесно сыгранный Дюлленом и Джиной Барбьери, сразу завоевал зрителя и десятки лет держался в репертуаре.

«Копо стер черту, отделяющую смешное от трагического, лирику от шутовства, высокое от низкого, грубо-материальное от духовного, — пишет биограф Елена Финкельштейн. — Он сплел воедино разные сферы жизни, представ в этом спектакле первоклассным актером и зрелым мастером режиссуры. Он овладел искусством гармонической ясности, той совершенной простоты, которая создается кропотливой выверенностью и согласованностью мельчайших переходов, поз, ритмов, настроений и в то же время не только не теснит актеров, но помогает выявлению их индивидуальности».

Но настоящее признание — неожиданное, всеобщее, международное — принесла театру «Ночь королей» (1914) по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». В этом изящном спектакле — а посмотреть его съезжались профессионалы со всей Европы — режиссер будто предсказал конец того периода в истории культуры, который французы назвали «прекрасная эпоха», и наступление мрачного XX века. Предчувствия Копо оправдались: в 1914 году началась война и театр закрыли.

Демобилизованный «по состоянию здоровья», Копо начал готовить почву для возрождения Театра Старой Голубятни.

В ноябре 1915 года, Копо с помощью Сюзанны Бинг занимался созданием актерской школы в Париже. Он всегда считал актера главным выразительным средством сценического искусства: через него, по мнению режиссера, и должно идти обновление театра. Кстати, Копо и сам был превосходным мастером сцены. Ему были близки роли, исполненные иронии, цинизма, напряженной философской мысли, острой характерности.

Однако первой своей школой Копо занимался недолго. По направлению Министерства изящных искусств он уехал ставить спектакли в Швейцарию, затем получил от правительства задание поехать в Америку для укрепления франко-американских связей. Он организовал чтения, концерты, выступил с лекциями в Нью-Йорке, в Гарвардском университете.

Известный меценат Отто Кан предложил Копо привезти в Америку свою труппу. Осенью 1917 года французский режиссер открывает сезон в помещении старого Гаррик-театра на углу Пятой авеню и 42-й улицы.

На премьере 27 ноября 1917 года играли «Экспромт Старой Голубятни» (переделку «Версальского экспромта» Мольера), затем «Проделки Скапена» и закончили спектакль увенчанием бюста Мольера, гирлянду на который возложил девятилетний сын Копо — Паскаль.

За два сезона было дано около полусотни премьер. Играли в Нью-Йорке, в Вашингтоне, в Филадельфии. Многое из созданного в Америке, например, спектакли «Плутни Скапена», «Лекарь поневоле», «Мизантроп» Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Карета святых даров» Мериме, «Волшебная чаща» Лафонтена — по праву принадлежат к числу самых больших художественных удач Старой Голубятни.

В 1919 году Копо возобновил работу в Париже. С завидной энергией он заново развернул организационную работу, печатал статьи, читал лекции. В 1919 году было воссоздано «Общество основателей и друзей Старой Голубятни». Помимо спектаклей организовывались поэтические и литературные вечера, концерты, встречи со зрителями, с учеными, выступления знаменитых лекторов. Вышел в свет первый номер «Тетрадей

Старой Голубятни» (1920). И все это — без дотации!

Для открытия первого послевоенного сезона (20 февраля 1920 года) Копо и С. Бинг перевели «Зимнюю сказку» Шекспира. За ней последовал спектакль, ставший художественным взлетом Старой Голубятни. Он состоял из двух пьес: совсем новой — «Пароход Тинэсити» Ш. Вильдрака и написанной почти сто лет назад — «Карета святых даров» Мериме.

Утонченный психологизм Вильдрака, чуть сумеречный колорит его пьесы и рядом сверкающая насмешка Мериме, — объединение этих двух пьес в одном спектакле само по себе было идейной и эстетической заявкой театра.

В 1920-е годы классика образовала главный репертуарный массив Старой Голубятни. За четыре сезона на сцене театра прошли Шекспир, Мольер, Корнель, Лафонтен, Мариво, Бомарше, Гольдони, Гоцци, Гоголь, Мюссе — все оттенки юмора, буффонады, сатиры, импровизации, фантазии. Это были спектакли режиссерского театра, где режиссура — это вдохновение, равное вдохновению поэта, особое, врожденное дарование, столь же труднообъяснимое, как всякий талант.

Многие спектакли Театра Старой Голубятни получили международный резонанс. Приглашения на гастроли по Франции и за границу стали настолько частыми, что пришлось создать вторую труппу. В глазах художественной интеллигенции Европы Копо стал первым и крупнейшим представителем театральной культуры Франции. В течение 1922 года Старую Голубятню посетили Элеонора Дузе и К. С. Станиславский — два человека театра, к которым Жак относился благоговейно.

Тем неожиданнее было решение Копо весной 1924 года оставить театр. Своих актеров и репертуар он передает Жуве, а сам без средств, без ясных перспектив уезжает в деревенскую глушь Бургундии с семьей и группой учеников и приверженцев.

О причинах этого «бегства в пустыню» писалось немало. Сам он говорил, что понял невозможность совместить коммерческую эксплуатацию театра с художественными целями. Иными словами, причина его разрыва с театром — расхождение между этическим идеалом и действительностью.

Но, конечно, сыграли роль и пошатнувшееся здоровье Копо, и трудные отношения, складывающиеся в труппе, и тяжелое финансовое положение театра.

Среди тех, кто поехал с Копо в Бургундию, были дочь Копо Мари-Эллен, вскоре ставший ее мужем Жан Дасте, Мишель Сен-Дени, Леон Шансерель, Сюзанна Бинг и многие другие — всего тридцать один человек. Они заняли старинный замок Мортейль, лишенный отопления и света. Постепенно Копо впал в депрессию… В поисках успокоения и душевного равновесия Копо посещал старый монастырь — Солемское аббатство.

Прошло время, Копо стал понемногу возвращаться к работе. Летом 1926 года он поставил в нью-йоркском театре «Братьев Карамазовых». Крупные актеры — Линн Фонтен, игравшая Грушеньку, и Альфред Ланг, исполнитель роли Дмитрия, много лет спустя писали, что Копо самый большой режиссер, с которым им довелось работать.

К началу 1930-х годов ученики, приехавшие с Копо в Бургундию, достигли профессиональной зрелости, принесшей стремление к

самостоятельности. «Ле Копьо» (то есть ребята Копо) превратились в «Труппу пятнадцати», которую возглавил М. Сен-Дени.

Копо же продолжал интенсивно работать как переводчик Шекспира, редактор, теоретик, мемуарист, критик в «Ла нувель ревю франсез». В течение 1930-х годов он поставил ряд спектаклей в разных театрахПарижа.

А в мае 1933 года, пригласив Андре Барсака в качестве художника, он осуществил в монастыре Санта-Кроче постановку пьесы-миракля XV.

В мае 1940 года, накануне вторжения во Францию фашистов, Копо был назначен художественным руководителем «Комеди Франсез». Он возобновил «Мизантропа» с Эме Кларионом в роли Альцеста, «Двенадцатую ночь», «Карету святых даров» и поставил «Сила» Корнеля в декорациях Барсака, пригласив на главную роль юного ученика Дюллена — Жана-Луи Барро. Независимая позиция Копо не устраивала оккупантов, тем более что сын его Паскаль был активным участником Сопротивления. И в марте 1941 года Копо уехал в Бургундию, где прожил до самого освобождения.

В последних работах Копо немалую роль играет религия. В 1944 году он завершил мистерию «Нищий», посвященную Франциску Ассизскому. В июне 1943 года, опять вместе с Барсаком, поставил во дворе старинной больницы Бона, отмечавшей свое пятисотлетие, средневековый «Миракль о золотом хлебе».

Самым значительным трудом последних лет жизни Копо была созданная им в годы войны небольшая по объему книга — «Народный театр», в которой намечен процесс слияния художественного новаторства с идеей народного театра.

Жак Копо умер 20 октября 1949 года, вскоре после своего семидесятилетия.

Театральные идеи Копо проникли далеко за пределы Франции. У него было много учеников и последователей и в Европе, и в США. «Французский Станиславский» не только обогатил средства театральной выразительности, но подготовил театр, способный к обобщениям и пробуждающий мысли зрителя.

МАК СЕННЕТТ
(1880–1960)

Американский режиссер, актер и продюсер, родоначальник комедийной школы в кино США. С 1912 по 1920 год создал несколько сот одночастевых комедийных лент. Полнометражные фильмы: «Прерванный роман Тилли» (1914), «Микки» (1916), «Молли О.» (1921) и др.

Майкл Синнотт (Сеннетт) родился 17 января 1880 года в канадском городе Денсвилле. Его родители были выходцами из Ирландии. Отец занимался фермерством, но затем им овладела страсть к перемене мест. Когда семья перебралась в американский штат Массачусетс, Синнотт-старший скончался.

В юности Майкл мечтал о карьере оперного певца, а стал странствующим актером. С рекомендательными письмами он едет в Нью-Йорк к всемогущему продюсеру Дэвиду Беласко. Мэтр посоветовал молодому человеку попробовать себя на эстраде, в бурлеске.

Придя в театр, Майкл взял псевдоним — Мак Сеннетт. Актер он был средний, как, впрочем, и танцор, что, впрочем, не помешало ему

проработать в различных труппах десять лет.

Не добившись ни славы, ни денег в театре, Сеннетт решил попытать счастья в кино.

Заключив контракт со студией «Байограф» в октябре 1908 года, Мак Сеннетт сразу же проникся безграничным почтением к владельцу фирмы Гриффиту. Он таскал декорации, бегал с поручениями, помогал оператору, подсказывал темы для либретто и, конечно, снимался в фильмах — за пять месяцев 1908 года Мак сыграл в семи-восьми лентах. Сеннетт был упрям, на все имел свой взгляд. В студии его прозвали «ворчуном».

К 1910 году Сеннетт уже писал сценарии для Гриффита (в частности, «Уединенную виллу»). Потом он стал ассистентом, а в конце года, когда «Байограф» увеличил выпуск продукции, дебютировал как режиссер.

В первом фильме Сеннетта «Счастье от зубной боли» играла Мэри Пикфорд. Зрительский успех пришел к нему после выхода на экраны фильма «Приятели».

В июле 1912 года Сеннетт стал режиссером новой кинокомпании «Кистоун» («Краеугольный камень»). В качестве премьерши труппы он пригласил Мейбл Норман. Их длительный роман так и не увенчался браком, что стало для Мейбл настоящей драмой.

Благодаря стараниям Сеннетта фильмы «Кистоун» становятся популярными. Он собрал здесь свою труппу. Каждый из актеров имел определенное амплуа: Роско Арбэкль (по прозвищу Фатти — «толстячок») — добродушный увалень, вспыльчивый и неловкий; Мэйбл Норман — хорошенькая фантазерка, полная веселья, готовая на любую шалость; Мак Суэйн — грубиян; Форд Стерлинг, носивший еврейское прозвище Гейнц, — злобный, одержимый…

Последние недели 1913 года ознаменовались тем, что среди кистоунцев начал выступать маленький английский мим Чарлз Чаплин. «Секрет успеха Мака Сеннетта заключался в его способности увлекаться, — писал Чаплин. — Он был великолепным зрителем и всегда искренне смеялся над тем, что казалось ему смешным. Взглянув на меня, он прыснул со смеху и вскоре уже весь трясся от хохота. Это меня ободрило, и я стал описывать ему своего героя».

В комедиях, говорил Мак Сеннетт, «главное — это действие», зрителю некогда разглядывать, как играет актер. В основе сюжетов его фильмов были небольшие неприятности, жизненные неудобства, представленные в карикатурном, гротесковом виде. Герои — то непомерно толстые, то непомерно худые — гонялись друг за другом, дрались молотками, швырялись кремовыми тортами…

В конце 1913 года режиссер создает знаменитую «кистоунскую полицию» с начальником Фатти Арбэклем. Полицейских всегда кто-нибудь дурачил, соблазнял, при случае бил. Но армия стражей порядка все равно бросалась на крыши, переплывала реки, бегала по столбам, карабкалась по стенам.

Сеннетт платил всем пожарным частям района за сообщения о пожарах. Съемочная группа бросалась на место происшествия и фотографировала комиков, прыгающих и падающих в страховочную сетку.

Также он охотно включал в фильмы документальные зарисовки и хронику автогонок.

В «Кистоуне» первыми начали практиковать покупку «гэгов», и в Голливуде возникла новая профессия — «гэгмен». В помощь режиссерам на кистоунских студиях было организовано «бюро смеха», где имелись картотеки курьезных анекдотов, смешных положений и остроумных высказываний, которые заимствовались из различных юмористических журналов и книг.

«В лентах Сеннетта и его подражателей гэг стал основным материалом: фильм казался ниткой, на которую нанизаны отдельные гэги. Сеннеттовские гэги — торжество выдумки, особого видения мира», — пишет киновед Ж. Садуль.

В 1914 году Сеннетт ставит свой первый большой комический фильм в шести частях «Прерванный роман Тилли», по сюжету популярной комедии «Кошмары Тилли». В театре премьершей этой оперетты была Мэри Дресслер. Она сыграла и в киноверсии, остальные роли исполняли артисты «Кистоуна»: Чарлз Чаплин, Мэйбл Норман, Мак Суэйн, Честер Конклин. Картина пользовалась успехом.

В конце 1914 года, не договорившись об условиях нового контракта, покидает «Кистоун» Чарлз Чаплин. В автобиографии великий актер пишет: «…я вновь обрел уверенность в себе, за что могу поблагодарить Сеннетта. Хотя он был также необразован, как и я, он доверял своему вкусу и заразил этой верой меня».

Кроме Чаплина кинематографическое крещение у Сеннетта получили Бастер Китон, Гарри Ллойд, Гарри Лэнгдон, Глория Свенсон, Кэрол Ломбард и многие другие.

Для обновления кистоунского стиля была использована пародия. Такие ленты, как «Спасенная беспроволочным телеграфом» с участием Гарри Ковера или «Подводный пират» с участием Сиднея Чаплина, высмеивали военные фильмы. Честер Конклин в широкополой шляпе и клетчатой рубахе пародировал ковбоя. Американская публика сходила с ума от этих грубых фарсов. Сеннетт, делавший ставку не на премьера, а на ансамбль, наживал огромные деньги и не очень сожалел об уходе Чаплина.

Летом 1915 года Мак ввел в свои фильмы кордебалет — знаменитых «кистоунских купальщиц». События происходили на пляжах. Купальные костюмы подчеркивали изящные линии красивых женских фигур, и зрители, как правило, восхищались уже не остроумием, а главным образом телосложением актрис. Кстати, из «купальщиц» вышли многие кинозвезды, в том числе Глория Свенсон и Кэрол Ломбард.

По свидетельству Льюиса Джекобса, Сеннетт предпочитал обходиться без сценария: «У него была привычка заставлять своих „гэгменов“ рассказывать ему сюжеты, чтобы зримо представить себе действие и досочинить продолжение фильма. Часто, пока они рассказывали, Сеннетт в сопровождении сценаристов отправлялся в съемочный павильон, где к их услугам были всякие декорации — болота, комнаты, спасательные лестницы и прочее, — и на месте они начинали работать над планом фильма, а стенографистки под диктовку записывали сценарий».

Переход к комедии в пять-шесть частей ставил трудные задачи. Однако Сеннетт, немного изменив свой стиль, добился успеха и в этом жанре. Он снял получившие широкую известность полнометражные фильмы «Микки» (1916), «Молли О.» (1921), «Сюзанна» (1923) с Мэйбл Норман, во всех трех фильмах исполнившей главную роль. Режиссерское мастерство Сеннетта в этих фильмах открывало путь к художественному постижению событий и к коммерческому успеху. Фильм «Микки» собрал 16 миллионов чистой выручки только в США, а о «Молли» писали, что Сеннетт проявил себя в этой картине как поэт и тонкий психолог.

В 1921–1922 годах Мак Сеннетт недолго работал для «Ассошиэйтед продюсерс». Затем в марте 1923 года он подписал контракт с «Патэ» и вновь занялся выпуском комических фильмов, обеспечивших ему прозвище «Царя смеха». Его последним крупным актерским открытием был Гарри Лэнгдон.

В 1928 году Мак Сеннетт был вынужден покинуть «Патэ» и перейти в «Эдьюкэйшнл», более мелкую фирму, где он уже только повторялся.

Вскоре Сеннетт, крупно игравший на бирже, потерял в дни «великого краха» не то пять, не то восемь миллионов долларов. Однако кое-что он все-таки сохранил. В том числе и особняк, где он жил, вероятно, не нуждаясь.

Джин Фоулер, биограф Сеннетта, написал в книге «Папаша Гусь» (1934): «Он был Авраамом Линкольном комедии — комедии народной и для народа. Его вкус был барометром вкуса публики, самым непогрешимым, какой только существовал в истории кинобурлеска. Он никогда не ошибался. Быть может, он обладал самым развитым чувством смешного, чем кто-либо из его современников».

Говорят, что ежегодно 17 января Мак Сеннетт собирал у себя всех без исключения деятелей «Кистоуна» — от актеров до бутафоров. Хозяин искренне хохотал, вспоминая с соратниками минувшие дни.

В 1950 году Марсель Карне записывает в дневнике:

«Несколько лет тому назад, будучи в Голливуде, я отыскал Мака Сеннетта. Я ожидал увидеть очень старого, изможденного человека, а передо мной был крепкий мужчина с живыми глазами и пытливым умом, которого разорение, по-видимому, ничуть не обескуражило.

Между тем он бродил целыми днями, надеясь найти работу в том Голливуде, где он владел огромными пространствами, на которых теперь возвели отели, банки и кино. И никто его уже не знал…»

Умер Мак Сеннетт 5 ноября 1960 года.

ЯКОВ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРОТАЗАНОВ (1881–1945)

Русский советский режиссер. Фильмы: «Анфиса» (1912), «Уход великого старца» (1912), «Война и мир» (1915), «Пиковая дама» (1916), «Отец Сергий» (1918), «Аэлита» (1924), «Закройщик из Торжка» (1925), «Сорок первый» (1926), «Чины и люди» (1929), «Праздник святого Йоргена» (1930), «Марионетки» (1934), «Бесприданница» (1936) и др.

Яков Александрович Протазанов родился 23 января (4 февраля) 1881 года в Москве. Он был четвертый ребенок в семье — сын, которого так долго ждали. Мать режиссера, Елизавета Михайловна, коренная москвичка, свободно владела французским языком, очень любила театр и

детям прививала любовь к сцене. Отец, Александр Саввич, потомственный почетный гражданин, приехал в Москву из Киева. Он служил в фирме братьев Шибаевых, связанных с нефтяным делом.

В 1900 году Яков окончил коммерческое училище и собирался поступать в петербургский Политехнический институт, но в это время его семья разорилась. Протазанов устроился репетитором в купеческий дом Тимашевых, затем недолго работал на мануфактуре Шрадер.

Получив небольшое наследство от тетки из Киева, он путешествует за границей. В 1904–1906 годах Яков выезжал за границу шесть раз. Будапешт, Вена, Берлин, Париж, Марсель, Ницца, Генуя, Турин, Милан, Венеция…

Приход Протазанова в кино в 1907 году внешне выглядит поступком случайным. Устроившись переводчиком в московскую кинофирму «Глориа», он, возможно, и сам считал этот шаг просто эпизодом, продиктованным скорее любопытством к новому виду искусства.

Протазанов не только переводит, но и пробует себя как актер, пишет сценарии. За первый свой сценарий «Бахчисарайский фонтан» он получил двадцать пять рублей. Любовь к литературе, поэзии помогла ему довольно скоро обратить на себя внимание серьезностью трактовок.

В 1911 году Протазанов женился на Фриде Васильевне Кеннике, сестре одного из основателей «Глориа». Жила она на Пятницкой улице, в доме Попова, сюда же переехал после свадьбы и он.

В кинофирме «Тиман и Рейнхардт», в которую влилась «Глориа», Протазанов в этот период «работал за всех». Судя по его воспоминаниям, он был одновременно переводчиком, оператором, кассиром, реквизитором, бухгалтером, помощником режиссеров, заведующим актерской труппой, состоящей из двенадцати человек.

Однажды, во время съемок в Киеве, когда актеры отдыхали в ресторанчике, актер Владимир Шатерников с большим чувством спел «Песнь каторжанина». Протазанов тут же карандашом набросал одноименный сценарий, который был куплен студией. По случайности постановку картины поручили Протазанову. Так началась его режиссерская судьба.

Одной из лучших его работ того периода является экранизация пьесы Л. Андреева «Анфиса» (1912). По вкусам тогдашней публики, эта мрачная драма сама просилась на экран.

А самой скандальной можно считать картину «Уход великого старца» («Жизнь Л. Н. Толстого»). Роль великого писателя и мыслителя исполнил Шатерников. «Протазанов очень стремился к достоверности, — отмечает биограф М. Арлазоров. — Он выбрал великолепного актера, а отличный грим позволил режиссеру перемежать в фильме игровые эпизоды с документальными кадрами прижизненных съемок писателя. Такого еще никто не делал. Отсюда большой эффект, большое впечатление». В царской России картина была запрещена к показу.

Экранизации литературных произведений занимают важное место в творчестве Протазанова. Перед Первой мировой войной он снял фильм по нашумевшему роману Вербицкой «Ключи от счастья» (1913). В кинофирме ожидали хорошей прибыли от проката этой картины, но успех превзошел все ожидания. Колоссальные расходы (часть сцен снималась в специально

организованной заграничной поездке) полностью окупились.

Горячий поклонник Художественного театра, Протазанов и в своем творчестве ориентируется на метод прославленного коллектива. Прежде всего это ощущается в тщательной психологической разработке характера и поведения героев. Отсюда интерес режиссера к серьезной литературе, к классике.

В 1915 году совместно с В. Р. Гардиным он переносит на экран «Войну и мир» Л. Толстого. Фильм встречает восторженный прием зрителей, а Протазанов переходит в кинофирму Ермольева, где ставит картину «Николай Ставрогин» («Бесы»).

Работа режиссера в то время была поистине каторжной. Хозяева требовали выпускать не менее одного фильма в месяц. В 1916 году Протазанов снял 15 картин! В большинстве своем это были душещипательные мелодрамы, детективы, приключения. Его «Сашка-семинарист» (в четырех сериях) и «Женщина с кинжалом» («Обнаженная») пользовались ошеломляющим успехом.

С кинематографической точки зрения следует отметить фильм Протазанова «Пиковая дама» (1916). Сохраняя в целом пушкинское видение событий, он читает многое и между строк. Верно найденная интонация позволила органично и естественно ввести в ткань кинорассказа эпизоды, которых не было в повести.

Картину отличала высокая режиссерская и операторская культура, психологическая глубина актерской игры, в первую очередь Ивана Мозжухина.

Пожалуй, впервые в русском кинематографе Протазанов устраивает с актерами застольный репетиционный период. Он вводит их в предстоящую работу, анализирует текст, помогает найти психологические мотивировки поведения героев.

В 1920 году Яков Александрович эмигрирует из России. На студиях Парижа и Берлина вместе со своими постоянными актерами Мозжухиным и Лисенко он сделал шесть фильмов. Протазанов вполне обжился в Париже, у него появились знакомые, связи в мире искусства.

Осенью 1923 года, поддавшись на уговоры, Яков Александрович возвращается в Москву. Здесь он снимает «Аэлиту» по роману А. Толстого. В фильме противопоставлялись два мира — старый (он находился на Марсе) и новый, революционный, начавший свою жизнь на Земле.

В павильонах киностудии были выстроены огромные декорации по макетам художников-конструктивистов Рабиновича и Симова. Лестницы, спиральные пандусы, колонны и прочие детали изображали дворец Аэлиты, марсианской правительницы.

Премьера «Аэлиты», состоявшаяся в Москве осенью 1924 года, наделала много шума. Как это часто бывало с фильмами Протазанова, критика сердилась, а публика штурмовала кассы.

Попробовав свои силы в фантастике, Яков Александрович обратился к жанру политического детектива. Фильм «Его призыв» (1925) был приурочен к первой годовщине смерти В. И. Ленина. В финале происходит митинг, во время которого рабочие и крестьяне клялись продолжать дело Ильича. «Работу Протазанова можно смело назвать первой художественной картиной о Ленине», — писал в 1948 году Всеволод

Пудовкин.

После фильма «Его призыв» Протазанов снимает веселую, жизнерадостную комедию «Закройщик из Торжка» (1925), в которой блистали И. Ильинский, А. Кторов, О. Жизнева. В этой и последующих комедиях Протазанова — «Процесс о трех миллионах» (1926), «Дон Диего и Пелагея» (1927), «Праздник святого Йоргена» (1930) — сочетаются лукавая усмешка и сатирическая оценка, тонкий лиризм и непосредственность интонации.

Отдав должное жанру комедии, Протазанов ищет новую тему — современную, политически точную, и находит ее в рассказе «Сорок первый» Бориса Лавренева.

Действие происходит в районе Каспийского моря в годы Гражданской войны. Девушка-снайпер из Красной армии (Ада Войцик) оказалась на уединенном острове вместе с белым офицером (Коваль-Самборский), в которого она влюбилась и которому суждено стать ее сорок первой жертвой.

«Сорок первый» (1926) снимался в жарких Прикаспийских пустынях. Однако при съемке последней сцены, проходящей в море, разыгрался шторм и стало холодно. Актеры могли простудиться, но отменить съемку было невозможно: творческой группе уже следовало возвращаться в Москву. Протазанов показал коллективу пример. Тщательно отрепетировав сцену на суше, он входил вместе с актерами в холодную каспийскую воду…

В феврале фильм «Сорок первый» был смонтирован и окончен. «В нашей кинокритике, — писал А. В. Луначарский, — господствует, например, мнение, что режиссер Протазанов… очень хороший мастер, но не подходящий для нашего времени; однако после такой изумительной картины, как „Сорок первый“ (безусловно один из шедевров нашей кинематографии), этого уже никак сказать нельзя».

Протазанову скоро пятьдесят. Ему хочется жить в большом мире, снимать фильмы интересные и полезные. В его творчество входит классика. К двадцатипятилетию со дня смерти Чехова Протазанов выпустил альманах «Чины и люди», в который вошли «Хамелеон», «Смерть чиновника» и «Анна на шее».

Главную роль в «Хамелеоне» исполнил Иван Москвин. Протазанов всячески поощрял его эксперименты. Играя околоточного надзирателя Очумелова, знаменитый мхатовец преображался до неузнаваемости.

Последней немой картиной Протазанова стал «Праздник святого Йоргена» (1930). Следующий фильм «Томми» (1931) по повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14–69» назывался звуковой кинопьесой. Но более запоминающейся стала его следующая работа — «Марионетки» (1934), в которой слились воедино две важные для режиссера линии — интерес к острому, современному политическому фильму и многолетняя любовь к комедии.

Владимир Швейцер рассказал, как вместе с Протазановым писал сценарий этой картины. Работа шла в четком ритме, с высокой организованностью, всю жизнь сопутствовавшей Протазанову. Днем писали. Вечерами гуляли, обсуждая написанное. Яков Александрович выступал строгим критиком сюжета, но горячим адвокатом актера.

Все это происходило летом 1933 года в Кисловодске, в маленьком домике над парком. Швейцер занимался литературными решениями эпизодов. Протазанов диктовал машинистке режиссерскую разработку.

«Делает это он очень быстро и легко, — писал Швейцер. — У него абсолютная монтажная память, как у музыкантов бывает абсолютный слух. Он читает литературную запись эпизода, как ноты, слыша уже голоса актеров».

После «Марионеток» он снял комедию «О странностях любви» (1936) и незабываемую «Бесприданницу» (1936).

Протазанов видел Ларису Огудалову, героиню пьесы А. Островского, юной девушкой, непосредственной, впечатлительной, поэтому эту роль доверил студентке киноинститута Нине Алисовой, снимавшейся у него в фильме «О странностях любви». Этот выбор оспаривали многие, в том числе и Швейцер. Тогда никто не мог представить, что это исполнение роли окажется классическим.

Работая над фильмом, Протазанов стремился найти собственно кинематографические средства для воплощения замыслов драматурга. Так была найдена поразительная деталь в сцене знакомства Ларисы и Паратова (его играл Кторов).

После окончания брачной церемонии, Лариса, выйдя из церкви, хочет сесть в экипаж. Ей преграждает дорогу весенний ручей. Девушка в нерешительности. И в этот миг статный красавец Паратов сбрасывает дорогую шубу и кидает ее прямо в воду. Мгновение. Пауза. И вот Лариса шагает по шубе, как по мостику, уводящему куда-то далеко-далеко от мира, в котором только что происходил свадебный обряд.

Эта сцена с удивительной органичностью входит в кинорассказ, коротко, но выразительно раскрывая многое в характере богатого дельца, красавца Паратова. Эпизод длится на экране считанные минуты. Снимали его две недели.

«Бесприданница» с триумфом демонстрировалась по всей стране. Добралась картина и до Парижа, где в 1937 году проходила Всемирная выставка. Из Парижа «Бесприданница» вернулась с золотой медалью. Яков Александрович подарил эту медаль своему оператору Марку Магидсону.

Во время войны Протазанов оказался среди тех кинематографистов, которые были эвакуированы в Ташкент. Здесь он работает над фильмом «Насреддин в Бухаре» (1943). Прославленный мастер еще раз блеснул комедийным дарованием, создав образ народного героя. За фильм о похождениях Насреддина Протазанов удостоился звания заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР.

Талант, трудолюбие и дисциплина — вот три свойства режиссера, которые отмечают буквально все, кто работал с Яковом Александровичем. Его обожали и актеры, и осветители. Не мог не импонировать облик режиссера: неотразимый красавец, до пожилых лет сохранивший юношески стройную фигуру. На съемках он не расставался с дирижерской палочкой.

Протазанов умер 8 августа 1945 года, до последней минуты работая над режиссерским сценарием «Волки и овцы».

ВЛАДИСЛАВ АЛЕКСАНДРОВИЧ СТАРЕВИЧ

(1882–1965)

Русский режиссер, долгое время жил во Франции. Анимационные фильмы: «Прекрасная Люканида» (1911), «В лапах паука» (1920), «Лягушки, требующие короля» (1923), «Роман о Лисе» («Рейнеке-Лис») (1929–1939), «Занзабель в Париже» (1949), «Цветок папоротника» (1950) и др. Художественные фильмы: «Страшная месть» (1913), «Стелла Марис» («Звезда моря», 1918) и др.

Владислав Александрович Старевич родился 8 (по другим сведениям 6) августа 1882 года в Москве в семье обедневших польских дворян Антонины и Александра Старевич. Его детство и юность прошли в Ковенском уезде. Потеряв в раннем возрасте мать, Старевич с четырех лет воспитывался в семье ее родственников, польских дворян Легецких.

В десять лет Владислав сконструировал собственное устройство к «Волшебному фонарю», с помощью которого ставил первые домашние спектакли. Чуть позже Старевич увлекся энтомологией, а по окончании гимназии стал брать уроки живописи, однако недостаток средств вынудил его прервать занятия.

В Ковно он поступил на службу в Казенную палату, вскоре женился, обзавелся собственным домом. Он участвовал в любительских спектаклях, рисовал афиши. Сам выпускал энтомологический журнал и веселую газету «Каракули и кляксы».

Еще одним увлечением Старевича стала фотография. Он подарил фотоальбом Ковенскому этнографическому музею, хранитель которого археолог Тадеуш Довгирд предложил Владиславу снимать этнографический фильм.

В 1909 году Старевич отправился в Москву, где встретился с известным кинопредпринимателем А. Ханжонковым, приобрел камеру «Урбан» и заключил договор с кинофирмой.

Вернувшись в Ковно, Старевич снял свой первый 10-минутный фильм «Над Неманом», затем два фильма из области энтомологии — «Жизнь стрекоз» и «Жуки-скарабеи». Его следующий замысел заключался в постановке игрового фильма, в котором актерами были бы живые насекомые. Работая над фильмом «Битва жуков-рогачей» (1910), Старевич убеждается, что снять реальную сцену сражения жуков невозможно: «Перед сном я раздумывал над этой неудачей, пытаясь найти способ решить проблему. Я представил себе ручки и ножки проволочных живых фигурок, которые в былые годы рисовал на полях тетрадей. Если таким способом можно оживить рисунок, то почему бы не попробовать сделать то же самое с мертвым жуком, придавая ему необходимые позы?»

Знание энтомологии и собранная прекрасная коллекция насекомых помогли Старевичу создать их крохотные копии, практически не отличимые от оригинала.

Он индивидуализировал своих героев, выявляя в их движениях присущие им особенности; мимика отрабатывалась мельчайшими изменениями формы маски, изготовленной из мягкого материала.

Следующий фильм, «Прекрасная Люканида», он снял с теми же «исполнителями» по собственному сценарию. По жанру это «потрясающая драма средних веков» — «батально-феерическая» пародия на костюмный фильм с адюльтером.

Московская премьера первого в мире кукольного мультфильма «Прекрасная Люканида» состоялась 26 марта 1912 года. О фильме говорили как о чуде. Кинематографические журналы с нескрываемым восторгом сообщали читателям о том, что в Европу и Америку продано более ста копий фильма Старевича. Для русской кинопромышленности тех лет это был абсолютный экспортный рекорд.

Зрители, журналисты и даже некоторые профессионалы были убеждены, что использовались живые насекомые, тайной оставался только способ их дрессировки. Сам Старевич и сотрудники фирмы вплоть до 1920-х годов поддерживали эту иллюзию, умалчивая о подлинной технике съемки.

Вскоре Старевич вместе с семьей переезжает в Москву на службу к Ханжонкову.

Он приступил к монтажу фильмов, снятых еще в Ковно в 1911 году; вскоре они были выпущены на экраны. Один из них — «Месть кинематографического оператора» (285 м), несомненный шедевр пародийного жанра.

В этой остроумной картине с актерами-насекомыми с потрясающей выдумкой и юмором была представлена вся атрибутика классической салонной мелодрамы — роковые страсти, интриги, месть, мир артистической богемы и даже вставные танцевальные номера «знаменитой босоножки» Айседоры Дункан…

К рождественским праздникам Старевич выпустил первую мультипликацию для детей — «Рождество обитателей леса» (1912). Добрый сказочный фильм с успехом прошел не только в России, но и за рубежом.

Однако весьма трудоемкие анимационные фильмы оплачивались значительно ниже художественных картин, поэтому в начале 1913 года Старевич переходит в игровое кино, где старается сохранить положение творца-одиночки, будучи одновременно сценаристом, постановщиком, оператором, художником, монтажером и даже рабочим сцены и киномехаником.

Владислав Александрович тяготел к сказочным сюжетам, особенно он любил Гоголя. В 1913 году были экранизированы «Страшная месть» и «Ночь перед Рождеством». Ленты потрясали искушенных профессионалов необычностью трюковой и комбинированной съемки.

В этих фильмах блистал король немого экрана Иван Мозжухин, создавший гротескные образы Колдуна и Черта. Этот удивительный актер был исполнителем главной роли и в следующей ленте Старевича — «Руслан и Людмила» (1914). Сохраняя приверженность миру грез и волшебства, Старевич тогда же экранизировал «Снегурочку» по пьесе А. Островского.

В 1915 году Старевич был призван на военную службу и взят в Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета, где он в основном занимался работой пропагандистского характера, съемками военной хроники, но одновременно и постановкой игровых картин. Именно в этот период он создал ленты по польской тематике: «На Варшавском тракте», «Дочь корчмаря», «Пан Твардовский».

В игровом фильме «Сказка про немецкого грозного вояку Гоголя-Моголя и черта Балбеску», агитклубке 1916 года, Старевич предлагал актерам двигаться, как на шарнирах, изображая утрированную кукольность. Режиссер замечательно справился с задачей создания политической карикатуры, разыгранной живыми актерами.

Владислав Александрович снимал фильмы самых разных жанров: мелодрамы, комедии, фарсы, агитки, но, как и прежде, любимым его автором оставался Гоголь. Только в 1918 году были экранизированы «Вий», «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», а чуть раньше «Портрет», в котором он предвосхитил стилистику Андрея Москвина — оператора фэксовской «Шинели».

Многие фильмы снимались в Ялте, в сложных финансовых условиях тогдашних лет. Картину «Звезда моря», действие которой происходит в замке посреди моря, режиссер считал вершиной своего творчества. Предметы снимались сквозь кружево пены и различные наложения. Иногда Старевич делал двойную экспозицию до тридцати раз в одном кадре! Применял вращение камеры и напридумывал множество удивительных трюков.

Как режиссер игрового кино Старевич поставил около 50 фильмов, когда по предложению продюсера фирмы «Икарус-фильм» Хапсаева он уехал вместе с семьей в Италию, а оттуда во Францию.

С 1922 года Старевич жил во Франции, так и не став ее гражданином, но именно в Фонтене-су-Буа под Парижем он обрел свой новый дом, основал собственную студию и создал фильмы, которые принесли ему мировую славу.

Первая лента, выпущенная во Франции, называлась «В лапах паука» (1920) и рассказывала о злоключениях мухи, ставшей содержанкой паука-банкира. Изобретательная, забавная мультипликация была своеобразной пародией на светско-салонные мелодрамы.

Сценарий, режиссура, декорации, съемки и создание персонажей — все это было делом рук одного человека. Старевич не допускал к кинопроизводству никого, кроме жены Антонии, потом дочери Ирины.

В 1920-х также вышли фильмы «Свадьба Бабила», «Лягушки, требующие короля», «Мышь городская и мышь полевая», китайская легенда «Глаза дракона», «Лев и мошка», «Маленький парад», «Два купидона» («Любовь в черных и белых тонах») с участием кукольного Чарли Чаплина и другие.

Главные изменения претерпели куклы. Новых «актеров» Старевич наградил не только универсальной свободой движения, но и фантастической мимикой, которой были подвластны любые психологические нюансы (причем секрет материала, из которого были изготовлены маски, остался нераскрытым).

Выпущенный в 1925 фильм Старевича «Голос соловья» в Америке вызвал сенсацию, в результате чего первым из европейских фильмов удостоился Золотой медали Ризенфельда.

Писателю Александру Куприну очень нравился фильм «Лягушки, требующие короля»: «Надо видеть лягушиный парламент со всеми преувеличенными политическими страстями и бурными выступлениями,

чтобы понять всю прелесть этой шутки, остро понятной для взрослых и такой забавной для детей… Как уморителен главный делегат лягушонок, читающий бесконечно длинное приветствие новому монарху аисту, и с какой торжественной простотой аист спокойно, одним клевком заглатывает и оратора, и его тетрадь. […] Но работа Старевича мне кажется прекрасной по любви, которая в нее вложена, и непостижимой по ее изумительной кропотливости».

В 1930-е годы Старевич подготовил серию фильмов о плюшевой собачке Фетише, имевших колоссальный успех у детей — «Фетиш», «Фетиш приносит удачу», «Фетиш-фокусник», «Фетиш женится», «Медовый месяц Фетиша», «Фетиш и сирены». О Старевиче заговорили как о новом Диснее.

Знаменитый полнометражный фильм «Роман о Лисе» (или «Рейнеке-Лис») по мотивам средневекового французского эпоса XII–XIII веков и сказки Гете «Рейнеке-Лис» по праву принадлежит к шедеврам мировой кинематографии.

Эпопея Лиса развертывается на фоне рыцарской эпохи королей, заточенных в башни принцесс, менестрелей, монахов, шутов, турниров…

Старевич отдал работе над «Рейнеке-Лисом» в общей сложности более десяти лет (1928–1939). Куклы для фильма были разных размеров (от 10 см до высоты человеческого роста) с тщательно разработанными масками (до 500 масок для каждой куклы). Благодаря этому они обладали удивительной мимикой, могли чудесным образом «оживать» на экране. Потрясенная публика считала, что это дрессированные животные.

Фигура Старевича была окутана тайной. Он вел уединенную жизнь в доме-студии, что порождало мифы вокруг его имени. Часто приводятся слова киноведа Александра Арну: «Нет, не поеду я к Старевичу… не хочу, чтобы он превратил меня в камень… или напустил своих гномов, духов, домовых, своих ужасных мух и драконов со сверкающими бриллиантами глаз…» Сам же Старевич на все разговоры о «тайнах» неизменно отвечал: «…секрета особого здесь нет. Это все труд. Большой кропотливый труд. Все это создано по кадрику, только очень тщательно».

Старевич стал первопроходцем в жанре объемной мультипликации и на целый век опередил современный ему кинематограф. Его называли «волшебником из Фонтене-су-Буа», «Эзопом XX века», «таинственным дрессировщиком насекомых»…

Владислав Александрович Старевич умер 26 февраля 1965 года в Фонтене-су-Буа.

Его коллекция кукол оказалась рассеянной по всему миру. Секрет создания своих уникальных кукол художник унес с собой.

ТОМАС ИНС
(1882–1924)

Американский кинорежиссер и продюсер. Фильмы: «Последняя битва Кастера» (1912), «Закон Дальнего Запада» (1912), «Дезертир» (1913), «Битва при Геттисберге» (1913), «Призыв к оружию» (1913), «Итальянец» (1914), «Тайфун» (1914), «Цивилизация» (1916), «Дивиденд» (1916) и др.

Томас Харпер Инс родился 6 ноября 1882 года в Ньюпорте в актерской семье. С шести лет Инс выступал на сцене, а в пятнадцать дебютировал на Бродвее. С 1906 года он подрабатывал на различных

киностудиях.

Вместе с отцом и братом, также артистами, Томас пережил немало тяжелых дней. Когда не было ангажемента, он перебивался случайными заработками.

Ранний период его творчества не представляет интереса — это была только учеба. В Голливуде царила неразбериха. Актеры в поисках лучшей доли кочевали из одной фирмы в другую.

В 1911 году Томасу улыбнулась удача: владелец фирмы «НИМП» Адам Кессель, заметив организаторские способности своего сотрудника, сделал его руководителем фирмы «Байсн» («Бизоны»), которая специализировалась на ковбойских фильмах с участием цирковых акробатов.

В октябре 1911 года Томас Инс поставил первый вестерн — «Через прерии». Один за другим выходят фильмы: «За свободу Кубы», «Немезида», «Тень прошлого», «Последняя битва Кастера». В картине «Война в прериях» индейского вождя впервые играл не белый, как было принято, а краснокожий с гордым именем Орлиное Перо.

Вестерны Инса поражали лаконичностью и отточенностью. Погони и преследования, стрельба и потасовки являлись их непременным атрибутом. Снимались они на натуре и не требовали больших затрат, что давало Инсу ощутимое преимущество в борьбе с конкурентами.

Томас Инс оказался и талантливым режиссером и превосходным организатором. Он обладал завидным умением создавать атмосферу фильма, придавать ему ритм и напряженность. Он, как и герои его картин, был человеком настойчивым, целеустремленным, волевым, всегда уверенным в себе.

Томас Инс первым применил студийную систему. По его инициативе была создана творческая группа, в задачу которой входила разработка новых сценариев. Ее руководителем стал Гарднер Сэлливан, в прошлом журналист и писатель.

Инс требовал от своих «драматургов» подробный литературный сценарий, потом создавал детальные режиссерские раскадровки, тщательно выписывал диалоги и только после этого отдавал фильм в производство с резолюцией: «снимать, как указано». Так рождался знаменитый «железный сценарий» Инса. Часто он руководил сразу несколькими постановками. Режиссеры компании беспрекословно выполняли указания шефа.

Хотя из более чем 600 фильмов, выпущенных компанией, сам Инс снял около тридцати, — тем не менее его режиссеры оставались лишь исполнителями, хотя среди них были позже прославившиеся Фред Нибло, Френк Борзедж, Генри Кинг, Реджинальд Баркер и многие другие.

Когда заканчивалась съемка, Инс отбирал фильм у режиссера. Он был великим мастером монтажа (его даже называли «лекарем больных фильмов») и умел несколькими взмахами ножниц придавать картине живость и интерес.

Инс выпускал в собственной студии «Инсвилль» (Санта-Моника) ежемесячно по три 600-метровых ленты. В большинстве своем это были вестерны или фильмы о Гражданской войне.

Он предпочитал снимать на натуре, показывая красоты калифорнийской природы. Его фильмы были наполнены романтикой прошлого, героизировали образы ковбоев, золотоискателей, охотников.

Томас Инс умело руководил постановкой массовых сцен, используя параллельный монтаж, он добивался потрясающего напряжения в финальных кадрах картины. «У Инса главное — действие, психология его мало интересует, — писал французский киновед Ж. Садуль. — Зато у этого режиссера, сформировавшегося на натурных съемках, есть подлинное чувство природы и пейзажа, которое порой переходит в лиризм».

Томас Инс превратился в одного из крупнейших американских кинодеятелей. В 1914 году с ним могли сравниться только Гриффит и Мак Сеннетт. Талант трех лучших режиссеров Америки позволил Голливуду, который они основали, начать завоевание мира. Центр кинопромышленности перемещался с побережья Атлантического океана на берег Тихого — из Нью-Йорка в Лос-Анджелес.

В новую кинокомпанию «Трайэнгл» («Треугольник») вошли три студии, «провайдерами» которых стали Инс, Сеннетт, Гриффит. Каждая студия производила по фильму в неделю. Томас Инс, возглавивший «Трайэнгл Кэй Би», снимал преимущественно вестерны, принесшие фирме поистине мировую славу.

Здесь он осуществил постановку своего признанного шедевра, фильма «Цивилизация». Оригинален сюжет этой пацифисткой ленты: Христос опять приходит на землю, очеловечившись в солдате, которого оскорбляли и притесняли за то, что он хотел установить мир на земле…

Пацифистские идеи фильма теснейшим образом перекликались с политическим курсом президента Вудро Вильсона, провозгласившего доктрину о нейтралитете Америки в европейском конфликте. Томас Инс был удостоен благодарности президента и принят в Белом доме как почетный гость.

После премьеры «Цивилизации», состоявшейся 2 июня 1916 года, в газетах писали о Томасе Инсе как о величайшем американском кинорежиссере. Критика особо отмечала благоговейное чувство такта, проявленное режиссером во всем, что касалось евангелистской истории.

Фильм поражал своим размахом и художественной цельностью. Вот одно из свидетельств: «Есть множество безупречных сцен: кавалерия, в облаках пыли и дыма, превосходит самое крылатое воображение; взрывы морских мин, взлетающие на воздух санитарные повозки, голод, вязкая грязь, неистовый ритм — порой 60 кадров в минуту — создают впечатление суматохи, землетрясения, вездесущности. Надо быть истинным художником, чтобы создать такие кадры. Вот несчастная мать прижимает к груди трех малышей, в то время как мимо дефилирует невидимая армия, а тени от касок, от изготовленных к бою штыков мелькают на ее дрожащих коленях. Нужно видеть, как торпеда подрывает пакетбот, — сделанный тщательно и до ужаса правдиво эпизод, в котором показана жуткая картина гибели корабля, опрокинувшего лодки, переполненные женщинами, детьми…»

«Цивилизация» оказала влияние на многих кинематографистов; его не избежали даже Гриффит в «Нетерпимости» и Абель Ганс в «Яобвиняю».

Томас Инс показал, что кино может быть искусством. Картинами «Кармен из Клондайка», «Те, что платят», «Сестра шестерых» грезило целое поколение молодежи. Леон Муссинак писал: «Нельзя не признать, что Томас Инс является первым поэтом экрана. Он принес туда удивительный порыв, мощный пафос в самых мельчайших деталях, глубоко волнующий лиризм, заставлявший забывать о не слишком совершенном „ремесле“».

После 1919 года дела режиссера пошли хуже. Как-то вдруг и необъяснимо он исчез с кинематографического Олимпа.

В период между 1921 и 1924 годами режиссер выпустил около пятидесяти фильмов, не имевших коммерческого успеха. Многие из открытых им кинозвезд покинули его. Правда, великолепный сценарист Сэлливан работал с Томасом до самого конца. В последние годы «поэт вестерна» снимал картины с участием Мэрион Дэвис.

Томас Харпер Инс умер 19 ноября 1924 года в результате пищевого отравления — ему стало плохо во время приема на борту его яхты «Идрис». Режиссера доставили в больницу, а потом перевезли домой, где он и скончался. Голливуд устроил Инсу пышные похороны.

По другой версии его застрелил во время прогулки на яхте газетный магнат Херст, который не без оснований ревновал актрису Мэрион Дэвис к Чарлзу Чаплину. В темноте ему показалось, что Чаплин целуется с его любовницей, и он выстрелил, но оказалось, что это был не Чаплин, а Томас Инс, мирно беседовавший с Мэрион. Утренние газеты вышли с аншлагами: «Кинопродюсер застрелен на яхте!», но уже в вечерней прессе об этом факте умалчивалось, а на следующий день все газеты Херста сообщили, что Томас Инс умер от острого пищевого отравления…

Целая когорта крупнейших режиссеров является его учениками. В практической работе американских киностудий нашла широкое применение студийная система Инса.

ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ ВАХТАНГОВ (1883–1922)

Русский советский театральный режиссер, актер, педагог. Основатель и руководитель Студенческой студии (с 1926 — театр им. Е. Б. Вахтангова). Спектакли: «Чудо святого Антония» (1916; 2-я редакция — 1921), «Эрик XIV» (1921), «Гадибук» (1922), «Принцесса Турандот» (1922) и др.

Евгений Багратионович Вахтангов родился 1 (13) февраля 1883 года во Владикавказе в семье табачного фабриканта. Отец его, человек властный и самолюбивый, видел сына наследником дела. Но Евгений увлекся театром. Вначале он выступал в домашних спектаклях, позже стал посещать гимназический драматический кружок, Владикавказское музыкально-драматическое общество.

Окончив весной 1903 года гимназию, Евгений проваливается на экзаменах в рижский политехнический техникум и поступает в Московский университет на естественный факультет (потом он переведется на юридический). Но его больше интересуют литература и театр.

Это было время расцвета Художественного театра. Мхатовские корифеи — Качалов, Леонидов, Москвин — стали любимыми артистами Вахтангова на всю жизнь.

В 1905 году Вахтангов женился на Надежде Байцуровой, также театралке. Она стала настоящей хранительницей семейного очага, любящей матерью их сыну Сергею.

В 1909 году Вахтангов поступил в театральную школу при МХТ, сразу на второй курс.

15 марта 1911 года Вахтангов был принят в МХТ, и уже через несколько месяцев Станиславский поручил ему вести занятия с группой актеров. Евгений Багратионович восторженно отзывается о системе Станиславского. Но в его дневнике есть и такая запись: «Хочу образовать студию, где бы мы учились. Принцип — всего добиваться самим. Руководитель — все. Проверить систему К.С. на самих себе. Принять или отвергнуть ее. Исправить, дополнить или убрать ложь».

В 1913 году Вахтангов возглавляет Студенческую студию. Первый спектакль, «Усадьба Ланиных» Зайцева, провалился, и в течение двух последующих лет студийцы воздерживались от искушения играть на публике.

Вахтангов плодотворно трудится в Первой студии МХТа. На ее сцене он поставил четыре значительных спектакля: «Праздник мира» (1913), «Потоп» (1915), «Росмерсхольм» (1918) и позднее — «Эрик XIV» (1921).

«Праздник мира» Гауптмана играли с предельной обнаженностью человеческой психики, словно стремясь докопаться до самых потаенных глубин сознания. Все было заострено, гиперболизировано, доведено до крайности. Однако, посмотрев прогон спектакля, Станиславский остался недоволен: Вахтангов внес в спектакль ожесточенность, чрезмерную страстность.

В августе 1914 года Германия объявила войну России. Театры катастрофически пустеют. Первая студия показывает мирный «рождественский» спектакль «Сверчок на печи», по рассказу Чарлза Диккенса. Вахтангов, исполнявший роль фабриканта Текльтона, был единственным актером, вносившим в лирическую гамму спектакля суровые и резкие тона. Журнал «Аполлон» выделял как самое существенное в актерской индивидуальности Вахтангова огненный темперамент, но темперамент затаенный, скрытый. Он не прорывается наружу даже в самых драматических моментах, он концентрируется в жесте, в мимике, в рисунке роли.

В это время Евгений Багратионович ощущает первые тревожные толчки болезни — язвы желудка. Он пьет чай с содой и ставит пьесу шведского писателя Бергера «Потоп», с довольно схематичной разработкой действия в жанре мелодрамы. В режиссерских заметках к первому акту Вахтангов пишет: «Все друг другу волки. Ни капли сострадания. Ни капли внимания. У всех свои гешефты. Рвут друг у друга. Разрознены. Потонули в деле. Ничего человеческого не осталось. И так не только сегодня, так всегда, всю жизнь».

В своей работе со студийцами он неизменно опирался на систему Станиславского, но использовал ее по-разному. Если в Студенческой студии он добивался от исполнителей правды чувств, то в Первой студии МХТ учил открывать эту правду через выразительную форму. По выражению П. Маркова, «психологическому зерну он давал сценическую

оправу».

Михаил Чехов писал о том, что Вахтангов обладал особым чувством актера. Его педагогика заключалась «в умении проникнуть в чужую душу и говорить на ее языке. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные». Когда актер ронял тон, Вахтангов свистел, вложив два пальца в рот.

Летом 1915 года, после гастролей Первой студии, Вахтангов вместе с Надеждой и сыном Сережей отдыхал в Евпатории. Вскоре дачи и курорты сменятся больницами, отдых с веселыми играми — лечением и хирургическими операциями.

Следующей постановкой Первой студии был «Росмерсхольм» Ибсена. Работа над этим спектаклем велась в течение двух лет (1916–1918). Критика называла главного персонажа Росмера Гамлетом новой эпохи.

Когда в начале сезона 1918/19 годов состоялась генеральная репетиция «Росмерсхольма», Вахтангов находился в больнице. Ему даже не сообщили о ней. Заговор молчания объясняется тем, что замысел художника не встретил понимания у студийцев.

«Спектакль производит впечатление вымученности», «Идеализм и мистицизм!» — были критические отзывы. Путь предельного, обостренного психологизма был пройден здесь до конца.

Работу над спектаклем «Чудо святого Антония» Метерлинка в Студенческой студии начали осенью 1916 года. Однако этот спектакль, осмысленный Вахтанговым как сатира, доведенная до гротеска, не имел успеха. Студенческая студия переживала период раскола.

2 января 1919 года Вахтангов уезжает в санаторий «Захарьино» в Химках. Врачи настаивают на операции желудка. Евгений Багратионович соглашается, не сообщая ничего жене и сыну — не хочет их волновать.

В конце января он возвращается в Москву, с головой уходит в дела, успевает завершить постановку «Потопа» в своей студии — для показа в Народном театре, а в марте — снова санаторий «Захарьино» и снова операция.

Через несколько дней он узнает, что двенадцать самых одаренных студийцев все-таки покинули его. Удар жестокий. Вахтангов потрясен и растерян. Понадобилось время, чтобы обрести силы…

Вахтангов хочет успеть как можно больше. В 1921 году он трудится в своей студии над «Принцессой Турандот», «Гадибуком» — в еврейской студии «Габиме», «Эриком XIV» — в Первой студии МХАТ. Третья студия показала вторую редакцию спектакля «Чудо святого Антония», завершалась работа над чеховской «Свадьбой». Эти пять спектаклей, поставленные Вахтанговым в течение последних двух лет жизни, принесли ему всемирную известность. Здесь возникает главная философская проблема вахтанговского творчества — вопрос о жизни и смерти.

«Свадьбу» Вахтангов относил к «большим пьесам» Чехова и собирался решать ее в том же крупном масштабе, в каком решались в МХТе «Три сестры» или «Дядя Ваня». Одновременно со «Свадьбой» Вахтангов заканчивал и новый вариант «Чуда святого Антония».

Слово «гротеск» сразу замелькало в восторженных рецензиях на спектакль. Вахтангов записывает: «Бытовой театр должен умереть. „Характерные“ актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерности и должны научиться выявлять себя гротескно. Гротеск — трагический, комический».

Вахтангов увлечен театром гротеска, трагедии — психологическая драма кажется ему пошлостью, бытовой театр — обреченным смерти.

В «Эрике XIV» Стриндберга, поставленном на сцене Первой студии МХАТ весной 1921 года, Вахтангов переходит от сгущенного психологизма к обобщению. Он искал сценическое выражение теме обреченности Эрика (как теме обреченности королевской власти вообще). Павел Марков писал, что в «Эрике» Вахтангов «бросил на сцену тревогу, которой была наполнена жизнь тех лет».

Поглощенный работой, Вахтангов за своим здоровьем следил эпизодически, одно время занимался гимнастикой йогов, переходил на диетическое питание, но затем нарушал режим — непрерывно курил, до ста папирос в день, сидел после спектакля на театральных вечеринках, по-прежнему завораживая молодежь своими песенками, пародиями, мандолиной. И случалось, ночь напролет с азартом играл в карты.

В декабре 1921 года по настоянию родственников и близких был созван консилиум врачей: у Вахтангова появились особенно сильные боли. Консилиум собирается в театре на Арбате. Врачи выносят приговор — рак, но от больного это скрывают.

Евгений Багратионович, ощупывая себя, повторяет удивленно: «Странно, странно… Странно, что они у меня ничего не нашли, ведь вот же опухоль, я ее прощупываю, а они не могут найти…»

Трагизм вахтанговской судьбы отзывался в трагических коллизиях спектаклей, в страданиях и муках персонажей спектакля «Гадибук» С. Анского. Одним из источников трагического гротеска оказались «странные» картинки художника Натана Альтмана. Он привез их из Петрограда и показал Вахтангову. Персонажи из мира древней легенды предстают в необычных ракурсах: искалеченные, несчастные люди смотрят с картона, их жесты резки, ритмы конвульсивны.

Спектакль шел на древнееврейском языке. Еще в 1920 году Вахтангов, по свидетельству М. Синельниковой, хотел поставить спектакль, в котором бы люди «говорили совершенно непонятные слова, но все было бы понятно» — благодаря действию, выстроенному режиссером.

31 января 1922 года состоялась премьера «Гадибука», а 13 февраля Вахтангов в последний раз вышел на сцену — сыграл Фрэзера в «Потопе». Доктор сообщил Надежде Михайловне, что ее мужу осталось жить не более двух-трех месяцев.

Однако вплоть до 16 февраля Вахтангов репетирует новую роль — мастера Пьера в пьесе Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил». Эта «дамская» трагедия многим казалась туманной и претенциозной. Но Вахтангова привлекала и модернизированная форма пьесы, и оборванные диалоги, и искривленные образы — словом, тот пафос отрицания, которым было проникнуто это произведение. Спектакль получился сумрачный,

громоздкий. Вахтангов не завершил эту работу — вследствие его болезни спектакль выпускал режиссер Б. Сушкевич.

Последний спектакль Вахтангова давно стал легендой и визитной карточкой его театра. В «Принцессе Турандот» Гоцци он видел продолжение традиции народного театра «комедии масок», театра импровизации, рожденного на площадях Италии.

Вахтангов торопился закончить спектакль, работал днем и ночью. 24 февраля 1922 года — последняя репетиция в жизни режиссера. Ему очень плохо. Он сидит в меховой шубе, голова обернута мокрым полотенцем. В четыре часа ночи закончена установка света, и раздается команда Евгения Багратионовича: «Вся пьеса от начала до конца!»

После репетиции его отвезли на извозчике домой. Больше в театре он не появлялся. Больного ежедневно посещали режиссеры спектакля — Завадский, Захава, Котлубай, получая от него указания и замечания о выпуске спектакля.

27 февраля «Турандот» показывают Станиславскому и товарищам по МХТу.

Студийцы вовсе не играют всерьез старую сказку Гоцци — они накидывают на себя одеяла в качестве плащей, обматывают головы полотенцами-чалмами, привешивают полотенца вместо бород: Вахтангов продолжает принципы «Двенадцатой ночи» Станиславского и идет дальше учителя. Представление, остроумное и грациозное, редкое по изяществу, пенившееся весельем, режиссер сумел связать с неустроенной, но полной надежд жизнью двадцатых годов. Именно оптимизм и вера в силу и энергию жизни составляли основное содержание «Турандот».

«За 23 года существования Художественного театра, — сказал Станиславский в своем обращении к труппе, — таких достижений было немного, вы нашли то, чего так долго и тщетно искали многие театры».

После 24 мая самочувствие режиссера резко ухудшается. Он не узнает близких; забываясь от морфия, представляет себя полководцем…

Вахтангов умер в понедельник 29 мая 1922 года в 10 часов вечера. Он лежал среди цветов… в туфлях принцессы Турандот. В последний момент вдруг обнаружилось, что заготовленные тапочки не подходят, и Надежда Михайловна, увидев случайно оставленные кем-то туфли принцессы, в спешке надела их на ноги Евгения Багратионовича…

Похоронили его на кладбище Новодевичьего монастыря, в том ряду, где похоронены артисты Художественного театра.

В 1926 году Вахтанговская студия стала Государственным театром имени Евг. Вахтангова.

РОБЕРТ ФЛАЭРТИ
(1884–1951)

Американский режиссер-документалист. По происхождению ирландец. Фильмы: «Нанук с Севера» (1921), «Моана Южных морей» (1925), «Человек из Арана» (1934), «Маленький погонщик слонов» (1937), «Земля» (1942), «Луизианская история» (1948).

Роберт Джозеф Флаэрти родился 16 февраля 1884 года в Айрон-Маунтин, штат Мичиган. Когда его родители переехали в северную часть Онтарио, отец, горный инженер, часто брал Роберта в экспедиции, где мальчик жил среди старателей, охотников, индейцев. Он любил читать

и успешно закончил Мичиганский горный колледж. Затем, по настоянию матери, учился в Высшем канадском колледже в Торонто.

В 1910 году Флаэрти отправился в экспедицию на север Канады в надежде обнаружить там запасы железной руды. В районе залива Хадсона он впервые встретился с эскимосами. Их быт, поведение, обычаи, одежда поразили молодого искателя. С этого момента он постоянно ездит в экспедиции на Север, а в 1913 году берет с собой кинокамеру. Роберт прожил с эскимосами пятнадцать месяцев в 1920–1921 годах в районе порта Гурон (Гудзонов залив), снимая фильм, героем которого стал эскимос Нанук.

Флаэрти запечатлевал не только некоторые живописные подробности или фольклор жизни северного народа — костюмы, танцы, церемонии. Его камера следила за эскимосами во время еды, охоты, рыбной ловли, строительства — иными словами, за обычной жизнью Нанука и его семьи.

Верным союзником Флаэрти была его жена Френсис, дочь известного профессора. Она прекрасно играла на пианино, умела фотографировать, вела дневники и опубликовала несколько книг, посвященных экспедициям Роберта.

Закончив свой первый полнометражный фильм, Флаэрти долго не мог найти покупателя. А когда картину приобрела фирма «Патэ», пришлось уговаривать прокатчиков. Наконец владелец одного кинотеатра в Нью-Йорке рискнул, и с 1922 года фильм «Нанук с Севера» начал свое путешествие по экранам мира.

Фильм демонстрировался в Лондоне и Париже, произвел сенсацию в Германии, Италии и скандинавских странах. Успех у публики оказался столь значительным, что во всем мире появились сладости и шоколадное мороженое «Нанук» (Европа), «Эскимо» (СССР, Франция), «Эскимопай» (США, Великобритания).

«Флаэрти открыл в этом произведении новаторскую форму документального фильма, основанного на длительном кинонаблюдении реальной жизни, — отмечает киновед Сергей Дробашенко. — […] Кадры охоты Нанука, постройки хижины, снежной бури, засыпающих в снегу собак вошли в кинохрестоматии всех стран как примеры величайшей искренности и гуманизма документального фильма».

Громадный успех «Нанука с Севера» определил развитие документального кино во всем мире и оказал большое влияние на кинематографистов всех стран.

Увы, Нанук не узнал о своей мировой славе — он погиб от голода в ледяной пустыне незадолго до премьеры фильма.

После громадного международного успеха «Нанука с Севера» Флаэрти был приглашен в «Парамаунт». Студия финансировала экспедицию на один из островов в южной части Тихого океана. Вместе с мужем отправились Френсис, три их дочери в возрасте от трех до шести лет, нянька, младший брат Роберта. На острове они провели около двух лет (1923–1924).

Сбор кокосовых орехов, повадки пальмовых крабов, большие праздники, ритуальные танцы, подготовка великого пиршества — вот основные эпизоды фильма «Моана» (известен и под названием «Моана

Южных морей»). Критика назвала этот фильм «глубоко мерической поэмой на тему последнего рая на земле».

Флаэрти говорил: «Я люблю давать роль местным жителям. Они — превосходные актеры, поскольку они не играют, а бессознательно все производят на экране естественные вещи, что важнее всего, вот почему игра великих актеров не похожа на игру. Но ни один из них не может отрешиться от внешнего мира, как дитя и животное. А туземца южных островов кинокамера волнует не больше, чем ребенка или котенка».

Вернувшись в Америку, Флаэрти снимал короткометражные ленты, деньги на которые собирала поклонница его творчества Мод Адамс. Не все замыслы удалось реализовать.

В 1932 году Флаэрти вместе с женой поселился на одном из Аранских островов. Об этом суровом крае, расположенном у берегов Ирландии, о самоотверженной борьбе людей с морем, ветрами и бесплодием земли режиссер рассказал в своем фильме.

На ведущие роли Флаэрти пригласил трех местных жителей — кузнеца, женщину, убиравшую сельскую церковь, и сынишку рыбака.

«Человек из Арана» получил первую премию на Международном кинофестивале в Венеции (1934). Для Флаэрти работа над этой картиной знаменовала вступление в пору творческого расцвета.

В 1935 году интересный проект предложил ему английский продюсер Александр Корда. Флаэрти отправляется в южную Индию, где вместе с Золтаном Кордой снимает игровую картину «Маленький погонщик слонов» по мотивам новеллы Киплинга.

Флаэрти посчастливилось запечатлеть фантастический эпизод танца слонов. Эпопея со стадом диких слонов, которых удалось окружить, заставить делать то, что требуется, и блестяще снять на пленку, заняла изрядное число страниц воспоминаний Френсис Флаэрти.

В 1939 году супруги Флаэрти вернулись из дальних странствий в Нью-Йорк. Режиссер получил от департамента земледелия США заявку на фильм о положении дел в сельском хозяйстве Штатов.

Флаэрти исколесил по стране 40 тысяч километров. Он отснял тысячи метров пленки и изучил положение американского сельского хозяйства.

Но с началом войны в США изменилась политическая ситуация. И когда Флаэрти в 1941 году закончил фильм «Земля», правительственные органы разрешили показать его только один раз в Музее современного искусства.

Когда пришел мир, Флаэрти продолжал открывать для себя Америку. Фильм «Луизианская история» (1948) снимался по заказу нефтяной компании. Режиссеру была предоставлена полная свобода выбора места съемки и сюжета картины.

Он прожил в тропических лесах Луизианы два года, изучая жителей, местные обычаи и природу. Героем его картины стал мальчик Джозеф Боудро — сын одного из потомков французских колонистов. Флаэрти разрабатывал две темы: нефти и жизни леса, зверей и птиц (а вместе с ними маленького Джозефа).

В день показа «Луизианской истории» в Каннах в рамках ретроспективы шедевров мирового кино в зале присутствовал Эрих фон

Штрогейм. После сеанса он подошел к режиссеру и, рассыпаясь в комплиментах, спросил:

— Вы уже тридцать лет в кинематографе?

— Да, — ответил Флаэрти.

— И всегда были бедны?

— Да. Слава Богу…

Этот абсолютно достоверный анекдот характеризует человека лучше, чем целые страницы статей. Общительный, обаятельный, добрый, Флаэрти являлся олицетворением чистоты, честности и благородства, олицетворением тех качеств, которые он всю жизнь искал и находил в своих героях.

В январе 1951 года Гильдия киносценаристов устроила в нью-йоркском Музее современного искусства ретроспективу фильмов Флаэрти. Друзья из многих стран мира прислали ему поздравительные телеграммы.

Флаэрти полон всевозможных планов: снять фильм на Гавайских островах, отправиться в кругосветное путешествие. Но 23 июля 1951 года Роберта Флаэрти не стало.

Его называют отцом документального фильма. «Открытие мира, изучение его — самая волнующая сторона жизни кинодеятеля, — говорил Флаэрти. — Все свои фильмы я создал с глубокой любовью в сердце ко всему неизведанному…»

ШАРЛЬ ДЮЛЛЕН
(1885–1949)

Французский режиссер, актер, педагог. В 1922 году организовал театр «Ателье». Спектакли: «Хотите играть со мной?» (1924), «Птицы» (1928), «Вольпоне» (1928), «Мир» (1932), «Земля кругла» (1938), «Мухи» (1943), «Король Лир» (1944), «Архипелаг Ленуар» (1947) и др.

Шарль Дюллен родился 8 мая 1885 года в родительском поместье Шателар в Савойе. Шарль был восемнадцатым ребенком в семье мирового судьи Жака Дюллена.

Систематического образования он не получил. После нескольких классов семинарии Шарля отправили в Лион. Там он работал приказчиком, клерком у судебного пристава.

В Лионе Дюллен впервые попал в «настоящий» театр. И первого же посещения оперного спектакля оказалось достаточно, чтобы «заронить искру в порох». Дальше он смотрел все подряд — мелодрамы, оперы, натуралистические сценки «под Антуана».

Оказавшись в 1905 году в Париже, Дюллен выступал в полубогемном маленьком театрике «Проворный кролик», одновременно пробовал силы в театрах парижских предместий.

В 1907 году Дюллен принимает приглашение Антуана, возглавлявшего тогда театр «Одеон». На репетициях первого режиссера Франции он постигает секреты театральною мастерства.

В 1909 году Дюллен стал актером Театра искусств. Он сыграл Смердякова в инсценировке «Братьев Карамазовых», а в следующем сезоне дебютировал как режиссер.

Когда весной 1913 года Жак Копо задумал создать Театр Старой Голубятни, Дюллен был первым, кого он пригласил.

Шарль и тут имел огромный успех в «Братьях Карамазовых», перенесенных почти без изменений. Дюллен совместно с Копо создал и другую свою великую роль — Гарпагона в «Скупом» Мольера. Он раскрыл трагическую мощь мольеровского героя, его психологическую сложность и глубину.

Под руководством Копо Дюллен осваивал вершины мастерства, культуру слова, жеста, научился тонко анализировать стилистику драматургического произведения.

Все это было прервано войной. Дюллен четыре года сражался на фронтах. Конечно, для него это не прошло бесследно.

В 1918 году Дюллен прибывает в Нью-Йорк, где Театр Старой Голубятни пропагандировал французскую культуру. Но Дюллен уходит от Копо: ему пора идти своей дорогой.

В 1919–1921 годах Дюллен — в антрепризе Фирмена Жемье. Дюллен был захвачен идеей Жемье о народном театре, о спектаклях, построенных на материале народных сказок, легенд. Но мечты о собственном театре становятся все более настойчивыми. И в 1922 году он открывает в старом театральном помещении на площади Данкур у Монмартра свой театр «Ателье», что значит «Мастерская». Для того чтобы покрыть первые расходы, мадам Дюллен продала серебро и часть мебели.

«Ателье — это не новая театральная антреприза, — писал Дюллен в своем первом манифесте, — а лаборатория драматических опытов, в которой наиболее сильные индивидуальности подчинялись бы требованиям сотрудничества, где артист в совершенстве изучил бы инструмент, которым он должен пользоваться, как хороший всадник знает свою лошадь, как механик знает свою машину».

В художественном смысле первый сезон на Монмартре был серьезным достижением. Дюллен ставит «Сладострастие чести» Пиранделло, «Антигону» Софокла. Но к весне 1923 года театр находился на грани финансового краха.

Дюллен проявил выдержку. Этот удивительный человек, приходивший в немыслимую ярость, когда что-нибудь не ладилось на репетициях, умел с редким терпением и хладнокровием преодолевать самые тяжкие невзгоды.

В момент жестокого кризиса он осуществляет постановку пьесы «Хотите играть со мной?» (1924) М. Ашара, написанной специально для «Ателье». В центре спектакля три персонажа: Изабелла, Кроксон и Раскасс, которые разыгрывают вечную тему любви и ревности. Спектакль-клоунада строился на импровизации, быстрой и неожиданной смене ритмов, на острой и преувеличенно подчеркнутой пластической выразительности мизансцен.

Бурный успех спектакля укрепил финансовое положение театра и заставил критиков понять, что в Париже родился театр необычайного художественного своеобразия.

В 1920-е годы Дюллен окончательно выработал свою педагогическую систему, построенную на обучении актеров в процессе импровизации. Дюллен воспитал целый ряд выдающиеся актеров и режиссеров. Среди них Маргарет Жамуа, Мадлен Робинсон, Жан Вилар,

Жан-Луи Барро, Андре Барсак и многие другие.

Дюллен требовал чистой совести и серьезной артистической подготовки, в которую включал прежде всего умение мыслить, «наблюдать, смотреть, видеть и слушать». Он утверждал: «Нет извинения, оправдания, отпущения грехов фальшивым актерам».

В 1926 году крупные французские режиссеры Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати и Жорж Питоев решили создать единую корпорацию театров с общей материальной базой, управлением, афишей и рекламой. Так возник знаменитый «Картель». Целью такого союза, с одной стороны, было противостояние коммерческому театру, с другой — борьба с академическим стилем «Комеди Франсез». Объединение художников просуществовало более двадцати лет.

Отдавая дань любви и уважения Жуве, Бати, Питоеву, драматург Жан Ануй сознавался, что ему хочется сделать незаметный, но нежный приветственный жест рукой в сторону театра «Ателье». Для него и его друзей Дюллен остался навеки чародеем, увлекающим в прекрасное царство поэтического вымысла, в стихию свободной импровизации.

В начале 1928 года на сцене «Ателье» были показаны «Птицы» Аристофана в адаптации Б. Циммера. Спектакль был максимально приближен к проблемам современности. Скандал, учиненный критиками на спектакле, последовавшая за ним газетная перепалка и окончательное утверждение «Картеля» еще больше способствовали успеху «Птиц».

Постановка следующего сезона — «Вольпоне» Бена Джонсона в адаптации Ашара стала одним из триумфов «Ателье» и держалась в репертуаре много сезонов. Сатира семнадцатого века оказалась актуальной и для века двадцатого. Дюллен сумел создать подлинно современный спектакль.

Он неустанно искал новых драматургов, и ему это удавалось. Молодежь тянулась к Дюллену: он умел внушать людям веру в их силы. Он вывел на сцену Александра Арну, Марселя Ашара, Бернара Циммера, Стева Пассера, Раймона Руло, Армана Салакру, Ж.-П. Сартра и других.

В декабре 1932 года режиссер поставил комедию Аристофана «Мир». Раньше всех своих собратьев по «Картелю» он ощутил угрозу войны и непосредственнее всех откликнулся на нее. Почти год «Мир» привлекал в «Ателье» неисчерпаемый, казалось, поток зрителей, пока его не сменил в ноябре 1933 года «Ричард III» Шекспира.

В пору победы Народного фронта во Франции, когда Дюллен вместе с другими членами «Картеля» был приглашен в «Комеди Франсез», он выбрал для постановки на академической сцене «Женитьбу Фигаро» Бомарше (1937). Это был залитый солнцем и радостью спектакль, «памфлет среди напевов», «пожар, сверкание искр» (П. Бриссон). Дюллен вдохнул жизнь в труппу, отбросил всякий академизм, в стремительном ритме закружил действие, создав один из лучших спектаклей «Комеди Франсез» этого периода.

Высшим взлетом художественной и гражданственной зрелости Дюллена стали постановки в последнем предвоенном сезоне «Ателье»: «Плутос» Аристофана и «Земля кругла» Салакру. В центре пьесы Салакру — образ «неистового флорентийца» Савонаролы, который в исполнении Дюллена был подлинно трагическим героем.

В сентябре 1939 года началась война, и вскоре Дюллен передал «Ателье» своему ученику Андре Барсаку. Сам же стал трудиться в театрах, получающих обеспечение от государства, в Театре де Пари, а позднее — в Театре Сары Бернар, переименованном оккупационными властями в Театр де ля Сите («Городской театр»). Это вызвало возмущение: многие обвиняли Дюллена в том, что он «согласился» на переименование.

В 1943 году Дюллен поставил пьесу Ж.-П. Сартра «Мухи». Средоточием пьесы для автора был Орест, решающий экзистенциальную проблему выбора; для Дюллена не менее важной фигурой являлся узурпатор Эгисф. Основной акцент в спектакле режиссер поставил на том постепенном осознании необходимости борьбы с тиранией, которое пришло к Оресту.

Освобождение Парижа в августе 1944 года не принесло Театру де ла Сите облегчения. О заслугах Дюллена никто не вспоминал, наоборот, его имя стремились опорочить. Поводом послужил поставленный Дюлленом «Король Лир». Однако А. Барсак, Л. Арно, Ж.-Ж. Бернар и многие другие называли «Лира» одним то величайших созданий Дюллена — актера и режиссера. Он внес в постановку шекспировской трагедии ощущение разнузданной жестокости, которая вырвалась на свободу и обрушилась на старика Лира, уничтожая все, что составляет разум, счастье, радость.

За пять лет эксплуатации театра над Дюлленом навис долг в полмиллиона франков. Официально он был признан, получал награды — сначала стал кавалером ордена Почетного легиона, затем его Офицером и, наконец, первый из всех французских актеров, Командором. Но никто не помог ему рассчитаться с долгами. И в 1947 году Дюллен уходит из Театра Сары Бернар.

Ради заработка, уже тяжело больной, он снялся вместе с Жуве в фильме «Набережная ювелиров». Поставил в театре «Монпарнас» пьесу Салакру «Архипелаг Ленуар», где сам блистательно сыграл роль промышленника Ленуара, обвиняемого в растлении малолетних. Спектакль стал одной из самых громких театральных сенсаций Парижа в сезон 1947/48 годов.

После серии спектаклей в Париже Дюллен повез «Архипелаг Ленуар» в турне по Европе. Вернувшись, он еще снимался в кино, потом репетировал новый спектакль по Бальзаку…

Еще во время репетиций недомогание уложило его на несколько дней в постель. На гастролях он держался только усилием воли. Сент-Этьен, Гренобль, Экс-ан-Прованс. На каждом спектакле — врачи, уколы.

А затем — возвращение в Париж, больница и безысходный приговор врачей: оперировать необходимо, но операция убьет его. Оперировали Дюллена 7 декабря 1949 года. Через четыре дня наступила смерть.

Его похоронили в Фереоле. Арно и Туан — друг детства Дюллена — привезли из Шателара «горсть савойской земли» и высыпали ее на могилу «великого рыцаря театра».

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ТАИРОВ
(1885–1950)

Русский советский режиссер, основатель и руководитель Камерного театра. Спектакли: «Фамира Кифаред» (1916), «Саломея» (1917), «Федра» (1922), «Любовь под вязами» (1926), «Оптимистическая трагедия» (1933), «Мадам Бовари» (1940), «Чайка» (1944), «Без вины виноватые» (1944) и др.

Александр Яковлевич Корнблит (Таиров) родился 24 июня (6 июля) 1885 года в городе Ромны Полтавской губернии в семье учителя. Его первые театральные впечатления связаны со спектаклями братьев Адельнейм — трагиков, разъезжавших по российской провинции. Таиров начал играть в любительских спектаклях.

После окончания гимназии Александр поступает на юридический факультет Киевского университета.

В эти годы он непосредственно столкнулся с провинциальным театром, играя на сцене и наблюдая игру хороших провинциальных актеров. В сезоне 1906–1907 годов Таиров выступал уже в театре Комиссаржевской. Здесь, в спектаклях Мейерхольда, он познакомился с мастерством авторской режиссуры, однако отверг раз и навсегда эстетику условного театра. Затем — Передвижной театр «мхатовца» П. П. Гайдебурова, Петербургский Новый драматический театр. Уже в Передвижном театре Таиров выступает как режиссер. Однако неколебимая рутина Нового театра, прибавившись к прежним театральным разочарованиям, послужила катализатором для решения Таирова порвать с театром.

В 1913 году он заканчивает юридический факультет Петербургского университета и вступает в московскую адвокатуру. Таирову кажется, что он разочаровался в театре. Но когда появляется К. А. Марджанов с его фантастической затеей Свободного театра, который должен был сочетать трагедию и оперетту, драму и фарс, оперу и пантомиму — Таиров принимает предложение войти в этот театр режиссером.

Именно поставленные Таировым пантомима «Покрывало Пьеретты» Шницлера и китайская сказка «Желтая кофта» принесли известность Свободному театру и оказались неожиданными, интересными открытиями. В этих спектаклях Таиров провозгласил «театрализацию театра» и выдвинул принцип «эмоционального жеста» взамен жеста изобразительного или житейски достоверного.

Премьера «Покрывала Пьеретты» состоялась 4 ноября 1913 года. Таиров, конечно, угадал в настроениях времени, в сюжете, в молодой двадцатичетырехлетней актрисе со звучным именем Алиса Коонен. Надменный фатализм, порыв и излом, волнение неоставленных надежд… Все это было в его первом спектакле на сцене Свободного театра.

А 25 декабря 1914 года Таиров открыл в Москве новый театр — Камерный, ставший для молодого поколения 1910–1920 годов символом нового искусства.

Конечно, Таирову благоприятствовали обстоятельства. Он не забудет их перечислить: преданные актеры-единомышленники, верные друзья, отличное помещение — особняк XVIII века на Тверском бульваре, доставшиеся почти чудом деньги. Но этого было бы мало, если бы не вера Таирова, если бы не его смелость, если бы, наконец, не его любовь к Алисе Коонен, воплощавшей на сцене совершенно особый тип (быть может, Коонен — единственная трагическая актриса советского театра).

Камерный театр был воздвигнут во имя этой любви. Режиссер и актриса заключили брак в 1914 году. Театр забрал у них все, не оставив места ни для детей, ни для особо дружеских привязанностей.

1914 год. Идет Первая мировая война. А Таиров репетирует драму древнеиндийского классика Калидасы «Сакунтала». Что подвигло его выбрать именно эту пьесу? Вероятно, его любовь к Востоку, прекрасный перевод К. Бальмонта, выигрышная роль для Коонен, степные и бухарские картины Павла Кузнецова, понравившиеся Таирову на выставке «Мир искусства» изысканной простотой линий и красок.

В настроениях тогдашнего времени преобладал пессимизм. Таиров же утверждал на сцене возможность другого, прекрасного мира, в котором господствуют красота, мудрость, полнота духовной жизни.

Поначалу Таиров вынужден был показывать более десятка премьер за сезон. Но одна тенденция выступила сразу же: он расчищал и освобождал пространство сцены. Он стремился к созданию трехмерного сценического пространства как единственно соответствующего трехмерному телу актера. В этом режиссеру помогала художник Александра Экстер. Декорации решались ею в стиле кубизма.

Этот замысел, в частности, воплощал спектакль «Фамира Кифаред». Пирамиды, кубы, наклонные площадки, по которым двигались актеры, создавали некий ассоциативный образ античной Греции. Фамиру играл восточный красавец Николай Церетели, «высмотренный» Таировым в гуще мхатовской массовки.

После «Фамиры» Таиров обратился к «Саломее» Оскара Уайльда. Оформляя спектакль, Экстер кроме тканей применила тонкие металлические каркасы, обручи, даже фанеру.

Впечатляющее описание того, как Алиса Коонен играла Саломею, оставил Леонид Гроссман: «Но вот почти сакраментальным жестом Саломея возносит руки к глазам в благоговении перед представшим ей божеством. „Я влюблена в твое тело“, — молитвенно произносит царевна, словно ослепленная явлением Бога. И тут же, в смятении и ужасе, ее руки начинают извиваться, как змеи, готовые опутать и до смерти зажать в своих кольцах намеченную жертву…»

В 1917 году Камерный театр был изгнан из особняка на Тверском бульваре (нечем платить за аренду). Новое помещение — актерская биржа у Никитских ворот — мало подходило для показа спектаклей. Тратились поистине титанические усилия, чтобы повысить температуру на сцене и в зале с четырех градусов хотя бы до шести…

Для открытия сезона 1919/20 годов на возвращенной Наркомпросом сцене Таиров выбрал старинную мелодраму Э. Скриба «Адриенна Лекуврер». Этот спектакль станет одним из самых аншлаговых спектаклей столицы и продержится в репертуаре Камерного театра вплоть до его закрытия. После 750-го представления французский писатель Жан-Ришар Блок скажет, что Таиров и Коонен подняли мелодраму Скриба до уровня трагедии.

4 мая 1920 года в Камерном театре состоялась еще одна премьера — спектакля-каприччио по Э. А. Гофману «Принцесса Брамбилла». «Смех живой и живая радость — вот такова задача спектакля…» — объяснял режиссер. Расточительно щедрое переплетение реальности и фантастики,

эксцентриады и гротеска, цирковых и акробатических номеров — это и было созданное Таировым и художником Г. Якуловым царство «Принцессы Брамбиллы».

В 1922 году Таиров вместе с Якуловым ставит еще один жизнерадостный спектакль — «Жирофле-Жирофля» по оперетте Лекока. Здесь присутствовал кордебалет, как положено в шоу, и, конечно, «звезды»: Коонен, сыгравшая, как и предписывало либретто, обеих героинь, и Церетели — исполнитель роли одного из женихов. Таиров утверждал в спектакле важнейшие эстетические принципы своего театра: здесь разрабатывалась культура движения, культура слова, и, конечно же, в основе всего была эмоциональная внутренняя наполненность.

Таиров считал, что первый этап его исканий в Камерном театре заканчивается постановкой «Федры» Расина (1922).

Множество сцен из этого спектакля вошли в историю мирового театра. Легендой стал первый выход Коонен-Федры: словно сламываясь под тяжестью своей гибельной страсти, она шла очень медленно, и пурпурный плащ тянулся за ней, как огромный огненный след.

Премьеры 1922 года — «Федра» и «Жирофле-Жирофля» поставили Камерный театр на небывалую высоту. Им гордятся, в него водят иностранцев, его отправляют на гастроли за границу. Празднование десятилетнего юбилея Камерного театра проводится в Большом театре.

Гастроли в 1923 и в 1925 годах во Франции и Германии запомнились многим. Славословие и брань в прессе; подкупленные клакеры, не сумевшие сорвать «Федру», и ответственный прием, устроенный эмигрантской элитой в честь актеров Камерного театра; восторги Кокто, Пикассо, Леже… На Международной выставке в Париже в 1925 году Камерный театр завоевывает Большой приз. Таиров вернулся из поездки победителем.

«Ну какие они большевики, — восклицал известный французский критик Альфред Деблин, — это буржуи на 200 процентов, художники, производящие предметы роскоши».

Он искал пути возрождения классической трагедии, стремясь сделать ее близкой современному зрителю. Он отрицал ложноклассическую манеру исполнения трагедии, укоренившуюся и на французской, и на русской сцене. Как вспоминала Алиса Коонен, Таиров хотел представить царей и цариц из пьесы Расина обыкновенными людьми: «Не играйте царей!» — повторял он на репетициях Церетели и Эггерту, игравшими Ипполита и Тезея. Однако эти обыкновенные люди были одержимы гибельными страстями и вовлечены в жестокую борьбу.

Наиболее полно замысел Таирова воплощала Коонен-Федра. Трагическая сосредоточенность страсти, которую невозможно утолить, составляла основное содержание этого образа.

В планах Таирова по-прежнему на первом месте стоит задача создания современной трагедии. На этом пути режиссер несколько раз возвращался к «Грозе» Островского. Он все меньше увлекается внешней красотой и все больше стремится постичь трагические основы бытия.

В середине 1920-х годов Таиров находит «своего» автора: это американский драматург О'Нил, полагавший, что только трагедия способна выразить процессы современной жизни.

11 ноября 1926 года состоялась премьера спектакля «Любовь под вязами», которому суждено было войти в историю мирового театра.

Простой сюжет о'ниловской драмы из жизни американских фермеров XIX века обладал для Таирова многозначностью мифа: «Я считаю, что в этой пьесе О'Нил поднялся до больших высот, воскресив в современной литературе лучшие традиции античной трагедии».

В спектакле была показана история трагической любви мачехи (А. Коонен) к пасынку (Н. Церетели) и их яростного соперничества из-за фермы. Максимум житейской убедительности, максимум достоверности страстей — и минимум бытовых деталей.

В спектакле «Негр» по пьесе О'Нила (1929) на сцене предстала история любви Эллы и негра Джима. Коонен-Элла, проживающая в спектакле целую жизнь своей героини, от ребячливой девчушки до страдающей безумной женщины, поднималась в исполнении до трагических высот.

Примечательна реакция самого О'Нила на спектакли «Негр» и «Любовь под вязами»: «Как велики были мои восхищение и благодарность, когда я увидел ваши спектакли… Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы. […] Театр творческой фантазии был всегда моим идеалом. Камерный театр осуществил эту мечту».

Между тем современность настойчиво требовала от театра создания спектакля, «созвучного революции», и показа современного положительного героя.

Таиров переделывал, кроил то роман С. Семенова «Наталья Тарпова» (1929), то сценарий Н. Никитина «Линия огня» (1931), то романтическую трагедию М. Кулиша «Патетическая соната» (1931), то пьесу Л. Первомайского «Неизвестные солдаты» (1932). Но постановка этих весьма несовершенных пьес была во многом вынужденной.

Встреча Камерного театра с Всеволодом Вишневским была примечательна тем, что драматург и творческий коллектив были очень близки в искусстве. И писатель, и театр стремились найти монументальные, эпические, романтические формы сценического творчества.

«Оптимистическая трагедия» Вишневского — это взволнованный рассказ о том, как анархический отряд моряков под влиянием женщины-комиссара (А. Коонен) становится сплоченным революционным полком.

«Вся эмоциональная, пластическая и ритмическая линия постановки, — говорил Таиров, — должна быть построена на своеобразной кривой, ведущей от отрицания к утверждению, от смерти к жизни, от хаоса к гармонии, от анархии к сознательной дисциплине». Вершиной движения по спирали ввысь становилась гибель Комиссара, озаренная победой ее идеи. «Небо, Земля, Человек» — краткий девиз к спектаклю, придуманный его художником В. Рындиным, точно формулирует замысел Таирова. Спектакль говорил о победе человеческого духа, прославлял человека и верил в него.

В премьере следующего сезона — «Египетских ночах» Таиров задумал соединить в одном представлении «Цезаря и Клеопатру»

Бернарда Шоу, «Египетские ночи» Пушкина, «Антония и Клеопатру» Шекспира. Рискованный эксперимент опирался главным образом на смелость и актерское честолюбие Коонен, которую давно манил образ великой египтянки.

Однако после этого спектакля Камерный театр и в прессе, и в дискуссиях стали называть формалистическим: так были восприняты философские обобщения Таирова, говорившего о связи судьбы человека с судьбой эпохи.

Вслед за трагедией «Египетские ночи» в театре была поставлена комическая опера А. Бородина «Богатыри» (1936) с новым текстом Демьяна Бедного. Зрелище получилось яркое, пестрое, слегка стилизованное под палехские миниатюры. Вскоре последовали обвинения в искажении исторического прошлого русского народа. Спектакль был снят.

Критика обрушилась на Камерный театр и его руководителя со всех сторон. Утверждалось, что в практике театра была целая «система замаскированных вылазок против нашей партии, советского строя и Октябрьской революции».

Работу над оперой Прокофьева «Евгений Онегин» пришлось прекратить. В августе 1937 года волевым решением были слиты воедино таировский Камерный театр и Реалистический театр Охлопкова. Так продолжалось два года. В искусственно объединенной труппе царил хаос.

В 1940 году появился еще один великий спектакль Таирова, где опять мощно зазвучало трагическое дарование Алисы Коонен — «Мадам Бовари» по Флоберу. Режиссер не инсценировал Флобера в традиционном понимании — он вскрывал драматизм этого романа, всматриваясь в самую глубину человеческой души.

Война застала театр на гастролях в Ленинграде. Спешный отъезд в Москву. В начале сентября состоялась премьера спектакля «Батальон идет на Запад» Г. Мдивани.

Камерный театр только в эвакуации на Балхаше и в Барнауле дал более 500 спектаклей. Среди премьер этого периода — «Фронт» А. Корнейчука, «Небо Москвы» Г. Мдивани, «Пока не остановится сердце» К. Паустовского, «Раскинулось море широко» и «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского.

В 1944 году в Камерном театре шла «Чайка». Главным принципом постановки стали слова Чехова: «Не надо театральности. Просто все надо, совсем просто». Объясняя выбор пьесы, Таиров говорил, что «Чайка» звучит «как сейчас созданная пьеса, показывая, как человек побеждает все и идет в жизнь, ведь Нина Заречная будет большой актрисой. „Чайка“ — пьеса большой веры в человека, в его звезду, в его будущее, в его возможности».

Режиссер взял лишь фрагменты чеховского текста. Актеры играли без грима — читали текст по ролям, изредка меняя мизансцены на практически пустых подмостках. Речь «Чайки» звучала, как музыка, сливаясь с мелодиями Чайковского.

Другой спектакль Таирова 1944 года, «Без вины виноватые», с помощью художника В. Рындина возвращал А. Н. Островскому красочность, сладость и грусть старинного театра. «Что-то от одиночества бодлеровского альбатроса было в этой коонеповской Кручининой, в ее

отрешенном взгляде, устремленном вдаль, поверх голов окружающих людей, в ее движениях, непроизвольно быстрых и резких, несоразмеренных с теми ритмами и темпами, в которых двигалась толпа остальных персонажей», — напишет в дни премьеры Б. Алперс.

Последние годы Камерного театра были очень драматичны. В стране развернулась так называемая «борьба с низкопоклонством перед Западом». Советская же драматургия 1940-х годов для Таирова возможности особого выбора не представляла. К этому надо добавить трудности, переживаемые внутри самого коллектива: плохие сборы, закрытие актерского училища при театре, обветшалое здание, требовавшее ремонта…

Конечно, Таиров боролся. Спорил, отстаивал, ходил по инстанциям, признавался в ошибках. Еще надеялся спасти театр. Ему предстояли бесплодные поиски новых авторов и пьес. И еще его ждал пустоватый зал. И разброд за кулисами. И комиссии, обследующие состояние дел в театре.

19 мая 1949 года постановлением Комитета по делам искусств Таиров был уволен из Камерного театра.

29 мая в последний раздавали «Адриенну Лекуврер». Алиса Коонен играла вдохновенно, самозабвенно. «Театр, мое сердце не будет больше биться от волнения успеха. О, как я любила театр… Искусство! И ничего от меня не останется, ничего, кроме воспоминаний…» Последние слова Адриенны стали прощанием создателей Камерного театра со зрителями.

После закрытия занавеса — овации, крики благодарности, слезы. Занавес давали несчетное количество раз, а публика все не расходилась. Наконец, по распоряжению Таирова опустили железный занавес. Все было кончено.

Комитет по делам искусств перевел Коонен и Таирова (как очередного режиссера) в Театр имени Вахтангова. Пробыли они там недолго: работы им не предлагали и не обещали в будущем.

Вскоре Таиров и Коонен получили бумагу, где от имени правительства им выражалась благодарность за многолетний труд и предлагалось перейти на «почетный отдых, на пенсию по возрасту» (Таирову было тогда около 65-ти лет, Коонен — 59). Это был последний удар, который пришлось перенести Александру Яковлевичу.

9 августа 1950 года Камерный театр был переименован в Московский драматический театр имени А. С. Пушкина и тем самым фактически ликвидирован.

В сентябре здоровье Александра Яковлевича заметно ухудшилось. Таиров умер 25 сентября 1950 года в больнице имени Соловьева…

ЭРИХ ФОН ШТРОГЕЙМ
(1885–1957)

Американский режиссер, актер, сценарист. Фильмы: «Слепые мужья» (1919), «Глупые жены» (1922), «Алчность» (1925), «Веселая вдова» (1925), «Свадебный марш» (1928), и др.

Эрих Освальд Штрогейм родился 22 сентября 1885 года в Вене в семье коммерсантов. Его отец, Бенно Штрогейм, женившись на пражанке Иоханне Бонди, с помощью богатых пражских родственников открыл фабрику фетровых и соломенных шляп.

Эрих Штрогейм прекрасно учился в средней школе. Он был умен, элегантен, обворожителен и накоротке общался с «золотой молодежью». После сдачи выпускных экзаменов он поступил на фабрику. Затем его призвали в армию, определив в интендантскую службу. Но в 1908 году, при обстоятельствах, по сей день невыясненных, Эрих бежал из страны, срочно собрав с помощью родных крупную сумму денег.

Вскоре он объявился в Соединенных Штатах и записался в эскадрон первого кавалерийского полка штата Нью-Йорк. Однако иностранец не мог рассчитывать на военную карьеру в США. К 1911 году Штрогейм исколесил всю Америку, перебиваясь случайными заработками: был чернорабочим, грузчиком, продавцом воздушных шаров, мойщиком посуды, официантом. Пробовал себя в журналистике, играл в театре варьете, писал пьесы.

В 1914 году Штрогейм обосновался в Лос-Анджелесе. Он был не только статистом, но и трюкачом, дублируя актеров в опасных сценах. Именно трюкачом дебютировал Штрогейм у Гриффита в фильме «Рождение нации». Эрих пять или шесть раз падал с высоты нескольких метров, пока не сломал два ребра.

Гриффит, наблюдая за Штрогеймом, первый открыл в нем актерское дарование. Оценив его врожденную привычку держать себя с подчеркнутым высокомерием, он поручил Эриху роль фарисея в библейском эпизоде «Нетерпимости» (1916).

К моменту вступления США в европейскую войну Штрогейм стал в Голливуде своим человеком. Сначала он был консультантом по немецким костюмам и быту, затем превратился в актера. Штрогейм с такой убедительностью изображал отталкивающие черты прусского офицерства — наглость, цинизм, жестокость, что режиссеры наперебой предлагали ему все новые и новые роли. Штрогейма стали отождествлять с сыгранными им персонажами, в результате чего он подвергся почти повсеместному бойкоту.

В опубликованной в 1920-х годах биографии актера утверждалось, что отцом графа Эриха Ханса Карла Марии Штрогейма фон Норденвальда был знатный полковник, а матерью — трагически погибшая в 1898 году фрейлина императрицы Елизаветы. Он мог сделать блестящую военную или дипломатическую карьеру, но после дуэли с фаворитом Франца-Иосифа вынужден был покинуть Австрию. Штрогейм не опровергал эту биографию: она была выдумана в рекламных целях.

Режиссерским дебютом Штрогейма стал недорогой фильм «Слепые мужья» (1919), в котором он без тени сентиментальности обрисовал несимпатичных участников драмы: муж, ограниченный эгоист, жена, красивая пустышка, офицер — праздный соблазнитель… Штрогейм на этой картине был и декоратором, и художником по костюмам, да еще сыграл роль австрийского офицера.

Уже в дебюте Штрогейм показал себя расточительным, властным и гениальным. Запланированный бюджет он превысил в четыре раза. К счастью, картина «Слепые мужья» пользовалась успехом.

В начале 1922 года состоялась премьера «Глупых жен». Компания «Юниверсл» сообщила, что Штрогейму выделили на картину 50 тысяч долларов, но из-за его расточительности стоимость фильма выросла в 25 раз. Например, по требованию режиссера была воссоздана главная площадь Монте-Карло с казино и «Гранд-отель де Пари», хотя декорация

показывалась всего одним планом и тут же уничтожалась пожаром.

Наиболее колоритной фигурой в «Глупых женах» является граф Серж Карамзин (Штрогейм), бывший офицер царской армии, убежденный циник и мошенник, который проворачивает темные дела в Монте-Карло, живя на деньги своих любовниц. В конце он погибал от руки сообщника, а его труп сбрасывали в канаву для нечистот.

Фильм, шокировавший часть почтенной публики, пользовался сенсационным успехом, благодаря чему Штрогейм приступил к съемкам супербоевика «Карусель» по собственному сценарию. Но когда фильм был почти готов, руководство отстранило его от съемки под тем предлогом, что постановка становилась слишком дорогой.

Пострадал он только морально. Не прошло и месяца, как «МГМ» предложила Штрогейму оклад в пять раз больший.

Режиссеру удалось убедить Сэма Голдвина приступить к экранизации романа Фрэнка Норриса «Мак-Тиг» о человеческой алчности.

Итак, зубной врач-самоучка Мак-Тиг женится на мещанке Трине, которая вскоре выигрывает в лотерею целое состояние. Погоня за деньгами приводит сначала к распаду семьи, а затем и к гибели героев фильма. Мак-Тиг и бывший жених Трины умирают в Долине Смерти, и около их трупов лежит мешок с золотом, олицетворяющий бессмысленную человеческую алчность.

Подготовка к съемке фильма, получившего название «Алчность», отняла у Штрогейма более года работы (1922–1923). Он с особой тщательностью подбирал исполнителей главных ролей. «Нетрудно заметить, что я все время, если это возможно, использую одних и тех же актеров и актрис. Когда мне понадобился Гибсон Гоулэнд (на роль Мак-Тига), оказалось, что он в Шотландии. Я вызвал его, поскольку ни один из известных или неизвестных актеров не соответствовал столь точно, как он, описанию внешнего облика и характера героя. Когда я захотел использовать Чезаре Гравину, то узнал, что он с женой-певицей отбыл в Аргентину. Ему тоже пришлось вернуться».

Заключительный эпизод — смерть Мак-Тига — снимался в Долине Смерти. 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, — рассказывал Штрогейм. — Мы работали и в тени, и без тени при температуре 142 градуса по Фаренгейту (61 градус по Цельсию)».

В 1924 году Штрогейм завершил первый монтаж, который показал друзьям. Авторский вариант фильма был рассчитан на суперпродолжительную демонстрацию. Поскольку Штрогейм не согласился сокращать фильм, хозяева студии отстранили его от завершающего этапа работы и поручили монтажерам уложить ленту в два часа экранного времени.

Оскорбленный режиссер отказался смотреть сокращенную версию, назвав ее «бездыханным трупом». Однако даже в таком виде «Алчность» сохранила дыхание и стала выдающимся произведением киноискусства. Фильм вошел в золотой фонд мирового кино, как своего рода шедевр в изображении одного из страшных человеческих пороков — алчности. По итогам знаменитого опроса 1958 года «Алчность» вошла в число

двенадцати лучших картин всех времен и народов.

После разрыва с «МГМ» акции австрийского режиссера по-прежнему котировались очень высоко. Этому способствовал и значительный кассовый успех фильма «Веселая вдова» (1925) по мотивам оперетты Легара. Его взял на работу П.-А. Пауэрс из «Парамаунта».

В начале 1926 года Штрогейм написал сценарий автобиографического характера «Свадебный марш». В это произведение было вложено много теплых, лирических чувств, воспоминаний о молодости, воссозданы яркие страницы жизни веселой Вены. Штрогейм убедил Пауэрса снять этот фильм в двух сериях.

Когда он заканчивал монтаж первой части, руководство «Парамаунта» вдруг поручило другому режиссеру, фон Штернбергу, сделать из второй серии отдельный фильм.

Защищая свои права и вступив в спор с руководством студии, Штрогейм в результате оказался в черных списках крупных голливудских кинокомпаний. Но еще один шанс ему предоставила кинозвезда Глория Свенсон. Будучи на вершине славы и благосостояния, она задумала выпустить совместно с продюсером Дж.-П. Кеннеди немой фильм «Королева Келли» (1928).

Когда съемки были в самом разгаре, Кеннеди вдруг решил, что вкладывать большие деньги в немой фильм неразумно. Он остановил съемки. В это же время распространились слухи, что Штрогейм снова превысил бюджет, нарушил план съемок, да к тому же поссорился с Глорией Свенсон…

Штрогейм пытался еще заняться режиссурой, но неудачно. Голливуд бесповоротно решил избавиться от него. Эрих Штрогейм на будущие тридцать лет жизни был вынужден окончательно оборвать свою карьеру режиссера…

В 1930–1950-х годах Эрих фон Штрогейм много снимался во Франции и США. Если роль давала возможность показать конфликты и противоречия в характере героя, Штрогейм создавал яркие и выразительные образы («Великий Габбо» (1929), «Какой ты меня желаешь» (1932), «Беглецы из Сент-Ажиля» (1938), «Танец смерти» (1947)). Причем он всегда предлагал режиссеру собственную трактовку образов.

В наиболее значительном фильме Кристиан-Жака — «Беглецы из Сент-Ажиля», действие которого происходит в маленьком пансионе для мальчиков, Эрих фон Штрогейм производил сильное впечатление в роли учителя, которого дети вначале не любят и не понимают, потому что он немец. Но он находит дорогу к мальчишеским сердцам, и его даже вводят в «тайное» школьное общество.

Его высшим актерским достижением стала остродраматическая роль в фильме Ренуара «Великая иллюзия» (1937), где он сыграл немецкого аристократа, летчика-аса фон Рауффенштайна, ставшего после ранения комендантом лагеря для военнопленных. Во время съемок отношения Штрогейма с Ренуаром складывались непросто. Говорили даже, что актер сам ставил свои сцены, а подавленный Ренуар бездействовал.

Штрогейм появлялся в обществе по-княжески элегантный — бриллиант на пальце, палка с золотым набалдашником, прямая спина (одним он объяснял это повреждением позвоночника во время войны,

другим говорил, что это следствие падения с лошади в молодые годы в Вене, хотя оба объяснения вымышлены).

В картине Билли Уайлдера «Пять гробниц на пути в Каир» (1943) Штрогейм появился в роли немецкого фельдмаршала Роммеля. Он принял участие и в другом фильме Уайлдера «Сансет-бульвар» (1950), сыграв в нем прославленного в прошлом голливудского режиссера, доживающего свой век лакеем у постаревшей кинозвезды.

Эрих фон Штрогейм умер 12 мая 1957 года в своем загородном доме под Парижем. Незадолго до этого французское правительство сделало ему долгожданный подарок, наградив орденом Почетного легиона. «Его похороны, — писал Жан Ренуар, — соответствовали этому экстравагантному человеку. Украшенный резьбой деревянный гроб оказался так велик, что пришлось расширять дорожку, ведущую к маленькой часовне. Впереди траурного кортежа, состоявшего из знаменитостей французского кино, шли цыганские музыканты из ночного кабаре, игравшие венские вальсы».

ФРИДРИХ МУРНАУ
(1888–1931)

Немецкий режиссер. Фильмы: «Голова Януса» (1920), «Путешествие в ночь» (1920), «Замок Фогелед» (1921), «Носферату, симфония ужаса» (1922), «Горящая пашня» (1922), «Последний человек» (1924), «Восход солнца» (1927), «Табу» (1931) и др.

Фридрих Вильгельм Плумпе (Мурнау) родился 28 декабря 1888 года в Билефельде, Вестфалия. Его родители были людьми состоятельными. В детстве Фридрих Вильгельм имел игрушечный кукольный театр, с освещением, люком, колосниками. В двенадцать лет он знал уже Шопенгауэра, Ибсена, Ницше, Достоевского и Шекспира.

Получив фундаментальное образование в Гейдельбергском университете, став доктором философии, Мурнау вдруг круто меняет свою жизнь: с 1910 года он играет и ставит пьесы в знаменитом Немецком театре под руководством Макса Рейнхардта.

Во время войны Мурнау попал в Первый гвардейский полк, расквартированный в Потсдаме. Позже его определили в авиаторы. «Я стал самым ожесточенным пацифистом, ибо был свидетелем самого отвратительного разрушения», — писал режиссер в 1928 году.

После кошмара военных лет Мурнау возвращается в театр и ставит пьесы на сценах Цюриха и Берна, затем, уже в Берлине, пробует свои силы в кинематографе. Первые фильмы Мурнау сразу заявляют о его интересе к миру таинственного и ужасного («Мальчик в голубом» (1919), «Голова Януса» (1920), «Замок Фогелед» (1921) и др.). В эти годы начинается сотрудничество Мурнау с крупнейшим немецким кинодраматургом 1920-х годов Карлом Майером.

Сценаристы склоняли Мурнау к созданию фантастического фильма, и в итоге он снял один из шедевров этого жанра — фильм «Носферату, симфония ужаса» (1922) по роману Брэма Стокера «Дракула». Картина снималась в основном на натуре. Художник Альбен Грау при построении декораций использовал мотивы готической архитектуры с ее заостренными линиями. Интерьеры были обставлены причудливой, тяжеловесной мебелью, что еще более усиливало и без того гнетущую атмосферу в замке

барона Носферату.

Мурнау пригласил на роль вампира немецкого актера театра и кино Макса Шрека, имевшего устрашающе мрачный вид. Об этом актере известно крайне мало, даже фотографий не сохранилось, что вкупе с его кошмарным обликом породило множество легенд. Например, уже в наше время был снят фильм «Тень вампира», где предполагалось, что загадочный Шрек на самом деле был вампиром и режиссер об этом знал…

Непростая судьба ожидала фильм «Носферату, симфония ужаса». Вдова Брэма Стокера наотрез отказалась уступить права на экранизацию романа «Дракула». Когда же фильм был все-таки снят, принципиальная миссис Стокер через суд добилась уничтожения картины. Все найденные копии «Носферату» были сожжены. И только в 1929 году была обнаружена еще одна, чудом уцелевшая.

Носферату стал праотцом всех вампиров, малоизвестный роман обрел неслыханную популярность (о Дракуле уже снято более тридцати картин), а превзойти актера Макса Шрека в заглавной роли никому так и не удалось.

В тот же год, что и «Носферату», Мурнау поставил крестьянскую драму «Горящая пашня» (1922). Обозреватель газеты «Форвертс», отмечая работу режиссера, писал: «Здесь, видимо, впервые создана поэма в кинокадрах». А вот мнение другого рецензента: «Незабываемы сцены заснеженной земли и пожара. И всюду — настоящее, неподдельное чувство. Ничего уродливого или мрачного».

В 1924 году Мурнау выпустил картину «Последний человек», снятую по сценарию Майера. Эта картина стала одной из вершин мирового кино.

Мурнау переносит на экран казалось бы незатейливую историю о старом швейцаре из первоклассного отеля. В глазах соседей и родственников его великолепная ливрея делала швейцара значительным лицом. Но однажды он не смог поднять тяжелый чемодан, и его место занял другой. А старого швейцара перевели служителем в мужской туалет. Вместе с ливреей он потерял уважение и стал для родных и соседей последним человеком. Но вдруг неожиданный взлет — наследство делает старика миллионером…

Швейцара в фильме Мурнау играл Эмиль Яннингс, которого американцы называли «немецким великаном». Диапазон возможностей актера был чрезвычайно широк. Но Яннингс обладал несносным характером. К чести режиссера, он сумел добиться дисциплины от этого «священного чудовища».

При создании фильма Мурнау стремился, по его словам, к простоте, сознательно отказываясь от бытовавших тогда в кино выигрышных трафаретов (во многом заимствованных у театра). Вместе с Майером и оператором Фрейндом Мурнау отыскивал новые, собственно кинематографические средства выразительности. Например, они добивались, чтобы съемочная камера играла такую же роль, как карандаш в руках художника. Камеру иногда укрепляли на животе оператора, а иногда она парила в воздухе, закрепленная на лесах, или двигалась вперед вместе с оператором на специальной тележке. Панорамирование стало средством выражений психического состояния героев, а съемочная камера из средства фиксации действия превратилась в средство художественной

выразительности.

Французский киновед Жорж Садуль утверждал, что «разнообразя кинематографический язык, делая его авторским, Карл Майер, Мурнау и Карл Фрейнд осуществляли эволюцию, которая в техническом смысле сопоставима лишь с всеобщим наступлением звука».

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 12 лучших фильмов «всех времен и народов».

Сняв бесспорный шедевр, Фридрих Мурнау увлекся созданием костюмных лент по знаменитым сюжетам. Он снимает «Тартюфа» (1925) и «Фауста» (1926). Оба фильма получились «театрализованными», несколько тяжеловесными, помпезными.

Мурнау, тяжело переживавший неудачу, решил попытать счастья в Америке, куда его пригласила компания «Фокс».

В Голливуде немецкому режиссеру создали все условия для работы. Уильям Фокс называл его «немецким гением».

Первым голливудским фильмом Мурнау стал «Восход солнца» (1927). Сценарий (по новелле Г. Зудермана «Путешествие в Тильзит») написал в Берлине и переслал через океан по почте К. Майер.

Мурнау дал дополнительную характеристику своему произведению титрами: «Песнь двух человеческих существ»: «Эта песнь мужчины и женщины ниоткуда и отовсюду может прозвучать в любом месте и в любую эпоху. Везде, где восходит и заходит солнце, в водовороте городов или на затерянной ферме, жизнь одинакова, то горькая, то сладкая, со своими радостями и горестями, со своими проступками и прощениями».

Несмотря на кинематографические достоинства, «Восход солнца» потерпел тяжелейший финансовый провал, от которого Мурнау так и не оправился.

Следующие картины в Голливуде, «Четыре дьявола» (1929) и «Городская девушка» (1930), снимались Мурнау по финансовым соображениям.

Вскоре Мурнау разорвал пятилетний контракт с «Фокс» и отправился в Южные моря снимать художественно-документальное кино. Он вспоминал: «С первого взгляда на порт Бора-Бора я понял, что это — мой остров, драгоценный камень в оправе бесконечного моря. Туземцы почти ничего не знали о внешнем мире, они живут там, не зная стыда, а их жизнь — вечная игра».

Свой последний фильм Мурнау начал ставить вместе с известным документалистом Робертом Флаэрти, причем на собственные деньги.

В мелодраме «Табу» (1931) главные роли исполняли туземцы — маори. Чем поэтичней была показана «райская» жизнь на острове, тем эмоциональнее звучал финал, ставший одной из лучших сцен в кино: юноша, плывущий за лодкой, которая увозит любимую; он хватается за веревку, жрец обрезает ее, и пловец тонет…

По завершении съемок премьера фильма должна была состояться в Нью-Йорке. Мурнау, увлекавшийся оккультизмом и веривший в предсказания астрологов и гадалок, получил предсказание о гибели в

автокатастрофе и решил отправиться из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк морским путем.

11 марта 1931 года по пути за билетом на пароход Мурнау выбросило из машины, и он разбился насмерть о бетонное заграждение. Удивительно, но никто из его попутчиков не пострадал. Зато тут же распространились слухи о том, что Мурнау вылетел из машины из-за того, что в этот момент домогался юного шофера-филиппинца. Слухам поверили, и в результате само имя Мурнау оказалось под запретом, а на похороны пришли всего 11 человек…

КАРЛ ДРЕЙЕР
(1889–1968)

Датский режиссер. Фильмы: «Президент» (1918), «Страницы из Книги сатаны» (1919), «Почитай жену свою» (1925), «Страсти Жанны д'Арк» (1927), «День гнева» (1943), «Двое» (1945), «Слово» (1955), «Гертруда, или Странное приключение Дэвида Грея» (1964) и др.

Карл Теодор Дрейер родился 3 февраля 1889 года в Копенгагене. Вскоре его мать, Жозефина Нильсен, шведка по национальности, умерла, и мальчика усыновила датская семья Дрейеров. В их доме царили строгие пуританские нравы.

В восемнадцать лет, завершив обучение в классической гимназии лучшим учеником класса, Дрейер навсегда оставляет приемный дом.

Одно за другим он меняет несколько мест службы, пока наконец не устраивается в ежедневную газету либералов «Политикен», где пишет статьи о кино, театре, литературе, ведет колонку судебной хроники. Карл начинает сотрудничать с редакциями престижных и популярных газет Копенгагена. И в зрелые годы, будучи уже известным всему миру кинематографистом, он не оставлял журналистики.

На киностудию «Нордиск» он пришел в 1912-м, причем начинал в качестве автора титров, редактора, разработчика сюжетов. Вскоре ему доверили сочинять сценарии. В период 1912–1919-х годов по его сценариям было поставлено на разных студиях двадцать два фильма, причем среди режиссеров оказались корифеи датского кино.

В 1918 году Дрейер ставит мелодраму «Президент» по роману венгерского писателя Франсоса. Картина отличалась разнообразием мизансцен, мастерством освещения и монтажа. Мелодраматическая история осужденной по закону молодой женщины-детоубийцы перекликалась с реальными фактами жизни матери самого Дрейера, которая погибла, намереваясь избавиться от второго внебрачного ребенка.

«Президент» еще не был представлен публике, как в 1919 году на экраны вышел фильм Дрейера «Страницы из Книги сатаны» по мотивам заметок английской писательницы Мэри Корелли. Кинематографическим прообразом фильма послужила гриффитовская «Нетерпимость» (1916). Датский режиссер мастерски выстроил сюжет в четырех последовательно развивающихся новеллах (у Гриффита они развиваются параллельно). Дрейер рассказывает о предательстве Христа, об испанской инквизиции, о Великой французской революции и о революции 1917 года в России, а годом позже — в Финляндии. Он трактовал современные события как воплощение дьявольского начала. При этом Дрейер заявлял: «Я не верю в революции. Они, как правило, обладают печальной особенностью

отбрасывать развитие назад. Я больше верю в эволюцию, в маленькие шажки…»

Последующее десятилетие стало самым плодотворным в творческой жизни Дрейера-режиссера. С 1920 по 1927 год он снял семь полнометражных фильмов. Причем датчанин вынужден был переезжать из страны в страну, чтобы отыскать средства на постановку очередного фильма. Так он снял картины в Швеции, в Германии, в Норвегии.

После замечательного успеха фильма «Почитай жену свою», снятого в Дании в 1925 году, Карла Дрейера пригласили во Францию, где предложили на выбор три исторических сюжета, три женские судьбы (в основе любимых сюжетов Дрейера — идея борьбы против жестокого и несправедливого мира, борьбы, которую ведет женщина-одиночка). Отвергнув коронованных особ, режиссер выбрал Жанну д'Арк. Полтора года велась работа над фильмом. Сценарии по документальным историческим материалам был написан самим Дрейером, но из тактических соображений подписан Жозефом Дельтеем. Датчанин остановился на драматическом финале жизни легендарной Жанны — процессе над нею и последующих приговоре и казни.

Исполнительницу главной роли Марию-Ренату Фальконетти, без которой фильм «Страсти Жанны д'Арк» (1927) представить невозможно, он увидел на сцене в одном из «театров бульваров» — в «Театре де ля Мадлен». «У нее было оригинальное лицо, — вспоминал Дрейер. — Помимо чарующего современного облика в ней было что-то величественное… И я нашел в ее лице то, что искал для Жанны д'Арк: простая женщина, очень искренняя и в то же время — женщина, способная на страдание».

Фальконетти согласилась остричь свои прекрасные волосы, чтобы внешне быть похожей на героиню. Поражающая простота ее игры и громадная сила темперамента буквально потрясали зрителей. Актриса настолько вошла в свою роль, что в кадрах истязаний Жанны д'Арк впадала в обморочное состояние. Она плакала в моменты съемок допроса без всякого принуждения со стороны режиссера только потому, что жила внутренней жизнью своей героини.

Рене Фальконетти (сценическое имя актрисы) органично вошла в мужской актерский ансамбль, мастерски собранный Дрейером. Датчанин высоко ценил систему Станиславского и считал, что, только «растворившись в актере», можно добиться раскрытия внутреннего мира человека. Вся режиссерская тактика Дрейера неизменно была подчинена созданию атмосферы интимности и сосредоточенности в процессе съемок.

В фильме преобладают крупные планы героев и самой Жанны д'Арк (оператор фильма — Рудольф Мате). Как и предполагал Дрейер, лицо Фальконетти на экране оказалось настолько выразительным, что способно было удерживать внимание зрителей в течение почти двух часов демонстрации фильма. Зрители искренне сострадали героине.

По требованию парижского архиепископа фильм вышел на экраны в сокращенной версии. Однако даже в таком виде шедевр Дрейера, согласно знаменитому опросу критиков в Брюсселе в 1958 году, вошел в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. Им искренне восхищался Сергей Эйзенштейн («Одна из прекраснейших картин на протяжении истории фильма»), и многие классики мирового кино.

С приходом звука в кино Дрейеру становится труднее добывать деньги для своих фильмов. Кинематограф скандинавских стран переживал затяжной кризис.

Дрейер возвращается к журналистике. Именно в 1930-е годы им была написана большая часть статей, которые впоследствии стали основой книги «О кино».

После многолетнего отсутствия в Дании Дрейер в 1940 году вернулся на родину, где ему посчастливилось заполучить 250 тысяч крон, сумму в то время значительную, для съемок фильма. Но именно тогда Дания была оккупирована фашистскими войсками, поэтому картина «День гнева» вышла на экраны только в 1943 году. В ее основу была положена пьеса Ханса Виерса-Йенсена «Анна, дочь Петера» о средневековой «охоте на ведьм» в Норвегии. Этот фильм пережил свое время и по праву считается одним из совершенных созданий режиссера, восхищая, кроме прочего, тем самым медленным и торжественным ритмом повествования, который был отнесен современниками фильма к его недостаткам.

В послевоенную эпоху шестидесятилетний Дрейер, живой классик датского кино, снял серию короткометражных фильмов, среди которых лишь один был игровым. Преследовавшие его всю жизнь проблемы оставались прежними — никто не спешил вложить деньги в следующую постановку.

Из творческого небытия Дрейера вернул Международный кинофестиваль в Венеции в 1955 году, когда новый шедевр режиссера — религиозно-философский фильм «Слово» — был удостоен «Золотого льва св. Марка».

К постановке этого фильма, ставшего триумфом кинематографа «духовного сопротивления», датчанин готовился без малого тридцать лет. В основу замысла был положен сюжет одноименной драмы датского писателя и пастора Кая Мунка.

Герой картины Йоханнес — провидец, воображающий себя Иисусом Христом, — обретает духовную силу только после того, как осознает свою ошибку.

«Каждый кадр „Слова“ отличает формальная безупречность, достигающая высшего совершенства, — писал Франсуа Трюффо. — Но мы знаем, что Дрейер не просто „живописец“. Картина снята в очень медленном ритме, игра актеров величественна и строга, но и ритм, и игра полностью контролируются режиссером. Ни один квадратный сантиметр пленки не ускользнул от бдительного его ока. После Эйзенштейна Дрейер был, несомненно, самым требовательным к себе режиссером: картины его в законченном виде почти полностью соответствовали тому, что было им задумано».

Строгий, аскетичный в средствах выражения фильм Дрейера о силе человеческой веры, способной вырвать любимого человека у смерти и вызвать мертвого к жизни, имел огромный международный резонанс.

В Дании выходит сборник статей режиссера «О кино» (1959), который издается вскоре и в Европе. Премьера последнего стилистически изысканного ретро-фильма «Гертруда, или Странное приключение Дэвида Грея» (1964) вне конкурса демонстрируется на Международном

кинофестивале в Венеции.

Теперь он мог позволить себе заниматься своим искусством: правительство Дании предоставило ему кинотеатр «Дагмар» в Копенгагене, не облагаемые налогами доходы от которого поступали на его счет.

Карл Дрейер, глубоко религиозный человек, влюбленный в кинематограф, всю свою жизнь лелеял две мечты, которые ему так и не суждено было осуществить: он хотел снять фильм «Жизнь Христа» и работать в Голливуде, как его учитель Дэвид Гриффит. В планах режиссера значилась и экранизация любимого им романа «Доктор Живаго» Пастернака, который он перечитывал не менее десяти раз. Однако этим планам, к сожалению, не суждено было сбыться. Карл Теодор Дрейер умер 20 марта 1968 года в Копенгагене. Он похоронен на городском кладбище «Фредериксберг Киергаард».

Ныне Карл Теодор Дрейер остается в числе неоспоримых классиков мирового киноискусства. «Угрюмый датчанин», «упрямый индивидуалист», «одинокий скандинав», как именовали его критики, стал режиссером-легендой.

«Дрейер вне и выше всяких теорий», — сказал Жан Ренуар.

ЧАРЛЗ ЧАПЛИН
(1889–1977)

Английский кинорежиссер и актер. Фильмы: «Иммигрант» (1917), «Малыш» (1920), «Парижанка» (1923), «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928), «Огни большого города» (1931), «Великий диктатор» (1940), «Месье Верду» (1947), «Король в Нью-Йорке» (1957), «Графиня из Гонконга» (1967) и др.

Чарлз Спенсер Чаплин родился 16 апреля 1889 года в Лондоне. Его мать, Ханна Хилл, — актриса мюзик-холла с неудавшейся карьерой. Отец Чарли Чаплин сначала играл мимические сценки, потом стал, как тогда говорили, «драматическим и жанровым певцом». Личные и житейские неурядицы неустроенного актерского быта не обошли и эту семью. Гастроли, жизнь порознь, интрижки на стороне… Чарли и его сводный брат Сидней росли с матерью.

Чаплин-старший жил в бедности и не мог помогать им. Чтобы свести концы с концами, Ханна нанималась сиделкой, обшивала членов церковной общины. Но их положение оставалось отчаянным. «Мы жили, — вспоминал Сидней, — в нищенской комнатушке и большей частью впроголодь. Ни у меня, ни у Чарли не было башмаков. Помню, как мать снимала с ног туфли и отдавала их тому из нас, чья очередь была идти за даровой похлебкой для бедняков, единственной нашей едой за целый день…»

Нищета подорвала здоровье Ханны. Ее положили в клинику для душевнобольных, затем поместили в работный дом. Сидней и Чарли бродяжничали. Спустя несколько месяцев их отправили в Хэнуэллский приют для беспризорных детей.

12 ноября 1898 года Ханну выпустили из больницы. Вместе с сыновьями она поселилась на Метли-стрит.

В девять лет Чарли оказался в детском ансамбле кокданса «Восемь ланкаширских парней». Два года он разъезжал с ансамблем по английской провинции.

После того как Чаплин покинул ансамбль, выступления с песенками, танцами, пародиями чередовались с прозаическими занятиями продавца газет, рассыльного, слуги в частном доме, печатника в типографии, подмастерья, даже учителя танцев, пильщика дров и стеклодува.

Чарли было восемнадцать лет, когда он оказался в труппе Карно. Во время американских гастролей труппы в конце 1912 года его приметил представитель кинофирмы «Кистоун». Через год, обговорив все условия, Чаплин подписал с «Кистоуном» контракт и переехал в Лос-Анджелес.

Кинокомедии с участием Чаплина имели успех. Однако со временем он решил ставить фильмы сам. Его первая лента «Застигнутый дождем» оказалась одной из лучших в «Кистоуне».

За год работы в «Кистоуне» он снялся в общей сложности в тридцати пяти картинах. Почти две трети из них были сделаны им самим, по собственным сценариям или в соавторстве.

В 1915 году он выпустил двенадцать фильмов для чикагской фирмы «Эссеней». Наибольшим успехом пользовались «Чемпион», «Бродяга», «Женщина», «Вечер в мюзик-холле». В этих простеньких комедиях появлялся бродяжка Чарли. Он был и банкиром, и маляром, и попрошайкой, и полицейским, и механиком, и батраком, даже Тарзаном, даже… красавицей Кармен!

«В основе всех моих фильмов лежит такой ход: я попадаю в какую-нибудь неприятность, передрягу, но несмотря ни на что, с безнадежной серьезностью делаю вид, будто со мной ровным счетом ничего не произошло», — писал Чарли Чаплин.

В начале 1916 года он перешел в фирму «Мьючуэл» с контрактом на 670 тысяч долларов в год.

Первый же фильм «Контролер универмага», снятый Чаплином для «Мьючуэл», имел большой успех. Каждый месяц он выпускал по одной комедии в двух частях: «Пожарный», «Скиталец», «В час ночи», «Граф», «Лавка ростовщика», «За экраном»…

Фильмы «Бродяга» и «Банк» были первыми комедиями Чаплина, в которых прозвучали драматические и трагические нотки, столь важные в его зрелом творчестве.

Во время Первой мировой войны Чаплин рекламировал «Заем свободы», призывая пожертвовать деньги на нужды армии. Наверное, именно тогда у него созрел замысел фильма «На плечо!». Эта трехчастевая комедия о бессмысленной жестокости войны — одна из величайших удач Чаплина.

23 сентября 1918 года Чарли вступил в брак с пятнадцатилетней актрисой Милдред Харрис. Женился он скоропалительно, так как его юная подруга утверждала, что ждет ребенка. Потом выяснилось, что тревога была ложной.

Неудачный брак вызвал у Чаплина творческий кризис. В 1919 году он снял всего две ленты — «Солнечная сторона» и «День развлечений».

Стремясь к независимости, Чаплин вместе с Дэвидом Гриффитом, Мэри Пикфорд и Дугласом Фербенксом организует кинокомпанию «Юнайтед артистс». А в 1922 году режиссер создаст свою компанию «Чарлз Чаплин филм корпорейшн».

7 июля 1919 года Милдред родила сына Нормана, но прожил он всего три дня.

Чаплин погружается в работу. Уже через десять дней после трагедии он делал пробы, отыскивая героя — маленького ребенка — для нового фильма «Малыш» (1920). На этот фильм Чарли потратил более года, вложив 300 тысяч долларов. Некоторые эпизоды переснимались более ста раз! Чаплин говорил: «Я хочу сделать серьезную картину, в которой за комическими и бурлескными эпизодами будет скрываться ирония, жалость, сатира».

Чаплин и Милдред Харрис расстались без взаимных упреков. Однако журналисты раздули громкий скандал, и Милдред обвинила мужа в жестокости. Во время бракоразводного процесса адвокаты пригрозили конфисковать фильм «Малыш». Чаплин бежал в Солт-Лейк-сити, прихватив с собой негатив картины.

Наиболее полные сведения о методах работы Чаплина того времени содержатся в воспоминаниях его секретаря Элзи Годд.

…Сразу по приходе в студию Чаплин собирал исполнителей и своих ассистентов. Он подробно рассказывал об очередной сцене фильма, объяснял каждому артисту его роль. Не довольствуясь этим, Чаплин сам поочередно исполнял все роли — мужские и женские — перед участниками труппы. После этого он приступал к репетиции, внимательно наблюдая за игрой каждого актера, добиваясь искренности и убедительности игры.

Наконец, тщательно проверив костюмы и грим, он приступал к съемке. В этот момент с ним происходила полная перемена: вся прежняя озабоченность, деловитость исчезали, и всем он казался беззаботным весельчаком, который как бы шутя и импровизируя создавал интересные, смешные трюки. Постепенно Чарли заражал своим настроением всех остальных актеров.

Готовый фильм Чаплин показывал в каком-нибудь кинотеатре Лос-Анджелеса. Он внимательно следил, как реагировали зрители, и делал для себя соответствующие выводы.

В 1925 году Чарли Чаплин снимает один из лучших фильмов всех времен и народов — «Золотую лихорадку» (1925). Снимает с редкой изобретательностью, заставляющей романтические и даже трагические ситуации неожиданно переходить в комические. Чаплин и сам считал эту картину шедевром.

Действие «Золотой лихорадки» относится к 1898 году. По ледяным пустыням Аляски движется цепочка золотоискателей. Один из них — Чарли, маленький, добрый, влюбчивый человек, пытающийся жить среди грубых, жестоких, одержимых жаждой наживы людей.

Он влюбляется в девушку из салуна. Чтобы развлечь ее, показывает танец булочек — шедевр мимического искусства: две булочки с воткнутыми в них вилками изображают ноги танцора; глаза, брови, губы Чаплина придают танцу лирическую грусть, необычайную выразительность.

В этой комедии Чаплин продолжил начатую в драме «Парижанка» (1923) углубленную разработку характеров. Картину отличают органическая целостность, лаконичный и выразительный кинематографический язык. Одна деталь — и перед зрителями целое событие, яркая черта психологического портрета.

Во время съемок «Золотой лихорадки» Чарли Чаплин был вынужден жениться на пятнадцатилетней Лите Грей, которая ждала от него ребенка, в противном случае ему угрожала тюрьма! С Литой он прожил два года, у них родились сыновья Сидней и Чарли. Но создать настоящую семью так и не удалось…

15 января 1926 года Чаплин приступает к съемкам «Цирка» и работает над фильмом до конца года. Но его накрывает новый скандал: в начале декабря Лита Грей вместе с сыновьями переезжает к матери. 10 января 1927 года ее адвокаты подали иск о разводе. Чарли скрывается у своего адвоката. Общество взбудоражено слухами о безумии и даже самоубийстве Чаплина.

Лита обвиняла мужа в жестокости и аморальности. Ее заявление в суд состояло из 42 страниц. В итоге она получила миллион долларов отступных и солидную пожизненную ренту, а Чаплин попал в клинику для нервнобольных.

Из клиники он выходит совершенно седым. Задуманный как веселая комедия «Цирк» приобретает мрачные интонации: случайно попавший в цирк бродяжка испытывает превеликие неудачи и на арене, и в любви. В одной из сцен обезьяны сильно покусали Чаплина, и ему пришлось лечиться в течение шести недель.

В марте 1928 года Чаплин приступил к работе над своей первой звуковой картиной «Огни большого города» (1931), в которой развивал две сюжетные линии: любви маленького бродяжки Чарли к слепой продавщице цветов и его дружбы с алкоголиком-миллионером. Фильм буквально пронизан, напоен очаровательными мелодиями.

Невероятной по силе выглядит сцена, когда прозревшая цветочница узнает своего благодетеля в жалком оборванце. Лицо Чарли под ее вопросительным, а потом понимающим взглядом — один из самых выразительных крупных планов в истории мирового кино. Смущенная и робкая улыбка, и боль, и любовь, и надежда в глазах!

Чарлз так и не стал американским гражданином, что злило многих голливудских консерваторов. В Америке попытались бойкотировать «Огни большого города». Чаплин повез фильм в Европу, где его ждал восторженный прием. Гениальный кинематографист встречался с Черчиллем, Уэллсом, Шоу, принцем Уэльским… Особенно запомнился Чаплину визит к Эйнштейну. Великий ученый завершил оживленную беседу о мировой экономике словами: «Вы не комик, Чарли, вы — экономист».

Узнав из телеграммы, что в Америке «Огни большого города» вышли на экран, Чаплин отправился в путешествие по Ближнему и Дальнему Востоку. Он посетил Африку, Индию, Индонезию и, наконец, Японию, где, по слухам, ему угрожали члены фашистской военной организации «Черный дракон».

Весной 1932 года Чаплин возвратился в Голливуд и приступил к созданию фильма «Новые времена» (1936).

В июле он познакомился с актрисой Полетт Годар. Они совершали дальние автомобильные прогулки, ходили на яхте на Каталину. Разумеется, в «Новых временах» Полетт получила главную роль.

Фильм начинается с символического сопоставления стада баранов с толпой рабочих, извергаемых фабрикой. Бродяжка Чарли попадает на конвейер американского завода. Едва вырвавшись из тисков машины, он находит в себе силы покровительствовать юной и столь же беззащитной девушке.

После успеха «Новых времен» «Парамаунт» пригласил Полетт на несколько фильмов. А Чаплин решил снимать сатирический фильм «Великий диктатор» (1940), высмеивающий Гитлера. В разгар работы режиссера начали предупреждать, что его ждут неприятности.

В «Великом диктаторе» Чаплин сыграл две роли — скромного еврея-парикмахера Чарли и фашистского диктатора Хинкеля, в котором без труда узнавался Гитлер. Еще во время работы над фильмом Чарлз обронил слова, которые облетели весь мир: «Диктаторы смешны. Я хочу, чтобы люди над ними смеялись».

В годы войны Чаплин как мог боролся против фашизма: писал статьи, произносил речи перед солдатами. Однажды его попросили выступить на митинге Комитета помощи России в войне. Речь в Сан-Франциско Чаплин начал с приветствия «Товарищи!» и горячо призвал помочь русским.

Как и прежде, много душевных сил отнимали у него запутанные личные дела. В 1942 году Полетт Годар развелась с ним в Мексике, указав в качестве причины несовместимость характеров, а также факт длительного раздельного проживания.

В это время Чаплин искал актрису на главную роль в фильме «Призрак и действительность». Ему предложили попробовать 17-летнюю Уну О'Нил, дочь известного драматурга. Она была не только красива, но и умна.

И вдруг разразился новый скандал. Молодая актриса Джоан Барри обратилась в суд, требуя признать Чаплина отцом ее ребенка. Сравнительный анализ крови опроверг ее слова, однако суд обязал Чаплина выплачивать Джоан Барри пособие!

Голливуд никогда не любил гениального кинематографиста. Все чаще раздавались голоса за депортацию Чаплина из-за его левой ориентации и увлечения нимфетками.

В самый разгар скандала, 15 июня 1943 года, 54-летний Чаплин и юная Уна О'Нил сочетались браком. Ни солидный возраст жениха, ни его маленький рост не смущали Уну. Брак с этой удивительной женщиной даровал Чарлзу стойкость перед бурями и кризисами 1940-х годов. Их семья быстро росла. Первой появилась на свет Джеральдина (1944), за ней — Майкл (1946), Джозефина Ханна (1949), Виктория (1951)…

В мае 1947 года журналисты вновь начали приставать к Чаплину с вопросом, почему он не желает принять американское гражданство. Чарлз отвечал: «Я интернационалист, а не националист, поэтому гражданства не добиваюсь». Эн-Би-Си организовала подслушивание его телефонных разговоров.

В 1952 году Чаплин ставит «Огни рампы». Более трех лет работал Чаплин над сценарием этой картины. Сюжет ее прост: старый клоун спасает и возвращает к творчеству больную балерину. В первоначальном виде сценарий насчитывал семьсот пятьдесят страниц, охватывая

материал, выходивший далеко за рамки сюжета, в частности биографии основных действующих лиц, начиная с их детства. Чаплин исполнял роль старого артиста Кальверо.

Чарлз Чаплин предрекал, что «Огни рампы» станут его величайшей и последней картиной. Фильму он придал автобиографические черты.

17 сентября 1952 года Чаплин отплыл с семьей в Англию. После нескольких месяцев путешествия он выбрал для постоянного проживания Мануар-де-Бан («Поместье изгнанника») в Швейцарии, в городе Корсье-сюр-Веве — трехэтажную виллу вместе с 37 акрами земли.

В семье родилось еще четверо детей: Юджин (1953), Джейн (1957), Аннет (1959) и Кристофер (1961).

В Швейцарии у Чаплина и его жены было много друзей. Среди них была королева Испании, кинозвезды и писатели. Весной к ним приезжали гости из разных стран.

Уна была для Чаплина не только женой, матерью его детей, другом в несчастье — она была его божеством. Старость великого актера и режиссера прошла с этой хрупкой, скромной и милой женщиной в удивительной гармонии.

Сохранение финансовой свободы позволило Чарлзу Чаплину в начале 1956 года вновь создать собственную фирму, которая получила название «Аттика-филм компании».

В 1957 году вышел фильм «Король Нью-Йорка». В образе короля Шедоу, изгнанного из своего королевства и прозябающего в Нью-Йорке, возродились некоторые черты бродяжки Чарли. Фильм имел огромный общественный резонанс. В США «Король…» был запрещен к показу.

Оксфордский университет присудил Чаплину почетную степень доктора литературы.

После фильма «Король в Нью-Йорке» Чаплин на протяжении шести лет писал мемуары. Его книга «Моя биография» вышла в 1964 году и была переведена на многие языки. Она стала бестселлером, одно издание следовало за другим.

В 1967 году Чарлз Чаплин поставил свой последний фильм «Графиня из Гонконга» — салонную комедию с участием Софии Лорен, Марлона Брандо и нескольких комиков. Сам Чарли появлялся лишь в кратком эпизоде (роль старого стюарда, страдавшего морской болезнью). И хотя критика признала картину неудачной, имя гениального Чаплина обеспечило ей успешный прокат во всем мире.

За выдающиеся заслуги в мировом кинематографе ему был вручен орден Почетного легиона. На международном кинофестивале в Венеции Чарлз был удостоен «Золотого льва» (1972).

Отметила Чаплина и Американская киноакадемия, присудив ему премию «Оскар» (1972) за выдающийся вклад в киноискусство. Великий Чарли приготовился к нападкам, но появление его на церемонии вызвало бурные овации. Пораженный таким приемом, он с трудом подбирал слова и продемонстрировал знаменитый трюк с котелком.

В последние годы Чаплин работал над вариантами новых сценариев (общее количество их достигало чуть ли не двух десятков), озвучивал полнометражные немые фильмы. В октябре 1974 года он приехал в Лондон на презентацию альбома «Моя жизнь в фильмах». А в марте следующего

года королева Англии возвела его в рыцарское звание. Церемония вылилась в безусловный триумф Чаплина.

Наконец, 25 декабря 1977 года голливудским кинематографистам после четырехлетней борьбы разрешили выпустить на экраны фильм о жизни и творчестве гениального актера и режиссера — «Джентльмен-бродяга».

Чарлз Спенсер Чаплин тихо скончался в рождественскую ночь, 25 декабря 1977 года, в возрасте 88 лет. Его скромно похоронили на кладбище при англиканской церкви в Веве.

ФРИЦ ЛАНГ
(1890–1976)

Немецкий и американский режиссер, сценарист и продюсер. Фильмы: «Усталая смерть» (1921), «Доктор Мабузе — игрок» (1922), «Нибелунги» (1924), «Метрополис» (1927), «М» (1931), «Завещание доктора Мабузе» (1933), «Ярость» (1936), «Палачи тоже умирают» (1943), «1000 глаз доктора Мабузе» (1960) и др.

Фриц Ланг родился 5 декабря 1890 года в Вене в семье архитектора. По желанию отца он поступает в венский технический колледж «Реальшуле» на отделение архитектуры, но, увлекшись живописью, переходит в 1907 году в Венскую академию графики. Своими первыми художественными впечатлениями Ланг обязан родной Вене и знакомству с ее богатейшими музейными собраниями.

В юности Ланг обожал путешествовать: Германия, Франция, Азия, Африка, Россия, Китай, Япония, Индонезия — вот далеко не полный перечень стран, в которых он побывал, зарабатывая на жизнь рисованием и продажей открыток. В 1913 году Фриц решил окончательно обосноваться в Париже.

С началом войны Ланг уехал последним поездом в Вену, где вступил в австрийскую армию рядовым. Получив четыре ранения и ослепнув на правый глаз, он был демобилизован в 1916 году в звании лейтенанта и долгое время лечился в госпитале. Здесь он начал писать рассказы и сценарии. Получалось неплохо. Несколько сценариев купили немецкие киностудии.

В 1919 году Фриц Ланг начал самостоятельно снимать фильмы. Одной из лучших ранних работ Ланга и Теа фон Гарбоу, его жены и постоянного соавтора, считается картина «Усталая смерть» (1921). Она основана на легенде о переселении душ влюбленных и их скитаниях во времени и пространстве.

Наибольший интерес у зрителей вызвал диалог девушки и Смерти в склепе с тысячью зажженных свечей.

В эти годы Ланг формулирует основополагающую для себя мысль: «Я убежден, что лучшие фильмы, которые вообще могут быть созданы, это те, что наиболее соответствуют характеристике данной нации и черпают свои самые глубокие мысли и главные черты в национальных особенностях». Эти слова Ланга стали программой действия честолюбивого художника в 1920-е годы.

Следующий фильм Ланга «Доктор Мабузе — игрок» (две части, 1922) по роману Норберта Жака — рассказывал о преступлениях маньяка, стремящегося к власти над миром. Его любимое оружие — гипноз. Эта

лента отличается столь яркими образами, таким динамизмом и юмором, что и сегодня смотрится с большим интересом.

Фриц Ланг настоял на том, чтобы дать фильму подзаголовок «Картина нашего времени». В нем есть напоминание о бешеной инфляции, о сражениях на улицах — все, что характеризовало тогдашнее положение в Веймарской республике.

Эпический фильм «Нибелунги» (1924) вновь состоял из двух частей — «Зигфрид» и «Месть Кримгильды» — и представлял собой свободную экранизацию средневекового эпоса (нашедшего позднéе место в арийской мифологии нацизма).

Поставив перед собой честолюбивую цель — «дать другим народам представление о немецкой душе», рассказать «об огромной духовной ценности целой нации», Ланг, подобно архитектору, соорудил в своем роде уникальное, тщательно выверенное строение.

Теа фон Гарбоу говорила, что в сценарии она стремилась подчеркнуть «неизбежность, с которой искупление следует за совершением греха». Она указывает и на то, что весь фильм Фрица Ланга проникнут комплексом вины, общим для большей части немецких фильмов. Однако виновность здесь связывается с четко выраженным ощущением превосходства…

Пользуясь поддержкой Эриха Поммера, руководителя «УФА», Ланг не скупился на расходы. Он воздвигал грандиозные декорации в павильонах крупнейшей студии в Нойбабельсберге, снимал тысячные массовки, приглашал для участия в съемках известных актеров театра и кино.

Романтизация прошлого Германии воплощалась не только в особой трактовке образов, она находила свое выражение во всех компонентах фильма: в декорациях, костюмах, манере освещения и выборе съемочных ракурсов.

Успех «Нибелунгов» превзошел все ожидания. Немецкая пресса объявила фильм величайшим шедевром киноискусства.

Закрепив за собой положение крупнейшего режиссера фирмы «УФА», Ланг совместно с Гарбоу написал сценарий и поставил антиутопию «Метрополис» (1926).

Главный герой ленты — фантастический город-гигант недалекого будущего Метрополис. В райских садах на крышах небоскребов веселится элита, а в подземелье влачат жалкое существование рабы. Последовав за прекрасной незнакомкой, сын хозяина города Фредер узнает о существующем под землей аде.

Фильм заканчивался символическим примирением Труда и Капитала. Сам Ланг никогда не любил этот фильм, считая его тенденциозным и надуманным. Однако общий уровень постановки «Метрополиса», бесспорно очень значительный, способствовал решению Комиссии по культурному наследию ЮНЕСКО о внесении этого фильма в список «Память мира» — собрание эталонов духовной и материальной культуры человечества.

После «Метрополиса» немецкий режиссер создает собственную кинокомпанию «Фриц Ланг фильм гезельшафт».

При создании картины «Женщина на Луне» (1929) Теа фон Гарбоу писала романтическую часть сценария, Ланг был всецело поглощен техническими проблемами путешествия на Луну. Его консультантом был Герман Оберт, один из пионеров ракетостроения и космонавтики. В 1936 или 1937 году (по словам Ланга) гестапо изъяло все копии фильма, так как его научная достоверность отображала секретные исследования, которые велись в то время. «Женщина на Луне» стала одной из последних великих немых картин Германии.

Первый звуковой фильм режиссера — «М» («Убийца», 1931) — затронул новую для кино тему. Поводом для его создания стали два судебных дела, в первую очередь процесс над маньяком, убийцей детей, так называемым «Дюссельдорфским привидением».

В фильме создана предельно мрачная, беспросветная обстановка действия. Отвратительны здесь и люди, в особенности страшны уголовники: режиссер использовал в качестве статистов обитателей воровских районов северного Берлина — воров, фальшивомонетчиков, сутенеров.

Безусловно, фильм «М» является одним из самых значительных художественных и социальных произведений мирового киноискусства.

В звуковом продолжении фильма о диктаторе «Завещание доктора Мабузе» (1933) Фриц Ланг вложил фашистские лозунги в уста негодяев. Впрочем, в этой картине политически нейтральный художник не ставил перед собой задачу разоблачать фашизм.

28 марта 1933 года состоялась встреча Ланга с доктором Геббельсом. Со слов режиссера известно, что Геббельс лишь вскользь отметил свое неудовольствие «Завещанием» и весьма пространно выразил восхищение «Метрополисом». Причем не только свое, но и фюрера. Много позже на страницах нью-йоркской газеты «Уорлд телегрэм» от 16 июня 1941 года Фриц Ланг вспоминал: «Геббельс сообщил мне, что несколько лет назад они с фюрером видели мой фильм „Метрополис“ и Гитлер тогда сказал, что хочет поручить мне постановку нацистских картин».

Фриц Ланг поблагодарил за оказанную честь и в тот же вечер, бросив имущество, сбережения и жену, вступившую вскоре в нацистскую партию, уехал во Францию. Так начались годы добровольного изгнания, годы странствий великого режиссера. Тем временем цензура официально запретила демонстрацию «Завещания доктора Мабузе» в Германии.

В 1934 году Фриц Ланг по приглашению руководителя студии «МГМ» приехал в Америку.

В течение двух лет он писал и предлагал студии сценарии, но каждый раз получал отказ. Лишь в 1936 году ему удалось получить согласие на постановку фильма «Ярость». Это была картина, основанная на реальных событиях, происшедших в окрестностях Сан-Франциско в 1930-е годы. Спровоцированная толпа обывателей провинциального городка осаждает и поджигает тюрьму, где заключен подозреваемый в похищении детей совершенно невиновный человек.

Режиссера интересовала прежде всего психология толпы, когда спокойные и даже добродушные люди превращаются в потенциальных убийц.

Критики моментально признали фильм шедевром, но это не облегчило положение Ланга в Голливуде.

Следующий его фильм — «Живешь только раз» (1937) — был посвящен горькой судьбе бывших заключенных, которые пытаются начать жизнь заново, но в этом им мешает общество. Картина получилась тяжелой, мрачной, не свободной от мелодраматизма и сентиментальности.

В США Фриц Ланг поставил два с половиной десятка картин. Он заметно расширил свою жанровую палитру. Снял, например, несколько блестящих вестернов. Среди них — «Возвращение Фрэнка Джеймса» (1940) и «Ранчо „Дурная слава“» (1952).

Как только в Голливуде началось производство антифашистских детективов, Ланг одним из первых воспользовался этой возможностью. В «Охоте на человека» (1941) он показал героя, пытавшегося убить Гитлера. Смельчак спасается не столько благодаря традиционным счастливым поворотам действия, сколько благодаря особенностям своего характера — терпению, спокойствию и даже своеобразному стоицизму.

Отлично был обрисован Лангом и герой фильма «Министерство страха» (1943), который вел борьбу с германской шпионской организацией. Странный, призрачный мир этой картины некоторые исследователи творчества Ланга сравнивали с миром Кафки. Режиссер стремился вызвать у американского зрителя отвращение к фашизму и ужас перед ним.

В 1946 году за антифашистский фильм «Палачи тоже умирают» по Б. Брехту Фриц Ланг был удостоен Золотой медали Венецианского кинофестиваля.

На картину «Ранчо „Дурная слава“» (1952) Ланга вдохновила Марлен Дитрих. Это был вестерн о «ненависти, убийстве и мести», как утверждается в песне «Легенда о счастливчике Чаке», звучащей на протяжении всей картины.

Режиссер признавался, что сценарий писался специально для великой актрисы. «Когда-то я был готов носить ее на руках», — говорил Фриц Ланг. Они познакомились в Париже в 1933 году, а в Голливуде пережили короткий роман.

Между тем Лангу становилось все труднее бороться с произволом продюсеров, и в 1956 году он решил покинуть Голливуд. Он уехал в Индию, где в 1960 году поставил свою последнюю картину — «1000 глаз доктора Мабузе» (1960). Неофашистские последователи умершего тирана следят за людьми с помощью скрытых повсюду «глаз» телевидения. Классик кино и в своей последней работе не изменил себе и своим принципам.

В конце 1960-х годов он возвратился в США, где провел свои последние годы в уединении в темном особняке в Беверли-Хиллз, ведя дневник и увлекаясь «мыльными операми».

Фриц Ланг умер в Лос-Анджелесе 2 августа 1976 года.

ЭРНСТ ЛЮБИЧ
(1892–1947)

Немецкий и американский кинорежиссер. Фильмы: «Глаза мумии Ма» (1918), «Мадам Дюбарри» (1919), «Кармен» (1918), «Брачный круг» (1924), «Веер леди Уиндермиер» (1925), «Патриот» (1928), «Ниночка» (1939), «Быть или не быть» (1942) и др.

Эрнст Любич родился 28 января 1892 года в Берлине. Он начал свою карьеру как рассыльный в лавке отца — мелкого торговца платьем. По вечерам Эрнст учился в драматической школе актера Виктора Арнольда, а с 16 лет уже выступал в кабаре и мюзик-холлах.

В 1911 году Любич был принят в труппу великого Макса Рейнхардта, а в 1913 году дебютировал в кино, где сыграл более двадцати ролей. Он успешно совмещал работу в театре и кино и оставил сцену только в ноябре 1918 года, после поражения Германии в Первой мировой войне.

В 1918 году в новой фирме «УФА» Любич начал свою режиссерскую карьеру.

Европейскую известность немецкому режиссеру принесла экранизация новеллы П. Мериме «Кармен» (1918). Сценарий написал молодой журналист Ганс Крали, который настолько хорошо почувствовал стиль Любича, что стал его постоянным сценаристом. В роли Кармен блистала молодая Пола Негри (Аполлинария Халупец), приехавшая в Берлин из Варшавы. Именно Любич открыл ее актерский талант.

В следующей картине он обратился к истории французской революции, показав последний период жизни одной из блестящих куртизанок, мадам Дюбарри. Сценарист Крали создал чувствительную мелодраму, где революционные события служили только фоном для романтических похождений героини.

Премьера фильма «Мадам Дюбарри» состоялась 19 сентября 1919 года во время открытия великолепного берлинского кинотеатра «Палас», принадлежавшего фирме «УФА».

Пола Негри в роли Дюбарри была очень эффектна. Ее темпераментная и талантливая игра делали образ героини весьма привлекательным. В то же время восставший народ Франции был показан как сборище кровожадных оборванцев, с нетерпением ожидающих казни красавицы.

Та легкость, с какой Любич умел в своих картинах обходить острые углы исторических событий, принесла ему полное доверие предпринимателей. Его киноработы отличались исключительной слаженностью актерского ансамбля, умелой постановкой массовых сцен и точностью в воспроизведении мельчайших деталей эпохи — костюмов, обстановки, архитектуры.

В 1920 году «Мадам Дюбарри» демонстрировалась в Нью-Йорке. Именно фильм Любича прорвал кольцо блокады, созданной союзниками вокруг немецкой кинопродукции, и одержал победу в Соединенных Штатах.

Эрнст Любич обладал особым даром к комедийным постановкам. Фильмы «Принцесса устриц» (1919), «Дочь Колхизеля» (1920), «Горная кошка» (1921) содержат блестящие эксцентрические находки и множество выразительных остроумных деталей. А главное — в них живет непревзойденное обаяние, «лукавое обаяние Любича» (Трюффо).

В 1921 году компания «Феймос артистс — Ласки» пригласила Любича для постановки костюмированного исторического фильма. Но еще не утихла ненависть американцев к немцам. После нескольких угрожающих звонков по телефону Любич, проведя в США несколько недель, отплыл домой.

Голливудская кинозвезда и соотечественница Любича, немка Мэри Пикфорд, используя данные о высоком мировом рейтинге его картины, добилась для Любича разрешения работать в «Юнайтед артистс».

В октябре 1922 года адвокат фирмы встретил режиссера на пристани. Любич сошел на американскую землю в брюках германского покроя и в желтых туфлях. Во рту у него сверкали золотые зубы. В таком виде он становился идеальной приманкой для ксенофобов. По совету адвоката Любич переоделся в костюм производства США и сменил туфли. «Мне хочется плакать, когда я вспоминаю об этом», — говорила Пикфорд, понимая, через какие унижения пришлось пройти ее соотечественнику.

Мэри Пикфорд согласилась сниматься у Любича в «Розите», свободном переложении старой французской мелодрамы.

Этот фильм относился к разряду супербоевиков. Для него было построено сорок семь больших декораций, занявших несколько гектаров. Любич нанимал для съемок некоторых сцен до двух тысяч статистов. Массовку снимали одновременно двенадцатью камерами. Работа продолжалась около трех месяцев.

Фильм принес более миллиона долларов, после чего Пикфорд подписала с Любичем контракт на постановку еще трех картин. Но затем что-то произошло — необдуманное замечание или личное оскорбление, — и она расторгла договор.

Поскольку Любич лучше, чем американские режиссеры, знал быт и нравы Европы, он переносил действие своих фильмов либо в Вену, либо в Париж, либо в Лондон. С 1925 года стали выходить одна за другой его комедии: «Веер леди Уиндермиер», «Принц-студент», «Поцелуй меня еще раз», «Запретный рай», «Таков Париж»…

Признанным шедевром считается «Веер леди Уиндермиер» (1925) — блестящая и совершенная экранизация одноименной пьесы Оскара Уайльда.

Он добился подлинного чуда в точной передаче психологической атмосферы, умело выбрав актеров. Любич разработал свой собственный стиль, который киноведы называют по-разному: «манера Любича», «рука Любича» или даже «прикосновение Любича». В его основе — иронически схваченные и легко запоминающиеся характеры персонажей, эпизоды, неожиданные и по составу событий, и по кинематографической манере их подачи, а также особая атмосфера фривольности на грани допустимого. Странную и необычную роль в развитии интриги играют потерянные предметы — письма, сигареты, веера. Герои, словно обманутые неким призраком, повсюду забывают атрибуты своей роли.

Незадолго до начала эры звукового кино Любич, режиссер культурный и умный, вернулся к масштабным постановкам, экранизировав две популярные пьесы — «Старый Гейдельберг» и «Павел I» (фильм получил название «Патриот» (1928)).

Но его излюбленным жанром оставались салонные комедии, комедии-фарсы, оперетты. Появление звука сделало его фильмы еще более элегантными за счет остроумных диалогов и музыки.

Когда в Германии к власти пришли нацисты, Любич был одним из главных организаторов «Голливудского комитета». Он считал своим долгом находить работу людям, спасшимся от нацизма, обучать их английскому

языку. Как отмечает Пикфорд, его терпение было удивительным.

В ноябре 1939-го на экраны вышла еще одна знаменитая картина немецкого режиссера — «Ниночка», забавная комедия с Гретой Гарбо в главной роли. Гарбо играла в нем советскую стюардессу, оказавшуюся в Париже. Эта роль навсегда осталась самой любимой ее работой в кино. Комедия не исчерпывалась рамками сюжета, она выражала время в более широком смысле. Мир находился на грани катастрофы, в сентябре началась Вторая мировая война.

В грозные годы Любич снимает «Быть или не быть» (1942), фильм о борьбе польского Сопротивления с гестапо. В картине содержались черты политического памфлета, направленного против нацизма.

Любич укрылся от проблем времени в снятом в «текниколоре» фильме «Небеса могут подождать» (1943). Изображение неба и преисподней понадобилось здесь для того, чтобы туманно рассказать о любовных похождениях героя в разные периоды его жизни.

После войны он успел еще снять фильм «Клуни Браун», получить почетный «Оскар» за вклад в киноискусство.

Эрнст Любич умер 30 ноября 1947 года в Голливуде.

ВСЕВОЛОД ИЛЛАРИОНОВИЧ ПУДОВКИН (1893–1953)

Русский советский кинорежиссер, сценарист, актер, теоретик кино. Народный артист СССР (1948). Фильмы: «Шахматная горячка» (1925), «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингисхана» (1928), «Дезертир» (1933), «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1941), «Адмирал Нахимов» (1947), «Жуковский» (1950) и др.

Всеволод Илларионович Пудовкин родился 16 (28) февраля 1893 года в Пензе (через четыре года семья переехала в Москву). Его отец происходил из крестьян. Работая приказчиком, коммивояжером, он имел возможность дать сыну образование.

Пудовкин учился в шестой московской гимназии, увлекался живописью, игрой на скрипке, сочинительством пьес, астрономией, физикой, математикой, химией.

Родители видели его медиком, Всеволод же поступил на отделение естественных наук физико-математического факультета Московского университета.

Пудовкин не успел сдать выпускных экзаменов — началась война, и он добровольцем уходит на фронт. Служит в артиллерии. Во время боев на Мазурских болотах Пудовкин был ранен в руку и в январе 1915 года попал в плен. В лагере под городом Килем Пудовкин работал химиком в лаборатории сахарного завода.

В конце 1918 года он совершает успешный побег из плена. Вернувшись в Москву, устраивается делопроизводителем в военкомат, через некоторое время — химиком в лаборатории завода «ФОСГЕН-1».

В 1920 году в жизни Пудовкина происходит крутой поворот. Ошеломленный картиной Гриффита «Нетерпимость», он поступает в Первую государственную школу кинематографии при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса.

Пудовкин занимался в классе Владимира Гардина, известного режиссера, актера, сценариста, затем перешел в мастерскую Льва

Кулешова.

«Пять лет я работал в группе Кулешова, выполняя буквально все задания, которые возможны в кинопроизводстве. Я писал сценарии, рисовал эскизы, строил декорации, играл маленькие и большие роли, ставил отдельные сцены и, наконец, монтировал», — вспоминал впоследствии Пудовкин.

В феврале 1923 года в журнале «Кино» появляется его первая теоретическая статья «Время в кинематографе» о взаимоотношениях между кино и музыкой.

В 1924 году Пудовкин женился на актрисе Анне Николаевне Земцовой (снималась в кино под именем Анна Ли). Земцова сыграет главную героиню в его фильме «Шахматная горячка» и роль курсистки-революционерки Анны в «Матери», после чего посвятит себя домашним заботам. «Ей я обязан не только своими первыми самостоятельными шагами в режиссерской работе, но и многими из тех побед над собой… в которых помощь и поддержка искреннего друга играют иной раз решающую роль», — отмечал Всеволод Илларионович.

После ухода из коллектива Кулешова Пудовкин рисовал карикатуры для журнала «Безбожник». Зимой он работал над книгами о кинорежиссуре и сценарном искусстве, а весной 1925 года поступил на студию «Межрабпом-Русь».

Здесь началось многолетнее сотрудничество режиссера с оператором Анатолием Головней.

Учитывая большой интерес Пудовкина к естественным наукам, руководство студии поручило ему постановку научно-популярного фильма «Поведение человека» («Механика головного мозга») (1926), излагающего сущность опытов и учения физиолога И. П. Павлова.

Фильм получил высокую оценку Рокфеллеровского института в США, использовался в качестве учебного пособия в университетах Англии. И даже знаменитый Иван Павлов, посмотрев «Механику…», подобрел к кинематографу.

В январском номере «Киножурнала» за 1925 год была опубликована статья Пудовкина «Принцип сценарной техники». Вслед за ней он пишет ставшие всемирно известными книги «Кинорежиссер и киноматериал» и «Киносценарий».

Предложение одного из руководителей «Межрабпома» М. Алейникова поставить фильм по роману «Мать» М. Горького было для Пудовкина неожиданным: идея экранизации романа представлялась маловероятной. Но вот однажды, как рассказывал биограф Пудовкина профессор Н. Иезуитов, в воображении режиссера возникает платформа железнодорожной станции и на платформе труп женщины, растерзанной жандармами, посреди раскинутых вокруг прокламаций. Картина была настолько ясна и отчетлива, что явилась ключом к дальнейшей работе режиссера.

Пудовкин включается в сценарную разработку будущего фильма. Со сценаристом Натаном Зархи у него почти сразу установилось творческое взаимопонимание: они оба стремились найти «средства выражения поэтических обобщений», как позднее сформулирует Пудовкин.

Разгон демонстрации снимался в Твери. Пудовкин имел деньги для оплаты двухсот статистов. На призыв откликнулись рабочие — на съемки пришло 700 человек. Когда казаки налетели на «демонстрацию», ее участники бросились кто куда. Началась паника. Пудовкин бежал вместе со всеми. Оператор Анатолий Головня с киноаппаратом находился в специально вырытом на городской площади блиндаже — оттуда снимал всадников: нижний ракурс сообщал кадрам динамику и силу, а у зрителя создавалось впечатление, что казаки мчатся прямо на него и через него.

«Я утверждаю, — писал нарком просвещения А. Луначарский, — что почти на все 100 процентов картина заснята таким образом, что кажется — будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительность. Актерская игра абсолютно не чувствуется. Но при этом нет ни одной фигуры, даже фигуры из толпы, которая не была бы художественно типичной».

В 1958 году картина «Мать» была включена в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

Вдохновленные успехом Пудовкин, Зархи и Головня в 1927 году выпускают на экраны фильм «Конец Санкт-Петербурга». Это лирико-эпический рассказ (в отличие от философского эпоса Довженко и публицистического эпоса Эйзенштейна) о крестьянском парне, вытесненном нуждой из деревни и пришедшем в столицу для того, чтобы стать сначала рабочим, потом солдатом, а в конце концов — истинным хозяином этой столицы.

Тему «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» продолжал фильм «Потомок Чингисхана» (1928), в котором прослеживается путь монгольского охотника Баира в революцию.

Работая над образом Баира, Пудовкин снимал актера так, словно тот — типаж. Инкижинов был выбран на роль Баира прежде всего потому, что мог стать Баиром без грима.

Пудовкин представлял фильм в Германии, Нидерландах, Великобритании. Многие газеты и журналы разразились восторженными рецензиями. Вот одна из красноречивых рецензий: «Новый фильм Пудовкина ни с чем не сравним: ни в одной книге нет такого богатства лиц, ни одна драма не обладает такой напряженностью, никакая симфония не имеет такой четкости по своему содержанию. Немое кино наконец стало искусством для человека… Каждое лицо таит в себе историю. Нет ни одной безжизненной съемки на протяжении трех тысяч метров пленки. Когда Головня ставит свою камеру, он знает, для чего это делает. У камеры есть мозг. Она перестает быть машиной. Но у нее нет „красивых“ выдумок. Она борется за идею фильма…»

В начале 1930-х годов Пудовкин подвергся резким нападкам, в том числе за упорное следование устаревшей стилистике немого кино. Чтобы подтвердить свою лояльность, он был вынужден снять идеологически и эстетически правильную картину «Дезертир» (1933) о революционной борьбе рабочего класса Германии.

Член Комитета по кинематографии, председатель Российской ассоциации работников революционной кинематографии, Пудовкин выступал с докладами, статьями, лекциями, опубликовал книгу «Актер в фильме». Однако сам почти не снимал, хотя в 1929–1935 годах им были

прочитаны десятки сценариев.

Наконец Пудовкин приступает к съемкам фильма о покорителях стратосферы «Самый счастливый» (прокатное название «Победа»), которому придавал особое значение. Обнадеживало и то, что сценарий вызвался писать Н. Зархи, сопостановщиком фильма был утвержден М. Доллер, оператором — А. Головня.

Зархи и Пудовкин работали на сценарием в Абрамцеве, под Москвой. В один из дней, когда они возвращались в Москву, произошла страшная автокатастрофа. Зархи погиб, Пудовкин — он вел машину — получил легкие травмы.

Всеволод Илларионович был потрясен смертью друга и соратника. Сценарий дописывал Вс. Вишневский…

9 июня 1938 года в Доме кино состоялась дискуссия о фильме «Победа». Почти все ее участники говорили о бесконечных переделках сценария, повлиявших на конечный результат. Всем было ясно, что картина не получилась.

Пудовкин обращается к популярному тогда историко-биографическому жанру и снимает «Минина и Пожарского» (1939).

«Работая над образами Минина, Пожарского и крестьянина Романа, — писал режиссер в статье „Фильм о великом русском народе“, — мы не боялись, что они приобретут некоторую монументальность, патетичность и приподнятость. Мы не хотели снабжать их изобилием бытовых черточек… Хотелось в обрисовке образов оставить лишь крупные черты характеров, сделавшие этих людей полководцами, народными героями».

За «Минина и Пожарского», как и за следующий фильм «Суворов», Пудовкин получил Государственную премию.

Фильм «Суворов» вышел на экраны в 1941 году, за несколько месяцев до начала войны… Киноведы отмечали «глубину кинематографической разработки центрального образа, впечатляющие панорамы и эпизоды баталий, острое изображение конфликта великого полководца с придворной средой и самим Павлом».

Во время войны Пудовкин вместе с Доллером ставит двухчастную киноновеллу «Пир в Жирмунке» для «Боевого киносборника». Работали увлеченно, без сна и отдыха.

В конце 1941 года на базе эвакуированных в Алма-Ату «Мосфильма» и «Ленфильма» создается объединенная студия художественных фильмов. Пудовкин снимает вместе с Юрием Таричем фильм «Убийцы выходят на дорогу» (1942) по новеллам «Страх и отчаяние в Третьей империи» Б. Брехта. Во избежание аллюзий со сталинской диктатурой, картина была запрещена цензурой.

В 1943 году Пудовкин в содружестве с Дмитрием Васильевым заканчивает патриотический фильм «Во имя Родины» (1943) по пьесе К. Симонова «Русские люди».

Руководство Комитета по делам кинематографии предложило режиссеру заняться подготовкой сценария «Адмирал Нахимов». Всеволод Илларионович начинает собирать материалы о Севастопольской обороне, ее героях, изучать быт той войны.

В 1944 году Пудовкина избирают президентом киносекции ВОКС, которая осуществляла практически все международные связи советской кинематографии по общественной и творческой линии.

В последние годы своей жизни Пудовкин много путешествовал. Он мог свободно изъясняться на трех языках. Перед поездкой читал не только справочники и путеводители, но и серьезные книги по искусству. Полки домашней библиотеки режиссера были уставлены книгами по самым разнообразным отраслям знаний: астрономии, высшей математике, естествознанию, ядерной физике, социологии, философии…

Пудовкин дружил с Эйзенштейном. Они часами могли разговаривать об искусстве, прочитанных книгах. Могли спорить до хрипоты, но всегда уважительно относились друг к другу.

Всеволод Илларионович до конца своих дней оставался молод телом и душой. Поэт Самуил Маршак как-то в шутку назвал его «шестидесятилетним юношей».

Во второй половине 1940-х и в начале 1950-х годов Пудовкин-режиссер работал меньше, чем мог бы. Только через несколько лет после «Нахимова» (1947, Государственная премия СССР) он приступает вместе с Дмитрием Васильевым к съемкам нового биографического фильма — «Жуковский» (1950), который задумывался как некий симбиоз игрового и научно-популярного кино.

Фильм «Жуковский» получил приз на МКФ в Карловых Варах и Государственную премию СССР (1951).

После нескольких историко-биографических фильмов Пудовкин снимает картину о деревне «Возвращение Василия Бортникова» (1953) по роману «Жатва» Г. Николаевой. Как писал один из критиков, «история фронтовика, приходящего в себя после военных лет, срифмована тут с образом русской природы, оживающей после долгой зимы».

В июне 1953 года Пудовкин отдыхал в Доме творчества Дубулты под Ригой, когда его свалил грипп с высокой температурой. Чуть поправившись, он с присущим ему азартом бросился играть в теннис. В ту же ночь Пудовкин получил микроинфаркт. Через день-другой ему стало лучше, но, когда он решил встать, его поразил обширный инфаркт сердца, потом инфаркт легкого… 30 июня Всеволод Илларионович Пудовкин умер.

ЭРВИН ПИСКАТОР
(1893–1966)

Немецкий театральный режиссер. Спектакли: «День России» (1920), «Разбойники» (1926), «Буря над Готтландом» (1927), «Распутин, Романовы, Война и Народ, который восстал против них» (1927), «Король Лир» (1940), «Война и мир» (1955) и др.

Эрвин Фридрих Максимиллиан Пискатор родился 17 декабря 1893 года в Ульме в протестантской семье. В детстве и юности он увлекался поэзией и театром. Пискатор стажировался в Мюнхенском придворном театре, брал уроки у трагика Эрнста Поссарта, слушал лекции в университете по истории искусств, философии и германистике.

В начале войны Эрвин попал на фронт. Фотопортреты Пискатора-солдата пригодились лет через десять, когда фашисты стали травить режиссера, утверждая, что он еврей Самуил Фишер, взявший псевдоним («Пискатор» — по-латыни значит «рыбак»). А раз еврей —

значит трус и тыловик. Тогда в ответ были опубликованы документы, из которых явствовало, что предок Эрвина — страсбургский профессор теологии Иоганнес Пискатор. Комплект же фотографий из фландрских траншей разрушил легенду о трусливом тыловике.

Творческая карьера Пискатора началась в конце 1919 года, когда Эрвин организовал в Кенигсберге театр под названием «Трибунал». Театр вскоре был закрыт, так как власти сочли, что он нежелательным образом влияет на зрителей. Тогда Пискатор переселился в Берлин и вместе с друзьями организовал Пролетарский театр, дававший спектакли в клубах рабочих предместий.

Пискатор задается целью выпускать агитационные политические спектакли. Его известное обозрение «День России» (1920) состояло из трех коротких пьес: «Калеки», «У ворот», «День России». Использовались плакаты, лозунги, броские карикатуры — все это размещалось на деревянных либо картонных щитах. Действие комментировал специальный персонаж.

Пискатор показал, что «в театре могут так переплестись действительность и игра, что сотрется грань между театром и митингом, принимающим всерьез решения, обязательные для его участников», — писала «Роте фане» в апреле 1921 года.

Власти запретили театру играть, и Пискатор уговорил драматурга Рефиша совместно приобрести Центральный театр. Режиссер вернулся к Толстому, Роллану, Гоголю, словом, к «о менш-драматургии» («О менш!» — «О человек!» — восклицание гуманистов).

По поручению Компартии Германии Пискатор поставил во время предвыборной кампании агитационно-театрализованное представление «Р.Р.Р». — «Ревюротеррумель» («Обозрение — красная толкучка»). В обозрении использовались: кино, акробатика, художники-моменталисты, речевики, статистические таблицы. Во время представления аудитория пела хором, голосовала, свистела, становясь своеобразным действующим лицом.

Позже по заданию КПГ Пискатор создал историко-хроникально-агитационное обозрение под названием «Вопреки всему». Оба обозрения исполнялись на знаменитой рейнхардтовской сцене-арене в Большом театре.

В 1924 году Пискатор получил право ставить в Фольксбюне (Народная сцена). Художественные принципы нового, политического театра проявились в таких работах, как «Знамена» (1924) и «Бурный поток» (1926) Паке, «На дне» (1927) Горького, «Буря над Готтландом» (1927) Велька. Режиссер использовал принципы документализма, вымышленные события объединялись с подлинными, действие на сценической площадке чередовалось или шло одновременно с показом кинофильмов на экране.

Главной в этих спектаклях становится тема революции и прославление ее победы. В финале «Знамен» над сценой загоралась красная звезда, а «Буря над Готтландом» заканчивалась кинофильмом, в последних кадрах которого Ленин беседовал с кронштадтскими моряками (кстати, это послужило причиной увольнения режиссера из Фольксбюне).

Действие пьесы «Разбойники» (1926) Шиллера режиссер перенес в XX век, а Карл Моор и его соратники представляли собой разные типы

революционеров.

Блеск постановок этого периода привлек внимание крупного предпринимателя, который арендовал для Пискатора театр на самой оживленной магистрали города Ноллендорфплатц.

Режиссер начал с пьесы Толлера «Гопля, мы живем!» (1927). На сценической площадке был сооружен фасад здания с площадками-ячейками. Эпизоды спектакля разыгрывались на разных этажах; иногда освещались сразу две ячейки, иногда несколько, иногда ячейки и экран, натянутый над сценой.

Пискатор разработал новый сценический жанр, который потом стали называть документальной драмой. Самым характерным примером здесь может служить спектакль 1927 года «Распутин, Романовы, Война и Народ, который восстал против них» по пьесе «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева.

Здесь была применена так называемая «сегментная сцена». Некоторые эпизоды шли на сцене, другие были показаны на экране. Заканчивался спектакль хроникой, посвященной выступлению Ленина на Втором съезде Советов.

Вильгельм Гогенцоллерн, представленный в спектакле в неприглядном виде, начал процесс против театра. Газеты пестрели карикатурами по поводу поединка между богатейшим человеком Германии и режиссером-коммунистом.

Постановление суда гласило: «Ответчику под угрозой штрафа воспрещается в публичных представлениях выводить истца при постановке пьесы „Распутин“ А. Толстого и Щеголева». Кроме того, Пискатору было предложено уплатить бывшему императору за бесчестие пять тысяч марок.

В результате в спектакле вместо кайзера на сцену выходил один из авторов текста Лео Ланиа и зачитывал отрывки из постановления суда, вызывая смех в зале…

Вообще с текстами пьес Пискатор особо не церемонился. Он увеличивал количество действующих лиц и переставлял, переворачивал тексты.

Пискатор постоянно применял в своих работах технические новшества. В спектакле по роману Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» (1928) параллельно рампе двигались в противоположных направлениях две ленты конвейера, а персонажи перемещались по этим лентам навстречу основному движению. При этом конвейеры страшно грохотали и почти заглушали текст. Успеха «Швейк» не имел.

Конвейер применялся и в постановке пьесы Вальтера Меринга «Берлинский купец» (1929). В финале на сцену «выезжали» поломанные и никому не нужные предметы, и берлинские мусорщики, распевая песню, выметали с площадки железную солдатскую каску, обрывки старого имперского флага и т. д.

Однако публика все реже посещала спектакли Пискатора. Чтобы заработать, Пискатор завел еще второй театр. Но это не спасло — оба театра обанкротились.

В 1931 году Пискатор переехал в Москву. Руководство «Межрабпомфильма» предложило ему экранизировать рассказ А. Зегерс «Восстание рыбаков из села св. Барбара». Задумывался фильм с

грандиозными массовыми сценами. Режиссер с энтузиазмом взялся за дело, несколько недель провел в Мурманске, изучая технику рыбной ловли. Были проведены съемки в Одессе.

Фильм «Восстание рыбаков» вызвал разноречивые отклики. Вне всякого сомнения осталась добросовестность Пискатора, однако следующие проекты пришлось отложить.

Пискатор был назначен на должность председателя МОРТ — Международного объединения рабочих самодеятельных театров. Он разрабатывал план создания в Советском Союзе антифашистского культурного центра в городе Энгельсе. Ядром мыслился театр, вокруг которого должны группироваться литературные силы, главным образом драматурги и критики.

Близился срок открытия сезона. Но тут совсем неожиданно (было это в 1935 году) Пискатор заявил, что должен поехать за границу по делам международных контактов, на две-три недели.

Однако он не вернулся. Фридрих Вольф с юмором рассказывал, что в Париже Эрвин женился на богатой женщине, известной танцовщице с университетским дипломом. Супруги жили в шикарнейшем особняке аристократического квартала города.

Правда, период праздности и «барства» длился недолго. Немцы захватили Францию. Пискатору пришлось бежать.

В 1939 году он перебрался в США, где организовал театральную мастерскую. Среди его американских постановок были такие значительные работы, как «Король Лир» (1940) Шекспира и «Эмилия Галлоти» (1943) Лессинга.

И только в 1947 году Пискатор вернулся в Западную Германию, где стал, по его словам, режиссером-коммивояжером. Он гастролировал по городам Швейцарии, Голландии, Италии, Швеции. Семь спектаклей в сезон для человека, которому за шестьдесят, — выдержать было нелегко.

Правление Союза демократической театральной организации выбрало его директором-интендантом Фрайе Фольксбюне (Свободная народная сцена) в Западном Берлине. Здесь им были поставлены спектакли «Робеспьер» (1963) Ромена Роллана, «Венецианский купец» (1963) Шекспира, документальные драмы по пьесам Петера Вайса, Рольфа Хоххута и Хайнера Кидпхардта.

Пискатор и в последних спектаклях не отказывался от своих принципов. Общество взбудоражил его спектакль «Наместник» по пьесе Хоххута. Одни говорили о клевете, об оскорблении папы римского, другие поддержали Пискатора и Хоххута, обвинявших папу, и не только его одного, в преступной терпимости к массовым убийствам в период Второй мировой войны.

Это был последний и громкий спектакль знаменитого режиссера. Эрвин Пискатор умер 30 марта 1966 года.

ДЖОН ФОРД
(1894–1973)

Американский режиссер. Фильмы: «Потерянный патруль» (1934), «Осведомитель» (1935), «Дилижанс» (1939), «Юный мистер Линкольн» (1939), «Гроздья гнева» (1940), «Табачная дорога» (1941), «Форт Апач» (1948), «Тихий человек» (1952), «Отправившиеся на поиски» (1956), «Осень

чейеннов» (1964) и др.

Шон Алоизиус О'Фини (Джон Форд) родился 1 февраля 1894 года в Кейп-Элизабет, штат Мэн. Он был тринадцатым, последним ребенком в семье ирландского иммигранта, владельца салуна.

Окончив колледж в Портленде, Шон устроился в рекламный отдел обувной фабрики, а в 1913 году приехал в Голливуд к брату Фрэнсису, который был актером и режиссером у Томаса Инса.

Шон О'Фини работал реквизитором, администратором, статистом (снимался у Гриффита в «Рождении нации»), наконец, стал ассистентом брата, взявшего псевдоним Форд. Таким образом, Шону посчастливилось стать свидетелем первых шагов вестерна. Он успел еще послушать рассказы чуть не последнего из знаменитых шерифов — Вайета Ирпа, приезжавшего навещать своих друзей ковбоев.

В 1917 году О'Фини снял свой первый вестерн «Прямой наводкой». «Единственное, что меня интересует, — говорил режиссер много лет спустя, — это фольклор Дальнего Запада. Мне всегда хотелось показать эту страну по-настоящему, почти документально».

Взяв псевдоним Джон Форд, он снимал вестерны с участием популярных ковбоев.

В периоде 1917 по 1924 год Форд поставил около 50 фильмов. Громкий успех принесла ему лента «Железный конь» (1924), в которой рассказывалось о строительстве в конце 1860-х годов железной дороги Сан-Франциско — Нью-Йорк.

Фильм снимался на натуре в Неваде. В массовых сценах участвовало более пяти тысяч статистов. Форд задействовал 2000 лошадей, 10000 техасских быков и 300 бизонов.

Перемены в творчестве Форда тесно связаны с изменениями в стране, происшедшими в годы кризиса. Джон открывает Америку простых людей, своих современников. Немалое значение имела для режиссера встреча с Дадли Николсом, по сценариям которого он поставит четырнадцать картин.

Первый значительный фильм Николса и Форда — «Потерянный патруль» (1934) — это трагическая история маленького британского отряда, заблудившегося в пустыне и постепенно истребляемого арабами. Критика отметила красочное изображение однообразного пути по пескам, простые характеры солдат, внутреннее драматическое напряжение.

Поистине мировую славу Форду принес «Осведомитель» (1935) — экранизация рассказа ирландского писателя О'Флаэрти. Джон добивался этой постановки в течение пяти лет. Ему дали всего 218 тысяч долларов и трехнедельный срок.

Итак, Дублин, осень 1922 года. Действие «Осведомителя» начинается вечером, когда на улицах зажигаются фонари, и кончается на рассвете. Изображение размыто, смазано, словно окутано туманом или табачным дымом; музыка основана на народных ирландских мотивах.

В центре внимания не повстанцы, а предатель, доносчик Джайпо. Финал картины символичен — смертельно раненный, Джайпо вползает в церковь и умирает возле распятия.

«Мало найдется фильмов, столь выдержанных от начала до конца в едином ритме и настроении, — пишет киновед Ежи Теплиц. — Дадли

Николс и Джон Форд нашли в кинематографическом языке, в изобразительной и звуковой палитре идеально точные выразительные средства, чтобы рассказать мрачную, как туманная и ветреная ирландская ночь, историю измены, наказания, раскаяния и прощения».

В «Осведомителе» снималась группа ирландских актеров, однако на роль Джайпо был приглашен американец Виктор Мак-Лаглен, удивительно подходивший к этой роли по своей творческой индивидуальности и типажным данным.

Вопреки предсказаниям «Осведомитель» получил не только высокую оценку критики, но и признание зрителей. Премию «Оскар» получили: Виктор Мак-Лаглен — за лучшее исполнение главной мужской роли, Джон Форд — за режиссуру, Дадли Николс — за сценарий и Макс Стейнер — за музыку.

Джон Форд женился раз и навсегда — на Мэри Мак-Брайд Смит в июле 1920 года, у них родились сын Патрик и дочь Барбара. По воспоминаниям Патрика, отец отличался суровым нравом: «Общение с отцом сводилось у меня к фразе „Да, сэр“. Однажды я сказал: „Нет, сэр“ и надолго потерял его расположение».

В 1939 году Джон Форд вернулся к любимому жанру: его «Дилижанс», поставленный по рассказу Хейкокса, открыл эру эпического вестерна. Правда, продюсеры долго не давали согласия на этот проект, считая, что вестерн изжил себя.

Почти весь фильм дилижанс с пассажирами преследуют индейцы. «Я всегда пытаюсь рассказать о некой человеческой ячейке, группе самых разных людей, которых судьба свела вместе, и они объединились против некой общей опасности», — говорит Форд, добавляя, что ему крайне интересно поведение героев в минуты опасности.

В «Дилижансе» банкир Гейтвуд показан демагогом и трусом; продавец спиртного Пикок, которого все принимают за проповедника; кроткий человек, профессиональный шулер Хэтфилд оказывается рыцарем и жертвует жизнью ради дамы; беспутный пьяница доктор Бун демонстрирует мужественность и человечность. Проститутка Даллес у Форда — лирическая героиня, тоскующая о своей погубленной жизни и возрождающаяся благодаря любви к преступнику, ковбою Ринго Киду.

В последнюю минуту подоспевает помощь, герои прибывают в город, и начинается типично вестерновский финал: Кид (Джон Уэйн) убивает троих врагов, а затем уезжает вместе с Даллес, отпущенный добрым шерифом.

«Дилижанс», как и восемь других фордовских фильмов, снимался в Долине Монументов, в индейской резервации Навахо, на границе штатов Аризона и Юта. Характерный ландшафт древней террасы настолько слился с именем режиссера, что ее стали называть Долиной Форда.

По поводу этою фильма кинокритики разных стран сошлись во мнении и провозгласили «Дилижанс» лучшим вестерном в истории кино.

Значительным был и другой фильм Форда того времени «Юный мистер Линкольн» (1939). Сергей Эйзенштейн отмечал, что картине присуща «поразительная гармоничность всех слагающих его частей». Источники этой гармонии — в народном и национальном духе; образ Линкольна (Генри Фонда) был трактован в духе фольклора.

В начале 1940-х годов Форд поставил своего рода трилогию — «Долгий путь домой», «Табачная дорога» и «Как зелена была моя долина», посвященную матросам, разоренным фермерам и шахтерам.

Форд любил и понимал простых людей, ему были интересны их чувства и мысли, надежды и разочарования. Он сделал предметом высокого искусства их бедный быт и простые лица, на которые горе и заботы наложили свою печать.

«Долгий путь домой» — экранизация (по сценарию Дадли Николса) четырех одноактных пьес Юджина О'Нила, действие которых было перенесено из Первой мировой войны во Вторую. Герои фильма — матросы небольшого судна «Гленкорн», перевозящего боеприпасы. Гибель угрожает членам экипажа; в этой ситуации с предельной ясностью раскрываются их души.

Важное место в трилогии занимает картина «Табачная дорога» по роману Э. Колдуэлла, показавшая крайнюю степень народной нищеты и вызванное ею моральное падение людей.

И, наконец, «Как зелена была моя долина» по Р. Луэллину — печальная лирическая повесть об умирании целого края, шахтерского Уэллса. Показывая распад семьи, Джон Форд полон ностальгии, тоски о прошлом, когда долины были зелены, а семьи шахтеров жили счастливо…

Гриффит и Майер назвали этот фильм и «Гроздья гнева» (1940) произведениями «социального реализма». Кстати, американские киноакадемики удостоили обе картины премий «Оскар» за лучшую режиссуру.

В 1942 году Джон Форд был мобилизован в кинослужбу военно-морского флота. Он снял документальные ленты «Битва за Мидуэй» (1942, премия «Оскар»), «Это наша общая война», «7 декабря» (1943, премия «Оскар») и художественный фильм об американцах в первые дни боевых действий на Филиппинах «Их было не вернуть» (1945). Во время войны Джон получил тяжелое ранение и потерял глаз.

В мирное время Форд вернулся к своему любимому жанру. Классической ясности и простоты достигает он в вестерне «Моя дорогая Клементина» (1946). В фильме воссоздан один из легендарных эпизодов биографии шерифа Вайета Ирпа — сражение с бандой Клентона.

В 1948 году на американский экран вышел еще один вестерн Форда «Форт Апач», где Джон Уэйн создал запоминающийся образ сержанта американской армии. Многолетняя дружба Форда и Уэйна была скреплена общностью мировоззрения. И тот и другой были консерваторами. Но если Форд исповедовал умеренный консерватизм, то Уэйн принадлежал к той категории патриотов, которых журналисты окрестили «ястребами».

Герой «Форта Апач» наделен многими достоинствами. Он готов служить, не требуя для себя привилегий. Он жалеет аборигенов и даже пытается остановить кровопролитие между армией и дикарями, выступив в роли парламентера.

Настоящей сенсацией стала комедия «Тихий человек». Это забавная история о том, как американский боксер (Уэйн) возвращается к себе на родину в Ирландию и влюбляется в местную девушку (О'Хара). Однако ему приходится иметь дело с местными традициями и обычаями, о

которых он успел подзабыть. Прекрасные пейзажи, снятые в цвете, чудесная музыка Виктора Янга делают фильм радостным и живым. Форд и актеры, в основном ирландского происхождения, трудились над картиной с большой любовью.

«Тихий человек» получил премии «Оскар» за режиссуру и операторскую работу, номинации за лучший фильм, мужскую роль второго плана (Мак-Лаглен), сценарий, работу художников и звук. Картина была удостоена международной премии кинофестиваля в Венеции.

Джон Форд не терпел возражений. В связи с этим вспоминается фильм «Мистер Робертс» (1955), в котором морского лейтенанта играл Генри Фонда, блиставший в этой роли на сцене. Образ был для актера слишком близким, и поправки Форда вызвали у него протест. Дело едва не дошло до драки. В результате заканчивал фильм Мервин Ле Рой.

В 1956 году Форд сделал пленительную и странную картину, попавшую позже в список лучших фильмов всех времен, — «Отправившиеся на поиски». Главный герой Итон (Джон Уэйн) клянется найти похищенную индейцами племянницу. Поиски растягиваются на долгие пять лет… В этом вестерне Форд и Уэйн достигают высот жанра. Картина вызвала много подражаний; был снят аналогичный телесериал с подобным сюжетом.

Когда Форду было далеко за шестьдесят, он вновь снимает вестерны «Кто убил Либерти Вэланса?» (1962) и «Осень чейеннов» (1964) по роману Мэри Сэндоз. Этими фильмами Джон Форд прощается со своим прошлым. Он, создавший Ринго Кида, прекрасно понимал, что время его прошло. Новому вестерну понадобились другие герои.

Символично, что эпопею «Осень чейеннов» венчает счастливый финал: к индейцам приезжает глава местной администрации, вызванный армейским капитаном, раскуривает с вождем сигару и разрешает чейеннам поселиться там, где они хотят.

Разумеется, и последняя картина Форда — «Семь женщин» (1966) — сделана в любимом жанре. До конца жизни он представлялся так: «Меня зовут Джон Форд. Я снимаю вестерны».

В 1971 году Питер Богданович посвятил ему документальный фильм «Поставлено Джоном Фордом», использовав фрагменты из картин режиссера, интервью с его ближайшими сотрудниками и другие документы. Киноакадемия удостоила Форда почетного «Оскара» за творческую карьеру (1973).

«Последний раз я видела его, когда он болел и уже не вставал с постели — да, он умирал, — вспоминала актриса Кэтрин Хепберн. — Жесткий, он любил своих друзей и ненавидел своих врагов, любил Ирландию, любил кино, любил свои хиты, обожал свои провалы. Капризный, упрямый, непреклонный, высокомерный и большой друг. И… ой какой опасный враг…»

Он умер 31 августа 1973 года. «С восхитительной легкостью Джон Форд умел смешить публику, умел вызывать у нее слезы. Ему не удавалось только одно — навеять на нее скуку!» — писал Франсуа Трюффо.

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ДОВЖЕНКО
(1894–1956)

Украинский советский режиссер, драматург, писатель. Фильмы: «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Иван» (1932), «Аэроград» (1935), «Щорс» (1939), «Мичурин» (1949) и др.

Александр Петрович Довженко всю жизнь считал (и писал), что родился 30 августа (11 сентября) 1894 года в селе Вьюнище, которое было предместьем маленького уездного городка Сосницы Черниговской губернии. Дотошные биографы докопались, что родился он накануне, а 30 августа — день его крещения.

Он рос в бедной семье. Отец, Петр Семенович, имел семь десятин худородной земли, кроме того, подрабатывал извозом и смолокурением. Горе гостило в семье постоянно. Из четырнадцати детей остались жить только двое: Александр и Прасковья.

Довженко закончил приходское училище, а затем Сосницкое городское училище, считавшееся «высшим начальным». Учился он легко. Сашко очень нравилось читать и рисовать.

Для того чтобы поступить в институт, нужны были деньги. Отец пошел на большую жертву, продал одну из семи десятин кормившей семью земли. В 1911 году Александр поступает в Глуховский учительский институт (Черниговская губерния).

Окончив его в 1914 году, Довженко получает назначение в Житомирское высшее начальное училище. Первая мировая война его обходит стороной: доктора нашли, что у него больное сердце. Время было бурное, переломное. Довженко увлекается националистическими лозунгами Семена Петлюры.

Осенью 1917 года Довженко переезжает в Киев, где поступает в Коммерческий институт. Он также становится вольнослушателем на естественном факультете университета. А когда открывается Академия художеств, то Довженко поступает и туда.

После установления советской власти Довженко работает в Киеве в должности секретаря губернского отдела народного образования, одновременно ему поручают заведование отделом искусств, комиссарство в Театре имени Шевченко, организацию профсоюза работников просвещения и т. д.

Вскоре он переходит на дипломатическую работу и служит в Варне и в Берлине.

В августе 1923 года он возвращается в Харьков, где работает преимущественно как художник, оформляя книги и обложки журналов. В это время он много пишет. Его статьи по искусству 20-х годов остры по мыслям и хороши по стилю.

Александр заинтересовался новаторским театром «Березиль», стал часто появляться за кулисами, познакомился с Лесем Курбасом и, говорят, едва не решил стать театральным режиссером.

Летом 1926 года Довженко неожиданно для многих отправляется в Одессу, где начинает учиться кинопроизводству.

В 1928 году Довженко снимает полнометражный фильм «Звенигора», в котором причудливо переплетались эпизоды украинской истории со сценами Гражданской войны.

«Бесспорным достоинством сценария „Звенигора“ было использование приемов сказки в композиции. Свободная, новаторская

форма „Звенигоры“ намного опережала свое время, — пишет биограф Р. Соболев. — В сущности, с такой раскованностью распоряжаться временем и пространством, как это делал Довженко в 1928 году, кинематографисты осмелились только через тридцать с лишним лет».

Создание «Звенигоры» означало рождение украинского кино как искусства. Позже режиссер скажет: «Я не сделал картину, а пропел ее, как птица. Мне хотелось раздвинуть рамки экрана, уйти от шаблонной повествовательности и заговорить языком больших обобщений».

Следующий фильм «Арсенал» (1929) принес Довженко громкую, поистине мировую славу. Довженко сам написал сценарий этой картины о восстании киевских рабочих.

«В „Арсенале“ я в условиях тогдашней украинской обстановки выходил в первую очередь как политический боец, — говорил режиссер. — Я поставил себе две цели: я в „Арсенале“ буду громить украинский национализм и шовинизм, с другой стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, совершившего социальную революцию».

Во время работы над «Арсеналом» Довженко познакомился с актрисой Юлией Солнцевой. Это была любовь с первого взгляда. Вскоре он предложил ей руку и сердце.

Любовь вдохновляет. Довженко писал о съемках «Арсенала»: «Это было творчество радостное, легкое и, казалось, бездонное. У меня была крылатая душа, и ум, и сердце. Все гармонично сочеталось во мне, и творчество мое радовало людей. И сам я радовал людей своим видом и характером».

Эйзенштейн рассказывал, как он, Пудовкин и Довженко втроем отмечали выход «Арсенала»: пили минеральную воду, ели бутерброды и разговаривали. Между прочим распределили роли великих художников прошлого: Эйзенштейну, конечно, выпала роль Леонардо да Винчи, Пудовкину — Рафаэля, а Довженко — Микеланджело…

Украинский режиссер был увлечен современной темой. Он создает «Землю» (1930) — поэтический гимн преобразованию советской деревни.

Сюжет «Земли» легко пересказать. Кулаки убивают вожака «сознательной» молодежи Василия, но ответом на это убийство становится вступление в колхоз даже самых упрямых единоличников. Но как рассказать о красоте «Земли»?

Вот что писал об этом фильме известный искусствовед Ростислав Юренев: «От руки убийц падает молодой тракторист. Он умирает, ликуя от предощущения грядущей новой жизни — счастливой, справедливой. Хоронить убитого выходит все село. Мощная новая песня летит над колышащимся морем пшеницы, преследует, загоняет в землю обезумевшего от злобы и страха кулака. На сады и нивы проливаются теплые, плодотворные дожди. Женщина рожает ребенка. Новое — неотвратимо, как смена времен года, сказал Довженко своим философским, поэтическим фильмом».

«Земля» снималась в большом селе Яреськи, расположенном на реке Псел. Почти все в съемочной группе Довженко были не только его единомышленниками, но и знатоками народной жизни. Говорят, что после окончания съемок жители Яресек предложили режиссеру стать председателем организуемого ими колхоза.

Картина оказалась настолько необычным по форме произведением, что многие просто не поняли ее. Более того, прозвучали обвинения в недостаточном показе роли компартии, в неточности политических оценок. Пролетарский поэт Демьян Бедный встретил выход «Земли» едким фельетоном «Философы», назвав ее «контрреволюционной, похабной» картиной.

«Я был так потрясен этим фельетоном, — напишет Довженко в „Автобиографии“, — мне было так стыдно ходить по улицам Москвы, что я буквально поседел и постарел за несколько дней. Это была подлинная психологическая травма».

В дневнике Довженко, опубликованном после его смерти, есть запись, помеченная 14 апреля 1945 года: «Недавно в кремлевской больнице престарелый Демьян Бедный встретил меня и говорит: „Не знаю, забыл уже, за что я тогда выругал вашу "Землю". Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Это было произведение поистине великого искусства“».

Как большинство гениальных художников, Довженко был «неудобным» человеком. Некоторые считали его гордым и самолюбивым. В этом плане любопытно свидетельство режиссера С. Герасимова: «Его борьба за красоту в окружающей жизни была необыкновенно яростной. Как он бледнел от полемической страсти, схватываясь с уродливым явлением в жизни, будь то подхалимство, равнодушие, грубость, хамство. Когда на улице появлялся уродливый дом, это было для него трагедией…»

В 1958 году на Брюссельском кинофестивале (в рамках Международной выставки) вместе с «Броненосцем „Потемкиным“» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина «Земля» вошла в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

Вернувшись на родину из заграничной командировки (Довженко показывал «Землю» в Европе), режиссер взялся за тему индустриализации, которую предложило ему руководство «Украинфильма». Для работы над фильмом были отведены жесткие сроки: картину требовалось сдать к очередной годовщине Октябрьской революции.

Символом и важнейшей стройкой не только Украины, но всего Советского Союза был Днепрогэс. Его-то и сделает Довженко местом действия своего фильма.

Сценарий он напишет за двенадцать дней и практически без подготовительного периода начнет снимать. Результатом станет «Иван», самый спорный фильм Довженко, отнявший у него четырнадцать месяцев жизни.

На Украине «Ивана» встретили неприязненно, и режиссер был вынужден переехать в Москву, чтобы, по собственному признанию, не чувствовать себя одиозной фигурой.

Между тем на Первом Венецианском международном кинофестивале 1932 года «Ивану» был оказан восторженный прием. Вот один из отзывов итальянской прессы: «Нам стало ясно, что мы еще не знали до сих пор, что такое гений кинематографии, могущий выдержать сравнение с гениальными музыкантами и представителями других смежных искусств… Довженко доказывает нам, каким великим может быть экран,

когда он освещен мыслью гениального художника».

Оказавшись в Москве, Довженко поступает режиссером на «Мосфильм», тогда еще студию «Союзкино», на Потылихе.

В начале 1933 года Довженко подает заявку на фильм о Дальнем Востоке, оговаривая, что сценарий напишет с Александром Фадеевым, с которым был дружен. Заявку утвердили. Довженко, Юлия Солнцева и Фадеев четыре месяца провели на Дальнем Востоке. Режиссер мечтает о новом городе на берегу Тихого океана, которому находит место и имя Аэроград. Позже Александр Петрович со страстью говорил о новом городе членам Политбюро и даже самому Сталину. Во время аудиенции Сталин попросил режиссера показать на карте место, где бы он построил город. «Одним словом, — пишет Довженко, — я почувствовал, что любая помощь для окончания фильма мне обеспечена».

Сталину фильм понравился, и в январе 1935 года Довженко был награжден орденом Ленина. На встрече членов Политбюро с кинематографистами Сталин бросает реплику в сторону Довженко: «За ним долг — „украинский Чапаев“».

На студии целая группа собирала материалы биографии военачальника и партийного деятеля Николая Щорса — «украинского Чапаева». Вскоре на стол режиссера легли тридцать восемь объемных папок с разными документами. Сценарий Довженко написал за одиннадцать месяцев. «„Щорсу“ отдал я весь свой жизненный опыт, — отмечал режиссер. — Все накопленные за двадцать лет работы знания нашли в этом фильме свое полное выражение. Я делал его с любовью и предельным напряжением всех своих сил».

Фильм вышел на экраны в 1939 году, а в 1941-м режиссер получил за него Сталинскую премию первой степени.

«Щорс» был украинским революционным эпосом. Напряженность борьбы в нем раскрывалась через яркие живые образы, во многом необычные для стиля Довженко. Все действующие лица кажутся предельно жизненно достоверными.

Несмотря на усталость и недавно перенесенную болезнь сердца, Довженко не собирался отдыхать. Он первым из мастеров кино надел военную форму. Произошло это 17 сентября 1939 года, когда Красная армия двинулась на земли Западной Украины и Западной Белоруссии. Довженко возглавлял фронтовую киносъемочную группу. Однако режиссер не мог полностью рассказать о том, что увидел и узнал в этом походе. Фильм «Освобождение» делался в соответствии с требованиями руководящих инстанций.

В июле 1941 года вместе с женой Довженко эвакуирован на Восток, в Уфу. Затем их переводят в Ашхабад, куда была перемещена Киевская киностудия.

Довженко просится на фронт, ведь он не только кинематографист, но и опытный журналист. В феврале 1942 года в звании полковника его отправляют на Юго-Западный фронт. Довженко пишет рассказы, статьи, листовки. На следующий день после публикации в газете «Красная звезда» рассказа Довженко «Ночь перед боем» в редакцию позвонил секретарь ЦК ВКП(б): «Передайте Довженко благодарность Сталина за рассказ. Он сказал народу, армии то, что теперь крайне необходимо было сказать».

В следующем году Довженко создает документальный фильм «Битва за нашу Советскую Украину». В титрах фильма значатся режиссеры Ю. Солнцева и Я. Авдеенко. Но текст и монтаж — за Довженко. Картина имела большой успех не только в нашей стране, но и во всех странах-союзниках, особенно в Канаде и США.

Вторая серия получила название «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» (1945). Довженко первым в кино стал широко использовать вражескую хронику, придавая ей дикторским текстом и особыми приемами монтажа другой смысл.

В течение лета 1943 года Довженко пишет киноповесть «Украина в огне». Он разъяснял свой замысел: «…речь о сожалении — плохо, что сдали мы Гитлерюге проклятому свою Украину и освобождаем ее людей плохо. Мы, освободители, все до одного давно уже забыли, что мы немного виноваты перед освобожденными…» Сталину повесть не понравилась, и он запретил ее для печати и для постановки. Это явилось для Довженко страшным ударом. В феврале 1944 года его освобождают от должности художественного руководителя Киевской киностудии и назначают режиссером «Мосфильма».

Довженко записывает в дневнике: «Закончилась мировая война. Я хочу работать. Я хочу верить до смерти, что уже не нужны будут человечеству… генералы. Что будет мир. Что не нужны будут герои-мученики».

Закончив в начале 1944 года сценарий о жизни садовода-селекционера И. Мичурина, Довженко читает его в писательских и кинематографических аудиториях. Успех необычайный. Шесть театров попросили переработать сценарий для сцены. Так появляется пьеса «Жизнь в цвету».

Судьба цветного фильма «Мичурин» (1949) многострадальна. В его первом варианте Довженко говорил о нелегкой жизни творца, о самопожертвовании для науки (Мичурина прозвали за одержимость «Иван-бешеный»). Режиссеру удались изумительные цветовые съемки: цвет жил, изменялся, отражал чувства героев. Затем фильм начали калечить. Под влиянием антинаучных теорий Лысенко в картину были директивно введены эпизоды борьбы с «морганизмом-менделизмом», полные фальши сцены восторгов Мичурина перед Лениным и компартией… Гармония произведения была разрушена.

Следующий проект Довженко «Прощай, Америка» (1950) о механике шпионажа был закрыт. Сорвалась и постановка картины о подвиге русских моряков «Открытие Антарктиды».

Александр Петрович знал, что у него писательский дар. Все послевоенные годы он будет работать над большим эпическим произведением «Золотые ворота». Его перу принадлежит лирическая повесть «Зачарованная Десна», посвященная детству.

В начале 1950-х прибавляются житейские трудности. Сестра Довженко вспоминает: «Сашко жил очень бедно. У него никогда не было денег. Он носил пятнадцать лет одну шубу, серый костюм, который ему Юля часто штопала». Его не трогали эти трудности. Сестре он говорил:

«Паша, быть миллионером в нашу эпоху, в наше время это значит быть трижды преступным… в нашу эпоху социализма умудриться сделаться миллионером на поприще искусства или литературы, заведомо зная о нужде народа, и не выстроить ни одну школу для детей, или музей, или театр это значит быть трижды сукиным сыном…»

Довженко написал девять сценариев и две пьесы, переработал сценарии прошлых лет, делал наброски к «Золотым воротам» — «главной книге жизни», писал «Повесть пламенных лет». Временами он читал лекции во ВГИКе, бывал в сценарной студии, помогая начинающим кинодраматургам, конечно, продолжал писать рассказы…

Увы, болезнь сердца обостряется. Довженко почти постоянно чувствует себя больным. Но замыслы его переполняют.

Осенью 1951 года Довженко едет в Каховку, на строительство плотины. Увиденное настолько поражает художника, что он решает поставить фильм об этой стройке и ее людях.

За пять лет материал был не только досконально познан и искусно выстроен, но и глубоко философски осмыслен. Фильм «Поэма о море» об одной из ГЭС должен был стать фильмом о могуществе человеческогодуха.

Поставить картину Довженко не успел. Он умер в ночь на 25 ноября 1956 года. Завершала «Поэму о море» Юлия Солнцева. Она же поставила еще несколько фильмов по произведениям Довженко.

В конце 1950-х годов итальянские киноведы отметили, что более всего в эстетическом плане неореализм обязан Довженко, и назвали его Гомером XX века. Имя Довженко было присвоено Киевской студии художественных фильмов.

ЖАН РЕНУАР
(1894–1979)

Французский режиссер. Фильмы: «Нана» (1926), «Загородная прогулка» (1936), «Великая иллюзия» (1937), «Человек-зверь» (1938), «Правила игры» (1939), «Южанин» (1945), «Река» (1950), «Золотая карета» (1952), «Завтрак на траве» (1959) и др.

Жан Ренуар родился 15 сентября 1894 года в Париже. Его отцу, знаменитому художнику Огюсту Ренуару, было тогда 53 года. Сыновья импрессиониста стали людьми искусства. Старший, Пьер, — актером; средний, Жан, — кинорежиссером; младший, Клод, — художником-керамистом.

Ренуар учился в закрытом коллеже. В этом аристократическом заведении он изучал математику, философию, литературу и писал стихи.

Получив степень бакалавра, Жан в 1914 году был зачислен в расквартированный в Венсене драгунский полк и с началом войны в звании младшего лейтенанта попал на фронт. Вскоре его ранили в бедро. Ногу хотели ампутировать, но мадам Ренуар уговорила врачей отказаться от операции. Поправившись, он поступает в авиацию, где, пройдя специальное обучение, становится пилотом-наблюдателем. И снова получает ранение.

Ренуар вернулся в родительский дом, на виллу «Коллетт» в окрестностях Ниццы. Он осваивает ремесло керамиста. Изготовленные им вазы выставлялись в музеях. После смерти отца Жан женился на натурщице Андре Решлинг или просто Дедэ. У них родился сын Ален. Долгое время мысль о работе в кино не посещала Ренуара, но, посмотрев

«Пылающий костер» с Мозжухиным в главной роли, он изменил свое мнение. Да и Дедэ хотела играть в кино, именно для нее Жан Ренуар написал свой первый сценарий. Дедэ взяла псевдоним Катрин Гесслинг.

В 1924 году Ренуар самостоятельно снял картину «Дочь воды», где огромное внимание уделил природе, актерам и живописности, близкой к импрессионизму.

После первого ученического опыта последовала масштабная работа — экранизация романа Эмиля Золя «Нана» (1926). Он не считался с затратами и даже продал несколько полотен отца.

Для участия в этом фильме, кроме Катрин Гесслинг (Нана), были приглашены известные немецкие киноактеры — Вернер Краусс (граф Мюффа), Валеска Герт (камеристка Нана) и Жан Анжело (граф Вандевр).

Несомненно, «Нана» была лучшей немой экранизацией Золя. Во Франции фильм получил одобрение зрителей, но в финансовом отношении из-за ошибок прокатчиков провалился.

Ренуар был вынужден перейти к созданию чисто коммерческих лент — преимущественно костюмных исторических мелодрам.

Эпоха немого кино уже была на исходе, когда появился экспериментальный фильм Ренуара «Маленькая продавщица спичек» (1928) по сказке Андерсена «Девочка со спичками». В сновидениях юной замерзающей девочки ее увозит на лошади прекрасный принц в белом, они мчатся в небе сквозь облака, а их преследует всадник в черном — сама смерть… По мнению киноведа П. Лепроона, это был поэтический и изобретательно сделанный фильм, который раскрыл во всем объеме большой талант режиссера.

Появление звука в кино открыло перед режиссером совершенно новые возможности. Получив право выбора сценария, Ренуар снимает «Суку» (1931) по роману де Ля Фушардьера. В этой картине Ренуар приблизился к тому стилю, который позже будет назван «поэтическим реализмом». Впервые в творчестве режиссера появляются те «глубокие» кадры, которые станут стилистической приметой всех его работ.

Правда, фильм «Сука» явился причиной разрыва Ренуара с Дедэ: «Женская роль в нем великолепно бы подошла Катрин, но у актрисы Жани Марез был подписан контракт со студией в Бийанкуре, роль, естественно, отдали ей. Это предательство положило конец нашей совместной жизни. Катрин не смогла проглотить эту обиду. Кино оказалось для нас жестоким божеством».

22 февраля 1935 года состоялась премьера фильма «Тони», рассказывающего о жизни итальянских иммигрантов. Документальная стилистика этого произведения во многом предвосхитила открытия итальянского неореализма.

Ренуар в это время был участником «Группы Октябрь», объединявшей кинематографистов левых взглядов. «…Я жил в восторженной атмосфере Народного фронта, — вспоминал режиссер. — Мы пережили время, когда французы действительно поверили, что смогут любить друг друга. Все чувствовали, как их подымает волна великодушия».

Высочайшая вершина творчества Ренуара — картина «Великая иллюзия» (1937), шедевр мирового кинематографа.

Во время работы над «Тони» Ренуар встретил сослуживца, бывшего унтер-офицера, а теперь генерала Пэнсара. Вдохновившись его воспоминаниями, Жан изложил сценаристу Шарлю Спааку идею фильма о французских военнопленных, которые готовят и успешно осуществляют побег.

Режиссера прежде всего интересовала тема столкновения людей разного социального происхождения. Плен и общее желание бежать на время уничтожали классовый антагонизм.

Почти три года Ренуар искал деньги на постановку картины. Наконец объявился финансист Франк Ролмер, согласившийся помочь режиссеру.

Накануне съемок все вдруг опрокинуло неожиданное событие — эксцентричное появление в фильме Эриха фон Штрогейма. Директор производства во время коктейля пригласил Штрогейма на эпизодическую роль коменданта лагеря, даже не подозревая, что имеет дело с одним из величайших режиссеров немого кино.

Роль немецкого коменданта умещалась в четыре реплики! Боготворивший Штрогейма Ренуар бросился укрупнять роль. Он переписывал сценарий, придумывая и вводя в него персонаж — фон Рауффенштайна, — которого потом великолепно сыграл Штрогейм.

Главным в исходном сценарии было столкновение между механиком Марешалем (Ж. Габен) и аристократом-летчиком де Боэльдье (П. Френе). Теперь, с появлением офицера-аристократа фон Рауффенштайна, конфликт этот получал интересное и сложное продолжение.

«Великая иллюзия» была чрезвычайно просто снята. Критики отмечают плавные монтажные переходы, большое количество общих планов, лаконизм композиции кадра, четкость и глубину второго плана, точность и естественность игры актеров.

Вежливость и обходительность Ренуара во время съемок, ровное настроение и неизменная расположенность к партнерам вошли в пословицу. Жан Габен утверждал, что Ренуар «понимает» актеров, а главное, любит их.

«Великая иллюзия» вышла на экраны в июне 1937 года и имела громадный зрительский успех во многих странах. Американский президент Рузвельт заявил: «Все демократы мира должны увидеть этот фильм». В Брюсселе «Великая иллюзия» заняла пятое место в списке лучших фильмов всех времен и народов.

Следующая картина Ренуара «Марсельеза» была посвящена событиям Великой французской революции. Затем он снимает вольную экранизацию романа Золя «Человек-зверь» (1938) с Жаном Габеном в главной роли. Как пишет историк кино Лепроон, «прелесть фильма в композиции, а не в сюжете Золя, в умелой его экранизации и в высоком качестве игры актеров, в гармоничном сочетании элементов пластики и ритма, составляющем сущность кинематографа».

Прежде чем приступить к съемкам сатирической комедии «Правила игры» (1939), Ренуар внимательно перечитал французских классиков Мариво и Мюссе, это помогло ему «определить стиль, в основе которого лежал и реализм — не внешний, но все-таки реализм и поэзия».

В «Правилах игры» Ренуар говорит о духовном крахе мира аристократии. Жизнь героев фильма сводится к лицемерной игре, лишь иногда наружу вырываются темные инстинкты и первобытные по своей грубости чувства.

В этой ленте режиссер сочетает эпизоды, снятые «под хронику», со сценами в стиле откровенного гротеска и буффонады.

Один из важнейших эпизодов фильма — охота в Солони. Слуги сгоняют для господ дичь. По лесу мчатся кролики, летят птицы, а маркиз и его гости расстреливают их в упор…

Затем следует вечер в замке, гротесковый и страшный. Герои надевают маскарадные костюмы, затевают экстравагантные представления, ведут себя, как безумцы.

В прокате «Правила игры» провалились. Но сегодня исследователи творчества Ренуара считают этот фильм одним из лучших в биографии режиссера…

В сентябре 1939 года началась война. При мобилизации лейтенанта Ренуара назначили в армейскую кинематографическую службу. Когда Италия объявила Франции войну, Ренуару в последний момент удалось бежать из Рима.

Какое-то время он жил в родительском имении, а затем вместе со второй женой бразилианкой Дидо отправился в США. 1 января 1941 года Жан Ренуар высадился в Нью-Йорке.

Первый американский фильм Ренуара «Стоячая вода» (1941) по сценарию Дадли Николса — во многом оригинальное произведение. Отлично подобранный актерский ансамбль создал убедительные характеры; съемки происходили в живописной местности Национального парка Джорджии и на болотах. Зритель, приученный к павильонам, был восхищен красотой природы. «Стоячая вода» имела успех.

В мае 1945 года на экраны выходит лучший американский фильм Ренуара «Южанин» (1945), получивший первую премию на кинофестивале в Венеции. Это трагическая история семьи сельскохозяйственных рабочих, решившей обрабатывать клочок заброшенной земли на юге…

В 1946 году он наконец-то выпускает фильм «Загородная прогулка» по новелле Мопассана. Картина снималась десять лет назад на берегах речки Люэнь. Сам Ренуар играл трактирщика, в остальных ролях были заняты друзья по «Группе Октябрь».

Фашистские оккупанты уничтожили позитивные копии фильма, но негатив, зарытый Анри Ланглуа в землю, был спасен.

В «Загородной прогулке» каждый кадр — совершенство. С несравненным мастерством Ренуар создает кинематографические вариации на темы живописцев-импрессионистов.

Закончив свой последний голливудский фильм «Женщина на берегу», Ренуар отправляется в Индию, где в 1949 году в окрестностях Калькутты приступает к работе над картиной «Река» по роману Годден. Прелесть индусской музыки и яркость красок еще больше усиливают привлекательность этого фильма.

В 1951 году Ренуар уже в Риме. Он снимает «Золотую карету», вольную экранизацию «Кареты святых даров» Проспера Мериме с блистательной Анной Маньяни в главной роли и музыкой Вивальди. Ренуар

назвал этот фильм драматической фантазией в стиле комедии дель арте. «Золотая карета» является прежде всего страстным признанием режиссера в любви к театру.

В другом запоминающемся фильме этого периода «Елена и мужчины» (1956) натурные съемки строились по принципу лубочных картинок. Оператор Клод Ренуар запечатлел несколько пейзажей в грозу. Ингрид Бергман играла с обычной для нее гениальностью и сумела создать образ героини, столь же неправдоподобный, как и декорации.

Жана Ренуара интересует не только кино. Летом 1954 года в Арле, на арене античного цирка он ставит в форме народного празднества шекспировского «Юлия Цезаря». В спектакле были заняты известные актеры, а в массовых сценах — арльские жители. Около 15 тысяч зрителей стали свидетелями грандиозного представления.

Во французской кинопрессе 1950-х годов создается настоящий культ Ренуара. Франсуа Трюффо отмечал: «Он повлиял на всех нас не только как кинематографист, но и в мировоззренческом плане: как философ, писатель, как человек большого ума… Ренуара интересовали живые люди. Философия Ренуара — терпимость, милосердие, желание понять окружающих…»

В своей исповедальной работе «Маленький театр Жана Ренуара», снятой для телевидения в 1969 году после семи лет молчания, режиссер подчеркнул, что именно человек — цель искусства и естественный центр любого произведения.

Последние годы Ренуар жил поочередно то во Франции, то в США, где преподавал драматическое искусство в нескольких университетах (в основном — в Калифорнийском). Он был членом Американской академии киноискусства и наук. На склоне лет режиссер написал мемуары.

Умер Жан Ренуар 12 февраля 1979 года в своем доме под Голливудом на Беверли-Хиллз. Согласно завещанию его похоронили во Франции.

ДЗИГА ВЕРТОВ
(1896–1954)

Русский режиссер-документалист, сценарист, теоретик кино. Фильмы: «Годовщина революции» (1918), «Кино-Глаз» (1924), «Шестая часть мира» (1926), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Симфония Донбасса» (1930), «Три песни о Ленине» (1934) и др.

Давид Абелевич (впоследствии известен также как Денис Абрамович и Денис Аркадьевич) Кауфман (Дзига Вертов) родился 2 января 1896 года (по старому стилю 21 декабря 1895 года) в Белостоке в семье библиотекарей. Его братья Михаил и Борис также стали известными кинематографистами.

Будущий режиссер учился в военной музыкальной школе, а после переезда семьи в Москву в 1915 году — в Психоневрологическом институте и Московском университете. Здесь Кауфман завязал знакомства в кругах футуристов. Тогда-то и был придуман звучный псевдоним Дзига Вертов.

В мае 1918 года он начал работать секретарем-делопроизводителем в отделе хроники Московского кинокомитета. Вертов принимал участие в монтаже первого советского киножурнала «Кинонеделя» (1918–1919), в котором день за днем прослеживались события Гражданской войны.

После закрытия «Кинонедели» Вертов с оператором Ермоловым направлен на фронт. Они ведут киносъемки в расположении частей 13-й армии.

Начало 1920 года открывает особую новую страницу в биографии режиссера, связанную с передвижным кино. Дзига Вертов становится заведующим киносекцией отдела агитационно-инструкторских пароходов и поездов (агитпарпоездов) ВЦИК. Около трех лет он снимает кинохронику и выпускает фильмы «Бой под Царицыном», «Процесс Миронова», «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», «Пароход „Красная Звезда“», «Агитпоезд ВЦИК», «Процесс эсеров», а также полнометражную «Историю гражданской войны» (13 частей, 1922).

Вместе с друзьями Вертов создает новаторскую группу, членов которой он назвал «киноками» или «киноглазовцами» (от слов «кино-око» и «Кино-Глаз»). Позже внутри группы будет создан «Совет Троих» (художник И. Беляков, брат режиссера, оператор М. Кауфман и жена, монтажер Елизавета Свилова).

Уже с собственной съемочной группой Дзига Вертов создал журнал «Кино-Правда», который должен был стать киновариантом ежедневной газеты большевиков. До 1926 года вышло 23 номера «Кино-Правды».

Киноки работали в сыром подвале. Разрезанную для монтажа пленку подвешивали повыше, чтобы не замочить концы. От сырости расклеивались куски, ржавели ножницы, зачищалки, линейки. Но работа не прекращалась ни днем, ни ночью.

5 июня 1922 года вышел первый номер журнала «Кино-Правда». Его открывала надпись во весь экран: «Спасите голодающих детей!!!» Вслед за надписью шли кадры истощенных ребят. И снова — надпись: «Нет больше сил».

Одновременно Вертов приступил к выпуску серии фильмов под общим названием «Кино-Глаз». Каждый выпуск был посвящен одному сюжету. Под руководством Вертова выпускался также «Госкинокалендарь» (1923–1925).

В 1924 году вышел первый полнометражный фильм «Кино-Глаз» с подзаголовком «Жизнь врасплох». Вертов прежде всего хотел реализовать на деле теоретически провозглашенный им тезис о неизмеримо больших возможностях Кино-Глаза по сравнению с обычным человеческим зрением.

В одном из эпизодов трамвай проходил по Тверской улице, встык шла надпись: «То же при другом положении киноаппарата» — и Тверская улица вместе с трамваем неожиданно перевернулась и легла на бок.

Для съемок «врасплох» часто использовался специальный автомобиль с камерой и постоянно дежурившим оператором, он немедленно выезжал по вызову кинонаблюдателя.

На выставке декоративных искусств в Париже в 1925 году Дзига Вертов получил серебряную медаль и диплом — за выпуск «Кино-Глаза».

В фильме «Одиннадцатый» (1928), посвященном индустриализации, Вертов предпринял попытку выявления мысли чисто пластическими средствами.

Съемки протекали в очень сложных условиях, но киногруппа на них шла сознательно. Например, на Волховской ГЭС Дзига Вертов и его брат

Михаил Кауфман вели съемку из подвесной люльки канатной дороги — камера проезжала над водяным обвалом у плотины. Потом Вертов совместит этот кадр двойной экспозицией с ленинским изображением. Кадр запомнился, стал одним из самых знаменитых в истории кинохроники.

28 февраля 1928 года Вертов говорил: «Фильма „Одиннадцатый“ написана непосредственно киноаппаратом, не по сценарию. Киноаппарат заменяет перо сценариста. „Одиннадцатый“ написана: 1) на чистом киноязыке, 2) документальном языке — языке фактов и 3) социалистическом языке».

Опыт «кинописи» фактов был продолжен в «Человеке с киноаппаратом» (1929). Замысел ленты предполагал демонстрацию всех возможностей человека, вооруженного киноаппаратом.

Вертов открывает фильм титром, оповещающим, что лента «представляет собой опыт кинопередачи видимых явлений», что «эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы».

Оператор Кауфман взбирался на самые высокие городские точки (например, на заводскую трубу) и ложился на железнодорожные рельсы. Ставил треногу с аппаратом посредине оживленных улиц и площадей. Неспешно двигался на автомобиле за пролеткой и мчался на пожарной машине. Его дотошный киноглаз бесстрастно наблюдает даже роды с той точки, с которой привыкли видеть сей процесс лишь врачи.

Открывая возможности киноязыка, Вертов показывал подробности повседневной жизни огромного города. «Кино-Глаз» призван видеть и запечатлевать как можно более, а в идеале — все. Кадр-символ — крупный план человеческого глаза, в кагором «установлен» (способом двойной экспозиции) работающий киноаппарат.

В июне 1929 года Дзига Вертов, свободно владевший немецким языком, выступал с докладом «Что такое Кино-Глаз» в Ганновере, Берлине, Дессау, Эссене, Штутгарте.

Осенью 1964 года кинокритики двадцати четырех стран во время опроса, проведенного в рамках тринадцатого международного кинофестиваля в Мангейме, назвали «Человека с киноаппаратом» в числе двенадцати лучших документальных фильмов всех времен и народов.

Вернувшись из-за границы, Вертов был вызван на Украину для новой работы над «Донбасс-картиной». «Настаиваю, — писал Вертов, — чтобы фильма была звуковой, хотя со звуковым съемочным аппаратом здесь пока обстоит туго».

Опыт «Одиннадцатого» не прошел для ленты о Донбассе, вышедшей в прокате названием «Энтузиазм» (1930), бесследно. Многое снималось в тех же местах — шахты, заводы, металлургические комбинаты Горловки, Макеевки, Лисичанска. Крупные планы доменщиков, шахтеров фиксировали трудовой быт повседневности.

Вертов детально разработал для картины музыкальный план, по нему композитор Тимофеев написал звуко-шумовой марш.

Группа Вертова впервые осуществила съемку изображения с одновременной записью звука. В газете «Смена» сообщалось, что 25 апреля на набережной Мойки, у Делового клуба, была проведена первая

съемка красноармейской части с оркестром. Таким же способом была снята первомайская демонстрация.

В июле 1931 года Вертов выехал в Германию с первым советским «тонфильмом». Потом он посетит Амстердам и Лондон.

Немецкие газеты писали о цельности художественной композиции «Энтузиазма». Композитор Ганс Эйслер считал, что не только режиссеры — все музыканты мира могут учиться по нему, ибо «Энтузиазм» «есть самое гениальное из того, что нам дало звуковое кино».

Оставил свой восхищенный отзыв и Чарли Чаплин: «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю „Энтузиазм“ одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Мистер Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним».

Вертов не был коммунистом, но беспартийным себя не считал. Своим партбилетом он называл «Три песни о Ленине».

Выпуску этой картины предшествовала кропотливая работа. С января до осени 1933 года велись съемки в Москве, Харькове, на Днепрострое, в Азербайджане и главным образом в Средней Азии — в Узбекистане и Туркмении.

Труднее всего добывался материал в Средней Азии. От Мерва до Ферганы режиссер Вертов и оператор Суренский почти весь путь прошли пешком. Донимали болезни, испепеляющая жара днем, холод ночью.

Работая над «Тремя песнями о Ленине», Вертов решил использовать «отраженный показ». Студийная газета «Рот-фильм» в информации о ходе съемок приводила его слова: «Нужно показать, как Ленин отразился в Днепрострое, в песнях слепого туркменского поэта, в ленинском призыве на постах пятилетки».

Конечно, Вертов не обошелся без ленинских прижизненных съемок. Он включил в фильм как известные кадры, так и десять новых киноснимков Ленина, найденные Свиловой в фильмотеках Москвы, Тбилиси, Киева, Баку, Ленинграда и других городов. Вторая песня картины почти целиком строилась на монтаже кадров живого Ленина и кадров его похорон.

«Три песни о Ленине» (1934) были встречены восторженно. Луи Арагон писал, что со времени «Потемкина» ничто не достигало такого величия на экране. Гарольд Ллойд считал фильм в числе тех, которыми СССР может особенно гордиться.

На выставке в Венеции жюри присудило Гран-при не отдельному фильму, а всей программе, представленной СССР. Кинорежиссер Григорий Рошаль свидетельствовал: «Наши документальные фильмы, и в первую очередь „Три песни о Ленине“, воспринимались как полотна огромного мастерства, совершенно недостижимого для документального иностранного фильма».

В январе 1935 года был опубликован указ о награждении Дзиги Вертова орденом Красной Звезды.

После «Трех песен о Ленине» режиссеру оставалось еще двадцать лет жизни. За эти годы Вертов выпустил несколько картин. Самой запоминающейся стала «Колыбельная» (1937), приуроченная к

двадцатилетию Октября. Через всю картину о завоеваниях и победах революции звучала колыбельная песня матери. В фильме было много парадов — военных, физкультурных.

В начале войны Вертов вместе с женой монтирует несколько тематических выпусков «Союзкиножурнала» на фронтовом материале. В октябре 1941 года среди ночи их срочно вызывают на Ярославский вокзал — кинематографисты эвакуируются в Казахстан. В эвакуации Вертов сделал еще несколько киножурналов, оборонных очерков, фильм «Тебе, фронт!» (1943). Но большинство его замыслов не осуществилось.

В 1944 году в Москву вернулся сначала Вертов, потом Свилова. Вместе выпустили последнюю ленту «Клятва молодых».

Дзига снова предлагает темы, ими заполнены дневники. Но все чаще он пишет для себя. В течение нескольких лет он занимается выпуском киножурнала «Новости дня».

Великий документалист умер 12 февраля 1954 года. Его похоронили на Миусском кладбище, рядом с могилой матери Елизаветы Игнатьевны. В 1967 году прах Вертова перенесли на Новодевичье кладбище.

Творчество Вертова открыло в документальном кино новое направление, связанное с художественным истолкованием подлинных фактов. Фредерик Россиф писал в журнале «Искусство кино»: «Все западное кино в долгу перед Вертовым за его революционный поиск. До Вертова документалисты снимали изображение, после Вертова они научились снимать идеи».

ГОВАРД ХОУКС
(1896–1977)

Американский режиссер, сценарист, продюсер. Фильмы: «Утренний патруль» (1930), «Лицо со шрамом» (1932), «Воспитывая беби» (1938), «Глубокий сон» (1946), «Красная река» (1948), «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953), «Рио Браво» (1959) и др.

Говард Винчестер Хоукс родился 30 мая 1896 года в Гошене (Индиана) в состоятельной семье. С детства Хоукс посещал привилегированную частную школу «Филлипс академи», политехнический институт, учился на технологическом факультете Корнелльского университета.

Во время Первой мировой войны Говард попал в военно-воздушные силы США. Любовь к авиации он сохранит на всю жизнь и даже сделает несколько фильмов на эту тему.

Отслужив в армии, Хоукс начал карьеру в Голливуде. Он работал ассистентом режиссера, был продюсером, автором субтитров и сценаристом ряда фильмов. Говард подружился с такой ключевой фигурой в Голливуде, как Виктор Флеминг, и влиятельным продюсером Ирвингом Талбергом.

В 1926 году началась его режиссерская карьера в «Фокс».

Широкую популярность режиссеру принесла «Девушка в каждом порту» (1928) — история двух драчливых матросов (Виктор Мак-Лаглен и Роберт Армстронг). Это был первый фильм, где появилась тема, общая для всего творчества Хоукса — тема мужской дружбы.

Универсальная формула режиссуры Говарда Хоукса принадлежит Франсуа Трюффо: «Его картины делятся на две группы: приключенческие

фильмы и комедии. В одних воспевается человек, прославляются его ум, физическая и моральная сила, в других описываются вырождение и безволие того же человека в лоне современной цивилизации. Следовательно, Говард Хоукс своего рода моралист».

Подлинный успех пришел к нему со звуковым кино. В 1932 году Говард Хоукс создает несомненный шедевр — «Лицо со шрамом». Это беллетризированный вариант истории Аль Капоне и его пособников. Гангстерская классика — Пол Муни в роли опасного преступника со шрамом на щеке и темноволосая, большеглазая Энн Дворак в роли его сестры.

Гангстер по имени Тони Камонте идет к власти по трупам с ужасающей легкостью. Он приковывает внимание зрителей первобытной звериной жестокостью. Трюффо полагает, что Хоукс намеренно снимал Пола Муни так, чтобы он выглядел как обезьяна: с повисшими руками, чуть сутулый, с лицом, постоянно искаженным гримасой.

Через весь фильм проходит тема креста (он возникает на стенах, на дверях, создается с помощью освещения). Критики отмечают, что эта визуальная идея, как некий музыкальный мотив, служит «оркестровкой» к шраму Тони, знаком смерти.

Хоукс легко переходил от одного жанра к другому. В 1934 году на экран выходит его комедия «Двадцатый век» — сатира на театральные нравы. В другой эксцентрической комедии «Воспитывая беби» (1938) героем стал увлеченный палеонтолог, ничего не замечающий вокруг. Постепенно он обретает вкус к жизни и приходит к выводу, что прекрасны не только мумии, но и живые женщины. Кэри Грант и Кэтрин Хепберн играли просто блистательно. В этой картине снимался также самый настоящий леопард, с которым Грант наотрез отказывался работать. Как вспоминала Хепберн, на съемках царило веселье: «Мы смеялись с утра до вечера».

Хоукс всякий раз смущался, если слишком расхваливали какой-нибудь из его фильмов. Он не любил шумных компаний. В свободное время Говард пропадал вместе с Кларком Гейблом на охоте или гонял на мотоциклах. О Хоуксе вспоминали лишь тогда, когда на экран выходила его новая работа.

Отдавая дань увлечению молодости, Хоукс снимает «авиационный» фильм «Только у ангелов есть крылья» (1939) с Кэри Грантом, затем получает номинацию на «Оскар» за биографическую картину «Сержант Йорк» (1941), наконец, откликается на текущие события лентой «Военно-воздушные силы» (1943).

В 1945 году Хоукс переносит на экран роман Эрнеста Хемингуэя «Иметь и не иметь». Хэмфри Богарт играл Моргана, американца, грубого морского волка с золотым сердцем. Роль его возлюбленной Хоукс отдал 19-летней дебютантке Лорен Бэколл.

Говард работал с настроением. Каждое утро он устраивал репетиции. Сначала актеры читали текст, затем сцена проигрывалась до тех пор, пока она не устраивала режиссера.

Хоукс слыл эксцентричным человеком. Когда кто-нибудь другой из продюсеров приходил понаблюдать за съемками, он сразу объявлял перерыв и продолжал работу только после ухода посетителей. Говард

признавался, что этому ловкому приему научился у Джона Форда.

Как утверждают, Хоукс — единственный режиссер, с которым согласился работать Уильям Фолкнер. Все объясняется просто: они были старыми и добрыми друзьями, вместе ходили на охоту. Писатель читал Говарду свои новые произведения и даже одалживал у него деньги.

В 1948 году на экраны Америки вышел первый вестерн Хоукса «Красная река» с Джоном Уэйном и молодым дебютантом Монтгомери Клифтом.

Герой картины убивает всех, кто предъявляет свои права на его территорию. Погибших он обязательно хоронит и затем читает над могилой Святое Писание. Постепенно на его участке вырастает целое кладбище…

Кульминацией фильма стал эпизод, когда обезумевшее стадо несется по прерии, затаптывая ковбоев, которые пытаются остановить животных. Эта сцена далась Говарду Хоуксу с невероятным трудом. Ее снимали полторы недели с пятнадцати камер. Чтобы на экране стадо выглядело как неукротимая, сметающая все на своем пути сила, камеры работали в режиме замедленной съемки. Как оказалось, Хоукс старался не зря: эта сцена стала классической в американском кинематографе.

«Красная река» произвела ошеломляющее впечатление на зрителей и критиков. Восторг был бурным и всеобщим.

В начале 1950-х Хоукс ставит комедии с участием Мэрилин Монро — легкомысленную эксцентриаду «Проделки обезьяны» (1952) и «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953).

Продюсер Занук искал режиссера, который сумел бы использовать типаж Мэрилин Монро. Он пригласил Хоукса: «Мы хотели бы добиться окончательного признания Монро. Всякий раз, когда мы пытаемся подать ее в каком-нибудь сюжете, от нас ускользает либо сюжет, либо Мэрилин. Какие у вас соображения на этот счет?»

«Ошибка заключается в том, — ответил Хоукс, — что вы пытаетесь преподнести Мэрилин Монро как реальный персонаж, в то время как она совершенно не создана для этого. Я вижу только один способ сделать ее приемлемой — снять в музыкальной комедии». В партнерши Монро он пригласил сильную актрису Джейн Рассел.

Когда Занук просмотрел «Джентльмены предпочитают блондинок» и услышал, как Мэрилин распевает своим сладким, тоненьким голоском «Женщина не может без бриллиантов», он понял, что успех будет ошеломляющим.

Неожиданное мнение высказал об этой картине Франсуа Трюффо: «„Джентльмены предпочитают блондинок“ совсем не милая и циничная развлекательная лента, как принято считать, а суровое, злое произведение, умное и безжалостное… Смешное у Хоукса, какой бы ярлык на него ни вешали, всегда отличается новизной и оригинальностью».

Сразу после искрометной комедии Хоукс ставит библейскую драму «Земля фараонов» (1955), а затем вестерн «Рио Браво» (1959). «Если бы мне предложили назвать фильм, который оправдывает все существование Голливуда, я назвал бы „Рио Браво“, — писал английский критик Робин Вуд. — Этот фильм поистине представляет собой квинтэссенцию американского классицизма». В «Рио Браво» нет сложных психологических ходов, общий тон — жизнерадостный, в финале, как обычно, торжествует

мужская дружба, соблюдены все законы классического вестерна.

Автор сценариев большинства своих фильмов, один из наиболее одаренных представителей классического голливудского кинематографа, Хоукс не сумел приспособиться к новой ситуации, сложившейся в 1970-е годы, когда была начата разработка новых тем, сюжетов и стилистических приемов, и прекратил работу в кино. В этой связи часто вспоминают слова Трюффо: «Режиссер с безупречным прошлым и спорным настоящим».

Хоукс прожил долгую жизнь. Он стал настоящим гуру для молодых кинематографистов. Сам Говард называл себя ремесленником от кино, добавляя при этом: «Я рассказчик — это главное качество для режиссера». В 1974 году ему был присужден почетный «Оскар» за вклад в киноискусство.

Говард Хоукс умер 26 декабря 1977 года в своем доме вПалм-Спрингс.

АНТОНЕН АРТО
(1896–1948)

Французский режиссер, актер, поэт, теоретик театра. Один из основателей театра «Альфред Жарри» (1926–1929). Выдвинул идею «театра жестокости».

Антуан Мари Жозеф Арто родился 4 сентября 1896 года в Марселе. В возрасте пяти лет он перенес тяжелое заболевание, вероятно менингит, что стало причиной душевной болезни.

В детстве Арто начал писать стихи. В 1913 году в Марселе вышел его поэтический сборник. Затем следует длительный «период молчания». Антонен лечится в санаториях. В двадцать лет он был призван на военную службу и девять месяцев провел в учебном лагере, после чего был комиссован по состоянию здоровья.

В 1919 году в швейцарском санатории близ Невшателя Антонен, пытаясь унять головную боль, начинает принимать наркотики. К весне следующего года его здоровье улучшается, он приезжает в Париж, где редактирует переводы статей, пишет в литературный журнал «Демэн» («Завтра»), сочиняет поэму «Во сне». Его кумиры — Ибсен, Стриндберг, Метерлинк.

Франсуа Жемье привел Арто в труппу Шарля Дюллена. Здесь Антонен встретил актрису Женику Атанасиу, с которой в течение семи лет его будут связывать близкие отношения.

Талант Арто-актера раскрылся именно в театре «Ателье», как и талант сценографа и автора костюмов. В труппе Дюллена он играет много и самозабвенно.

В Марселе на Колониальной выставке большое впечатление произвели на Арто камбоджийские танцоры. С этого времени начинается его увлечение восточным театром.

В апреле 1923 года Антонен переходит к Жоржу Питоеву в «Комеди де Шанз-Элизе». Затем он едет в Германию, где посещает спектакли Пискатора, Рейнхардта и знаменитых гастролеров.

С осени 1924 года Арто становится одним из лидеров и теоретиков сюрреализма. «Мы живем в эпоху смятения… в эпоху обесценения любых чувств и любых ценностей… все вызывает у нас смех: и любовь, и самоубийство…» — пишет он. Антонен редактировал журнал «Сюрреалистическая революция», возглавлял «Сюрреалистическое бюро

исканий».

Вместе с драматургом Роже Витраком и Робером Ароном, писавшим под псевдонимом Макс Робюр, Арто решает создать новый театр, назвав его именем драматурга Альфреда Жарри, первого «бунтаря французской сцены».

В ноябре 1926 года, еще до открытия театра, был опубликован театральный первый манифест Арто. «Если мы создаем театр, то это не значит, что мы делаем это просто для того, чтобы играть пьесы, но для того, чтобы все непонятное, затуманенное, скрытое в духовной сфере человека проявилось бы так или иначе материально, реально», — утверждал он. Арто полагал, что его театр станет явлением, выходящим за рамки искусства.

В репертуаре театра «Альфред Жарри» (открытие состоялось 1 июня 1927 года) были пьесы самих его создателей (А. Арто, Р. Витрака, М. Робюра) и произведения драматургов-символистов А. Стриндберга и П. Клоделя. Театр Альфреда Жарри не имел постоянной труппы. Ее составляли актеры других парижских коллективов, будущие знаменитости — Таня Балашова, Этьен Дакру, Раймон Руло, а также Женика Атанасиу.

Постановка «Сна» А. Стриндберга была принципиальна для театра Жарри. Здесь раскрылись две тенденции эстетики Арто того периода: символистская и сюрреалистическая.

Арто интересовала сюрреалистическая эстетика сна, а именно восприятие сна как некоей сверхреальности, связующей настоящее, прошлое и будущее. Сновидение сливается с реальностью, фантастические картины сна воспринимаются как естественные. Так воссоздавалась в театре символистская поэтика Стриндберга, а на сцене, как пишет театровед В. Максимов, возникала «замкнутая вторая реальность, решительно противопоставленная действительному миру (и театральному залу)».

Последний спектакль театра Жарри состоялся в январе 1929 года. Это была сюрреалистическая пьеса «Виктор, или Дети у власти» Витрака. Все несуразности обыденной жизни были показаны глазами ребенка. Соединение прекрасного и низменного воплощалось в таких персонажах, как красавица Ида, страдающая «медвежьей болезнью».

Арто все чаще выступал как теоретик искусства. 22 марта 1928 года он читает в Сорбонне лекцию «Искусство и Смерть», в которой ставит задачу достижения чистого сознания, способного воспринимать подлинный смысл жизни. Вслед за Метерлинком идеальным восприятием он считает восприятие ребенка.

Увидев в Париже ритуальные представления театра с острова Бали (1931), Арто утвердился в решении заимствовать для своего театра приемы театра восточного. С этого момента и до конца своей жизни Арто будет разрабатывать и пытаться осуществить концепцию «театра жестокости» («жестокость» в данном случае — особое философско-эстетическое понятие).

Исследователь творчества Арто П. Брюнель, отмечая близость Арто и Стриндберга, писал: «Эта Жестокость — игра опасных сил, которые циркулируют вокруг нас. Стриндберг и Арто — маги, причем театральные маги, мечтавшие эти силы поймать, обуздать и заставить проявиться в

настоящем».

Таким образом, Арто руководился «каббалистической идеей мистического воздействия на ход космических процессов» (В. Максимов) с помощью театрального действа.

Разочарования и материальные трудности гонят Арто прочь из Франции. 30 января 1936 года он сошел с парохода в Гаване, затем обосновался в Мехико. Как представитель парижского авангарда, Антонен пишет статьи, выступает в институтах с лекциями «Сюрреализм и революция», «Человек против судьбы», «Театр и боги». Ему удается пробраться в отдаленную горную местность Сьерра-Тараумара и даже поучаствовать в индейском ритуале.

Вернувшись в Париж в ноябре 1936 года, Арто прошел курс лечения от наркомании. Он хотел жениться на бельгийке Сесиль Шрамм, но после его скандальной лекции в Брюсселе свадьба расстроилась. Антонен выпустил брошюру «Новые откровения бытия» (1937), где объявил о своем разрыве с миром, о некоей высшей реальности, в которой пребывает его дух. Эту публикацию Арто подписывает «le Révélé» — «явленный», а книгу «Путешествие в страну Тараумара» вообще опубликовал анонимно.

29 сентября по пути из Дублина в Гавр Антонен устроил драку с механиком: у Арго развилась мания преследования, он считал, что за ним охотится полиция, что на него направляет разрушительную энергию Далай-лама. По прибытии в Гавр Арто отправили в клинику как опасного душевнобольного.

В феврале 1938 года была издана его книга «Театр и его Двойник», о чем Арто узнает много позже. Десять лет, проведенные в клинике, и лечение электрошоком подорвали его силы. Между тем в письмах этого неординарного человека содержатся глубокие и пространные мысли о тайнах сознания, о законах творчества, о проблемах языка искусства. Часть писем вышла отдельным изданием под названием «Письма из Родеза» (1946).

Весной 1946 года друзья добиваются освобождения Арто из лечебницы и возвращения его в Париж.

Антонен сделал по пытку обрести себя. 13 января 1947 года в Театре Старой Голубятни Арто должен был рассказать о «своей жизни и своем театре». Он вышел на сцену, стал подробно описывать сеанс электрошоковой терапии, состояние после пробуждения. Говорил два часа, пока не потерял голос. Больше он перед публикой не выступал.

В ноябре Антонен записывает спектакль «Покончить с Божьим судом». Он выступил здесь и как автор новой музыки, играя на барабане, гонге, ксилофоне и других инструментах. В передаче приняли участие Роже Блен и Мария Казарес. Тексты Арго отличались антирелигиозностью, разнузданностью, эпатажем. Цензура передачу запретила.

4 марта 1948 года Арто умер от рака прямой кишки. Он был похоронен на кладбище в Ивр-сюр-Сэн.

Жан Вилар писал: «Арто шел прямо в ад. Он показал нам, он хотел убедить нас, что драматическое произведение, будь то драма или фарс, всегда — жестокость. Нашим школьным богам, от которых так трудно отречься, — ведь это Шекспир, Софокл, Мольер — он противопоставил страх, таинственность и смерть».

ФРЭНК КАПРА
(1897–1991)

Американский режиссер, сценарист и продюсер. Фильмы: «Леди на день» (1933), «Это случилось однажды ночью» (1934), «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941) и др.

Франческо Росарио (Фрэнк Рассел) Капра родился 18 мая 1897 года на Сицилии. Ему было шесть лет, когда родители-бедняки в поисках работы переехали в США. Часто семья питалась только на те деньги, которые зарабатывал маленький Фрэнк на продаже газет.

Скопив деньги, Капра в 1915 году поступил в Калифорнийский технологический институт. В это время ему удалось осуществить свою давнюю мечту — поездить по штатам, познакомиться с народными театральными и музыкальными ансамблями.

Когда США вступили в Первую мировую войну, Капра становится армейским инструктором.

Отслужив, он переходит на работу в кино. Фрэнк сочиняет трюки для комедий с участием популярного комика Гарри Лэнгдона.

Первая полнометражная картина, снятая Капрой, «Сильный человек» (1926), снискала успех, и трудно сказать, кто в этом «повинен» больше — режиссер или Гарри Лэнгдон. Сюжет прост: некая интриганка убеждает жителя маленького городка в том, что он великий спортсмен, но его выступление кончается комическим провалом.

Компания «Коламбиа» заключила с Капрой долгосрочный контракт, а в 1931 году произошла знаменательная встреча режиссера с Робертом Рискином, сценаристом его лучших фильмов. Вместе они создали оригинальную манеру легкого комедийного раскрытия острых злободневных тем.

Слава приходит к Фрэнку Капре после выхода на экраны комедии «Леди на день» (1933). Это современная сказка. Бедной торговке яблоками Анни и ее покровителям все время угрожают опасности, которые улаживаются благодаря вмешательству нью-йоркской элиты во главе с губернатором штата, внешне напоминающим президента Рузвельта…

Миллионы зрителей сочли, что похождения Анни — замечательное развлечение. Прокат картины «Леди на день» был триумфальным.

Феноменальный зрительский успех ленты «Это случилось однажды ночью» (1934, премия «Оскар» как лучший фильм года) стал полной неожиданностью для продюсеров. В ней не было постановочных эффектов, привычной занимательности. История любви безработного репортера и дочери миллионера была рассказана не «по-голливудски» просто и искренне.

Капра своими фильмами утверждал: все можно преодолеть, даже самые серьезные трудности, если руководствоваться голосом разума и сердца. Триумфом добра и благородства неизменно кончались все ленты режиссера.

В фильме «Мистер Дидс переезжает в город» (1936, премия «Оскар») появляется герой нового типа. На честного и благородного провинциала Дидса нападает продажная пресса; ловкие дельцы пытаются

отобрать у него миллионное наследство, которое он раздает в долг нуждающимся фермерам. Его объявляют сумасшедшим и даже устраивают суд. И здесь на его защиту встают фермеры… Картина была выпущена на экраны во время переизбрания Рузвельта — она агитировала за Доброго Человека. Капра всегда был внимателен к литературной основе и считал ее сутью фильма. Он тщательно искал «свой» материал, и для него имели значение не только манера его постоянного сценариста Рискина, но и первоисточник.

В 1930-е годы Фрэнк Капра получил больше наград, чем любой другой кинорежиссер. Его картины премировали всевозможные организации, начиная от Академии киноискусства и кончая кинокритиками Нью-Йорка. Коммерческий успех его работ был феноменален. «Великий человек и великий американец, Фрэнк Капра воодушевлял тех, кто поверил в американскую мечту», — говорил Джон Форд.

Он превосходно работал с актерами голливудской школы, подбирая их к образу и затем добиваясь полной непринужденности поведения, легкости и естественности даже в самых невероятных обстоятельствах. Не случайно Гари Купер сыграл одну из лучших своих ролей именно в фильме Капры («Мистер Дидс выходит в люди»).

Он поддерживал начинания президента Рузвельта. Думается, фильмы Капры имели немалое пропагандистское значение: в общедоступной развлекательной форме он излагал многие положения предвыборных политических кампаний Рузвельта.

Когда Сидней Вухман писал для Капры сценарий «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), он вынужден был работать в стиле Рискина. Герой фильма, скромный провинциал мистер Смит неожиданно становится сенатором США. Он не изменяет своим высоким моральным принципам и вступает в борьбу с нечистыми на руку политиканами…

Капра переходит из «Коламбии» в «Уорнер бразерс» и выпускает ленту «Познакомьтесь с Джоном Доу» (1941), в которой реформатор-общественник стремится дать людям работу и счастье. В самый последний момент, когда разочарованный неудачами герой хочет покончить с собой, его спасает от безумного шага доброта и сердечность друзей.

С 1939 по 1941 год Капра являлся президентом американской Гильдии кинорежиссеров. 12 декабря 1941 года он предложил свои услуги военному департаменту. Фрэнк получил звание майора и по прямому указанию президента Рузвельта принял на себя руководство Кинослужбой военного департамента.

Ударной стала серия «Почему мы воюем», предназначенная объяснить причины и развитие войны, а также цели борьбы, которую вели Соединенные Штаты. Позднее были начаты серии: «Знать наших союзников» и «Знать наших врагов».

Капра создает особый документальный стиль. Он комбинирует хронику и игровой материал, использует старые хроникальные ленты, рисунки и диаграммы. Капра разработал методику монтажа, ясный и убедительный язык повествования.

Документальные фильмы, поставленные под началом Капры, были всегда драматичны. И когда они демонстрировались в кинотеатрах, то

имели не меньший успех, нежели игровые.

В 1944 году служба полковника Капры была отделена от военного ведомства. В конце войны антифашистская тема стала постепенно исчезать с экранов, была прекращена работа над фильмами серии «Почему мы воюем», а вскоре та же участь постигает и другие серии.

Когда отгремели последние залпы, Капра вместе с Уильямом Уайлером и Джорджем Стивенсом создает независимую кинокомпанию «Либерти филмз». Но после выхода картин «Жизнь чудесна» (1947) и «Положение в стране» (1948), значительно уступавших лучшим предвоенным работам Капры, фирма прекратила свое существование.

Он снял еще несколько лент, делал образовательные программы на телевидении, возглавлял американскую Гильдию режиссеров (1960–1961).

Фрэнк был счастлив в личной жизни. Его первый брак завершился разводом, но со второй супругой Люсиль он прожил более пятидесяти лет (1932–1984). Капра говорил, что все его успехи — это заслуга жены. У режиссера было трое детей: сыновья Том и Фрэнк-младший (он стал режиссером), дочь Лулу.

Капра — автор увлекательной автобиографии «Имя в титрах» (1971). Американский институт кино отметил режиссера наградой за вклад в мировой кинематограф (1982).

Он прожил долгую и счастливую жизнь. Фрэнк Капра умер во сне 3 сентября 1991 года, когда принесшие ему славу картины стали общенациональным достоянием…

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ЭЙЗЕНШТЕЙН (1898–1948)

Русский советский режиссер, сценарист, теоретик кино, педагог, художник. Фильмы: «Стачка» (1924), «Броненосец „Потемкин“» (1925), «Октябрь» (1927), «Старое и новое» (1929), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1946) и др.

10 (22) января 1898 года в семье рижского гражданского инженера и архитектора, действительного статского советника Михаила Осиповича Эйзенштейна и Юлии Ивановны (урожденной Конецкой) родился единственный ребенок — сын Сергей.

Михаил Осипович знал европейские языки, отличался пунктуальностью. Юлия Ивановна происходила из купеческой семьи, владевшей компанией «Невское баржное пароходство».

Сергей получил традиционное буржуазное воспитание. Он прекрасно рисовал, много читал, увлекался театром. С раннего детства изучал сразу три иностранных языка.

Однако его детство не было безоблачным: отец с матерью часто ссорились. В 1912 году родители разводятся официально, и по решению суда мальчик остается с отцом.

После окончания Рижского городского реального училища в 1915 году Сергей едет в Петроград, где в соответствии с семейной традицией поступает в Институт гражданских инженеров. Обучение совпадает по времени с февральской революцией в России. Он отправляется на фронт, а весной 1918 года вступает добровольцем в Красную армию. Он рисовал плакаты, расписывал теплушки агитпоездов карикатурами на Антанту и польских панов, оформлял спектакли передвижных красноармейских

трупп, участвовал в них как актер и режиссер.

Интересы Эйзенштейна необычайно разносторонни. Осенью 1920 года его направляют в Академию Генерального штаба. Сергей учится на восточном отделении (японский язык), старательно запоминает иероглифы. Однако по-прежнему не мыслит свое существование без театра. Он поступает художником в Первый рабочий театр Пролеткульта, оформляет там спектакль «Мексиканец» по Дж. Лондону.

Год обучения (1921–1922) в Государственных высших режиссерских мастерских под руководством Всеволода Мейерхольда во многом сформировал театральную эстетику Эйзенштейна, определив его принадлежность к искусству советского авангарда.

Во время репетиций «Смерти Тарелкина» Мейерхольд поручил своим ученикам придумывать трюки и мизансцены. Наиболее смело фантазировал Сергей Эйзенштейн, предложивший две мизансцены. Иван Аксенов писал, что «мизансцены Эйзенштейна плохими объявить было никак нельзя. Признать их хорошими значило ввести их в спектакль… Мизансцены были отвергнуты за то, что они были выполнены в стиле, отличавшемся от стиля будущего спектакля».

Через несколько дней, во время лекции Мейерхольда в мастерской, Зинаида Райх отправила записку Эйзенштейну: «Сережа, когда Мейерхольд почувствовал себя готовым режиссером, он ушел от Станиславского». Эйзенштейн понял намек и выбрал свой путь.

Основным полем деятельности Эйзенштейна остается сцена. В Первом рабочем театре Пролеткульта он выпускает спектакли «Слышишь, Москва?» и «Противогазы» по пьесам своего друга, драматурга-лефовца Сергея Третьякова. Молодой режиссер руководит театральными мастерскими Пролеткульта, преподает различные дисциплины (от эстетики до акробатики) коллективу учащихся, многие из которых (Г. Александров, М. Штраух, Ю. Глизер, В. Янукова, И. Пырьев) стали впоследствии видными деятелями кино и театра.

Но и этого ему мало. Эйзенштейн тесно сотрудничает с группой Владимира Маяковского, в журнале которого («ЛЕФ», № 5, 1923) публикует свой творческий манифест «Монтаж аттракционов». Он обосновывает методы ударного воздействия на публику при помощи приемов цирка, эстрады, плаката и публицистики.

В 1924 году по предложению директора 1-й фабрики Госкино Эйзенштейн снимает полнометражный фильм «Стачка» о забастовке рабочих крупного завода, впервые в советском кино создан коллективный образ героя-массы.

Эта частная история была мастерски и виртуозно трактована режиссером как трагедия вселенского масштаба. «Стачка» получила на выставке в Париже серебряную медаль, что само по себе удивительно, так как лента была революционная.

«Стремясь активно воздействовать на зрителя, Эйзенштейн строил острые, необычайные, впечатляющие эпизоды, называя их аттракционами, — пишет искусствовед Р. Юренев. — А чтобы аттракционы воздействовали на зрителей так, как этого желал художник-агитатор, нужно умело и закономерно располагать их, соотносить между собой, монтировать. Отсюда возник термин „монтаж аттракционов“».

Отныне жизнь Эйзенштейна принадлежит кинематографу. Дружба с передовыми кинематографистами тех лет (Л. Кулешов, Д. Вертов, Э. Шуб, Л. Оболенский), изучение опыта зарубежных фильмов (в том числе в качестве создателя русских прокатных вариантов, когда даже приходилось прибегать к перемонтажу) способствовали быстрому освоению нового искусства.

Эйзенштейн получает ответственный заказ. Комиссия Президиума ЦИК СССР поручила ему постановку гигантской эпопеи «1905 год». Однако многостраничный сценарий Нины Агаджановой-Шутко не мог быть реализован в срок, и Эйзенштейн свел обширный замысел к восстанию моряков на броненосце «Князь Потемкин Таврический».

Съемки начались в Петрограде. Но работе мешали бесконечные дожди. Эйзенштейн даже предлагал законсервировать постановку. Успели снять эпизод железнодорожной забастовки, а также город во тьме: Невский проспект, освещенный прожектором с башни Адмиралтейства. Затем экспедицию свернули в три дня и отправили в Одессу. Правда, туда не поехал оператор Левицкий, его сменил Эдуард Тиссэ.

Закончив осенью съемки в Одессе и Севастополе, к концу года Эйзенштейн завершает монтаж фильма, получившего название «Броненосец „Потемкин“». 24 декабря 1925 года картина была показана в Большом театре на торжественном заседании в честь 20-летия революции 1905 года.

Кульминация «Потемкина» — сцена расстрела на одесской лестнице, когда мирные люди гибнут под пулями и сапогами карателей. Потрясают детали этой сцены: молодая мать, сраженная пулей; детская коляска, стремительно катящаяся вниз по ступеням; убитый ребенок под ногами солдат; лицо старой учительницы, рассеченное казацкойнагайкой…

И оптимистичный финал картины: раскрашенный от руки красный флаг гордо реет над броненосцем, как символ торжества революции.

«Композиция фильма удивительно стройна и гармонична, — отмечает Р. Юренев. — Язык фильма образен, метафоричен. Массовые сцены динамичны и монументальны. Эйзенштейн понял, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем. Монтаж даст возможность ускорять, уплотнять, концентрировать время, а при необходимости замедлять, растягивать его. […] Открытие Эйзенштейна творчески использовали и другие мастера советского кино. Пудовкин назвал его „Время крупным планом“».

Для мировой кинокультуры «Броненосец „Потемкин“» явился откровением. В 1952 году бельгийская синематека предложила пятидесяти восьми кинорежиссерам Европы и Америки назвать десять лучших фильмов всех времен и народов. В итоговом списке «Броненосец „Потемкин“» занял первое место.

Великий фильм поднял его создателя к вершинам славы. По-своему отметил всемирный успех режиссера домовой комитет на Чистых прудах — выделил Эйзенштейну отдельную комнату. Долгое время он жил в одной комнате с Максимом Штраухом. Положение стало пикантным, когда к ним переехала актриса Глизер, жена Штрауха…

После «Броненосца» Эйзенштейн в содружестве с Григорием Александровым пишет сценарий фильма «Генеральная линия» о кооперации в деревне. Но едва они приступают к съемкам, как приходит заказ на постановку картины к 10-летию Октябрьской революции, причем в предельно сжатые сроки.

Работали Эйзенштейн и Александров напряженно, иногда по сорок часов подряд. Съемки проходили на улицах, на набережных Петрограда. В Москве в основном шел монтаж. Сергей Михайлович был весел, уверен в успехе. Фильм вышел к юбилейной дате. В нем впервые был дан образ Ленина, показаны важнейшие события революции: речь Ленина с броневика, июльский расстрел, борьба с корниловщиной, штурм Зимнего, II съезд Советов. Эйзенштейн героизировал события Октябрьской революции, он создал романтический миф о закономерности и справедливости революции.

Эйзенштейн боролся против привычных, затертых приемов актерской игры. Он стремился снимать подлинных рабочих, крестьян, солдат, чьи биографии и жизненный опыт совпадали с содержанием их ролей в фильме. Таких непрофессиональных актеров он называл «типажами».

Картиной «Октябрь» Эйзенштейн как бы завершил условную революционную кинотрилогию, начатую «Стачкой» и «Броненосцем „Потемкиным“».

Сокровенной мечтой Эйзенштейна было изучение западного опыта кинопроизводства, и летом 1929 года такой случай представился: вместе с Тиссэ и Александровым он едет в заграничную командировку.

Это было поистине триумфальное путешествие по Европе. Эйзенштейн, свободно говоривший на нескольких языках, выступает по берлинскому радио с рассказами о советском кино, читает лекции в Гамбурге и Берлине, в Лондоне и Кембриджском университете, в Антверпене и Амстердаме, делает доклад «Интеллектуальное кино» в Брюссельском университете. Речь Эйзенштейна в Сорбонне вылилась в истинный триумф молодого кинорежиссера.

Париж уже тогда был дорогим городом, и советская делегация постоянно испытывала недостаток в средствах. Правда, Эйзенштейн получал какие-то субсидии, брал взаймы под будущие гонорары. Иногда он на несколько недель исчезал, присылая Александрову и Тиссэ телеграммы то из Лондона, то из Амстердама или Берлина. Возможно, ездил к отцу, — после революции Михаил Осипович эмигрировал из Риги в Берлин.

Находясь с июня 1930 года в Голливуде, Эйзенштейн выступает в университетах, встречается со знаменитостями. По договору с компанией «Парамаунт» он совместно с Айвором Монтегю и Александровым приступает к режиссерской разработке сценария фильма «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера при активном содействии писателя. Но уже месяц спустя студия расторгла контракт с Эйзенштейном. Хозяевам «Парамаунта», по словам режиссера, нужна была лишь «полицейская история об убийстве и о любви мальчика и девочки».

При финансовой поддержке Эптона Синклера, члена социалистической партии США, группа Эйзенштейна начинает съемки фильма «Да здравствует Мексика!».

«Мексику» снимали в разных районах страны, и уже было отснято 75 тысяч метров, когда телеграмма Сталина заставила Эйзенштейна вернуться в СССР. Съемки были прерваны, негатив фильма «Да здравствует Мексика!» согласно договору остался в США.

В истории мирового кино незавершенный шедевр Сергея Эйзенштейна стоит особняком. Отзывы современников об отснятом материале были восторженными. Чаплин, например, считал, что «Да здравствует Мексика!» — лучшее произведение в мировом кино. Замысел режиссера был новаторским: он хотел показать Мексику в историческом, культурном, социальном, календарном и вневременном аспектах. Говоря образно, он мечтал показать душу Мексики.

По возвращении в Советский Союз в мае 1932 года Эйзенштейн включился в научную и педагогическую деятельность. Он был утвержден заведующим кафедрой режиссуры Государственного института кинематографии, получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Сергей Михайлович пишет множество статей, составляет проект программы по теории и практике режиссуры, на основе прочитанных в институте лекций начинает собирать книгу «Режиссура».

Он участвует в Первом съезде советских писателей, выступает с огромным докладом на Первом всесоюзном совещании творческих работников кинематографии, встречается с Полем Робсоном и китайским актером Мэй Ланьфаном.

Весной 1935 года Эйзенштейн начинает работу над сценарием Александра Ржешевского «Бежин луг» о Павлике Морозове. После начала съемок Эйзенштейну приходится совместно с писателем Исааком Бабелем перерабатывать сценарий, делать особые акценты на теме вредительства и классовой борьбы в деревне.

Во время съемок «Бежина луга» при разборе церковной утвари Сергей Михайлович заболел черной оспой. Это был единственный случай заболевания в Москве. Его выходила Пера Аташева.

Имя этой женщины, журналистки, в прошлом актрисы, часто упоминается в собрании сочинений Эйзенштейна. По воспоминаниям режиссера Г. Козинцева, «у Перы была милая и потешная наружность: небольшого роста, полная, черноглазая, она заразительно смеялась по любому поводу».

Эйзенштейн и Аташева встречались на Чистых прудах и в ее тесной квартире у Кропоткинских ворот. Пера делала для него все: подбирала нужные материалы, занималась корреспонденцией, переводила отзывы прессы. Сергей Михайлович писал ей из Москвы, Питера, Америки, Мексики. Потом, когда они поссорились надолго, заметки в своем дневнике писал как письма к Пере Агашевой. В конце его жизни они зарегистрировали брак…

В марте 1937 года приказом по Главному управлению кинематографии работа над картиной «Бежин луг» была прекращена по идеологическим соображениям. Эйзенштейну пришлось написать покаянную статью «Ошибки „Бежина луга“».

В 1938 году Эйзенштейну удается войти в работу. Вместе с писателем Петром Павленко он написал сценарий

историко-патриотического фильма «Александр Невский».

Знаменитое ледовое побоище снималось летом на специальной площадке, расположенной неподалеку от студии «Мосфильм». Здесь на большом пространстве был сделан асфальтовый покров, посыпанный опилками, нафталином и солью, что создавало полную иллюзию снега.

Работая над «Александром Невским», Эйзенштейн был увлечен проблемой синтеза музыки и пластики. Весь год он работал с композитором Сергеем Прокофьевым. В декабре 1938 года «Александр Невский» был завершен. Режиссеру позвонили ночью от Сталина, потребовали прислать картину. Вождю фильм понравился.

В этой картине, как пишет биограф В. Шиловский, последовательно проведено сопоставление двух масс, двух судеб: судьбы людей, врубающихся и чужую страну, и судьбы людей, защищающих свою землю. Ледовое побоище — истинный центр картины.

Фильм имел большой успех. Эйзенштейн получил орден Ленина, ученую степень доктора искусствоведения (без защиты диссертации), а позднее и Сталинскую премию.

Сергей Михайлович продолжал работать над фундаментальным исследованием «Монтаж». Однако снимать ему долгое время не удается. Правда, в ноябре 1940 года Эйзенштейн выпускает в Большом театре премьеру оперы Вагнера «Валькирия», этот музыкальный символ немецкого национального духа. Вагнера Эйзенштейн любил с детства. Его дневники в пору пакта о ненападении полны ужаса и тревоги по поводу сближения с фашистской Германией. И все же он ставит «Валькирию»…

Свой последний шедевр — «Иван Грозный» — режиссер создавал в течение шести лет — с 1941 по 1946 год. За первую серию он получил Сталинскую премию, вторая серия была запрещена и вышла в 1958 году; съемки третьей прекращены.

Работа над фильмом началась в Москве, затем была продолжена в Алма-Ате, куда в 1942 году в связи с войной эвакуировалась студия «Мосфильм». Главную роль вновь сыграл Николай Черкасов.

В Казахстан Эйзенштейн приехал с сундуком рукописей и библиографических раритетов. Книги были его страстью. Дома книги громоздились начиная от прихожей: на верху вешалки для пальто, на полках, на столах, стульях — повсюду: философия, живопись, психология, теория юмора, история фотографии, словари сленга и арго, цирк, карикатура…

Он рано полысел, не по возрасту слегка обрюзг — больное сердце! — но несмотря на это отличался удивительной подвижностью.

Монтаж «Ивана Грозного» был завершен в Москве. Картина, вышедшая на экраны в начале 1945 года, была признана эталоном исторического произведения. «Фильм Эйзенштейна „Иван Грозный“, который я увидел после второй мировой войны, — писал Чарлз Чаплин в книге „Моя биография“, — представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, и, на мой взгляд, это превосходнейший метод ее трактовки».

Финал первой серии — крестный ход к Александровой слободе — один из самых запоминающихся в истории кинематографа. Бесконечно тянущаяся вдаль черная людская лента на белом снегу необычайно

эффектна и красива. Это Москва тянется крестным ходом к царю, в добровольное его изгнание, чтобы молить о возвращении.

Материал был настолько обилен, что Эйзенштейн решил вторую серию разбить на две. Он полностью отдается этой грандиозной исторической эпопее.

Вторая серия, получившая название «Боярский заговор» и подзаголовок «Един, но один», завершалась убийством Владимира Старицкого и пиром опричников. Третью же серию, включавшую драму Басмановых, сцену исповеди, смерть Курбского, Ливонскую войну и выход к морю в финале, Эйзенштейну снять не удалось. От нее осталось всего несколько небольших сцен.

Начало 1946 года в жизни режиссера было отмечено присуждением ему Сталинской премии за первую серию «Ивана Грозного» и… инфарктом миокарда. В Кремлевской больнице и позднее в санатории «Барвиха» под Москвой Эйзенштейн интенсивно работал над мемуарами. Широко известны его теоретические исследования — «Неравнодушная природа» и «Метод».

При жизни Эйзенштейна продолжение «Ивана Грозного» на экраны так и не вышло. Во второй серии режиссер размышлял о жестокости власти и о том, что диктатор неизбежно расплачивается одиночеством и муками совести. 24 февраля 1947 года Сталин в беседе с Эйзенштейном и Черкасовым заметил, что Грозный был крупным государственным деятелем, опричнина — прогрессивным воинством. Главной же ошибкой Грозного было то, что он не уничтожил всех бояр, что он боялся Бога. Сталин рекомендовал переделать фильм в соответствии со своим пониманием.

Однако Эйзенштейн не спешил переделывать вторую серию. Чудом сохранившийся негатив картины в авторском монтаже был извлечен на свет только после смерти Сталина…

В ночь с 10 на 11 февраля 1948 год новый сердечный приступ настиг Эйзенштейна во время работы над статьей «Цветовое кино». Предпоследний инфаркт случился с ним, когда он танцевал на вечере с актрисой Марецкой. На этот раз сердце его остановилось навсегда.

На столе лежала страница последней рукописи Эйзенштейна. Он писал о Пушкине, о Гоголе, о цвете. Одна строка на листке изломана: «Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке». Внизу страницы слова: «Мать-Родина…»

Рассказывают, что мозг Эйзенштейна, умершего в пятьдесят лет, поразил специалистов: это был не только огромный, но и молодой мозг, без каких бы то ни было признаков одряхления.

Эйзенштейн был кремирован, и прах его захоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

КЭНДЗИ МИДЗОГУТИ
(1898–1956)

Японский режиссер. Фильмы: «Элегия Нанива» (1936), «Гионские сестры» (1936), «Повесть о поздней хризантеме» (1938), «Жизнь О-Хару, куртизанки» (1952), «Сказки туманной луны после дождя» (1953), «Музыка Гиона» (1953), «Улица стыда» (1956) и др.

Кэндзи Мидзогути родился 16 мая 1898 года в Токио, в семье плотника. Детство его прошло в бедности; сестру Судзу пришлось даже отдать в гейши.

После смерти матери в 1915 году Кэндзи часто менял место работы. Когда ему было особенно трудно, на помощь приходила сестра, любовница аристократа. Благодаря ее материальной поддержке он обучался живописи в токийской Школе искусств.

В двадцать два года он пытается устроиться актером на студию «Никкацу» в Мукодзима. Его принимают лишь ассистентом режиссера.

В 1922 году Мидзогути начинает снимать самостоятельно. Первый успех ему принес фильм «Порт в тумане» (по «Анне Кристи» О'Нила, 1923). Это мелодрама из жизни простых моряков. Картина поражала живописностью изображения ночного города и жалких помещений, где происходило действие. Фильм не требовал комментария, в нем было лишь несколько титров, а это являлось тогда большой творческой смелостью.

Когда в 1923 году студия «Никкацу» была разрушена в результате Великого землетрясения в Канто, Мидзогути переехал в Киото, где продолжал заниматься экранизациями.

В фильмах «Весенний шепот бумажной куклы» и «Безумная страсть учительницы» (1926) режиссер обратился к социальным мотивам. В его произведениях преобладали долгие общие планы, снятые с одной точки. «Одна сцена — один план» — этот принцип стал определяющим в искусстве Мидзогути.

Мидзогути вел свободный образ жизни, был участником нескольких любовных скандалов. Однажды он получил удар ножом в спину от ревнивой проститутки, узнавшей о его намерениях жениться. У Кэндзи остался глубокий шрам на всю жизнь. «Именно благодаря этому шраму я и начал описывать женщину», — шутил режиссер.

В начале тридцатых имя Мидзогути становится известным в Японии. Сохранившиеся ленты «Белые нити водопада» («Таки-но Сираито»), «Осен и бумажные журавлики», «Оюки-мадонна» свидетельствуют о зрелости автора и появлении у него постоянных тем (любимая — тема женской судьбы).

Период между 1935 и 1940 годами считается эпохой расцвета таланта Мидзогути. Он работал в Киото, в независимой студии своего друга Масаити Нагата. Условия были жесткие — из-за недостатка средств приходилось снимать очень быстро.

Мидзогути прославился благодаря циклу «обыкновенных историй» — про гейш. Его ранние шедевры «Элегия Нанива» (1936) и вольная экранизация «Ямы» Александра Куприна «Гионские сестры» (1936) рассказывают о горьких судьбах искусных увеселительниц и мастериц поддержать беседу с любым посетителем «дома свиданий».

Когда Мидзогути упрекнули в том, что жизнь показана им слишком мрачной и неприглядной, он ответил: «Обе эти картины отображают городские нравы Кансая, материал я собирал на улицах городов, вульгарное я принес в кино таким, как оно есть».

В начале 1940-х жена режиссера помутилась рассудком, попала в психиатрическую клинику, где умудрилась надолго пережить Мидзогути. Каждая его новая картина о женщине кажется самой мрачной, самой

горькой и отчаянной, пока не появляется следующая лента.

В фильме «Пять женщин вокруг Утамаро» (1946), удивительно неброском, скромном, он рассказал о содержанках, чью ускользающую красоту пытается запечатлеть на холсте знаменитый художник Утамаро. Сценарист Еда утверждал, что Утамаро — это есть сам Мидзогути.

В конце 1940-х годов Кэндзи поставил несколько картин с участием актрисы Кинуе Танака (впервые они работали вместе на съемках фильма «Женщина из Нанива», 1940). Танака создает образы «новой японской женщины» — волевой, целеустремленной — в фильмах Мидзогути «Победа женщин», «Любовь актрисы Сумако», «Женщины ночи» (где вновь затронута тема проституции), «Пламя моей любви» (поучительная биография феминистки и социалистки эпохи Мэйдзи). Некоторые биографы считают, что Мидзогути был тайно и безнадежно влюблен в Кинуе.

С Мидзогути работала постоянная съемочная группа: сценарист Есиката Еда, оператор Кадзуо Миягава, художник Хироси Мидзутани, актеры Кинуе Танака. Матико Кие, Аяко Вакао, Кеко Кагава, Масаюки Мори, Эйтаро Синдо.

О крутости нрава режиссера ходили легенды. Однако когда Мидзогути приступал к новой работе, все снова шли к нему и… снова страдали от его деспотизма. Потому что немногим в кинематографе ведома эта тайна превращения воды в вино, иллюзии — в реальность, а павильона — в подлинную натуру. Кто-то из актеров сделал удивительное наблюдение: Кэндзи был «дьяволом в павильоне и ангелом на натуре». Буквально преображался, становился тих и незлобив, когда работал на природе.

После двух примечательных экранизаций по произведениям Танидзаки («Госпожа Ою») и Сехэй Оока («Госпожа Мусасино»), причем обе — с Кинуе Танака, — Мидзогути поручает любимой актрисе главную роль в фильме «Жизнь О-Хару, куртизанки» по классическому произведению Сайкаку Ихара.

О-Хару — стареющая женщина из «веселого дома». Раньше она служила в Императорском дворце, за ней ухаживали благородные мужчины. Были в ее жизни и негодяи, и воры, и обманщики. О-Хару опускалась все ниже и ниже, пока не оказалась на улице. Только воспоминания о прошлом согревают ее душу, и она все надеется увидеть своего сына…

Картина «Жизнь О-Хару» была удостоена «Серебряного льва» на кинофестивале в Венеции, что окончательно открыло перед японским кино ворота Запада.

В Венеции Мидзогути повсюду ходил в национальной одежде. В конце жизни он приобщился к восточным традициям, начал собирать древности, отвел у себя дома комнату для чайной церемонии, во дворе поставил каменное изваяние Будды. Кэндзи причислял себя к буддийской секте Нитирэн и в отведенный час читал молитву, позванивая в колокольчик.

В 1953 году Мидзогути получает еще одного «Серебряного льва» за фильм «Сказки туманной луны после дождя». На этот раз источником вдохновения режиссера явился сборник сказаний XVIII века, состоящий из

рассказов о привидениях.

«Сказки туманной луны после дождя» — фильм, стоящий особняком среди других творений экрана. В нем размыты границы между жанрами, местом действия, понятиями времени и эпохи. Эрик Ромер отметил: «Этот фильм представляет собой одновременно и греческий миф об Одиссее, и кельтскую легенду о Ланселоте, прекраснейшую поэму о безумной любви, и страстное воспевание отречения и верности, гимн Единению и в тоже время Разнообразию всего, что является взору».

Кэндзи вдохновляют различные темы, но чаще всего — тема падения женщины, как жертвы тщеславия и честолюбия мужчины. Его последние фильмы о современности отмечены резкой интонацией: «Музыка Гиона» («Гейша») (1953) по произведению Кавагути, «Женщина, о которой ходят слухи» (1954) и особенно «Улица стыда» («Улица красных фонарей») (1956) по роману Есико Сибаки — горькое размышление о жрицах любви (фильм вышел в тот самый момент, когда запрет проституции обсуждался в правительстве).

«Именно на разомкнутой территории окружающей реальности большинство поздних лент Кэндзи Мидзогути получили „второе дыхание“, до сих пор поражая свежестью и незамутненностью кинематографического взгляда на мир, — пишет киновед С. Кудрявцев. — Кадр начинает походить на ожившую, пришедшую в движение старинную японскую миниатюру, а его длительность и ритмическая организованность должны вызывать поэтические ассоциации с построением стиха в хокку или танка».

Сраженный лейкемией, Мидзогути умирает 24 августа 1956 года в Киото, во время работы над сценарием «Осакской истории». Этот фильм поставит его ученик Есимура. За 35 лет в кинематографе Кэндзи Мидзогути снял 85 лент. Ежегодно ретроспективы его фильмов демонстрируются в разных странах мира.

На вопрос, что такое режиссура, Мидзогути отвечал: «Это — человек! Надо стараться хорошо выразить человека».

РЕНЕ КЛЕР
(1898–1981)

Французский режиссер. Фильмы: «Париж уснул» (1923), «Антракт» (1924), «Под крышами Парижа» (1930), «Свободу нам!» (1931), «Призрак едет на Запад» (1936), «Красота дьявола» (1950), «Большие маневры» (1955) и др.

Рене Шометт (Рене Клер) родился 11 ноября 1898 года в Париже. Его отец, Мариус Франсуа, был торговцем мылом. Мать, Сене, происходила из семьи парижских коммерсантов. Шометты проживали в том же доме, где располагался их магазин.

Рене воспитывался в частной школе на улице Риволи, затем в лицее Монтень. Он учился посредственно, правда, блистал на уроках французского языка и литературы — мечтал стать писателем. Для завершения курса его перевели в лицей Людовика Великого.

Рене писал стихи, увлекался фехтованием и боксом. В мастерской отца он сооружал модели аэропланов. В 1913–1915 годах усердно посещал концерты и музыкальные спектакли.

Война застала его в Ла-Воле, на каникулах. Рене Шометт обратился с просьбой прикомандировать его в качестве санитара к полевому

госпиталю. 16 апреля 1917 года он прибывает на фронт, где как раз разворачивалось грандиозное сражение. «Это был, — признавался режиссер, — самый жестокий удар в моей жизни. Столкновение с реальностью сразу сделало меня взрослым».

После войны Шометт работал внештатным репортером во влиятельной газете «Энтрансижан» («Непреклонный»). Рене также сочинял тексты песен для знаменитой певицы Дамиа. Благодаря ее протекции в декабре 1920 года он снялся в фильме «Линия жизни» у режиссера Фуллера, причем так удачно, что ему сразу же предложили выгодный контракт.

Сохранив для литературного творчества свою настоящую фамилию, он стал Рене Клером в кино. «Клер» по-французски означает «светлый», «ясный». Этот псевдоним как нельзя лучше характеризует творчество режиссера.

Проработав некоторое время в качестве ассистента режиссера, Рене Клер за три летних недели 1923 года снял на натуре свой первый фильм «Дьявольский луч» («Париж уснул»). Эта очаровательная утопическая комедия рассказывала о таинственных лучах, в одно мгновение остановивших жизнь Парижа. Прекрасные кадры застывшей столицы создали Рене Клеру славу подлинного поэта Парижа.

В конце 1924 года Клер ставит рождественское шоу «Киноскетчи» в Театре Елисейских полей. В одной из сценок выступала молоденькая девушка по имени Броня Перльмуттер, недавно приехавшая из Голландии к сестре. Так Рене познакомился со своей первой и единственной женой.

Клер заканчивает грандиозный философско-фантастический роман «Адамс», после чего возвращается в кино и снимает изящную комедию по водевилю Лабиша «Соломенная шляпка». По мнению критиков, эта французская по духу лента принадлежит к числу тех произведений, в которых немое кино достигло равновесия и совершенства выразительных средств.

Сценарий своего нового фильма Рене Клер писал в Сен-Тропе. Режиссер любил бродить по улочкам этого местечка или играть в белот, сидя за столиком в «Кафе де Пари». Позже он приобретет в двух километрах от Сен-Тропе, у самого морского побережья, дом с названием «Миремер» («Отражающийся в море»).

Съемки «Под крышами Парижа» начались 2 января 1930 года на студии в Эпине, оборудованной звуковой аппаратурой. Кроме того, была построена огромная декорация, изображавшая городской квартал. Работа над фильмом проходила в легкой, дружественной атмосфере. Клера вдохновляла любовь к окраинным кварталам родного города и к парижской уличной песне.

В августе Рене Клер прибыл в Берлин на официальную премьеру фильма. Зрители устроили им пятиминутную овацию. Критики возвестили о «перевороте в кино».

В фильме «Свободу нам!» (1931) Рене Клер образно сравнил завод с тюрьмой. Чарли Чаплин использовал некоторые находки режиссера в своих «Новых временах». Началось судебное разбирательство. Однако Клер заявил, что сам многому научился у Чаплина, и может только гордиться, если великий комик что-то почерпнул у него.

В декабре 1932 года Клер уехал в Сен-Тропе, где работал над очередным сценарием. Итогом стал фильм «Последний миллиардер» (1934) — остроумная сатира на фашизм, сделанная с исключительным изяществом и легкостью.

После этого продюсер Александр Корда пригласил Клера в Лондон. Французский режиссер задумал поставить картину по рассказу английского писателя-юмориста Кьюна «Сэр Тристрам отправляется на Запад». История привидения, волей обстоятельств перенесенного в современность, открывала богатые возможности для комедийной игры. Но как показать призрак на экране? Клеру пришла счастливая идея: а что если у героя-призрака появится земной двойник в лице его дальнего потомка?

Картина «Призрак едет на Запад» (1935) была отмечена Большой премией британского кино.

В июне 1940 года режиссер вместе с женой и сыном перебирается в США. Первый его фильм в Голливуде «Нью-орлеанский огонек» прошел незамеченным, несмотря на то, что две роли в нем исполняла Марлен Дитрих.

В апреле 1942 года начались съемки комедии «Я женился на ведьме» по роману писателя-юмориста Торна Смита. Для Клера это был самый идиллический период работы: «Первый раз я ставил фильм для крупнейшей фирмы и получил возможность оценить совершенство организации производства».

Подлинная проверка кинокомедии — прием зрителей. Рене Клер нередко вносит изменения в уже готовый фильм с учетом реакции аудитории. На пробном просмотре «Я женился на ведьме» он обратил внимание, что одна из сцен «не проходит», и добился разрешения ее выкинуть, хотя в «Парамаунте» подобное не практиковалось.

Картина имела успех, что укрепило престиж Рене Клера. Чаплин после премьеры сказал: «Я видел все ваши фильмы, и мне не обязательно видеть ваше имя в титрах, чтобы сразу же узнать ваш стиль». Как ни торопился Рене во Францию, но вернулся он на родину только в июле 1945 года. Его парижская квартира оказалась разграбленной. Особенно пострадала шикарная библиотека.

14 октября 1946 года в студии «Патэ» на улице Франкер начались съемки франко-американского фильма «Молчание — золото». Радость Клера была омрачена смертью матери. Как раз в день похорон была назначена съемка массовой сцены карнавала на Больших бульварах. Клер не отменил ее…

На двух международных фестивалях — в Брюсселе и Локарно — картина «Молчание — золото» получила первые премии.

В 1951 году Рене Клер закончил повесть «Китайская принцесса», впоследствии названную «Воспоминания невиновного», и совершил короткое путешествие в США.

Но снимать он хотел только во Франции. Вскоре на экраны вышла его искрометная комедия «Ночные красавицы» (1952), отмеченная почетным дипломом и Большой медалью критиков на Венецианском кинофестивале. Мечтательного героя сыграл Жерар Филип, с которым режиссер крепко подружился.

Рене Клер не допускал на съемочной площадке никаких импровизаций. Все было взвешено, продумано, бесповоротно решено еще за письменным столом, в период раскадровки. Жерар Филин отмечал, что «режиссерский сценарий Рене Клера всегда разработан настолько точно, что фильм, по существу, уже поставлен… на бумаге». В картине «Большие маневры» (1955) актер создал незабываемый образ провинциального армейского донжуана, попадающего в собственные сети.

Рене Клер уже тогда заинтересовался лирической комедией поэта-романтика Альфреда Мюссе «Любовью не шутят». Но только три года спустя он поставил ее на сцене Национального народного театра — с Жераром Филипом в главной роли. «Успех Рене Клера не вызывает сомнения, — писал театральный критик Макс Фавалелли. — Его проникновение в творчество Мюссе не может никого удивить. Не допуская ни малейшего насилия над текстом, не стремясь к внешним эффектам, он прекрасно раскрыл самые потаенные побуждения персонажей и шаг за шагом проследил движение Судьбы…»

В 1957 году на экраны выходит драма Рене Клера «Порт де Лила» («На окраине Парижа»), явно перекликающаяся с его первой звуковой картиной «Под крышами Парижа». Режиссер вновь проникается поэзией Парижа бедноты, Парижа богемы, Парижа рабочих окраин…

За год до выхода на экран фильма «Все золото мира» (1961) Рене Клер первым из кинематографистов был избран в члены Французской академии — высший знак признания для французского деятеля культуры. А в мае 1962 года состоялась официальная церемония чествования нового академика.

В последние годы жизни Рене Клер все же отошел от кино, продолжая работать в театре. В начале 1973 года на сцене парижской «Гранд Опера» он поставил «Орфея и Эвридику» Глюка. А год спустя по заказу «Комеди Франсез» написал пьесу «Странное создание небес» — свободную переработку драмы «Голландская куртизанка» английского драматурга Джона Маротона.

Рене Клер много размышлял о проблемах кино. Еще в 1950 году он по просьбе киноведа Жоржа Садуля собрал свои старые статьи и издал их, сопроводив комментариями. Двадцать лет спустя вышла книга «Кино вчера, кино сегодня».

Рене Клера уже при жизни называли классиком французского кино. Во всем мире его фильмы воспринимались как воплощение культуры и духа Франции.

Выдающийся режиссер умер утром 15 марта 1981 года.

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ КУЛЕШОВ (1899–1970)

Советский режиссер и теоретик кино. Фильмы: «Проект инженера Прайта» (1918), «Необычайные приключения мистера Веста и стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925), «По закону» (1926), «Великий утешитель» (1933), «Мы с Урала» (1943) и др.

Лев Владимирович Кулешов родился 1 (13) января 1899 года в Тамбове в семье помещика. Его отец, Владимир Сергеевич, окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Мать, Пелагея

Александровна, урожденная Шубина, до замужества была сельской учительницей.

Среднее образование он получил в Тамбовском реальном училище. Через три года после смерти отца пятнадцатилетний Кулешов вместе с матерью переезжает в Москву. Здесь он начинает брать уроки живописи, а в 1915 году поступает в первый класс Строгановского художественно-промышленного училища. Через год он становится вольнослушателем на живописном отделении Училища живописи, ваяния и зодчества (1916–1918).

В 1916-м его принял и художником на кинофабрику акционерного общества «А. Ханжонков и К°». В 1917 году в журнале «Вестник кинематографии» Кулешов опубликовал свои первые теоретические работы о роли и задачах художника в кино, в которых читалось «страстное желание утвердить кинематограф как новое, яркое, самостоятельное искусство».

Многие не верили, что художник может быть режиссером. Кулешов доказал обратное, осуществив самостоятельную постановку фильма «Проект инженера Прайта» (1918). Эту ленту можно назвать его первым монтажным экспериментом.

Позднее Кулешов вспоминал, что его поразила «возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое („творимая земная поверхность!“). Один из историков кино, пытаясь передать мое тогдашнее состояние, писал: „Эврика! решил Кулешов!“ Да, тогда это так и было».

После громкого дебюта Кулешов принял приглашение В. Гардина и возглавил подотдел хроники и перемонтажа во Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса. Практической цели «перемонтаж» не преследовал — это были чистые эксперименты, своего рода научно-исследовательские опыты, научившие его монтировать и понимать законы монтажа.

Примерно в это время Кулешов проделал знаменитый монтажный эксперимент: «Я чередовал один и тот же кадр — крупный план человека — актера Мозжухина — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными… Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж — вот основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию. Таково было мое заключение».

Только в 1962 году в Париже он узнал, что этот опыт называется за границей его именем — «эффект Кулешова». Получили известность и три других эксперимента режиссера: «Творимая земная поверхность», «Творимый человек» и «Танец».

В 1919 году в Москве была организована Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК), и с этого времени судьба Кулешова неразрывно связана с педагогической работой. На уроках пластики его взор остановился на высокой, очень ритмичной женщине, Александре Хохловой. Операторы прозвали ее за худобу «Бомбейской чумой».

«Наступило 1 мая 1920 года. Этот день остался в памяти на всю жизнь… С этого дня мы с Хохловой работаем, живем, думаем, надеемся

вместе», — писал в книге воспоминаний Кулешов. У Александры был сын от первого брака.

Осенью 1922 года Кулешов, Хохлова, Пудовкин, Комаров, Барнет, Подобед, Фогель создали филиал Школы кинематографии. Творческой программой «коллектива Кулешова» было изучение особенностей киноискусства, установление новых приемов и законов актерской игры и режиссуры. Последующие фильмы Кулешова были отчасти и теоретической работой — своеобразной кинематографической лингвистикой.

«Мы любили жизнь и всеми своими помыслами стремились на производство, — вспоминала Хохлова. — Мы хотели во что бы то ни стало, несмотря на голод и холод, на отсутствие пленки, на разрушенное ателье, снимать, снимать, снимать. Снимать так, чтобы наши картины смотрели зрители».

В 1924 году была поставлена картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Кулешов писал: «Весь наш коллектив во что бы то ни стало решил снять „Веста“ по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от заграничных, достигших в те годы, особенно в Америке, большого технического совершенства». И ему это удалось. В невероятных по бедности производственных условиях был снят фильм, технически не уступающий заграничным боевикам, проникнутый к тому же юмором и тонкой иронией по отношению к своему американскому герою.

Картина «По закону» (1926) по рассказу Д. Лондона «Неожиданное» стоит в творчестве Кулешова особняком: он, «отрицавший психологию, поставил одно из самых остро психологических произведений в истории кинематографии… оказался создателем трагически напряженных, глубоко человечных образов, сыгранных на невиданной доселе в кино ступени полноценного актерского мастерства» (С. Юткевич).

Фильм «По закону» по праву считается одним из шедевров мирового кино.

Но не только кинематографом жил в то время Кулешов. Он был страстным автолюбителем. В 1927 году ему удалось приобрести новую спортивную модель «форда». Кулешов и Хохлова совершали дальние путешествия — в Ленинград, Одессу и даже в Таджикистан. Сам режиссер участвовал в труднейшем многодневном автопробеге по дорогам страны…

В 1928 году на экраны вышел фильм Кулешова «Веселая канарейка». Зрительский успех был огромен. «Я перестал нуждаться (тогда режиссерам отчисляли „авторские“), но одновременно стал и „притчей во языцех“ — худшей прессы, чем „Веселая канарейка“, не знала ни одна моя картина, — писал режиссер. — Меня считали формалистом, пошляком и чуть ли не контрреволюционером».

Слава «коммерческого» режиссера принесла Кулешову неожиданное предложение Госкинпрома Грузии сделать историко-революционный фильм «Паровоз Б 1000».

Во время этой работы Льва Владимировича… арестовали. Его обвинили в том, что он — самозванец и выдает себя за «известного Кулешова». Разумеется, это трагикомическое недоразумение быстро разъяснилось, но за решеткой Кулешов просидел пять дней. Режиссер

предпочел вернуться в Москву.

В 1932 году Кулешов заканчивает свой первый звуковой эксперимент — фильм «Горизонт». Совместно с Л. Оболенским им были разработаны проблемы звуковой перспективы, взаимосвязи звука и изображения, особенности синхронной записи звука.

Вершиной творчества Кулешова стал созданный им в 1933 году «Великий утешитель» (по мотивам рассказов О. Генри), явившийся синтезом его экспериментальных изысканий. Якобы «немые» кадры сочетались с кадрами звуковыми, один из эпизодов был снят в цвете. Еще одной задачей было проверить на практике и утвердить метод предварительных репетиций в советском кинематографе.

В периоде 1930 по 1941 год Кулешов снимает фильмы «Сорок сердец» (соединяющий игровые, документальные и мультипликационные кадры), «Сибиряки» (откровенно рисованные декорации и живая природа объединялись богатейшей фонограммой естественных звуков и шумов), монтирует материал фильма «Случай в вулкане», интересующий его с точки зрения комбинированной съемки.

В 1936 году группе преподавателей были присуждены ученые степени без защиты диссертаций. Лев Владимирович Кулешов стал кандидатом искусствоведения и профессором. Позднее, в 1946-м, ему будет присвоена степень доктора наук за книгу «Основы кинорежиссуры».

Во время войны Кулешов поставил «Клятву Тимура» (1942) по сценарию Аркадия Гайдара. Заканчивали картину в Сталинабаде, куда была эвакуирована съемочная группа.

В 1943 году выходит последний фильм Кулешова «Мы с Урала» — о работе молодежи в тылу. Эта работа, не призванная решать специальные кинематографические задачи, отличается повествовательной манерой, спокойным монтажом, естественной манерой игры актеров.

В эвакуации и по возвращении в Москву Кулешов много думал о новых постановках, о работе на студии. Но в 1944 году его назначают директором ВГИКа. Выговорив условия, что будет директором не более двух лет, Лев Владимирович активно принимается за дело.

В 1946 году он переходит на должность заместителя по творческим вопросам, при этом возглавляет также кафедру кинорежиссуры.

Работал Кулешов всегда неутомимо. Отдыхать тоже умел. Любил купаться, особенно в море, часто ездил на машине в Коктебель; не оставлял охоту, увлекался балетом — искусством Галины Улановой.

В 1950–1960-е годы резко оживает интерес к новаторскому кинематографу 20-х годов. Кулешова называют учителем, мэтром, патриархом, родоначальником, приглашают выступать с лекциями и воспоминаниями.

В октябре 1962 года состоялась ретроспектива фильмов Кулешова — Хохловой в Париже. Гостей радушно принимали видные деятели французской культуры: Л. Арагон, Э. Триоле, Л. Муссинак, Ж. и Р. Садуль, А. Лангуа. Особенно понравился публике «Великий утешитель». Его показали и в стенах ЮНЕСКО. На пресс-конференции Кулешова спросили: «Кто изобрел киномонтаж — вы или американский режиссер Гриффит?» Он отвечал полусерьезно-полушутливо: «Обезьяна ловит мух просто — прямо как будто берет их из воздуха. Так и с монтажом в кино. Его

необходимость в свое время назрела, и одновременно во многих странах мира киноработники „брали из воздуха“ созревшие приемы построения киноискусства…»

В 1966 году Кулешов входил в состав жюри на Международном кинофестивале в Венеции. А в следующем году он в качестве почетного гостя посетит Лейпцигский фестиваль документальных фильмов.

Кулешов преподавал во ВГИКе, много писал — мемуары, учебные пособия, сценарии. Выпустил вместе с Александрой Хохловой несколько режиссерских мастерских. Среди тех, кто начинал у Кулешова, были выдающиеся режиссеры В. Пудовкин, Б. Барнет, М. Калатозов. Ученики написали в предисловии к его книге «Искусство кино»: «Мы делаем картины, Кулешов сделал кинематографию».

Лев Владимирович Кулешов умер 29 марта 1970 года у себя дома, на руках Александры Сергеевны.

АЛЬФРЕД ХИЧКОК
(1899–1980)

Английский режиссер. Фильмы: «Жилец» (1926), «Шантаж» (1929), «39 ступеней» (1935), «Леди исчезает» (1938), «Ребекка» (1940), «Завороженный» (1945), «Дурная слава» (1946), «Веревка» (1948), «Окно во двор» (1954), «Головокружение» (1958), «Психоз» (1960), «Птицы» (1963), «Исступление» (1971) и др.

Альфред Хичкок родился 13 августа 1899 года в лондонском Ист-Сайде в семье скромного торговца фруктами. Его родители были католиками.

Детские воспоминания режиссера не самые радужные: «Однажды, когда мне было четыре или пять лет, отец отправил меня в полицию с запиской. Начальник участка прочел ее и запер меня на несколько минут в камеру, сказав: „Вот так мы поступаем с непослушными детьми“. Ума не приложу, что я такого тогда натворил».

В 1906 году родители отдали Альфреда в иезуитский колледж св. Игнатия. Он обучался математике, английскому и французскому языкам, пению, хорошим манерам. В заведении царила суровая дисциплина: за малейшую провинность воспитанники подвергались наказанию резиновой палкой. «Наверное, именно там, у иезуитов, во мне развилось чувство страха морального свойства — страха оказаться вовлеченным в нечто греховное, — размышлял Хичкок. — Я был запуган полицией, отцами-иезуитами, физическим наказанием, множеством других вещей. Это и есть корень моего творчества…»

В шестнадцать лет он открыл для себя мир Эдгара По. Прочитав «Убийство на улице Морг», Альфред сделал важный вывод: испытывать страх, находясь в безопасности, — приятно.

Хичкок увлекался кинематографом и театром. Он учился в Инженерно-навигационной школе и одновременно изучал искусствоведение в Лондонском университете.

В разгар Первой мировой войны Хичкок записывается на фронт добровольцем; из-за непомерной полноты его определяют в резерв и усиленно обучают подрывному делу.

После недолгого армейского кошмара Альфред поступает на работу в рекламный отдел Телеграфной компании Хенли.

В 1921 году Хичкок устраивается на работу в лондонский филиал фирмы «Парамаунт». Вскоре Альфред уже возглавлял отдел титров.

Свою первую картину «Сад удовольствий» Хичкок поставил в 1925 году. Уже тогда лондонская «Дейли экспресс» назвала Хичкока «молодым человеком с хваткой льва».

В декабре 1926 года Альфред женится на Альме Ревилл, работавшей в «Парамаунте» редактором. Энергичная, волевая, она станет другом и советчицей режиссера, подарит ему дочь Патрицию.

Известность пришла к Хичкоку после того, как он обратился к криминальному сюжету. В фильме «Жилец» (1926) рассказывалось о маньяке-садисте, убийце юных блондинок. Обитатели некоего дома подозревают, что их новый постоялец и есть Джек Потрошитель. Образ невинного человека, которого принимают за преступника, станет любимым в творчестве Хичкока.

Кстати, в «Жильце» Хичкок впервые показался на экране. Впоследствии он будет появляться во всех своих картинах, причем чаще всего в первые пять минут фильма. В прощальной картине мэтра «Семейный заговор» его силуэт виден за дверью, на которой написано «Регистрация рождений и смертей»…

Первая звуковая картина Хичкока «Шантаж» (1929) по пьесе Чарльза Беннета стала началом его большой карьеры. Напряжение в фильме создается неожиданными, резкими поворотами сюжета. Непреднамеренное преступление совершает легкомысленная девушка Алиса. В начале Алиса — счастливая невеста, но вот она убийца, затем жертва шантажа и, наконец, нераскаявшаяся грешница.

На раннем этапе своей творческой карьеры Хичкок всеяден: снимает и современную драму, и мелодраму, и музыкальный фильм, но предпочтение все же отдает детективу.

В 1938 году выходит на экраны его английский фильм «Леди исчезает». Стремительно развивающаяся напряженная интрига сочетается здесь с интересно разработанными характерами и мягким юмором. Именно об этом фильме Франсуа Трюффо скажет: «Иногда я смотрю его по два раза на неделе. Я уже выучил его наизусть…»

Альфред Хичкок вырабатывает свой стиль, главная особенность которого — умение воссоздать сценарными, визуальными, монтажными способами атмосферу страха, предельного напряжения и тревожного ожидания («саспенс»). Каждый фильм Хичкока — это «игра на троих», потому что в дело каждый раз включается режиссер, фильм и зритель.

«Для саспенса, как правило, необходимо, чтобы публика была хорошо осведомлена обо всех происходящих на экране событиях, — утверждал Хичкок. — По моему разумению, тайна редко обеспечивает саспенс. В классическом детективе, например, саспенса нет, там всего лишь загадка для ума. Детектив вызывает любопытство, лишенное эмоциональной окраски, а саспенс без эмоции немыслим».

В конце весны 1939 года Хичкок, имея выгодный контракт с продюсером Селзником, переехал в США. Он осуществил здесь экранизацию романа Дюморье «Ребекка» (1940). Эту историческую мелодраму с элементами детектива не назовешь «фильмом Хичкока».

Однако режиссер увлекся созданием мрачной атмосферы родового замка, где на всем оставила свою печать первая жена хозяина, покойная Ребекка.

Когда «Ребекка» вышла на экран, американская пресса не скупилась на похвалы. Селзник мог быть доволен: «Ребекка» получила премию «Оскар» как лучший фильм года.

Хичкок с семьей поселился в Беверли-Хиллз. Они предпочитали общаться с американцами, например, Кларком Гейблом и Кэрол Ломбард. Их дом по голливудским меркам был скромным, и, по настоянию режиссера, без бассейна во дворе.

Во время Второй мировой войны Хичкок снимает шесть уголовных драм и одну салонную комедию. Все они имели большой успех у продюсеров, критики и публики.

«Иностранный корреспондент» (1940) и «Диверсант» (1942) были типичными детективами, но значительно превосходили английские работы Хичкока размахом, атмосферой ужаса, драматическим напряжением.

Доктор Геббельс заявил, что «Иностранный корреспондент» — фильм опасный, хотя сюжет его был выдуман от начала до конца. Шпионы охотятся за секретными документами, то есть за тем, что сам Хичкок называл «Мак Гаффином». Есть такой шотландский анекдот. В поезде едут два человека. Один спрашивает: «Что это там на багажной полке?» Второй отвечает: «О, это мистер Мак Гаффин». — «А кто такой мистер Мак Гаффин?» — «Мы едем вместе охотиться на львов». — «Но ведь в Шотландии нет львов». — «О! Действительно. Тогда это не мистер Мак Гаффин». Иными словами, Мак Гаффин — в сущности, ничто. Но доказать это другим практически не удастся. Ныне термином «Мак Гаффин» обозначается любой предлог для разработки сюжета.

Один из самых неожиданных фильмов Хичкока — «Завороженный» (1945). В сотрудничестве с Беном Хектом он рассказал историю человека, который потерял память и посредством психологических экспериментов пытается ее вернуть.

На картину был приглашен художник-сюрреалист Сальвадор Дали, придумавший нечто чересчур экстравагантное: статую, которая трескалась как скорлупа ореха, оттуда выползали муравьи, а под всем этим скрывалась исполнительница главной роли Ингрид Бергман, покрытая насекомыми. Все это было отснято, и пленка сохранилась, но по распоряжению Селзника сюрреалистические изыски вырезали из картины.

«Завороженного» ждал успех, которого не мог предвидеть ни один из его создателей. На производство было затрачено 1,7 миллиона долларов, и уже первый выпуск дал сбор в 8 миллионов. Фильм номинировался на шесть «Оскаров» (премию получил только Миклош Рота — за музыку).

С «Завороженного» началось незабываемое сотрудничество Ингрид Бергман и Альфреда Хичкока. Они поддерживали дружеские отношения до самой смерти режиссера.

Лучшей их совместной работой стала шпионская лента «Дурная слава». Фильм вышел на экраны в 1946 году, хотя задумывался еще в 1944-м, когда Альфред Хичкок вместе с Беном Хектом решили в качестве очередного иллюзорного «Мак Гаффина» использовать идею о поиске «уранового порошка» нацистскими агентами в Бразилии. В то время

атомная бомба еще не была изобретена, но секретные работы в этом направлении активно велись. Хичкоку пришлось объясняться с ФБР, и выпуск фильма задержался.

В 1948 году Хичкок, уже свободный от обязательств перед Селзником, ставит свою первую цветную картину «Веревка». Этот фильм невиданной технической дерзости был снят одним планом, без единой склейки.

Хичкок заключил контракт с «Уорнер бразерс» на шесть картин. Он снял триллер «Страх сцены» с участием Марлен Дитрих, на осень 1953 года был запланирован фильм «Наберите номер убийцы», сценарий которого написал по своей пьесе Фредерик Нот.

Роль героини была доверена молодой актрисе Грейс Келли. Хичкок объяснял свой выбор так: «„Идеальная“ женщина-загадка — это блондинка, утонченная, нордического типа… Мне никогда не нравились женщины, которые беззастенчиво демонстрируют свои прелести».

Хичкок ставил фильм как спектакль, то есть использовал одни и те же декорации с целью нагнетания тяжелой, психопатической атмосферы. «Хичкок снимал сцены убийства так, как будто то были любовные сцены, — заметил Франсуа Трюффо, — а любовные сцены — как убийства».

После первого удачного опыта Хичкок предложил Грейс Келли сыграть и в следующем своем фильме — «Окно во двор» (1954). «Временами он доводил актеров до изнеможения», — писала Келли. Хичкок шутил с ней, заставлял делать лишние дубли, уговаривал, заигрывал, льстил, притворялся, будто она и есть центр вселенной, и в итоге добился своего: в роли Лайзы Фремонт Грейс Келли была пикантна, легкомысленна и полна очарования.

Убийца из «Окна во двор» очень похож на Дэвида Селзника. В свое время продюсер нередко вмешивался в работу Хичкока, навязывая ему свою волю. Режиссер решил поквитаться с ним. Рэймонд Барр, сыгравший убийцу, вспоминал, как Хичкок во время работы над фильмом рассказывал ему о привычках Селзника и демонстрировал, как тот курил или держал телефонную трубку.

«Окно во двор» вызвало сенсацию. Этот фильм, с его энергичной джазовой музыкой, калейдоскопическими декорациями, несколько двусмысленным юмором и любовными сценами, вошел в пятерку самых кассовых картин года.

Тем временем Хичкок снимает на Лазурном берегу Франции триллер «Поймать вора» с участием Кэри Гранта и Грейс Келли.

В начале 1955 года Грейс приехала в Канны, чтобы представить фильм европейским зрителям. Принц Ренье не упустил возможности встретиться с ней. 18 апреля 1956 года голливудская актриса стала принцессой Монако…

В 1958 году режиссер обращается к полицейско-детективной литературе. Он создает общепризнанный шедевр «Головокружение». Это вольная экранизация романа «Из мертвых» Буало и Нарсежака о таинственной красавице, увлекающейся переселением душ, неожиданно исчезнувшей и затем появившейся в ином облике спустя почти четверть века.

Несмотря на то что Ким Новак отлично справлялась с ролью, Хичкок был сердит на нее: «Мисс Новак явилась на съемочную площадку с полным набором своих идей, чего я не выношу».

В 1960-е годы Хичкок активно снимает для телевидения маленькие детективы. Он получает «Золотой глобус» за лучшее телевизионное шоу «Альфред Хичкок представляет». Его узнают на улицах, фильмы приносят десятки миллионов долларов. У выдающегося мастера стремятся сняться все знаменитые актеры среднего поколения и молодые, подающие надежды. И он снимает их — Ким Новак, Шона Коннери, Энтони Перкинса, Кэри Гранта, Пола Ньюмена, Джеймса Стюарта и многих других…

Хичкок появлялся в павильоне в темном костюме, начищенных ботинках, белой рубашке и галстуке. Дома у него висели еще двенадцать таких же костюмов, отличавшихся друг от друга только размером. Портной сшил их одновременно, но с учетом того, что клиент постоянно будет толстеть. Он и в самом деле толстел и уже не помещался за рулем машины, проходил не во все двери и систематически падал с лестниц — специально для Хичкока их оборудовали перилами.

Настоящей страстью Хичкока было дорогое вино. Он покупал коллекционное виски, редкое шампанское и складировал бутылки в подвале своего дома. После смерти режиссера они были проданы с аукциона… Еще одним его увлечением стало садоводство, он с большой любовью ухаживал за розами.

А вот шумных сборищ Хичкок не любил, редко ходил на приемы, не заводил близких друзей. Свою жизнь он посвятил кино.

Весной 1962 года режиссер прислал Грейс Келли сценарий фильма «Марни», написанный по роману Уинстона Грэма.

Как и в других работах Хичкока, где снималась Грейс, сюжет «Марни» строился на обыгрывании сексуальных противоречий. Но, к сожалению, Келли не смогла принять участия в этом проекте — взбунтовался двор. Хичкок снял «Марни» (1963) с Типпи Хедрен в главной роли.

Большинство киноведов отмечают, что символом кинематографа Хичкока стала прекрасная утонченная красавица-блондинка, которая оказывается шлюхой, воровкой, убийцей. Этих изящно одетых в дорогие наряды стерв играли самые блистательные кинозвезды — Ингрид Бергман, Кэрол Ломбард, Грейс Келли и, наконец, Типпи Хедрен… Но случалось так, что в жизни все они одна за другой оставляли его.

Критика много писала об увлечении мастера проблемами подсознания и называла его произведения «психоаналитическими». Особенно часто этот термин стал употребляться после выхода на экран двух шедевров Хичкока — фильмов «Психоз» (1960) и «Птицы» (1963).

«Психоз» был поставлен по роману Роберта Блоха, сочинившего историю о маньяке с раздвоенным сознанием, который убивал девушек, вызывавших у него сексуальное влечение.

«Мне, в сущности, безразлична тема; неважна 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», — говорил Хичкок.

Добиться многих эффектов удалось с помощью сложных комбинированных съемок. Критики особо выделяли монтажную завершенность сцены 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.

«Психоз» стал одним из самых кассовых фильмов Хичкока, хотя обошелся продюсерам всего в 800 тысяч долларов.

Рассказ Дафны Дюморье о нападении птиц на жителей провинциального городка был опубликован в одном из сборников серии «Альфред Хичкок представляет». История заинтриговала режиссера. Так родился триллер «Птицы» — картина безукоризненная с точки зрения жанра и кинематографического стиля.

Сценарист Дэвид Фримэн отмечал, что многие сцены сняты на высочайшем техническом уровне: «Когда птицы нападают на школьников, когда они с оглушительным криком бросаются с неба в дымовую трубу, а оттуда вылетают в гостиную, никто из зрителей и не думает рассматривать веревочки, привязанные к их крыльям, никто не пытается разгадывать трюки».

Последние десятилетия своей жизни Хичкок отдал экранизациям полицейского романа. Фильм «Исступление» (1971) мастер саспенса снимал в Лондоне, после долгого перерыва. Хичкок использовал свои излюбленные приемы. Как пишет Франсуа Трюффо, в «Исступлении» воссоздается «тот кошмарный хичкоковский мир, в котором персонажи — убийца, невинный, но преследуемый человек, жертва, свидетель — знают друг друга, где каждая случайность соотносится с массой других и все это образует кроссворд с лейтмотивом убийства». Правда, на сей раз Хичкок позволил себе ряд шоковых, эпатирующих сцен (например, эпизод с женским трупом в мешке с картофелем), хотя прежде предпочитал отраженный, опосредованный показ страшного.

В 1978 году Американская киноакадемия отметила его премией «За достижения всей жизни». Ингрид Бергман, присутствовавшая на церемонии, прошептала: «Ну почему они устраивают такие церемонии, когда уже слишком поздно!»

Хичкок говорил, что является всего лишь «техническим экспериментатором в развлекательном кино». Конечно, он лукавил. «Режиссером, достойным ранга классика, его сделали не виртуозное владение интригой, не ставка на притягательность тайны, благодаря чему он умел держать зрителей в постоянном напряжении (что, конечно, само по себе чрезвычайно важно), а тончайшее понимание кинематографа как специфического вида искусства, — считает киновед К. Карцева. — К тому же он обладал органическим монтажным мышлением: и внутрикадровым, и эпизодным. Поэтому интерес к его фильмам в равной степени распределяется между тем, что происходит на экране, и тем, как это происходит».

Смирившись с тем, что его карьера подошла к концу, Хичкок закрыл свой офис, распустил персонал и отправился домой.

Сэр Альфред Хичкок ушел из этого мира 29 апреля 1980 года. Незадолго до смерти английская королева успела возвести его в дворянское звание.

ЛУИС БУНЮЭЛЬ
(1900–1983)

Испанский кинорежиссер. Фильмы: «Андалузский пес» (1928), «Золотой век» (1930), «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961), «Ангел-истребитель» (1962), «Симеон-столпник» (1965), «Дневная красавица» (1966), «Скромное обаяние буржуазии» (1972) и др.

Луис Бунюэль Портолес родился 22 февраля 1900 года в испанском селении Каланда (провинция Теруэль). Учиться он начал в шесть лет у братьев «корасонистас», принадлежащих к ордену Святого сердца Господнего. Многие из них были французами. Через год Луиса переводят на полупансион в иезуитский «Колледж дель Сальвадор», в котором он пробыл семь лет.

В 1917 году Бунюэль поступает в Мадридский университет. Луис долгое время не мог найти свое призвание: он занимался агрономией, естественными науками, затем — философией, историей и литературой.

В студенческие годы его близкими друзьями стали Сальвадор Дали и Федерико Гарсиа Лорка, который открыл ему подлинную испанскую поэзию, привил любовь к народной культуре.

В 1925 году Бунюэль переехал в Париж. Здесь он часто посещает синематику. «Среди поразивших меня в те годы фильмов невозможно забыть „Броненосца "Потемкина"“. Выйдя после просмотра на улицу, примыкающую к кинотеатру „Алезиа“, мы готовы были возводить баррикады. […] Я вспоминаю также картины Пабста, „Последнего человека“ Мурнау, но в особенности картины Фрица Ланга. Именно после просмотра „Усталой смерти“ я отчетливо понял, что тоже хочу делать фильмы».

Кино все активнее вторгается в его жизнь. Бунюэль работает в съемочных группах и на студиях. Наконец Луис признается матери, что хочет снимать кино, а для этого нужны деньги. Посоветовавшись с юристом, мадам Бунюэль финансирует первую картину сына. Вероятно, ни одна кинофирма не решилась бы поставить столь необычную, шокирующую ленту.

Небольшой, двухчастевый фильм Бунюэля стал одним из ключевых произведений мирового киноавангарда. Он состоял из ряда странных, жестоких, эротически окрашенных видений, не связанных каким-либо литературным сюжетом.

…Ночь. Балкон. У балкона человек точит бритву. На небе облачко приближается к полной луне. Лицо девушки. Ее глаза широко раскрыты. К глазу подносится лезвие. Облачко проплывает перед луной. Лезвие рассекает глаз…

Это лишь один эпизод из сценария «Андалузский пес» (1928). Его название связано с испанской поговоркой: «Андалузский пес воет — значит, кто-то умер». Ощущение тесной связи между любовью, чувственным влечением и смертью станет характерным для всего творчества Бунюэля.

Безумная любовь к снам сблизила Бунюэля с сюрреалистами. Впоследствии он не раз будет использовать в фильмах сны, отказываясь сообщить им хоть какой-то рациональный характер. Андрей Тарковский, один из самых горячих поклонников бунюэлевского творчества, особо ценил его метод создания системы «ложных символов», когда используемые образы, чем они страннее и загадочнее, тем сильнее и неотвратимее приковывают к себе внимание зрителей.

«Андалузский пес» родился в результате встречи сна Бунюэля со сном Дали. 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 Сальвадор 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…»

«Андалузский пес» продержался на афише восемь месяцев. Все это время в полицию поступали требования запретить этот фильм, как неприличный и жестокий.

Спустя два года Бунюэль снял фильм «Золотой век» (1930). Он сделал его по заказу известного парижского мецената виконта Шарля де Ноай.

Первоначально сценарий назывался «Андалузский зверь», и фильм виделся продолжением «Андалузского пса». Бунюэль начал снимать в Париже, потом уехал к Дали на Коста-Брава. Однако их совместное творчество ограничилось единственным днем, произошла ссора на всю жизнь. Бунюэль заканчивал картину один, хотя в титрах он указал в качестве автора и Дали.

3 декабря 1930 года «Золотой век», предваренный длинным манифестом сюрреалистов, был показан широкой публике.

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; проезжающая через великосветскую гостиную повозка золотарей; растянувшаяся на кровати корова; сторож, хладнокровно убивающий малолетнего сына… Бунюэль не избегал и кощунственных сцен.

Во Франции «Золотой век» был запрещен к показу. Бунюэль в это время стажировался в Голливуде, на фирме «МГМ».

Вернувшись из Америки в Париж, Бунюэль занимался дубляжами фильмов для «Парамаунта». Его холостяцкую жизнь скрашивала Жанна Рюкар, студентка, изучающая анатомию в Сорбонне. Свои отношения они оформят в начале 1934 года, причем Луис запретит семье невесты присутствовать на свадьбе в мэрии. «Я ничего не имел против ее родни, просто само понятие „семья“ вызывало у меня чувство отвращения».

Сразу после женитьбы Бунюэль получает должность руководителя дубляжной студии «Уорнер бразерс» в Мадриде. Вместе с Жанной,

приехавшей из Парижа с младенцем Жаном-Луи, он занимает многокомнатную квартиру.

В 1935 году Луис Бунюэль поступил на службу Испанской Республики в качестве директора кинофирмы «Фильмфоно». Он продюсировал картину Луиса Маркина «Дон Кинтин-горемыка». На доходы от проката Бунюэль купил в Мадриде земельный участок в две тысячи квадратных метров, который выгодно перепродал в 1960-х годах.

В 1936 году республиканское правительство назначило Бунюэля своим представителем в Париже. Он занимался сбором «информации» и пропагандой, ездил в Швейцарию, Нидерланды, Швецию, Великобританию, налаживал культурные связи с прогрессивными лицами и организациями.

После окончания гражданской войны, в 1938 году, в поисках работы Бунюэль переехал в Нью-Йорк. В синематике Музея современного искусства он монтирует из двух фильмов «Триумф воли» Лени Рифеншталь и «Вторжение в Польшу» Ханса Бертрама новый вариант «Триумфа воли». И тут Сальвадор Дали распространяет информацию о том, что Бунюэль является атеистом и марксистом. В результате вмешательства архиепископа Нью-Йорка и государственного управления Бунюэль в 1942 году был вынужден уйти из синематики.

На этом его неприятности не закончились: Луиса замучил ишиас, он с трудом передвигался на костылях. Бунюэль был счастлив, когда его взяли дублировать на испанский язык документальные фильмы об американской армии.

В Голливуде Бунюэль пробыл всего два года, после чего надолго обосновался в Мексике, приняв гражданство этой страны (1949). Здесь он поставил 19 из 33 своих фильмов.

После двух коммерческих работ «Большое казино» (1947) и «Кутилы» (1949) Луис Бунюэль создает картину «Забытые» (1950), посвященную трагической судьбе беспризорных детей. «В фильме есть полное отрицание нашего гнусного современного общества, но в нем есть и вера в человека… Для меня „Забытые“, по существу, фильм… социальной борьбы», — говорил автор.

Жюри Каннского кинофестиваля присудило «Забытым» приз за лучшую режиссуру.

В начале 1950-х годах Бунюэль снимает фильмы «Он» (1952), «Робинзон Крузо» (1953) по роману Дефо и «Бездна страсти» (1954) по «Грозовому перевалу» Эмили Бронте.

Обратившись к «Робинзону» по совету продюсеров, неожиданно для себя Бунюэль увлекся сюжетом: ввел в него элементы секса (в мечтах, не совпадавших с реальностью) и сцену бреда, в которой Робинзон видит отца. Фильм имел успеху зрителей, его несколько раз показывали по американскому телевидению.

Бунюэль, неоднократно декларировавший свой атеизм, несколько раз обращался к теме религии. В фильмах «Назарин» (1959), «Виридиана» (1961), «Симеон-столпник» (1965) он использует все свое незаурядное кинематографическое мастерство для демонстрации неприкрыто богоборческих концепций, сдобренных испанским колоритом, «черным юмором» и символами фрейдистского психологизма.

Фильм «Назарин» — это история священника, напоминающего Дон Кихота. По концепции режиссера, Назарин «абсолютно» добр и милосерден; Бунюэль вводит в сюжет и прямые евангельские ассоциации. Предъявляя к миру и людям непомерно высокие требования, герой постоянно переживает некие моральные истязания, которые, по мнению Бунюэля, «исцеляют» безумца, превращая его в атеиста.

Фильм «Виридиана» Бунюэль хотел сделать комедией, полной иронии и язвительности. Виридиана — послушница, уходящая из монастыря, чтобы «самостоятельно» творить добро, по концепции Бунюэля, также является одной из трансформаций Дон Кихота. Она благодетельствует нищим, перевязывает раны прокаженному и т. д.

Ключевым эпизодом фильма стала оргия нищих: безобразные, уродливые фигуры застывают за столом в позах апостолов из «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. В финале картины нищие, которым благотворила Виридиана (в том числе и прокаженный), насилуют ее.

Задача Бунюэля — показать крах и Назарина, и Виридианы как служителей идеи. Как отмечает киновед К. Бейли, «подобно Назарину, Виридиана идет своим крестным путем в обратную сторону: если в начале фильма она собирается принести обет вечного целомудрия, то в конце она готова подарить свою девственность — которой несколько раз уже грозила опасность — любому, кто захочет этого».

Диктатор Франко приказал уничтожить все копии фильма «Виридиана»; лишь одна чудом сохранилась в Париже. Картина не демонстрировалась в Испании до 1976 года. Когда «Назарин» был показан на Каннском фестивале, Международный католический киноцентр отклонил предложение присудить фильму премию. А в 1961 году, после показа «Виридианы» на Каннском фестивале, состоялось отлучение Бунюэля от церкви.

Еще одна тема, которая всегда волновала и притягивала режиссера, — это загадка двойственной натуры женщины (ангел и дьявол в одном лице). В знаменитой «Дневной красавице» (1966), поставленной по роману Касселя, Бунюэль исследует жизнь буржуазки-мазохистки. Главная героиня Северина (Катрин Денев), которая холодна по отношению к мужу, утоляет свои неуемные сексуальные желания в часы послеобеденных визитов в бордель. А вечером она снова идеал нравственности.

Фильм имел шумный успех. В 1967 году в Венеции после получения «Золотого льва св. Марка» Бунюэль заявил: «Испания повлияла на мое идеологическое и творческое формирование в той же мере, в какой земля питает и взращивает дерево, но что касается культуры, я многим обязан Франции, где познакомился с сюрреализмом». До конца жизни он считал сюрреализм важнейшим фактором своего формирования.

Хотя Бунюэль и заявлял, что после «Дневной красавицы» уйдет на покой, он поставил еще пять картин.

Первая из них, «Млечный путь» (1969), посвящена истории ересей католической церкви. Режиссер давно вынашивал замысел фильма, но только в 1967 году он вместе с Жан-Клодом Каррьером, изучив предварительно множество книг и справочников но ересям, написал сценарий. По словам вышеупомянутого Ж.-К. Каррьера, Бунюэль «надеялся, что этот фильм о ересях ускорит возникновение новых ересей,

которых мы все ожидаем с нетерпением», и будет способствовать расколу церкви.

В снятом в Толедо фильме «Тристана» (1970) режиссер вновь анализирует положение женщины-буржуазки в обществе, мотивы ее поведения. Главную роль сыграла Катрин Денев.

«Скромное обаяние буржуазии» (1972) и «Призрак свободы» (1974) вместе с фильмом «Млечный путь» составили своеобразную трилогию или, по определению самого Бунюэля, «средневековый» триптих: «Одни и те же темы, подчас те же фразы встречаются во всех трех картинах».

«Скромное обаяние буржуазии», возможно, самый продуманный по содержанию и стилистике фильм Бунюэля. В нем органически соединяется все: и юмор, и трагизм, и сатира, и смелость построения, и простота композиции. Картина получила всеобщее признание как современная «человеческая комедия», была удостоена «Оскара», французской премии Жоржа Мельеса.

В «Призраке свободы» самому режиссеру очень нравилась сцена поиска потерявшейся девочки, которая никуда не исчезала. Бунюэль также отмечал любовную сцену между теткой и племянником, а также финал в зоосаде — с уставившимся в объектив страусом, ресницы которого кажутся фальшивыми.

Последний фильм великого испанца «Этот смутный объект желания» (1977), отмеченный «Оскаром», блистательно доказывал, что мэтр был по-прежнему неистощим на выдумку.

На исходе своего пути Луис Бунюэль получил «Золотую раковину» за творческую карьеру на фестивале в Сан-Себастьяне.

На вопрос, заданный Карлосом Фуэнтесом во время их последней встречи: «Что вы познали, Луис, прожив 83 года?», Бунюэль ответил: «Что я отдал бы жизнь за человека, который ищет истину. Но я убил бы того, кто поверил бы, что обрел ее».

Луис Бунюэль, поделивший свою жизнь между Испанией, Францией и Мексикой, умер 29 июля 1983 года в Мехико. Он похоронен в капелле доминиканского монастыря Сан Альберто Маньо (святого Альберта Великого) в Университетском культурном центре в Мехико.

МАРК СЕМЕНОВИЧ ДОНСКОЙ (1901–1981)

Советский режиссер, сценарист. Фильмы: «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940), «Радуга» (1944), «Непокоренные» (1945), «Сельская учительница» (1947), «Дорогой ценой» (1958), «Фома Гордеев» (1959) и др.

Марк Семенович Донской родился 21 февраля (6 марта) 1901 года в Одессе в бедной еврейской семье. «В детстве у меня было два увлечения: спорт и театр, — вспоминал режиссер. — Мы организовали „дикую“ футбольную команду и „дикий“ театр. В подвале, где жил мой товарищ (отец его был сапожником), мы устраивали воскресные спектакли».

Во время Гражданской войны Донской служил в Красной армии, десять месяцев провел в плену, не раз был на волосок от смерти. «Те десять месяцев были равны десяти годам», — писал много лет спустя Донской.

После победы советской власти он изучал психологию и психиатрию в Крымской медицинской школе. Но врачом не стал. В 1925 году Донской закончил правовое отделение факультета общественных наук Симферопольского университета. Параллельно работал в следственных органах, Верховном суде Украины, коллегии защитников. Марк написал книгу рассказов из своей жизни под названием «Заключенные» (1925). Книга имела успех, но Донской уже увлекся спортом: стрельбой, футболом, а потом и боксом.

Его путь в кино начался со сценария «Последний оплот» — из истории крымского подполья. Марк привез свой сценарий в Москву, и его сразу купили. Сценарий собирался ставить сам Всеволод Мейерхольд.

Донской шесть лет проработал на Ленинградской студии — сначала ассистентом режиссера и помощником по монтажу, затем снимая самостоятельно.

Мировую славу Донскому принесла трилогия о детстве и юности Максима Горького, поставленная по мотивам автобиографических произведений писателя: «Детство» (1938), «В людях» (1939) и «Мои университеты» (1940). Как писал один из критиков, «экранизируя горьковские произведения, режиссер постигал искусство проникновения в сущность человеческих характеров, принципы искусства жизненной правды». С этим трудно не согласиться.

Итальянские неореалисты, открыв для себя эти произведения Донского, считали, что немало переняли у него — поэтизацию обыденной жизни, воспарение от бытописательства к высотам романтического восприятия действительности.

Внутрикадровый монтаж, глубинная мизансцена появляются у Донского одновременно с Ренуаром и до Уэллса. Режиссер «пишет камерой» и «становится равен романисту» Горькому.

Творчество Донского — это творчество, основанное на доверии к человеку. «Мы, — говорил режиссер, — умеем любить, потому что мы убеждены, что каждое человеческое существо содержит в своей душе много добра: нужно только уметь его открыть!»

За время войны он поставил четыре картины: «Как закалялась сталь» (1942, по Н. А. Островскому), новеллу «Маяк» в «Боевом киносборнике» (1942), «Радуга» (1944, по повести В. Василевской, премия Национального совета кинообозревателей в США, 1946) и «Непокоренные» (1945, по повести Б. Горбатова, премия на МКФ в Венеции, 1946).

Фильм «Радуга» — одна из вершин творчества Марка Донского. Героический образ простой украинской женщины-партизанки, а так же выразительные образы ее односельчан, широта эпического дыхания придали фильму черты народной трагедии.

При создании картины Донскому очень помогли личные впечатления: он видел первые освобожденные от немцев селения Подмосковья, разговаривал с людьми, которые были под оккупацией.

Донской — поэтичный художник. Жестокая действительность, отраженная в «Радуге», не помешала ему утверждать свои возвышенные представления о человеке. Посмотрев фильм, президент США Рузвельт прислал на имя режиссера телеграмму, в которой, в частности, говорилось: «…мы поняли картину и без перевода. Она будет показана американскому

народу в подобающем ей величии…»

В 1947 году Донской создал поэтический фильм «Сельская учительница» с Верой Марецкой в главной роли. Раскрывая свой замысел, Донской писал: «Я хотел рассказать в этом фильме о человеческом достоинстве, о том, что жизнь прекрасна и слово „жить“ означает „любить жизнь“. Жить — это значит работать для счастья других».

После фильма «Алитет уходит в горы» (1950, по роману Семушкина), в котором в полную силу раскрывает свой талант оператор-романтик Сергей Урусевский, Донской вновь обращается к творчеству Горького. Много лет он мечтал поставить фильм по роману «Мать». Шедевр Всеволода Пудовкина, совершивший триумфальное шествие по экранам мира, ко многому обязывал. Но ему захотелось приблизить свою «Мать» к горьковскому подлиннику.

Центральную роль Ниловны Донской поручил бывшей «сельской учительнице», своему большому другу, актрисе Вере Марецкой.

Когда съемки картины подходили к концу, режиссер получил письмо из Лондона, в котором сообщалось, что на Эдинбургском кинофестивале трилогия о Максиме Горьком отмечена премией Ричарда Уиннингтона.

В 1956 году ЮНЕСКО распространило каталог «28 великих режиссеров», в котором Марк Донской фигурировал рядом с основоположниками советского кино Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко.

После трилогии о Максиме Горьком и «Радуги» интерес к Донскому уже никогда не ослабевал. Когда же режиссер сам стал появляться на Западе, писали не только о его новых картинах, но и о странностях характера этого небольшого роста мужчины с фигурой спортсмена, слишком подвижного и слишком эмоционально непосредственного для человека, обремененного мировой известностью.

Филипп Одикэ делился наблюдениями: «Маленький, нервный, подвижный, Марк Донской краснеет и смеется, декламирует и протестует, угрожающе потрясает пальцем, потом вдруг погружается в неожиданное молчание, глубоко непроницаемое, мрачное. Потом снова голос его поднимается до драматических нот, когда он говорит о Хиросиме, об атомной бомбе, о конце света, и в конце концов становится суровым и нежным, бормочет, рассказывая очередную историю, прибегая к тонкой жестикуляции, как бы воскрешая воспоминания. Марк Донской — это спектакль, он и сам также считает. „Я большой оркестр, — говорит он, — где есть и нежные скрипки, и суровый контрабас“».

Вместе с женой, сценаристкой Ириной, Донской пишет сценарий по мотивам рассказов Коцюбинского. Так родился фильм «Дорогой ценой», получивший потом во Франции поэтическое название «Плачущая лошадь». В нем есть эпизод, где страшная, худая, но в прошлом, видно, прекрасная белая лошадь плачет, как человек: ее оскорбил ударом плети хозяин.

Героев этой картины называют украинскими Тристаном и Изольдой, потому что в ней рассказана трагическая история двух влюбленных, для которых нет счастья, нет жизни вне пределов родной земли.

В течение нескольких лет Донской вынашивал замысел фильма, эпиграфом к которому должны были стать слова Юлиуса Фучика: «Дети — это зеркало общества». Наконец он снимает «Здравствуйте, дети!» (1962).

Название имело аллегорический подтекст. Все люди — дети земли, всем угрожает одно бедствие — атомная война. Фильму была присуждена Премия мира.

Донской представлял «Здравствуйте, дети!» в Японии. Выступал в университетах. В Хиросиме посетил больницу, в которой лечились от лучевой болезни: «Я был потрясен видом этих обреченных людей и как художник, и как гражданин, и я дал себе слово — никогда не переставать бороться с угрозой атомной войны».

В 1960-х годах Марк Донской занимался созданием дилогии «Сердце матери» (1966) и «Верность матери» (1967), посвященной матери Ленина Марии Александровне. Эпиграфом режиссер взял слова Горького: «Восславим женщину-мать, чья любовь не знает преград. Люди — это всегда дети своих матерей. Без матери — нет ни поэта, ни героя».

Режиссер всю жизнь с огромным пиететом относился к творчеству Горького. И свой последний фильм «Супруги Орловы» (1978) он снял по ранним рассказам писателя.

6 марта 1981 года Марку Донскому исполнилось восемьдесят лет, а через две недели, 21 марта, его не стало.

Четырежды режиссер был награжден Государственной премией СССР. В день семидесятилетия Марку Донскому было присвоено звание Героя Социалистического Труда. Он получил эту награду первым среди советских кинематографистов. Любопытно, что в это же время на Западе он оказался включенным в списки лучших режиссеров в истории кино. Кто-то из французских критиков назвал Донского классиком. Другие потом повторяли это определение как само собой разумеющееся…

ВИТТОРИО ДЕ СИКА
(1901–1974)

Итальянский режиссер и актер. Фильмы: «Шуша» (1946), «Похитители велосипедов» (1948), «Чудо в Милане» (1950), «Умберто Д.» (1952), «Чочара» (1960), «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964), «Подсолнухи» (1969), «Поездка» (1974) и др.

Витторио Де Сика родился 7 июля 1901 года в маленьком городе Сора (провинции Фразиноно) в семье служащего. Родители готовили его к профессии бухгалтера, и он получил диплом Высшего коммерческого института (1924).

Об актерской карьере Витторио задумался после того, как поступил в труппу Татьяны Павловой. «Мне бы хотелось считать себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко — мое искусство сложилось под влиянием их школы, которая учит глубоко вникать в суть образа», — говорил Де Сика.

В 1928 году Витторио женился на актрисе Джудитте Риссоне. Они организуют труппу Де Сика — Риссоне — Мельнати.

Де Сика считал, что первую удачную роль в кино он сыграл в 1932 году в картине «Что за подлецы мужчины!». Прекрасные актерские данные, привлекательная внешность помогли ему завоевать любовь публики. Чаще всего Витторио играл роли добродушных, иногда несколько плутоватых, но, по существу, благородных людей («Отдам миллион» (1935), «Господин Макс» (1937) и др.).

В начале 1940-х Де Сика дебютирует как режиссер и начинает с легких сентиментальных комедий, постепенно нащупывая свой стиль — с легким налетом сентиментальности, благородный и умеренный.

В 1943 году Витторио поставил картину «Дети смотрят на нас», в которой ощущались неореалистические тенденции. С этого времени началось его многолетнее сотрудничество со сценаристом, писателем Чезаре Дзаваттини. Их первая совместная работа о страданиях заброшенного родителями ребенка была осуждена властями и официальной прессой. После освобождения Рима от фашистов в сотрудничестве с Дзаваттини были созданы, один за другим, несколько фильмов, вошедших в классику неореализма.

Картина «Шуша» (1946) была посвящена судьбе двух беспризорных мальчиков в послевоенной Италии. На премьере клакеры свистели и улюлюкали, и продюсер поспешил распродать по дешевке все кинокопии. Через два года обладатели этих копий нажили миллионы: фильм «Шуша» с триумфом прошел по экранам мира, первым из итальянских картин получив престижную премию «Оскар».

Признанным шедевром мирового кино стала и другая лента Де Сика — «Похитители велосипедов» (1948). История доведенного до отчаяния безработного Риччи вырастала в трагедию вселенского масштаба.

«Стоит ли поднимать такой шум из-за какого-то украденного велосипеда? Сколько может стоить старая, ржавая железка? Разве на таком сюжете может держаться фильм?» — иронизировал один из недалеких рецензентов. Картину обвиняли в пессимизме и безысходности. Исполнителя главной роли, рабочего-металлиста Бредо Ламберто Маджиорани, администрация завода уволила с работы.

А ровно через десять лет на Международном фестивале в Брюсселе «Похитители велосипедов» оказались в числе лучших фильмов всех времен и народов…

«Умберто Д.» (1952) стал любимым фильмом режиссера. Эту картину о повседневной трагедии одинокой старости Витторио посвятил отцу.

«Если бы мне сказали, что я должен уничтожить все свои фильмы и оставить только один, я бы выбрал „Умберто Д.“, — говорил Де Сика. — Это самая искренняя, самая строгая и самая суровая из моих картин — в ней нет ни одной уступки, ни одного компромисса. В ней — правда жизни».

Фильм вызвал горячие споры. Некоторые критики упрекали автора в пессимистичности и заявляли, что неореализм «стирает грязное итальянское белье на глазах всего мира».

С начала 1950-х годов Де Сика вновь много снимается. Большие актерские гонорары были привлекательны. Он создает целый ряд ярких, запоминающихся образов в фильмах «Хлеб, любовь и фантазия» (1953) Л. Коменчини, «Генерал делла Ровере» (1959) Р. Росселлини, «Мы так любили друг друга» (1965) Э. Скола.

Правда, чаще ему приходилось играть в незатейливых комедиях. Но чем больше был успех таких картин, тем опаснее становился скрытый за ним компромисс.

В 1954 году режиссер долго искал актрису на главную роль в фильме «Золото Неаполя». Наконец Де Сика встретился с юной Софией

Лорен и сразу почувствовал, что она рождена для этой роли.

Вот где пригодились остроумие, легкая рука, огромный актерский опыт Де Сика. Он поистине наслаждался стихией «комедии по-итальянски». Киноновеллы из «Золота Неаполя» были в числе первых примеров этого жанра.

В 1960 году Де Сика экранизировал антифашистский роман Альберто Моравиа «Чочара». Образ простой итальянской женщины Чезиры, воплощенный Софией Лорен, стал одним из самых ярких, подлинно народных женских образов во всем послевоенном итальянском кино.

Фильмы с участием Лорен щедро финансировал ее муж — крупнейший продюсер Карло Понти, и Де Сика с Дзаваттини имели с ним контракт, который продлевался по обоюдному согласию каждые пять лет. Деньги требовались Де Сика не только на собственные проекты. Витторио привык жить на широкую ногу, ему надо было растить детей от двух браков, потом внуков, он всегда помогал родственникам и друзьям. Деньги съедали также налоги и… карточный стол. Единственной страстью режиссера, кроме кино, была карточная игра, причем часто — ночь напролет.

Киноведы отмечают, что Де Сика внес немалый вклад в утверждение жанра «комедии по-итальянски», социально-бытовой комедии, где комическое тесно переплеталось с трагическим. Достаточно назвать «Бум» (1963) с Альберто Сорди, «Вчера, сегодня, завтра» (1963), новеллу «Лотерея» из «Боккаччо-70» (1962) и, конечно, имевший мировой успех «Брак по-итальянски» (1964), в котором блистали София Лорен и Марчелло Мастроянни. Интересна и картина «Подсолнухи» (1969) с участием Лорен и Мастроянни, которая снималась с помощью «Мосфильма» (часть ее эпизодов происходит в Советском Союзе). «Подсолнухи» можно назвать народным кинороманом, мелодрамой.

В 1971 году, к юбилею режиссера, был создан телефильм, в котором участвовали Де Сика, его жена Мария Меркадер, старшая дочь, два красавца сына — актер Кристиан и композитор Мануэль, написавший музыку к последним фильмам отца. Витторио пошутил, что он оставляет кинематографу не только свои фильмы, но и своих сыновей…

Последним творением великого итальянца стала «Поездка» (1974). И хотя Витторио, как уверяли близкие, не знал до последнего дня, что его болезнь неизлечима, картина словно проникнута предчувствием смерти.

Критика отметила тонкую режиссерскую работу мэтра, строго и последовательно выдержанный образный строй фильма (стилизация в духе «ретро» — действие происходит в начале XX века), а также игру актеров Софии Лорен и Ричарда Бартона.

Витторио Де Сика успел представить «Поездку» на фестивале в Сан-Себастьяне. Режиссеру стало плохо накануне ноябрьской премьеры на Елисейских Полях. Его тотчас доставили в клинику. Несколько часов врачи безуспешно боролись за угасавшую жизнь. 13 ноября 1974 года Витторио Де Сика не стало.

Он никогда не был удовлетворен собой и часто критиковал себя резко и сурово. Высшей наградой для него были не многочисленные кинопризы, которых удостоились многие его фильмы, а скупая слеза, которую смахнул Чаплин, посмотрев его «Похитителей велосипедов», или

аплодисменты рабочих-каменщиков после просмотра «Крыши»…

РОБЕР БРЕССОН
(1901–1999)

Французский кинорежиссер, сценарист. Фильмы: «Ангелы греха» (1943), «Дневник сельского священника» (1951), «Приговоренный к смерти бежал» (1956), «Карманник» (1959), «Мушетта» (1967), «Кроткая» (1969), «Ланселот Озерный» (1974), «Деньги» (1983) и др.

Робер Брессон родился 25 сентября 1901 года в Бромон-Ламотт. Учился Робер в Париже и здесь приобщился к искусству, начав с живописи. Вскоре он заинтересовался кинематографом и сделал первые шаги в режиссуре.

Во время фашистской оккупации Робер попал в плен и был депортирован в Германию, где провел полтора года.

Вернувшись на родину, Брессон восстанавливает связи с компанией «Патэ». Он снимает полнометражный фильм «Ангелы греха» (1943) — историю духовных исканий двух героинь, монахини и падшей женщины, нашедшей убежище в монастыре. Сценарий, написанный Брессоном и отцом-доминиканцем Брюкбергером, был обработан Жаном Жироду.

«Ангелы греха» вызвали восторг как критики, так и публики. Выделяли впечатляющий сюжет, строгость материала, уверенное мастерство режиссера. Картина получила Большую премию французского кино.

В картине «Дамы Булонского леса», поставленной Брессоном два года спустя, чувствуется то же стремление проникнуть в глубины духовной жизни человека. Сюжет почерпнут в одном из эпизодов романа Дидро «Жак-фаталист», но действие было перенесено из XVIII века в современность. Это был суровый, изысканный фильм, отличающийся высоким стилем.

«Дамы Булонского леса» были хорошо приняты критикой, но потерпели коммерческий провал. Моника Фонг закончила обстоятельный разбор картины таким замечанием: «Робер Брессон… не иллюстрирует сюжет, он создает персонажей, которые являются живыми людьми и в то же время символами, создает особый трагический мир, цельный и правдоподобный».

За Брессоном закрепилась репутация «трудного» режиссера, не идущего на коммерческие компромиссы. Отныне сценарии он писал сам, нередко используя литературные произведения.

В течение года с лишним Робер Брессон работает над большой темой — фильмом об Игнатии Лойоле, который предполагалось поставить совместно с итальянцами. Но из этого проекта ничего не получилось. Тогда режиссер обращается к роману Жоржа Бернаноса «Дневник сельского священника».

Начались поиски исполнителей. Отказавшись от профессионалов и считая актерскую игру лишь помехой для зрителя, Брессон утверждал: «Исполнитель остается самим собой, а мне надлежит лишь понять, обладает ли он необходимым внутренним сходством с героем фильма. Когда актер произносит слова роли, он должен действовать механически, как музыкант, играющий гаммы. Месяца три спустя такой прилежный музыкант, сам того не осознавая, начинает играть мелодию, позабыв про

свои пальцы. Вот к чему я стремлюсь в работе с актерами».

Он пробует сотню претендентов и находит наконец 24-летнего швейцарца Клода Лейдю. С ним он подолгу беседует каждое воскресенье на протяжении более чем года. Помимо этого Лейдю несколько недель провел в кругу молодых священников; во время съемок он голодал, как и его герой, и носил настоящую сутану. Его работа была настоящим подвижничеством. Один и тот же план снимался двадцать, тридцать раз, пока жест и произносимые слова не удовлетворяли режиссера.

«Дневник сельского священника» (1951) — это фильм о спасении души, о поиске благодати. И структура его подчинена литургии страстей Господних. Эпизоды выстраиваются как путь на Голгофу. Перед смертью кюре произносит слова, бросающие отсвет на весь фильм: «Все — благодать». Тень креста падает на белую стену — и экран не погружается в привычный мрак, а заливается белым светом.

«Дневник сельского священника» принес Брессону мировую известность и ознаменовал триумф авторского кино. Картина была удостоена Большой премии французского кино, главного приза на кинофестивале в Венеции.

Французский киновед П. Лепроон записывает: «Не менее привлекателен Брессон и как человек. Ему еще нет и пятидесяти. Молодое лицо, совершенно седые волосы. Светлые глаза, во взгляде которых много доброты. Улыбка, придающая особую обворожительность его лицу, походка, природная элегантность. Спокойный голос, точно выраженные мысли. Своеобразное сочетание учтивости и непреклонности, твердость, никогда не переходящая в резкость. Актеры его боятся и восхищаются им. Но, как правило, он отказывается давать интервью, делая это столь же изящно, сколь и ловко».

Новый фильм Робер Брессон начал снимать в мае 1956 года, после шести лет молчания, не бездействия: он размышлял, работал над сценарием «Ланселот Озерный» — адаптацией легенды о Граале. Наконец Брессон прочитал в приложениях к «Фигаро» рассказ о побеге из лагеря смерти в 1943 году лейтенанта Андре Девиньи. Он находит в этом рассказе сюжет для нового фильма, который хотел бы назвать «Помоги себе!». Продюсеры предпочли другое название: «Приговоренный к смерти бежал…»

Заботясь о безупречной правдивости фильма, Брессон решает поручить роли студентам, рабочим, ремесленникам. Роль лейтенанта Фонтена исполнил студент Жак Летеррье. Брессон говорил: «Я ставил себе задачу захватить публику, во-первых, самыми простыми средствами, во-вторых, средствами, не имеющими отношения к театру. Все действие разворачивается в камере размером два на три метра, во дворе и в нескольких коротких сценах у тюремного умывальника». Главную роль в этом фильме играет не ожидание того, что произойдет, а страстное желание узнать, как будет вести себя человек.

«Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» получил приз за лучшую режиссуру на фестивале в Каннах и премию Французской киноакадемии.

Герой следующей картины Брессона «Карманник» (1959) Мишель ворует ради острых ощущений: «Я как бы не касаюсь земли, я плаваю над

миром». Он — одинокое существо, одержимое комплексом интеллектуального и нравственного превосходства. Спасает его любовь женщины. Мишель попадает в тюрьму, и она приходит на свидание, — он целует ее через прутья решетки, заливаясь слезами.

О требовательности Брессона к себе и к съемочной группе ходили легенды. Для некоторых планов «Карманника» потребовалось до ста дублей. Режиссер иронически говорил о своих сотрудниках: «Осветители и техники, работающие со мной, обычно скучают на моих съемках. В других фильмах они присутствуют на зрелище. Когда же потом они смотрят фильмы в готовом виде, они не удивляются: это то, что они уже видели на съемочной площадке. Но они никогда не узнают на экране тот фильм, над которым трудились вместе со мной».

В 1962 году он показывает свою новую работу — «Процесс Жанны д'Арк». Брессон стремился показать «национальную героиню, имеющую чувство смысла жизни, которого нам так часто не хватает».

Неожиданно замысел Брессона потерпел полный крах. Сохранившиеся рукописные записи процесса, положенные в основу сценария, изобиловали оборотами старинной речи. Для зрителя фильм показался утомительным и скучным.

Потрясенный неудачей, Брессон надолго замолк. После четырехлетнего молчания он выпускает фильм «Случайно, Балтазар» (1966), в котором рассказывает историю жизни осла. Это притча, в которой борьба Добра и Зла отражена в горестной судьбе животного, семь раз переходящего от одного владельца к другому.

В 1967 году на экран вышел фильм «Мушетта», в основу которого Брессон снова положил повесть Ж. Бернаноса. Героиня, простая деревенская девушка, на долю которой выпали тяжкие испытания, кончает жизнь самоубийством.

«Мушетта» — один из любимых фильмов Андрея Тарковского. Он говорил на лекции по киноискусству: «Брессон пользуется минимумом средств, он аскет. Для того чтобы воссоздать природу, ему достаточно сорвать листок с дерева, взять каплю воды из ручья и от актера взять только лицо его и выражение глаз. Если можно было бы снимать выражение лица, то он бы вообще не снимал актера… И чем картина совершеннее у Брессона, тем мучительнее чувство ускользающей истины, которую открывает для нас Брессон».

Его часто называют религиозным режиссером. В этой связи закономерно обращение Брессона к Достоевскому. В картине «Кроткая» (1969) он перенес действие во Францию, но сохранил дух, атмосферу повести.

В этом фильме дебютировала актриса Доминик Санда. Брессон увидел ее фотографию в журнале «Вог» и послал ассистента найти девушку. Доминик вспоминала: «Роберу нужна была модель, и он лепил свою героиню из предоставленной глины. У него были ниточки, за которые он очень умело дергал, заставляя играть так, а не иначе. Но делал он это очень элегантно. Брессон — необычайно добрый человек. И большой режиссер».

Вслед за «Кроткой» режиссер вновь обратился к Достоевскому, поставив «Четыре ночи мечтателя» (1971) по повести «Белые ночи».

В 1974 году Брессону удалось осуществить свой давний замысел — снять фильм «Ланселот Озерный» (1974), в основу которого положены легенды о рыцарях «Круглого стола». Однако основной упор он сделал не на романтические подвиги, а на суровый реализм повествования, максимальное приближение к «правде жизни». Эта картина получила приз в Каннах.

К современности режиссер вновь обратился в фильме «Вероятно, дьявол» (1977), в котором показал духовную дезориентацию бывших участников молодежного движения протеста. Герою фильма не приносят успокоения ни наркотики, ни любовь, обесцененная вседозволенностью. И он кончает самоубийством, поручив этот акт одурманенному наркотиками приятелю.

На этот раз Брессону отказали в денежном авансе, предусмотренном Национальным киноцентром, а по окончании съемок, впервые в биографии режиссера, отборочная комиссия не допустила фильм к участию в Каннском фестивале.

В своей последней картине «Деньги» по рассказу Льва Толстого «Фальшивый купон» Брессон исследует природу преступления. Он вскрывает механизм привлечения невинного человека, молодого рабочего Ивана Таржа, на воровскую стезю.

Поставив свой четырнадцатый фильм, Брессон удалился на покой. Феноменом режиссера всегда восхищались критики, хотя кассовым успехом его картины не пользовались. «Если немецкая музыка — это Моцарт, русский роман — Достоевский, то французское кино — это Брессон», — говорил Жан Люк Годар.

В 1994 году мэтр был удостоен приза Европейской киноакадемии «Феликс» за творчество в целом.

Робер Брессон умер 18 декабря 1999 года.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЫРЬЕВ (1901–1968)

Русский советский режиссер. Фильмы: «Богатая невеста» (1938), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «В шесть часов вечера после войны» (1944), «Кубанские казаки» (1949), «Идиот» (1958), «Братья Карамазовы» (1967–1968) и др.

Иван Александрович Пырьев родился 4 (17) ноября 1901 года в селе Камень-на-Оби, на Алтае. Его родители — коренные сибирские «чалдоны» — крестьянствовали. Кроме работы на полях отец и мать грузили хлебом огромные баржи. В 1904 году отца убили в драке.

Мать уехала на заработки, а Ваня жил в большой старообрядческой семье деда Осипа Комогорова. С восьми лет мальчик помогал по хозяйству, был пастухом.

Когда Ваня окончил три класса, мать увезла его в небольшой городок Мариинск, где она жила с мелким торговцем фруктами — татарином Ишмухаметом Амировым. Отчим отличался крутым нравом, в подпитии бросался на всех с кулаками. Однажды Ваня не выдержал и, схватив топорик, кинулся на Амирова, тот позорно бежал и спрятался в полицейском участке. После этого Пырьев вынужден был пойти «в люди»…

В конце 1915 года Пырьев сел в один из воинских эшелонов и поехал на фронт. Он воевал в составе 32-го Сибирского полка. Был дважды ранен, получил Георгиевские кресты 3-й и 4-й степеней.

В мае 1918 года он заболел тифом. После выздоровления записался в ряды Красной армии и в партию. Сначала был рядовым красноармейцем, затем политруком, агитатором в политотделе 4-й железнодорожной бригады. В это время Пырьев начал учиться в театральной студии Губпрофсовета, где встретился и подружился с Григорием Александровым. Иван Пырьев стал одним из организаторов Уральского Пролеткульта. В Екатеринбурге он месяца три под фамилией Алтайский играл небольшие роли в профессиональной драматической труппе.

В конце лета 1921 года в Екатеринбург приехала на гастроли Третья студия МХАТ. Пырьев с Александровым были настолько поражены их искусством, что вскоре отправились в Москву.

В столице Пырьев играл в Первом Рабочем театре Пролеткульта в спектакле «Мексиканец» у Сергея Эйзенштейна. В эксцентрической короткометражке «Дневник Глумова» он появился в костюме клоуна. Поссорившись с режиссером, Пырьев ушел к Всеволоду Мейерхольду, где запомнился благодаря зеленому парику в роли Буланова в «Лесе». Одновременно Пырьев руководил рабочими самодеятельными кружками, где ставил агитки и оратории на злободневные темы.

В 1923 году он окончил актерское отделение ГЭКТЭМАС, учился Иван и на режиссерском отделении. Наконец судьба привела его в кино.

Пырьев начинал как помощник режиссера. Вскоре о нем заговорили как о «короле ассистентов». Утверждали, что даже самый беспомощный режиссер при помощи Пырьева добьется успеха.

Конечно, он хотел снимать сам. Помог ему случай. На кинофабрике «горел» сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа «Посторонняя женщина», рассчитанный на летнюю натуру, а дождливое лето 1928 года уходило. Пырьев за три недели переписал сценарий и за три месяца сделал сатирическую комедию. В главной роли снялась Ольга Жизнева.

Но второй сатирический фильм Пырьева «Государственный чиновник» (1931) был подвергнут критике и, как следствие, переделке. В те времена было немало чиновников, считавших, что в социалистическом обществе сатире места нет…

Следующая лента Пырьева «Деревня последняя», начатая в 1931 году, была посвящена возникновению колхозов и борьбе с кулачеством. Но в процессе работы режиссера отстранили от постановки «за противопоставление интересов картины интересам государства»…

Пырьев оказался без работы. Представитель армянской кинематографии уговорил режиссера и его жену актрису Аду Войцик поехать работать на Ереванскую киностудию, однако вскоре супруги опять вернулись в Москву.

В 1933 году Пырьев выпускает драму из жизни трех немецких девушек «Конвейер смерти» — звуковой фильм, снимавшийся в недостроенных павильонах «Мосфильма» на Потылихе. Актрисы Ада Войцик, Тамара Макарова и Вероника Полонская создали привлекательные образы молодых работниц.

После «Конвейера смерти» снова последовал длительный перерыв в работе режиссера, заполненный поисками своей темы. К сожалению, не состоялась экранизация (совместно с М. Булгаковым) «Мертвых душ».

Наконец Пырьев взялся за произведение сценаристки Катерины Виноградской — «Анка». Эта драма о бдительности и важности партийных документов имела успех. Финальные эпизоды картины, когда разоблачают кулака, укравшего у своей жены партийный билет, чтобы передать его шпионке, были поставлены Пырьевым и сыграны актерами с истинным драматизмом. В руководстве страны фильм был высоко оценен и получил название «Партийный билет» (1936).

Однако этот успех не укрепил положения Пырьева на «Мосфильме». Рассорившись с дирекцией, он отбыл в Киев, где взялся за сценарий молодого кинодраматурга Евгения Помещикова. Музыкальная комедия «Богатая невеста» (1938) была с восторгом встречена зрителем. Пырьев пронизал все эпизоды стремительным ритмом, красотой, задорной и доброй веселостью. Композитор Исаак Дунаевский написал превосходную музыку. Исполнительница главной роли Марина Ладынина сразу вошла в число наиболее популярных советских актрис, а кроме того, стала второй женой Ивана Александровича. Через год в их семье появился сын Андрей.

Возвратившись на «Мосфильм», Пырьев в сотрудничестве с Помещиковым и Ладыниной принялся за новую комедию — «Трактористы» (1939). Ее сюжет во многом повторял «Богатую невесту». Только по сравнению с веселой Маринкой новая героиня Ладыниной, бригадир трактористок Марьяна Бажан, отличалась более волевым характером, современными манерами. В этой картине блистали также молодые актеры Николай Крючков, Борис Андреев, Петр Алейников.

Песня о трех танкистах и марш братьев Покрасс из «Трактористов» популярны в народе до сих пор.

Разработанная Пырьевым в «Богатой невесте» и «Трактористах» поэтика бесконфликтной лирической комедии, воспевающей труд, стала своеобразным эталоном советской комедии 1930-х годов.

Одну из лучших своих картин, «Свинарка и пастух», Пырьев заканчивал в осенние месяцы 1941 года, когда на Москву падали фашистские бомбы. Это была жизнерадостная комедия в стихах (сценарий Виктора Гусева) с превосходной музыкой Тихона Хренникова. Любовь юной свинарки Глаши (Ладынина) из Вологды и лихого чабана Мусаиба (Зельдин) из Дагестана родилась на московской Сельскохозяйственной выставке.

Казалось бы, война и комедия, — вещи несовместимые. Но успех фильма превзошел все ожидания.

Во время войны Пырьев поставил фильм «Секретарь райкома» (1942) — о действиях партизан. Образ командира партизанского отряда Кочет (актер Ванин) был первым и одним из лучших образов героев войны, народных мстителей.

Когда советские войска перешли в наступление, Пырьев решил вернуться к жанру музыкальной лирической комедии, поставив «В шесть часов вечера после войны» (1944), где он представил, какой будет радость победы, — с салютом, с народом, вышедшим на ярко освещенные площади Москвы. К счастью, творческое предсказание режиссера сбылось.

Тогда кинематограф еще не знал термина «мюзикл». Но именно мюзиклом следует назвать и «В шесть часов вечера после войны», и следующую работу Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1948). Музыка стала темой и сюжетной основой картины, рассказывающей о том, как раненый пианист уезжает в Сибирь, где становится композитором. Рядом с Ладыниной, Андреевым, Зельдиным выразительно играли молодые артисты Владимир Дружников и Вера Васильева.

Фильм был очень хорошо оценен прессой, премирован, продан в восемьдесят шесть зарубежных стран, но особенно большим успехом почему-то пользовался в Японии. Пырьев получил звание народного артиста СССР.

Драматург Николай Погодин написал для Пырьева сценарий фильма «Веселая ярмарка», где соперничающие женихи стремились завоевать невесту победой на колхозных скачках, и в соревнование председателей колхозов вмешивалась любовь. Роль Пересветовой стала лучшей работой Марины Ладыниной, а Сергей Лукьянов убедительно сыграл Гордея Ворона, «орла степного, казака лихого». Песню «Каким ты был» на стихи Матусовского написал Исаак Дунаевский.

Перед выходом на экраны фильм посмотрел Сталин и предложил вместо «Веселой ярмарки» новое название — «Кубанские казаки» (1949).

Вначале картина была восторженно принята и зрителями и прессой. Ее мелодии звучали повсюду, ее персонажи входили в поговорки, в быт. Пырьев получил свою шестую (!) Государственную премию.

После смерти Сталина фильм начали критиковать, обвинять в «лакировке действительности», чуть ли не в дезориентации общественного мнения.

Трудно сказать отчего — от несправедливой ли критики «Кубанских казаков», или по какой другой причине, но Пырьев отошел от комедии. Неожиданно для всех он устремился в документальное кино, сделав три фильма о молодежи: «Мы за мир!» (совместно с И. Ивенсом) о молодежном фестивале в Берлине, «Песня молодости» и «Спортивный праздник молодежи».

Бытовые драматические современные картины Пырьева «Испытание верности» (1954), «Наш общий друг» (1962), «Свет далекой звезды» (1965) трудно отнести к творческим удачам режиссера прежде всего из-за слабости сценариев.

В «Испытании верности» в последний раз у него играет Марина Ладынина. Нет, они еще не расстались. В 1955 году Ладынина и Пырьев официально зарегистрировали свои отношения, а в следующем году в ресторане «Арагви» отметили 20-летний юбилей совместной жизни…

Пырьев любил русскую литературу. После каждой комедии он упорно добивался постановки «Мертвых душ», «Ревизора». Задумывался о «Капитанской дочке» и об «Анне Карениной». Особо восхищался Достоевским: «Какие характеры, какие страсти!» Готовил киноварианты чуть ли не всех романов и повестей великого писателя!

В конце 1950-х годов Пырьев приступил к экранизации романа«Идиот».

Успех первой серии «Идиота» («Настасья Филипповна», 1958) был несомненен. Юрий Яковлев (князь Мышкин) и Юлия Борисова (Настасья Филипповна) создали незабываемые образы. Трагические сцены, особенно

сцена торга и сожжения денег, были подлинными, по Достоевскому. Режиссер показывал сильные, яркие характеры, бурные столкновения страстей.

Пырьев экранизировал другое произведение Достоевского — «Белые ночи» (1960) и потерпел неудачу. Как пишет Р. Юренев, в этой картине «не было завораживающего волшебства пустынного ночного Петербурга, не было щемящего ощущения неосуществимости мечты, недосягаемости счастья…»

Весь последний период творчества Пырьев занимался общественной деятельностью. Он избирался депутатом в Верховный Совет СССР, осуществлял культурные связи с зарубежными странами, долгие годы был заместителем председателя Большого художественного совета Министерства кинематографии СССР, художественным руководителем «Мосфильма». Несколько лет проработал он и директором «Мосфильма» (1954–1957).

«Иваном Грозным» называли Пырьева между собой кинематографисты, уважая, боясь, восхищаясь. Иван Александрович был человеком огромного темперамента и эмоциональности, но с большим обаянием и умением привлекать людей. Скольких руководителей он посетил и убедил, чтобы появился Союз кинематографистов СССР — истинное детище Пырьева.

Однако, получив должности и посты, Иван Александрович стал превращаться из художника в чиновника. Марина Ладынина не могла с этим смириться. Разрыв усугубили его увлечения на стороне. Пырьев женился на молодой актрисе Лионелле Скирде, воспитаннице Юрия Завадского. После развода родителей и размена квартиры в высотке на Котельнической набережной сын Андрей ушел с отцом…

Когда Союз кинематографистов получил всеобщее признание, Пырьев уступил руководящее кресло другому, а сам приступил к экранизации «Братьев Карамазовых» (1967–1968). По мнению киноведов, режиссер проявил и смелость, и вкус, и очень глубокое и тонкое понимание индивидуальных особенностей несхожих между собой актеров. И старый мхатовец, игравший Федора Карамазова на сцене, М. Прудкин, и вахтанговец М. Ульянов, и товстоноговец К. Лавров, и молодые артисты театра «Современник» А. Мягков и В. Никулин, и Л. Скирда-Пырьева сделали все возможное, чтобы воплотить сложнейшие характеры романа.

Над трехсерийным фильмом Пырьев работал с полной самоотдачей. Болело сердце. 7 февраля 1968 года, вернувшись со студии, Иван Александрович лег, уснул и не проснулся. Медицинское освидетельствование установило неслыханное количество инфарктов, перенесенных в работе, на ногах…

Иосиф Маневич, редактор и сценарист, работавший с Пырьевым на «Мосфильме», вспоминал: «Неукротим он был во всем, никогда не сдавался ни в споре, ни в преферансе, ни в любви, ни на бильярде, ни на съемках, ни в больнице перед лицом смерти. И врачи разводили руками перед всякими его анализами, по показаниям которых он давно должен был умереть».

Актеры М. Ульянов и К. Лавров закончили фильм в соответствии с замыслом и намерениями автора-постановщика. На Международном кинофестивале в Москве (1969) Ивану Александровичу Пырьеву был

присужден специальный приз жюри за выдающийся вклад в киноискусство.

УОЛТ ДИСНЕЙ
(1901–1966)

Американский режиссер-мультипликатор. Фильмы: «Белоснежка и семь гномов» (1938), «Пиноккио» (1940), «Бемби» (1942), «Золушка» (1950), «Леди и Бродяга» (1955), «Спящая красавица» (1959), «Мери Поппинс» (1964) и др.

Уолтер Элайас Дисней родился 5 декабря 1901 года в Чикаго в семье выходцев из Ирландии. Уолт, самый младший в семье, уже в восемь лет заработал первую монетку, нарисовав любимого жеребца деревенского врача. В юности он поднимался в три часа утра, чтобы вместе со старшим братом Роем разнести газеты, а по субботам посещал курсы Института искусств.

В апреле 1917 года США вступили в Первую мировую войну. Дисней уезжает во Францию и в течение одиннадцати месяцев работает водителем на санитарной машине Красного Креста.

Вернувшись на родину, Уолт обосновался в Канзас-сити. Он быстро становится владельцем преуспевающей рекламной фирмы, но в феврале 1920 года неожиданно для многих переходит в компанию кинорекламы простым рисовальщиком. Получив в аренду киноаппарат, он начинает снимать ночами в гараже свой первый мультфильм «Смехограмма». В быстрой смене картинок чередовались занятные рекламы и деловые предложения.

Диснею стали заказывать рекламные ролики. Дело начинало разрастаться. Вскоре он собирает десяток-другой «пайщиков» и на их деньги организует фирму — «Смехограмма корпорейшн» с капиталом в пятнадцать тысяч долларов. Однако при первых финансовых затруднениях предприятие развалилось. Дисней был объявлен банкротом.

Уолт надеялся поправить положение выпуском необыкновенного фильма. Он решил ввести живого героя в мультипликационный мир. Героиней маленького фильма «Алиса в рисованной стране» стала шестилетняя девочка.

Однако все старания Диснея оказались напрасными. Он впал в нужду. Знакомый зубной врач предложил Диснею изготовить маленький рекламный ролик по уходу за зубами. «Очень рад! — ответил Уолт. — Но выкупите, пожалуйста, из ремонта мои ботинки, иначе мне не в чем выйти из дому!»

Летом 1923 года Дисней отправился искать счастье в Голливуд, уже ставший центром мировой кинематографии. Здесь случилось чудо. Один бизнесмен из Нью-Йорка предложил за мультфильм об Алисе полторы тысячи долларов да еще заказал дюжину подобных произведений.

Всю постановочную и режиссерскую работу выполнял сам Дисней, поэтому на каждый фильм уходило примерно по месяцу. Тогда Уолт взял на работу несколько начинающих художников. Старший брат Рой Дисней стал финансовым и хозяйственным руководителем предприятия.

Благодаря мультипликационной Алисе хозяйство братьев разрасталось. Вскоре они сделались собственниками небольшого дома. У студии появилась секретарша — Лиллиан Боундс, на которой в июле 1925 года женился Уолт.

Дисней купил участок на Гиперион-авеню и начал строительство здания, в котором в течение пятнадцати лет будет находиться его студия. С 1926 года Уолт осуществлял художественное руководство процессом создания фильма.

Три года Дисней регулярно выводил свою Алису на экраны, и она уже начинала приедаться зрителю. Требовался новый герой. Так появился кролик Освальд, который сразу понравился зрителям. Доходы от фильмов резко возросли. Однако продюсер переманил к себе нескольких сотрудников студии, выполнявших исходные, ключевые изображения Освальда. В итоге от Диснея отделилось самостоятельное предприятие по изготовлению фильмов с Освальдом.

Возвращаясь из Нью-Йорка домой на поезде, Уолт вдруг подумал, а почему бы не выпустить на экраны мышь? Уолт назвал нового героя Мортимер. Позже появится его собрат Микки, который будет пользоваться феноменальным успехом. Много позже Дисней признал: «Это трудно — пытаться объяснить Микки. Эксперты это делали, но любой из нас мог прийти к выводу, что Микки настолько прост и несложен, настолько понятен, что он не может не нравиться».

Каждый жест, каждое движение рисованного мышонка были психологически, эмоционально точны, достоверны, мимически и пластически выразительны. А стихия остроумных комедийных ситуаций, неиссякаемые каскады смешных, как бы вытекающих один из другого трюков?.. Это было похоже на чудо.

Постепенно возникла целая галерея постоянных персонажей-масок — веселого, энергичного, изобретательного, никогда не унывающего Микки, гуляки и нахала утенка Дональда, доброго, но придурковатого пса Плуто, грозного быка Фердинанда, жеманной коровы Кларабеллы…

Огромный успех выпал на долю трех поросят, начавших резвиться на экранах в 1933 году. Фильм с их участием так и назывался — «Три поросенка». Популярной стала песенка «Нам не страшен серый волк».

Сценаристы студии Диснея никогда не придерживались жесткой схемы в отношениях между персонажами. Все зависело от истории, сюжета, конфликта, комедийной ситуации. «Пока персонаж не стал личностью, — любил повторять своим аниматорам хозяин студии, — зрители в него не поверят».

Дисней выдвигается на первое место в мировом искусстве мультипликации. В 1935 году Лига Наций расценивает его произведения как символ международной доброй воли и награждает Уолта почетной медалью.

Слава не вскружила голову Диснею. Он игнорировал светские приемы, считая, что гораздо важнее лечь пораньше спать и с утра хорошо начать работу. Семье и студии Уолт отдавал все свое время и внимание. В 1933 году у него родилась Диана, в 1936-м — вторая дочь, Шарон.

Уолт Дисней долго выбирал сюжет для своего первого полнометражного фильма, пока не остановился на сказке Перро «Белоснежка и семь гномов». Этот фильм, снятый в 1938 году, имел ошеломляющий успех во всем мире, завоевал «Оскара», принес Диснею восемь миллионов долларов. Уолт построил в Бербенке, недалеко от

Голливуда, новую студию.

К моменту постановки «Белоснежки» на студии Диснея было занято несколько сот художников со строгим разграничением обязанностей. Уолт давал изобразительное решение главных персонажей, устанавливал их отличительные индивидуальные особенности. Своеобразие персонажей Диснея в том, что они сочетают человеческие влечения и черты характера с манерами поведения и движения животных.

Один за другим выходят полнометражные мультфильмы: «Пиноккио» (1940), «Дамбо» (1941) и, наконец, «Бемби» (1942) — одна из вершин творчества Диснея. История маленького олененка Бемби, превратившегося в красивого, гордого и мудрого вожака стада, воплощена на экране с изумительным совершенством и мастерством. Финальный эпизод жестокой охоты, разрушающей гармонию мира живой природы, достигает высокого драматического и философского звучания.

Перед войной Дисней побывал в Южной Америке. Из отснятого материала он смонтировал полнометражную картину документального характера — «Привет, друзья!», в которой сумел удачно сочетать натурные съемки с мультипликацией.

В грозные военные годы студия Диснея начала выпускать пропагандистские фильмы с участием своих знаменитых персонажей, а также много инструктивных и учебных роликов, особенно для флота и авиации.

За годы войны произошли решительные изменения в творческой судьбе Диснея. Крупный художник превращается в продюсера, хозяина фирмы «Уолт Дисней продакшнз».

Он принимается за выпуск художественных фильмов. В Англии снимается «Остров сокровищ» по Р. Л. Стивенсону. И дальше, в течение четырех лет, в английском филиале ставилось по картине в год.

А на студии в Бербенке начали выходить полнометражные мультфильмы. Одним из лучших в послевоенной истории студии считается первый широкоэкранный полнометражный рисованный фильм «Леди и Бродяга», появившийся в 1955 году. Леди — холеная болонка, а Бродяга — бездомный пес.

Уолта давно занимала мысль о выпуске фильмов, посвященных изучению природы. Большая серия, получившая название «Подлинно жизненные приключения», началась с короткометражной ленты «Тюлений остров» (1949). Дисней не побоялся выпускать в этой серии полнометражные фильмы: «Живая пустыня» (1953), «Исчезающая прерия» (1954), «Африканский лев» (1955), «Тайны жизни» (1956) и другие.

Он одним из первых распознал возможности телевидения. В рождественский вечер 1950 года вышла передача «Час в стране чудес», включавшая репортаж со студии и демонстрацию мультфильмов. Так начались регулярные выступления Диснея — своеобразные телешоу со множеством эффектных трюков и показом новых работ.

При той напряженной работе, которая ежедневно ждала его на студии, необходимо было иметь какое-то хобби. Таким любимым занятием стало для Диснея строительство миниатюрной железной дороги вокруг дома. В форменной одежде железнодорожника он с удовольствием рассаживал гостей в вагончики и запускал свой локомотив.

По воспоминаниям дочери, Уолт Дисней был примерным семьянином. Когда в самом расцвете славы его постигла первая депрессия и ему по совету врачей пришлось предпринять путешествие по Европе, Лиллиан Боундс сделала все, чтобы отвлечь мужа от мрачного настроения и неотвязно преследовавшей его мысли о смерти…

В 1955 году в Анахайме, в полусотне километров южнее Голливуда, открылся парк аттракционов Диснейленд. С огромным энтузиазмом занялся Уолт строительством сказочной страны. Чудеса появлялись одно за другим, поражая размахом изобретательности.

В 1955 году режиссер приступил к постановке исторического фильма «Дэви Кроккет, король Дикого Запада» по роману Тома Хилла. Картина прошла с исключительным успехом, а Дэви Кроккет, кстати, реальный персонаж из истории США, сделался национальным героем.

Самым значительным рисованным фильмом Диснея в послевоенные годы считается «Спящая красавица» (1959), сделанная в жанре оперно-балетной сказки, с частичным использованием и модернизацией музыки П. И. Чайковского. При создании эскизов к фильму использовались материалы, запечатлевавшие мастерство прославленных танцоров, а графическая манера основана на стиле средневековых книжных заставок и миниатюр. На постановку картины ушло шесть лет!

В 1961 году выходит фильм-карикатура «Сто один далматинский дог», а за ним музыкальная комедия «Мэри Поппинс». Оригинальность постановки, удачное и безукоризненно выполненное сочетание натурных сцен с мультипликацией, хороший состав артистов позволили «Мэри Поппинс» выдвинуться в число десяти лучших американских фильмов за 1964 год.

В конце жизни Дисней обратился к творчеству Редьярда Киплинга и его «Книге джунглей». Подготовительные работы продолжались уже более двух лет, когда врачи обнаружили у Диснея рак легких. 15 декабря 1966 года Дисней умер в Бербенке вскоре после проведенной операции.

Постановка «Книги джунглей» была завершена под руководством Вольфганга Рейтермана — наиболее опытного в режиссуре из диснеевских художников-ветеранов или «стариков», как обычно называл их мэтр. Фрэнк Томас писал в своей книге: «Уолт был на голову выше всех… У него был талант — вытянуть из ребят больше, чем они могли без него… Когда он отошел от нас, это кончилось…»

УИЛЬЯМ УАЙЛЕР
(1902–1981)

Американский режиссер. Фильмы: «Адвокат» (1933), «Додсворт» (1936), «Тупик» (1937), «Иезавель» (1938), «Грозовой перевал» (1939), «Лисички» (1941). «Миссис Минивер» (1942), «Римские каникулы» (1953), «Бен-Гур» (1959), «Смешная девчонка» (1968) и др.

Уильям Уайлер родился 1 июля 1902 года в эльзасском городке Мюльхауз в семье швейцарского торговца галантереей.

Он учился в Высшей коммерческой школе в Лозанне, затем в Парижской консерватории по классу скрипки. После чего по приглашению родственника матери, президента кинокомпании «Юниверсл» Карла Леммле отправился в Нью-Йорк.

В Америке восемнадцатилетнего Уильяма ждало разочарование: у Леммле он был рассыльным, рекламировал фильмы. В конце 1921 года Уайлер едет в Голливуд. Перепробовав ряд кинопрофессий, он получает место ассистента режиссера в маленькой фирме «Мустанг», выпускающей вестерны.

Однажды у режиссера заболели зубы, и он поручил досъемки Уайлеру. Результат оказался настолько впечатляющим, что с декабря 1925 года Уильям уже снимал сам. Он сделал для «Мустанга» более двадцати вестернов. Молодой режиссер прошел прекрасную школу, научившись строить динамичное экранное действие.

В 1928 году выходит первый полнометражный фильм Уайлера «Кто-нибудь из вас видел Келли?». Съемки велись на улицах Нью-Йорка, что придало фильму поразительную достоверность. Комедия пользовалась успехом не только в США, но и в Европе.

В 1933 году Уайлер получает первую режиссерскую категорию и право выбора сценария. Первым делом он перенес на экран пьесу Элмера Райса «Адвокат». Ведущую роль в фильме исполнил знаменитый актер Джон Бэрримор. Когда эпизод не получался, они делали до двадцати пяти дублей. Для Голливуда это была сенсация.

Истинное рождение Уайлера — большого мастера американского кино — происходит при создании «Додсворта» (1936) по роману Синклера Льюиса. Заслуживший репутацию «актерского» режиссера, он и на этот раз удачно выбрал исполнителей главных ролей. Необычность и новизна моральных проблем, яркость образа героини и достоверная обстановка принесли заслуженную славу этой картине.

В 1937 году выходит еще одна незабываемая лента Уайлера — «Тупик». Впервые в американском кино было заявлено, что бандитизм и проституция порождаются самими условиями существования.

Вместе с оператором Толандом Уайлер снял фильм в едином стиле: плоский жесткий свет, тусклые серые тона и полутона, глубокие черные тени придавали и без того тяжким событиям мрачный колорит.

После «Тупика» Уайлер создает две исторические мелодрамы — «Иезавель» (1938) и «Грозовой перевал» (1939), вестерн «Человек с Запада» (1940) и экзотическую мелодраму «Письмо» (1940) по мотивам одноименного рассказа С. Моэма.

Актриса Бетт Дэвис, получившая «Оскара» за роль в фильме «Иезавель», писала об Уайлере: «Он сотворил мое исполнение… Он помог мне увидеть мои потенциальные возможности. Он сотворил сценарий. Он сотворил отличную картину. И все это сделал Уайлер…»

«Грозовой перевал» имел большой успех во многом благодаря романтическому герою в исполнении Лоренса Оливье. Картину рекламировали как «самую странную любовную историю, когда-либо рассказанную на экране».

В 1942 году Уайлер экранизировал роман английского писателя Джеймса Хилтона «Миссис Минивер». Это драматическая история о судьбе простой английской семьи во время войны.

Самой сильной в фильме является сцена, где священник произносит гневную проповедь в полуразрушенной церкви. Текст проповеди,

сочиненный режиссером, перепечатали в нескольких журналах и, по указанию Черчилля, распространили на оккупированных территориях. Даже Геббельс назвал «Миссис Минивер» блестящим примером пропагандистского фильма и призвал своих кинематографистов перенимать ценный опыт.

Зрители сочувствовали героям этой картины, проливали слезы. Отдел курьезной статистики объявил, что в залах кинотеатров, где демонстрируется «Миссис Минивер», остается больше забытых носовых платков, чем после самых душещипательных мелодрам.

Картина получила шесть «Оскаров». Уайлер был признан лучшим режиссером года. Правда, статуэтку «Оскара» приняла его жена — Уильям находился в это время на фронте. В качестве документалиста его направили в ВВС США.

Первая военная лента Уайлера «Мемфисская красотка» (1943) рассказывала о действиях американских бомбардировщиков. По распоряжению Франклина Рузвельта фильм бесплатно демонстрировался в 12000 кинотеатрах Америки. Признание получили и другие документальные работы Уайлера.

За проявленное мужество Уайлер получил «Медаль военно-воздушных сил» (1943), а в конце войны — французский орден Почетного легиона. От шума моторов он почти потерял слух.

Не остался Уайлер без наград и в кино. Свой второй «Оскар» режиссер получил за фильм «Лучшие годы нашей жизни» (1946) по роману Мак-Кинли Кантора «Слава для меня». Эта картина в стиле итальянского неореализма посвящена трудным судьбам демобилизованных солдат в послевоенной Америке.

Драма Уайлера была удостоена семи «Оскаров» и стала одним из кассовых рекордсменов года.

Французский кинокритик Андре Базен первым отметил, что отсутствие броских выразительных средств в фильмах Уайлера определяет неповторимый стиль этого мастера, который сравним со стилем Стендаля.

В 1953 году на экраны выходит современная сказка «Римские каникулы» — история о том, как принцесса некоего государства влюбилась в журналиста. День, который они провели вместе в Вечном городе, стал глотком счастья и свободы для них обоих. Режиссер говорил, что его фильм способен пробудить светлые чувства даже в самых черствых душах.

Уайлер наконец-то смог осуществить свою давнюю мечту — поставить весь фильм на натуре. Он с такой любовью снимал улицы и площади Рима, словно сам ощущал радость героини, которая впервые почувствовала себя свободной.

Исполнительница роли Анны, малоизвестная Одри Хепберн, сразу стала мировой знаменитостью. Она получила «Оскара», премию иностранной прессы и множество других наград.

По словам Уайлера, экранизация романа Уоллеса «Бен-Гур» заинтересовала его постановочным размахом. В фильме было 495 действующих лиц, 50 тысяч статистов. Более 300 дорогостоящих декораций воссоздавали Рим и Иудею эпохи Иисуса Христа. И сегодня поражают массовые сцены парада римских войск и морского боя, а также ставшая хрестоматийной сцена состязания на колесницах.

Из фильмов 1960-х годов, поставленных Уайлером, лишь мюзикл «Смешная девчонка» (1968) имел коммерческий успех. Уайлер признавался, что он согласился перенести на пленку бродвейский спектакль только потому, что был восхищен актрисой и певицей Барброй Стрейзанд.

Несмотря на известную строптивость Стрейзанд, Уайлер быстро нашел с ней общий язык, и их сотрудничество оказалось успешным. Зритель совершенно забывал о некрасивости актрисы, до такой степени привлекателен был созданный ею характер. Эта роль принесла ей «Оскара» и множество предложений сниматься.

Режиссерский почерк Уайлера узнаваем по выразительности и лаконизму кадра, по четкости образов и драматизму действия. Лучшие фильмы Уайлера можно считать «авторскими». Он выбирал сценарий, находил актеров, контролировал все этапы работы. Иными словами, присваивал себе многие функции продюсера. «Я сотрудничаю со всеми самым тесным образом, — пояснял Уайлер. — Со всеми, на всех фазах, над каждым футом фильма, руковожу всем». Поэтому он так часто повторял, что его метод — всего-навсего большой и терпеливый труд.

Уильям Уайлер умер 27 июля 1981 года в возрасте 79 лет.

ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ
(1902–2003)

Немецкий режиссер, актриса. Фильмы: «Голубой свет» (1932), «Триумф воли» (1935), «Олимпия» (1936–1938), «Долина» (1953) и др.

Хелена Берта Амалия Рифеншталь родилась 22 августа 1902 года в Берлине в семье состоятельного бизнесмена, владевшего фирмой по производству вентиляционного и отопительного оборудования.

В детстве Рифеншталь увлекалась театром и спортом, любила рисовать. Первых больших успехов она добилась в танцах. В двадцать один год Рифеншталь уже выступала с сольной программой, гастролировала в Берлине, Мюнхене, Праге, Цюрихе, участвовала в постановках Макса Рейнхардта. Травма не позволила ей танцевать дальше.

В начале 1920-х годов в Германии был очень популярен жанр «горного фильма». Его основателем являлся геолог Арнольд Фанк, страстно увлеченный альпинизмом. Большим успехом пользовалась его лента «Гора судьбы». Рифеншталь отправилась к Фанку в Швейцарию и вскоре стала его ведущей актрисой. Она играла романтических, наивных и смелых героинь. Работа у Фанка требовала не только спортивной подготовки, но и мужества. «Горы давали потрясающее чувство свободы. Помню, когда я забиралась на вершину, я испытывала ни с чем не сравнимое счастье», — писала Рифеншталь много лет спустя.

В 1932 году Лени поставила свою первую картину «Голубой свет» и сама сыграла в ней главную роль. Действие происходит в итальянской деревушке в Доломитовых Альпах. Когда Рифеншталь снимала эффектный эпизод ночного лыжного похода при свете факелов, у стоявшего рядом мальчика неожиданно взорвался факел. Пламя обожгло лицо и руку Лени, но она продолжала снимать, не обращая внимания на боль. С такой самоотверженностью Рифеншталь работала всегда.

Однажды она попала на выступление Гитлера. Наэлектризованная атмосфера политического митинга и речь лидера нацистов настолько поразили Рифеншталь, что она написала Гитлеру восторженное письмо. При встрече выяснилось, что фюрер — давний поклонник ее таланта. Он предложил Рифеншталь снять документальный фильм о съезде нацистской партии. Так возникла лента «Победа веры» (1933), где рядом с Гитлером еще стоит глава штурмовиков Эрнст Рем. В 1934 году Рем будет убит, а Рифеншталь создаст принесший ей скандальную известность документальный фильм «Триумф воли», рассказывающий о съезде национал-социалистов. В то время она, как и многие немцы, слепо верила Гитлеру, хотя и не вступила в партию.

…На аэродроме Нюрнберга приземляется самолет, из которого выходит улыбающийся Адольф Гитлер. Под восторженные крики толпы он направляется к стадиону, где все готово к открытию VI съезда партии. Парады, демонстрации, речи и бурные аплодисменты ликующей публики…

Речь Гитлера заканчивается на фоне грандиозного факельного шествия. Рифеншталь вставляет в фильм кадры рабочих на стройке, радостных молодых девушек, сияющих детей. Это великая мистическая солидарность Германии со своим фюрером.

В распоряжении Рифеншталь были 30 кинокамер, 36 операторов с ассистентами и 80 помощников, гигантский лифт, позволяющий поднять камеру на 38-метровую высоту. Для эффектной съемки выступления Гитлера она придумала круговые рельсы у трибуны. По сути создавался торжественный гимн в честь Гитлера.

Монтаж занял пять месяцев. Рифеншталь предпочитала все делать сама и, чтобы успеть к сроку, работала в конце по 20 часов в сутки. «Триумф воли» и поныне остается образцом пропагандистского фильма. После его просмотра тысячи и тысячи людей влились в ряды фашистов.

Признанный, но запрещенный «Триумф воли» получил приз на Венецианском фестивале (1936) и с успехом демонстрировался в рамках Всемирной выставки в Париже (1937). Рифеншталь получила поздравительные телеграммы от Чарлза Чаплина и Дугласа Фербенкса. Отрывки из «Триумфа воли» использовали в антифашистских лентах, например, в американской серии «Почему мы воюем».

Лени Рифеншталь развила успех великолепным репортажем с Олимпийских игр 1936 года. Одновременно с фильмом она выпустила иллюстрированную книгу «Красота в Олимпийской борьбе».

Во время подготовительного периода Рифеншталь и ее операторы посещали тренировки германской команды, снимая пробные кадры. За несколько месяцев они научились успевать за бегунами и прыгунами. Иногда Лени заставляла операторов перемещаться на роликовых коньках. По словам Рифеншталь, без этих тренировок ей не удалось бы получить столько удачных кадров стремительного движения. В «Олимпии» многое сделано с удивительной изобретательностью.

И все-таки, несмотря на то, что в «Олимпии» показан даже легендарный чернокожий атлет Джесси Оуэнс, фильм прославлял скорее Гитлера, чем спорт. Фюрер вновь предстал сильной личностью, харизматическим лидером, которого обожает народ.

В 1938 году Рифеншталь сделала вторую серию «Олимпии» — «Праздник красоты» (первая серия называлась «Праздник народов», 1936). На Международном кинофестивале в Венеции (1938) «Олимпия» получила Гран-при.

Рифеншталь поехала представлять фильм в США. Но пока она плыла на пароходе, в Германии прошли массовые еврейские погромы. По этой причине в Америке «Олимпии» был устроен один-единственный частный просмотр. Фильм всем понравился, но приобретать его прокатчики побоялись.

Когда началась война, Рифеншталь отправилась на фронт, чтобы запечатлеть триумфальный поход Гитлера. В Конске она стала свидетельницей расстрела польских евреев и даже попыталась вмешаться, но ее протест не был услышан. Работу над фильмом Лени решила прекратить.

За связь с фашистами она провела более трех лет в лагерях для интернированных. В частности, ее обвиняли в том, что по ее просьбе на съемки фильма «Долина» привозили цыган из концлагеря. В 1949 году суд снял с Рифеншталь обвинение в пропаганде и поддержке фашистского режима, признав ее «попутчиком».

Рифеншталь уехала в Африку. Снимала в Кении и Уганде документальный фильм «Черный груз» (1956) о современной работорговле.

В 1970-е годы она выпускала фотоальбомы, посвященные погибающим нубийским племенам масаки и као. В течение восьми месяцев Лени жила среди масаки, снимая и фотографируя.

Когда ей было за семьдесят, Рифеншталь вдруг занялась нырянием с аквалангом (дайвингом), чтобы вести подводные съемки. «Только под водой я по-настоящему счастлива, — утверждала она. — Боль уходит, и я становлюсь другим человеком. Даже акулы не могут остановить меня». Рифеншталь выпустила несколько фотоальбомов о подводной жизни.

Время от времени ее приглашали читать лекции в киноинституты, награждали на фестивалях (за «Олимпию» и «вклад в киноискусство»), проходили выставки ее фотографий.

Автобиография режиссера была опубликована в Германии под названием «Лени Рифеншталь: воспоминание» (1987). Позже вышел трехчасовой документальный фильм Роя Мюллера «Власть образов: Лени Рифеншталь» (1993) (английский вариант названия — «Прекрасная, ужасная жизнь Лени Рифеншталь»).

В канун своего 99-летия Рифеншталь впервые прилетела из Мюнхена в Россию, став почетной гостьей XI Международного кинофестиваля «Послание к человеку». За день до закрытия фестиваля ей был вручен почетный приз «Золотой кентавр» — «за неоценимый вклад в мировой кинематограф». Правда, сам приз не имел отношения к конкурсным наградам и входил в резерв дирекции фестиваля.

В 1999 году Рифеншталь чудом осталась жива после того, как вертолет, на котором она летела, потерпел катастрофу в Судане. Ей сделали несколько операций.

К своему столетию Лени Рифеншталь выпустила 45-минутную документальную ленту, рассказывающую о подводной жизни в Индийском океане. В период между 1974 и 2000 годами она предприняла более двух

тысяч (!) погружений.

Лени Рифеншталь ушла из жизни 8 сентября 2003 года. Она умерла в понедельник вечером во сне в своем особняке в городе Пеккинг на берегу Штарнбергского озера в Баварии. У нее просто остановилось сердце…

ГРИГОРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ (1903–1983)

Русский советский режиссер, сценарист. Фильмы: «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947), «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952), «Русский сувенир» (1960) и др.

В своей книге «Эпоха и кино» Григорий Александров написал, что родился 10 (23) января 1903 года в Екатеринбурге, в семье горнорабочего. По другим сведениям отец его, Василий Григорьевич Мормоненко, был хозяином большой гостиницы и ресторана «Сибирь». Согласно семейному преданию, он выкрал из отчего дома невесту (Анфиса Григорьевна происходила из знатного рода сибирских татар).

Гриша в двенадцать лет был определен на работу в Екатеринбургский оперный театр. Он был рассыльным, помощником бутафора и осветителя, а после победы Советов поступил на курсы режиссеров Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе.

Во время наступления на Екатеринбург адмирала Колчака к их дому прибился крепенький, сердитого нрава паренек. Это был будущий режиссер Иван Пырьев. В ноябре 1919-го после отступления Колчака Гриша с Ваней принялись налаживать художественную самодеятельность в местном клубе.

В конце лета 1921 года в Екатеринбург на гастроли приехала студия Художественного театра. Игра актеров так захватила Александрова и Пырьева, что оба решили ехать в Москву учиться театральному искусству. Осенью они были приняты в Первый рабочий театр Пролеткульта.

Одним из самых популярных в то время был ансамбль «Синяя блуза». В нем играла Ольга Иванова, ставшая женой Александрова. 19 мая 1925 года появился на свет сын Дуглас. Родители назвали его в честь американского киноактера Дугласа Фербенкса, приезжавшего в Москву.

Александров помогал Эйзенштейну в съемках фильмов «Стачка» (1924) и «Броненосец „Потемкин“» (1925), причем в последнем он сыграл роль офицера. При работе над фильмами «Октябрь» (1927) и «Старое и новое» (1929) Александров уже был соавтором и сорежиссером Эйзенштейна.

Летом 1929 года по распоряжению наркома культуры Луначарского Эйзенштейн, Александров и оператор Тиссэ отправились в Европу и Америку для пропаганды советского киноискусства.

1930-й год они встречали в Париже. Леонард Розенталь, один из богатейших ювелиров Франции, заказал фильм, в котором главная роль отводилась Маре Владимировне Розенталь. Предложение было принято. Александров с Тиссэ на студии «Бийанкур» сняли «Сентиментальный романс».

Затем была Америка. Важную роль в судьбе Александрова сыграла встреча с Чарли Чаплином. В Голливуде они много времени проводили вместе, плавали на яхте. Дружба эта продолжалась многие годы. После

войны Александров, выезжая за границу, всегда находил возможность навестить Чаплина в Европе.

В августе 1932 года Александров вернулся в Москву. Его жена к этому времени сблизилась с актером Борисом Тениным, и Григорий Васильевич с ней развелся.

Разошлись его пути и с Эйзенштейном. Александрову хотелось самостоятельности. Он уже сделал по личному указанию Сталина 22-минутный документальный фильм «Интернационал» (1932), который склеил из хроники, постановочных съемок и кусков «Октября».

Вместе со сценаристом Н. Эрдманом и композитором И. Дунаевским Александров написал либретто к первой советской музыкальной комедии о пастухе, ставшем известным музыкантом. Роль влюбленного пастуха Эрдман изначально выстраивал на Утесова, солиста ленинградского мюзик-холла. К тому же в расчет бралась его знаменитая команда музыкантов.

Александров долго не мог найти актрису на роль героини. Наконец ему посоветовали посмотреть в Музыкальном театре спектакль «Перикола» с Любовью Орловой в главной роли. Григорию Васильевичу актриса сразу понравилась, и вскоре он утвердил Орлову на роль Анюты.

«Веселые ребята» вышли на экраны в 1934 году. Фильм демонстрировался за рубежом под названием «Москва смеется». На Венецианском фестивале он получил главный приз. Чарлз Чаплин заявил, что Александров открыл для американцев новую Россию. «Вы думаете, — писали газеты, — что Москва только борется, учится, трудится? Вы ошибаетесь… Москва смеется! И так заразительно, бодро и весело, что вы будете смеяться вместе с ней!» А парижская пресса удивлялась: «Какой запас веселости у этих русских! Сколько жизни и радости!»

На родине фильм ругали. Нападки прекратились после того, как картину одобрил Сталин: «Хорошо! Я как будто месяц побыл в отпуске…» Александрова наградили орденом Красной Звезды. Так что Любовь Орлова выходила замуж за победителя.

А затем был «Цирк» (1936) — произведение столь же комедийное, сколь и драматическое, подлинно новаторское. В главной роли американки Марион Диксон вновь блистала Орлова.

Так же, как и «Веселые ребята», «Цирк» снимался уже под готовую фонограмму. «Так делают в Америке», — заявлял Александров, и ему верили, хотя в Америке в то время под фонограмму снимал лишь Дисней.

Пять миллионов человек посмотрели «Цирк» только за первый месяц в Москве и Ленинграде. На Международной выставке в Париже в 1937 году фильм был удостоен высшей награды.

В 1936 году Александров (совместно с С. Гуровым и С. Бубриком) снял документальный фильм «Доклад Сталина И. В. о проекте Конституции СССР». Воспользовавшись синхронной звуковой съемкой выступления Сталина, он дополнил ее хроникой, постановочными досъемками…

Затем Александров выпускает комедию «Волга-Волга» (1938), в которой мягкая лирика сочеталась с сатирическими эпизодами, бичующими бюрократизм. Александров вновь обращался к приемам яркой эксцентрики. Музыка Дунаевского активно участвовала в развитии драматургии фильма.

Говорят, Сталин любил перед сном посмотреть две-три части из «Волги-Волги». А в 1942 году он послал копию фильма Рузвельту. Американский президент, посмотрев картину, якобы сказал: «Сталин намекает, что мы ужасно затягиваем дело с открытием второго фронта».

Война застала Александрова и Орлову на отдыхе под Ригой. Они спешно возвратились в Москву.

В июне большинство мужчин Московского дома кино составили отряд противовоздушной обороны. Во время одного из налетов Александров получил контузию и повредил позвоночник. А через несколько дней этот мужественный человек уже снимал сюжет для «Боевого киносборника».

В конце октября 1941 года вместе с другими сотрудниками «Мосфильма» Александров и Орлова были эвакуированы в Алма-Ату. Вскоре Григория Васильевича направили в Баку руководить местной студией.

Александров вместе с В. Большаковым выпустил фильм «Каспийцы» (1944). По мнению критика К. Потехина, в этой ленте мастера есть гениальные кинематографические фрагменты.

«Например, в монтажный образ паники бакинцев перед фашистской бомбардировкой, развивавшийся под тревожную, динамичную музыку, режиссер ни с того ни с сего вклинивает кадр с собакой, взбегавшей на судно по трапу. Кроме собаки, в кадре нет ни единой живой души, поэтому моментально возникает головокружительное ощущение леденящего ужаса, полного одиночества и незащищенности перед лицом неотвратимой безжалостной силы. Этот случайный пробег, длящийся одну-две секунды, потрясает даже сейчас.

Или уже ближе к финалу Александров показывает, как фашисты, в отчаянии от неминуемого поражения, бомбят Астраханский заповедник. В план с взлетавшим от взрыва столбом воды он врезает другой план с неведомо откуда взявшейся птицей, которая медленно, подвернув длинные ножки, падает от ударной волны взрыва. Антивоенного образа такой потрясающей силы в отечественном кино лично я более не встречал».

В сентябре 1943 года Александрову было предписано возвратиться в Москву — в должности руководителя «Мосфильма».

После непродолжительного директорства он ставит комедию «Весна» (1947) с музыкой Дунаевского. Орлова исполнила сразу две роли — жизнерадостной актрисы Веры Шатровой и суровой женщины-ученого Ирины Никитиной. Осознав свое удивительное внешнее сходство, женщины меняются местами.

Картина в техническом отношении задумывалась довольно сложной, несколько эпизодов пришлось снимать на пражской студии «Баррандов-фильм».

Через несколько дней после приезда в Прагу Александров, Орлова и исполнитель главной мужской роли Черкасов попали в аварию — вынырнувший из-за поворота грузовик врезался в их машину. Если Александров отделался легкими ушибами, то Орлова и Черкасов угодили в больницу.

«Весну» смонтировали в сжатые сроки, чтобы представить на конкурсный просмотр Венецианского фестиваля 1947 года. Картина была

отмечена премией. Орлова разделила звание лучшей актрисы года с Ингрид Бергман.

Успех сопутствовал «Весне» и на международных фестивалях в Марианских Лазнях и Локарно. Григорий Александров был удостоен звания народного артиста СССР (1948).

В начале 1990-х годов фильм показали в рамках Лейденского фестиваля искусств. Немецкий киновед Уве Шпильман назвал Александрова предтечей постмодернизма, отметив изощренность его кинематографических отсылок и цитат. Другие критики утверждают, что «Весна» — несомненное предвестие «8 1/2» Ф. Феллини, фильмов Антониони и Вендерса…

В 1954 году Григорий Васильевич вступил в Коммунистическую партию. Он успешно преподавал во ВГИКе (1950–1957), стал профессором, с удовольствием писал статьи, читал чужие сценарии, заседал в президиумах, вместе с Орловой представительствовал в международных жюри. В 1958 году он снял фильм «Человек человеку…», а в 1960-м — «Русский сувенир». Обе картины оказались неудачными.

В 1963 году Александров поставил на сцене Театра Моссовета пьесу Дж. Килти «Милый лжец». В ее основе — переписка Бернарда Шоу и актрисы Патрик Кэмпбелл. Естественно, главная женская роль была за Орловой.

Премьера «Милого лжеца» прошла в Выборгском дворце культуры при аншлаге в двухтысячном зале. Успех был полный — занавес для выходов на аплодисменты давали около тридцати раз.

Больше Александров не ставил комедий. Он писал мемуары, выступал на юбилейных вечерах, открывал мемориальные доски. В содружестве с Д. Васильевым он снял телефильмы «Ленин в Швейцарии» (1965) и «Накануне» (1966). Еще один телефильм «Десять дней, которые потрясли мир» (1967) был создан им вместе с английским кинематографистом М. Дарлоу.

Александров и Орлова очень любили свою дачу во Внукове. Они жили замкнуто и всегда обращались друг к другу только на «вы». Детей у них не было. На огонек к ним заглядывали старые друзья — Фаина Раневская и Ростислав Плятт.

Последний художественный фильм Александрова назывался романтично: «Скворец и лира» (1974). Орлова играла в нем разведчицу Людмилу Грекову. Несмотря на все ухищрения актрисы, скрыть возраст не удалось. Картину положили на полку кинохранилища.

Когда Александров узнал о том, что у жены обнаружен рак, он сказал: «Хорошо, что она первая…» Орлова ушла из жизни в январе 1975 года. А в сентябре 1978-го умер от инфаркта сын Дуглас. Григорий Васильевич заключил брак с его вдовой Галиной. Она ухаживала за пожилым режиссером, перепечатала его дневники, привела в порядок архив. Он сделал ее своей наследницей.

Александров умер в больнице 16 декабря 1983 года. Его положили на обследование в Кремлевку, и все произошло очень быстро — инфекция в почках. В том же году вышел его последний фильм «Любовь Орлова», снятый в содружестве с Еленой Михайловой.

ЯСУДЗИРО ОДЗУ

(1903–1963)

Японский режиссер. Фильмы: «Родиться-то я родился…» (1932), «Повесть о плавучей траве» (1934), «Поздняя весна» (1949), «Токийская повесть» (1953), «Ранняя весна» (1956), «Токийские сумерки» (1957), «Осень в семействе Кокаягава» (1961) и др.

Ясудзиро Одзу родился 12 декабря 1903 года в Токио. Когда мальчику было десять лет, отец, торговавший удобрениями, отправил его к родственникам в провинцию. Вырос Ясудзиро с матерью. Это обстоятельство сказалось на творчестве режиссера.

Одзу дважды проваливался на экзаменах в университет Васэда. Проработав несколько месяцев учителем в сельской школе, он вернулся в Токио и в 1923 году благодаря семейным связям устроился ассистентом оператора в крупнейшую кинокомпанию «Сетику». К этому решению Одзу подтолкнул грандиозный фильм Томаса Инса «Цивилизация» (1916).

В 1926 году он уже ассистент режиссера, а еще через год начинает снимать фильмы самостоятельно. Его работы — явное подражание голливудским образцам. Снимал Ясудзиро много. Только в 1930 году он выпустил семь картин!

Вначале его любимым жанром были сатирические комедии. Редкое чувство юмора молодого Одзу проявилось в «студенческих» лентах «Дни молодости» (1929), «Университет-то я окончил…» (1929), «Экзамен-то я провалил…» (1930).

Ироническое название картины «Университет-то я окончил…» стало крылатой фразой в Японии, которую не миновал экономический кризис. А в фильме подчеркивалось, что для юношей, получивших образование, но не имеющих денег и связей, работы нет.

Хотя в юности Одзу удачно экспериментировал во многих жанрах, наибольший успех снискали его семейные драмы. Грустные и лирические, окрашенные мягким юмором фильмы «Токийский хор» (1931), «Родиться-то я родился…» (1932), «Повесть о плавучей траве» (1934), «Токийская ночлежка» (1935), «Мать нужно любить» (1934) вводили зрителей в круг повседневной жизни японской семьи, рассказывали о непростых отношениях родителей и детей.

После того как Япония вступила в войну с Китаем, Ясудзиро в течение двух лет служил в армии. Когда же возвратился домой, то получил задание ставить военные картины, «опираясь на личный опыт». Но Одзу продолжал создавать бытовые драмы.

Цензура в это время была очень жесткой. В сценарии картины «Вкус простой пищи» (1939) есть такой эпизод: призывник садится со своей опечаленной женой за скромную трапезу. Цензура указала, что праздничное блюдо из риса с красными бобами было бы более подходящим. Режиссер не подчинился и отложил сценарий до конца войны.

Печальной исповедью Одзу стал фильм «Был отец» (1942). Смерть отца в апреле 1934 года в возрасте 67 лет явилась для него страшным ударом.

Ясудзиро рассказывает простую историю юноши, его учебы, женитьбы… Фильм заканчивается смертью отца. После похорон и кремации сын везет в поезде урну с прахом, но вместо того чтобы согласно

обычаю торжественно держать ее в руках, ставит на багажную полку. В этом поступке был не только сознательный отказ от «героических традиций», но и намек на то, что в годы войны притупляются чувства. «Одзу, — пишет киновед Ивасаки, — хотел показать японцев, которые в то время огрубели, потеряли свой обычный облик, утратили выработанные веками манеры и привычки». Многие были возмущены фильмом, в особенности финальным эпизодом.

Вскоре Одзу снова мобилизовали и послали в Сингапур снимать военные ленты. Когда Япония капитулировала, он провел несколько месяцев в английском лагере для военнопленных.

В своих послевоенных фильмах Одзу занялся исследованием семьи, в которой все задаются вопросом: «Мы столь чужды друг другу — почему же мы должны жить вместе?» Режиссер дает простой и гениальный ответ: «Потому, что человеку слишком грустно и тоскливо жить одному».

Именно в этот период, начиная с фильма «Поздняя весна» (1949) с Сэцуко Харой в главной роли, Одзу приобретает статус классика, сначала у себя на родине, а затем и за ее пределами.

Ясудзиро, который провел всю жизнь холостяком и не имел детей, искренне и с болью рассказывает о том, как сыновья и дочери уходят из родительского дома, как возникает отчуждение между супругами, как люди теряют свои последние иллюзии, а главное — как общество утрачивает хотя бы видимость единой семьи.

В «Раннем лете» (1951) пожилые родители тщетно пытаются выдать замуж дочь, старую деву, не замечая, что тем самым заставляют ее страдать. Тем же занимается вдовый отец в «Поздней весне» и «Поздней осени» (1960). Одзу констатирует отчуждение, проникшее во все сферы человеческих отношений.

В отличие от исполненных страсти и драматизма работ Мидзогути или Куросавы, персонажи Одзу обычно спокойны, неторопливы и разговаривают с легкой улыбкой. Когда в его фильме «Конец лета» снимался Хисая Морисигэ, актер энергичный, Одзу раздражало, что тот делает все слишком быстро, и после съемки каждой сцены повторял с иронией: «Да, хорошо сыграно, хорошо сыграно. А теперь дайте, пожалуйста, мистеру Морисигэ наш сценарий».

Одзу выработал свой собственный уникальный кинематографический стиль, для которого характерны статуарность персонажей, фронтальность композиций, широкоугольные и длиннофокусные объективы, затемнения и наплывы, отсутствие крупных планов. Ясудзиро снимал в ультранизком ракурсе (чтобы воспроизвести точку зрения человека, сидящего на татами).

Шесть последних фильмов Ясудзиро Одзу сняты в красочном цвете, хотя режиссер и стремился, по его словам, «сузить цветовую гамму, приглушить тона». Он развивает собственные традиции довоенного «семейного водевиля» в лентах «Цветы праздника Хиган» (1958), затем возвращается к истокам ранней эксцентрики в «Добром утре!» (1959), вольном римейке картины «Родиться-то я родился…». Однако в названиях последующих работ «Поздняя осень» (1960) и «Осень в семействе Кохаягава» (1961) содержится намек на приближающуюся старость.

В Японии Одзу называли «Богом кино», а на Западе долгое время не понимали и не показывали. Так было почти до самой смерти режиссера, которая наступила в день его шестидесятилетия, 12 декабря 1963 года.

Ясудзиро Одзу был похоронен на кладбище у железнодорожной станции Китакамакура. На надгробном камне выбит иероглиф, который можно перевести как «Ничто». Он умер всего лишь через 22 месяца после того, как скончалась в возрасте 86 лет его мать, с которой он прожил рядом всю свою жизнь…

Посмертная слава Ясудзиро Одзу превзошла прижизненную. Знаменитый американский критик, сценарист и режиссер Пол Шрейдер причислил его клику режиссеров «божественного» стиля, а Вим Вендерс посвятил Одзу фильм «Токио-га» (1981). По мнению Вендерса, «произведения Одзу — как один-единственный длинный фильм на сто часов проекции, и эти сто часов — самое святое сокровище мировогокино».

ГРИГОРИЙ МИХАЙЛОВИЧ КОЗИНЦЕВ (1905–1973)

Русский советский режиссер, сценарист, педагог. Фильмы: «Чертово колесо» (1926), «Шинель» (1926), «С.В.Д.» (1927), «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), трилогия о Максиме (1934–1939), «Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1971) и др. Спектакли: «Король Лир» (1941), «Отелло» (1943), «Гамлет» (1954).

Григорий Козинцев родился 9 (22) марта 1905 года в семье киевского врача Михаила Исааковича и его супруги Анны Григорьевны.

В 1919 году Григорий начал обучаться живописи, сначала в Москве, потом в Петербурге. В эти годы он расписывает агитпоезда, участвует в оформлении спектаклей и пробует свои силы в режиссуре.

Вместе со своим другом, молодым одесситом Леонидом Траубергом, Козинцев искал свои пути к новому искусству. 5 декабря 1921 года на диспуте в петроградской Вольной комедии друзья выступили с провозглашением течения «эксцентризм». Практическая программа эксцентризма опиралась на «низкие», уличные жанры, — цирк, бокс, мюзик-холл, детектив. Прославлялись цирковые аттракционы и чертовы колеса, ритм чечетки, звонкие затрещины рыжего, «поучающие подрастающее поколение подлинному темпу эпохи».

9 июля 1922 года начинает работать Фабрика Эксцентрического Актера (ФЭКС) — театральная мастерская, сочетавшая обучение актеров с постановкой спектаклей.

Премьера первой постановки ФЭКСа «Женитьба» состоялась 25 сентября 1922 года на сцене Петроградского Пролеткульта. Комедия классика была пародирована приемами цирка и эстрады, а сюжет стал детективным.

После постановки второй пьесы — «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923) — Козинцев и Трауберг обратились к кино.

Фильмы «Похождения Октябрины» (1924) и «Мишки против Юденича» (1925) в изобилии содержали эксцентрические трюки и цирковые номера.

В 1925 году начинается многолетнее сотрудничество и крепкая дружба Григория Козинцева с художником Евгением Енеем и кинооператором Андреем Москвиным.

Этапной для ФЭКСа стала постановка «Шинели» (1926). Сценарий по рассказам Н. В. Гоголя «Шинель» и «Невский проспект» написал Юрий Тынянов.

В августе 1927 года Козинцев начинает преподавать в Ленинградском институте сценических искусств, в который влилась киномастерская ФЭКС.

В начале следующего года вместе с Траубергом он отправляется в Берлин и Париж для знакомства с кинотехникой Запада. В Париже они снимали кадры для своего нового фильма «Новый Вавилон» (1929): химер над городом, панорамы старинных улиц; наклонив при съемке камеру набок, изобразили падение Вандомской колонны.

Начиная с немого «Нового Вавилона», для сопровождения которого в кинотеатрах была написана музыка, закрепилось творческое содружество Козинцева с композитором Дмитрием Шостаковичем.

Следующее десятилетие Козинцев и Трауберг полностью посвятили работе над трилогией о Максиме, вошедшей в золотой фонд киноклассики («Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939)). В центре историко-революционной эпопеи стоял образ рабочего парня с питерской окраины. Исполнение роли Борисом Чирковым, полное обаяния, юмора и человечности, сделало Максима любимым героем советских зрителей.

Долго не могли найти песню для главного героя. Ежедневно ассистенты приводили из пивных города гармонистов, разыскивали дряхлых эстрадников. И вот однажды подвыпивший гармонист заиграл вальс, затянув: «Крутится, вертится шар голубой, крутится, вертится над головой. Крутится, вертится, хочет упасть, кавалер барышню хочет украсть». Козинцев сразу понял, что это именно та песня, которую они так долго искали.

Перед самой войной Козинцев выпускает в Большом драматическом театре имени Горького «Короля Лира», а в 1944 году в Пушкинском — «Отелло». Декорации к спектаклям делал художник Н. Альтман. Музыку к «Королю Лиру» написал Шостакович, к «Отелло» — Г. Свиридов.

«На сцене было некое расширенное универсальное средневековье, поднятое до значения старой истории вообще, — писал о постановке „Короля Лира“ Н. Я. Берковский. — […] Спектакль Большого драматического театра дает живописного, зрительного Шекспира и дает весь мрак и ужас его трагедии».

В военные годы Козинцев выпускал короткометражные сюжеты «Боевых киносборников», поставил вместе с Траубергом фильм «Простые люди» (1945, выпуск на экран 1956). Пришлось работать в эвакуации в Алма-Ате. С кем он только тогда не трудился вместе: с Самуилом Яковлевичем Маршаком, Л. Арнштамом, В. Пудовкиным, Г. Раппапортом…

Послевоенные работы Козинцева — историко-биографические фильмы «Пирогов» (1947) и «Белинский» (1950, вып. 1953) против воли режиссера подвергались бесконечным поправкам и переделкам. Авторский стиль и замысел нивелировались. Труд режиссера становился бесцельным.

В начале 1950-х годов Козинцев перестал быть кинематографическим служащим и стал театральным «договорником».

Академический театр драмы имени Пушкина поручил ему постановку «Гамлета».

Пожалуй, это были счастливейшие дни в жизни Козинцева. Вместе с семьей он жил на небольшой даче в Комарово под Ленинградом. Григорий Михайлович просыпался в шесть часов утра и тихо, чтобы не разбудить жену и маленького сына, брался за работу. Он читал Шекспира и книги о Шекспире. Собирались главы собственной книги «Наш современник Вильям Шекспир», сразу же появились и контуры будущего фильма.

31 марта 1954 года, впервые после многих лет отсутствия в репертуаре, «Гамлет» был показан зрителям. Главную роль исполнял Б. Фрейндлих.

Премьера прошла с успехом, но, по признанию Козинцева, работа над «Гамлетом» для него только начиналась.

Однако судьба сделала неожиданный поворот. Сергей Васильев, ставший директором «Ленфильма», пригласил к себе Козинцева, с которым давно дружил, и объявил: «В план экранизации классики включен „Дон Кихот“. Ты должен снять этот фильм».

Так состоялось возвращение Козинцева в кино. Он записывает в дневнике: «„Дон Кихот“ — баллада о нищем… Как бы сделать этот фильм не просто реалистичным, но и поэтическим, народно-эпическим. А может быть, есть и моменты сгущения гротеска, буффонады и патетики».

Прежде чем приступить к съемкам, почти полгода Козинцев ежедневно встречался с актерами Черкасовым (Дон Кихот) и Толубеевым (Санчо Панса). Чтобы выстроить сцену, режиссеру приходилось исполнять остальные роли. Он даже рычал, когда дело доходило до льва. «Мы не репетировали будущих кадров (они омертвели бы до съемки), а входили в духовный мир героев; создавали питательную среду ассоциаций; пробовали — в наметке — средства выражения».

Фильм «Дон Кихот» (1957) Козинцева получил высокую оценку во всем мире. Испанцы называли его самой испанской из всех многочисленных киноверсий этого романа.

В 1958 году Григорий Михайлович присутствует на премьерах фильма в Западном Берлине, ФРГ, Нидерландах, Бельгии. Он записывает в дневнике:

«Брюссель. 25. […] Кино. Неоновый вопль. Тошно уже от фотографий: шприц, воткнутый в ляжку. Слишком большое все: груди, буквы, пистолеты. Рок-н-ролл. Девка в тигровом трико. Вокруг давка парней, обнаженных до пояса. Груди, мяса, ляжки, кулаки, мышцы.

Ненависть к такому кино. Как прекрасны старые камни Европы. Мудрость пражских часов».

Козинцев много ездил по миру. Возглавлял делегацию советских кинематографистов на Неделе советского кино в Англии. Посетил Мексику, затем, по приглашению фирмы «Юнайтед артистс», Голливуд. Участвовал в работе XIII Каннского фестиваля в качестве члена жюри («Жорж Сименон тогда был нашим председателем, моим соседом по столу был Генри Миллер — автор „Тропика Рака“»).

Последние годы жизни Козинцев отдал Шекспиру. Фильмы «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971) стали событием в советском и мировом кинематографе.

Постановки «Гамлета» Козинцев добивался долгие годы. Высокие чиновники недоумевали: «В мире уже сняли шестнадцать „Гамлетов“, зачем еще один?» Но министр культуры Е. Фурцева в конце концов разрешила запустить картину в производство, правда, поставила условие: фильм должен быть цветной.

30 марта 1964 года художественный совет и дирекция «Ленфильма» принимают фильм «Гамлет». Режиссер Сергей Герасимов отмечает: «Это было постижение шекспировских мыслей о мире, о борьбе добра и зла, о трагизме этого столкновения, о неизбежности победы доброго начала. Таково было свойство мышления Козинцева — он никогда не довольствовался верхним слоем сюжета, но вскрывал потаенные, глубинные пласты, открывал в них общечеловеческий, всегда современный смысл». Роль Гамлета стала одной из лучших в творчестве великого актера Иннокентия Смоктуновского.

24 апреля состоялась московская премьера «Гамлета», а 3 мая Козинцев представил фильм в кинотеатре «Одеон» в Лондоне во время празднования 400-летия со дня рождения Шекспира.

В июне — ноябре режиссер присутствует на премьерах картины «Гамлет» и принимает участие в работах кинофестивалей в Испании (Сан-Себастьян), Чехословакии (Прага), Италии (Венеция), США (Нью-Йорк), ФРГ (Висбаден), Польше (Варшава). 14 ноября он выступает в Париже на юбилейной Шекспировской сессии ЮНЕСКО. Всего же в 1964–1966 годах «Гамлет» Козинцева собрал на различных международных и всесоюзных фестивалях более трех десятков призов и наград. 22 апреля 1965 года Козинцеву была присуждена Ленинская премия.

Окрыленный успехом, Григорий Михайлович начинает работу над сценарием фильма «Король Лир». Каким ему виделся герой трагедии? «Лир — самый старый из всех; он — живой анахронизм, человек прошлой эпохи. Он и в давно прошедшем и в настоящем. Его внутреннюю жизнь отличает испепеляющая одержимость: и полная слепота тирании, и мучительное прозрение, совершенное отрицание всего, во что он верил, что было основой его жизни. Прозрение приходит не только через страдание, но и через иронию; ирония сдувает пустые представления о величии власти…»

Фильм «Король Лир» вышел на экраны в январе 1971 года. В главной роли снялся замечательный актер Юрий Ярвет. И вновь — всемирное признание. «Король Лир» отмечен премиями на кинофестивалях в Тегеране, Чикаго, Лондоне, Сорренто…

Для англичан Козинцев был одним из самых авторитетных шекспироведов, они поражались той глубине и верности оригиналу, которыми отмечены его «Гамлет» и «Король Лир». Не случайно в июне 1972 года Козинцева пригласили на закладку нового здания театра «Глобус» в Лондоне.

Творчеству великого английского драматурга посвящены его книги «Наш современник Вильям Шекспир» (1962) и «Пространство трагедии» (1973), написанная в форме дневника режиссера. Кроме того, перу Козинцева принадлежат исследования творчества С. Эйзенштейна, Ч. Чаплина, В. Мейерхольда. Он автор монографии «Глубокий экран» (1971).

Много времени Григорий Михайлович отдавал преподавательской работе: сначала во ВГИКе (1941–1964), а затем в мастерской на «Ленфильме» (1965–1971). Среди его учеников режиссеры Э. Рязанов, С. Ростоцкий, И. Авербах, Ю. Клепиков, В. Катанян, В. Дорман и многие другие.

Григорий Михайлович прекрасно разбирался в литературе, поэзии, живописи, театре. Он был человеком не только умнейшим, но и необычайно чутким душевно…

Летом 1972 года он пишет другу: «Я только что вернулся из Венеции, где была 7-дневная… только спокойнее!.. сессия, посвященная ФЭКСу. Ей-богу! Профессора из Рима, Милана, Палермо, фильмы от „Чертова колеса“ и т. д.»

В первых числах мая 1973 года с режиссером случился инфаркт, его перевезли из Комарово в Ленинград. Жена Валентина Георгиевна неотлучно находилась при нем.

11 мая 1973 года Григория Михайловича Козинцева не стало. Смерть прервала начатую им постановку «Гоголиады» — замысел кинематографической сюиты на темы «Петербургских повестей». Режиссера похоронили на Литераторских мостках на Волковом кладбище в Ленинграде.

ЖАН ВИГО
(1905–1934)

Французский режиссер. Фильмы: «По поводу Ниццы» (1930), «Тарис» (1931), «Ноль за поведение» (1933), «Аталанта» (1934).

Жан Виго родился 26 апреля 1905 года в Париже. Его родители посвятили себя политической деятельности. Маленький Жан редко виделся с родителями. Он рос хилым мальчиком, часто болел. Виго было двенадцать лет, когда при загадочных обстоятельствах в камере тюрьмы Френ погиб Мигель Виго, его отец.

Двадцатилетний Жан собирался поступать в университет Сорбонны. Но болезнь легких перечеркивает его планы. По настоянию врачей он вынужден отправиться на лечение в Фон-Роме, близ Андорры.

На курорте Жан познакомился со своей будущей женой Элизабет Лозинской, дочерью промышленника из Лодзи. Ей исполнилось 19 лет и она заканчивала учебу в Швейцарии.

В это время Виго принимает важное решение: он посвятит свою жизнь кино. В начале декабря 1928 года молодая семья приезжает в Ниццу. Виго получает место помощника кинооператора на студии «Франко-фильм», на которой режиссер Бюрель ставит картину «Венера». Но съемки закончены — и Жан остается без работы.

В трудное время приходит на помощь отец Элизабет. Жан покупает кинокамеру и задумывает снять документальную ленту, посвященную Ницце. Он читает книги по истории города, ищет подходящий сюжет. Но здоровье Виго и его жены снова ухудшается. Осенью 1929 года супруги отправляются в Париж для консультаций со специалистами.

В столице Виго познакомился с молодыми кинематографистами, в том числе с оператором Борисом Кауфманом, братом советского документалиста Дзиги Вертова. Жан воспринял некоторые идеи Вертова, в том числе идею «жизни врасплох» (умение подсмотреть в жизни нечто

странное, необычное, не замеченное другими).

«Жан Виго сомневался в себе, — замечает Франсуа Трюффо, — но, едва отсняв пятьдесят метров пленки, он стал, сам того не ведая, великим режиссером».

К середине марта 1930 года Виго и Кауфман уже отсняли четыре тысячи метров пленки. В начале мая работа была закончена. Жан назвал фильм «По поводу Ниццы» и дал подзаголовок: «Документальный угол зрения».

В бумагах Виго обнаружен документ в виде коммюнике для печати: «Жан Виго и Борис Кауфман сняли фильм „По поводу Ниццы“. Голубое небо, белые дома, дивное море, солнце, радуга цветов, радость в сердце — такой может показаться атмосфера города. Но это лишь эфемерная, мимолетная видимость. Смерть всегда подстерегает человека в городе удовольствий».

Узлом фильма стал весенний карнавал, который преображает все вокруг: архитектуру дворцов, армию, флот, церковников, кладбища, любовь, смерть. Этот карнавал врывается на экран, как дыхание поэзии, и также внезапно уходит, оставляя после себя пустоту, обрывки бумаги, затоптанные цветы, сломанных кукол…

Премьера «По поводу Ниццы» состоялась в парижском «Вье коломбье», где давались все премьеры авангардистских фильмов. Картина не стала событием общественной жизни Парижа, что очень огорчило Виго. Но вскоре пришли обнадеживающие новости. Во-первых, фирма «Патэ-Натан» с октября 1930 года решила начать показ «По поводу Ниццы» в престижном кинотеатре. Во-вторых, Виго был приглашен на Конгресс независимого кино в Брюсселе.

Между тем денежные затруднения становятся все более серьезными. Элизабет ждет ребенка. И Виго скрепя сердце продает кинокамеру. В середине июня 1931 года он получает за нее аванс, расплачивается с долгами. Но когда 30 июня рождается дочь Люс, семья по-прежнему без средств — покупатель камеры, полностью не рассчитавшись, исчез.

В июле 1932 года Виго познакомился с 54-летним бизнесменом Нунецом, большим любителем кино, и предложил ему финансировать фильм о жизни детей в закрытом учебном заведении. Нунец не возражал.

Отношение Виго к своему сюжету — о детстве, искалеченном взрослыми, — сложилось под влиянием двух обстоятельств: личного опыта в период учебы в интернате и пребывания его отца в детской тюрьме «Петит рокетт».

12 декабря 1932 года Нунец сообщил, что арендовал на неделю павильоны фирмы «Гомон». Работа в студии продолжалась восемь дней. Виго, которого преследовала жестокая простуда, завершил съемки за 12 секунд до истечения срока. Он надел шляпу и сказал представителю «Гомона», дежурившему с секундомером в руках: «Сейчас без семи секунд двенадцать. Я закончил. Доброй ночи!»

После безумия последних дней Виго и его друзья нуждались в какой-то нервной разрядке. В одном из монмартрских бистро они принялись бросать друг в друга крутые яйца. Впоследствии характер этих традиционных сражений стал более изощренным и крутые яйца заменили

обычными…

Натурные съемки проходили в Сен-Клу и заняли десять дней. Директор местной школы вскоре встревожился, опасаясь дурного примера для своих подопечных: детей просили говорить учителю «дерьмо», бунтовать и крушить все, петь в дортуаре, беспорядочно бегать по улицам.

«Ноль за поведение» отличается крайней лаконичностью текста: в нем чуть больше тысячи слов. Чтобы как-то преодолеть скверное качество звука и плохую дикцию актеров, особенно детей, Виго использовал метод повторов. Хотя это и не было сенсацией, результат оказался впечатляющим.

Один из самых знаменитых эпизодов произведения — бунт учеников ночью в спальне. Они привязывают воспитателя к койке, и воздух наполняется пухом из разорванных подушек.

Премьера фильма состоялась 7 апреля 1933 года. Прокатчики были шокированы… отсутствием коммерческих достоинств картины. Критика же увидела в «Ноле за поведение» «авангардизм» и жестокость. Во время частного просмотра довольно резко против фильма выступили некоторые католические круги, вмешалась французская цензура.

Тем временем Нунец предложил Виго снять «Аталанту» по роману малоизвестного писателя Р. Гишена. В нем рассказывалось о начале совместной жизни молодой четы (а живут они на барже «Аталанта»), трудностях в приспособлении друг к другу, эйфории сексуальной близости, а затем — о первых столкновениях, бегстве, примирении и, наконец, приятии друг друга…

«И среди натурных кадров имеется несколько, которые можно отнести к самым прекрасным в кино, — отмечает 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!»

В начале февраля 1934 года несмотря на мучившие его лихорадку и кашель Виго практически завершил съемки. Последние кадры Кауфман снимал в одиночку.

Просмотр «Аталанты» состоялся 25 апреля 1934 года в «Пала Рошешуар». Прием, оказанный фильму со стороны владельцев кинотеатров и прокатчиков, был исключительно холодным. Картину решили переработать. Судя по сохранившимся копиям, первоначальный замысел «Аталанты» был совершенно изменен. Да и сам фильм получил другое название — «Проплывающая шаланда» в честь популярной песенки.

Тяжелобольной Виго признавался, что его вымотала «Аталанта», но ему очень хочется жить и делать картины. Маленькая Люс находилась у друзей, чтобы Элизабет могла посвятить себя уходу за мужем. Но режиссер был обречен.

5 октября 1934 года Жан Виго умер. Элизабет, у которой помутился рассудок, пыталась выброситься из окна…

Виго похоронили на парижском кладбище Банье рядом с отцом. Речей не было. После того как могилу засыпали землей, все быстро разошлись.

Жан Виго жил интенсивнее, чем живут обычные люди. Стоя за камерой, он находился в том самом состоянии духа, о котором Ингмар Бергман говорил: «Каждую картину нужно снимать так, будто она последняя».

Ни один из фильмов Виго не имел нормального проката, не дошел до зрителей при жизни режиссера. И вместе с тем ни один из его фильмов не погиб. Минули годы, и картины Виго вошли в историю кино и оказали влияние на его развитие.

РОБЕРТО РОССЕЛЛИНИ
(1906–1977)

Итальянский режиссер. Фильмы: «Рим — открытый город» (1945), «Пайза» (1946), «Стромболи, земля Божья» (1950), «Франциск, менестрель Божий» (1950), «Индия» (1958), «Генерал делла Ровере» (1959) и др.

Роберто Росселлини родился 8 мая 1906 года в Риме. Он был четвертым сыном архитектора, построившего в Вечном городе кинотеатры «Корсо» и «Барберини».

Окончив Высшую техническую школу, Росселлини часто менял место работы. Он любил кино, а также гоночные автомобили и аэропланы.

В двадцать лет Росселлини оказался в больнице для душевнобольных. Официальный документ гласил, что «родители пожелали отвлечь сына от пагубной юношеской страсти». Некоторые исследователи полагают, что Роберто страдал каким-то нервным расстройством.

Через год он возвращается в Рим, где закручивает бурный роман с Лилиан Костаньолой, певичкой из кабаре. Кино и любовные приключения сплелись в жизни Росселлини в тугой клубок. В конце 1931 года, сразу после смерти отца, он увлекся юной актрисой Ассией Норис, потом вернулся к Лилиан и быстро спустил наследство. Любовная история закончилась трагично: Лилиан умерла от передозировки наркотиков.

В 1936 году Росселлини женился на Марчелле де Марки, происходившей из знатной аристократической семьи. Она родила ему двух сыновей, Марко и Ренцо.

Первую полнометражную картину «Белый корабль» Росселлини снял в 1941 году. Как писал продюсер и сценарист Де Робертис, «это был дидактический фильм, в котором рассказывалось о санитарной службе нашего флота и жизни на борту большого линейного корабля».

По другому увидел «Белый корабль» брат Росселлини, автор музыки к фильму. Он писал, что нашел в этой ленте «поэзию твоих детских рассказов, мой дорогой Роберто, твой участливый взгляд, которым ты всегда смотришь на маленьких людей с их простыми сердцами, с их маленькими и большими страстями… одним словом, то, что было самым главным для нас с тобой в детстве, то, что остается нашим постоянным идеалом».

Документалист Росселлини немало послужил делу военной пропаганды. После удачного «Белого корабля» он снимает «Пилот возвращается» (1942) и «Человек с крестом» (1943) по заказу «Отдела политических и военных фильмов».

Росселлини, по точному определению Джузеппе Феррара, «принадлежал к числу тех, кого фашизм обманул, но не мог растлить».

В сентябре 1945 года на экраны Италии вышел фильм «Рим — открытый город», рассказывающий об узниках и партизанах, о мучениках и героях, о подвиге и надежде народа. Эта картина Росселлини явилась своеобразным манифестом целого направления в итальянском кино, получившего название неореализма.

Установка на отражение жизни такой, какая она есть, проявляется и в драматургии картины, и в ее изобразительном решении (многие кадры напоминают документальный репортаж), и в необычайно правдивой игре актеров, прежде всего Анны Маньяни (простая женщина Пина) и Альдо Фабрици (священник). «Росселлини по-новому использовал возможности хроники, именно хроника лежит в основе его кинематографического изображения», — подчеркивал Микеланджело Антониони.

Фильм 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 фашисты увозили наших ребят. Там, на площади, стояли, прижавшись к стенам, люди, мой народ…»

В Италии, да и во всем мире, «Рим — открытый город» имел феноменальный зрительский успех, был удостоен премии на Каннском кинофестивале.

А в личной жизни Росселлини наступает черная полоса. 14 августа 1946 года умирает от перитонита его восьмилетний сын Марко. Примерно в это же время разбило параличом сына Анны Маньяни. С актрисой Роберто связывали не только творческие отношения. Их роман начался еще в 1939 году.

В своей следующей картине «Пайза» (1946) Росселлини создал документально точную хронику жизни Италии в годы войны. Шесть новелл рассказывали о героизме и благородстве простых людей. Росселлини вспоминал: «Чтобы отобрать актеров для „Пайзы“, я встал с оператором там, где собирались снимать. Вокруг собралась толпа любопытных. Из нее-то я и взял несколько человек. Мы приспосабливались к существующим обстоятельствам и к актерам, которых сами выбрали».

Фильм Росселлини «Любовь» (1948) выбивался из потока неореализма. В центре его два женских образа, созданные Анной Маньяни. В новелле по одноактной пьесе Кокто «Человеческий голос» она играет даму полусвета, переживающую любовную драму, а в новелле «Чудо» по сценарию Феллини — деревенскую дурочку, забеременевшую от бродяги, которого она принимала за святого Иосифа.

Близкие отношения Росселлини и Маньяни не являлись секретом для его супруги. Марчелла добилась признания брака недействительным (развод в Италии в то время был запрещен). Но и с Маньяни режиссер вскоре расстанется.

Потрясенная фильмом «Рим — открытый город», голливудская звезда Ингрид Бергман обратилась к Росселлини с просьбой дать ей какую-нибудь роль. В ответ Роберто прислал актрисе сценарий фильма «Стромболи, земля Божья».

Они встретились в Италии. Ингрид, покоренная мощью таланта Росселлини, дала согласие сняться в «Стромболи». И, как отмечают критики, во многом благодаря тонкой игре Бергман этот фильм до сих пор смотрится с неподдельным интересом.

В том же 1950 году Росселлини выпустил на экраны еще одну ленту на религиозную тематику — «Франциск, менестрель Божий» о жизни св. Франциска Ассизского, в котором пытался ответить на вечный вопрос об абсолютном счастье.

Между тем отношения Росселлини с Бергман развивались стремительно. Ингрид родила ему сына Роберто и развелась с мужем Линдстромом. Многих американцев поведение кинозвезды повергло в шок. Несмотря на скандал, вскоре на свет появились близняшки Изотта-Ингрид и Изабелла.

К сожалению, киноработы Росселлини и Бергман — «Европа-51» (1952), «Мы, женщины» (1953), «Путешествие в Италию» (1954), «Страх» (1954) — не были удачны из-за различия творческих индивидуальностей режиссера и актрисы.

В 1955 году Росселлини всерьез задумался над тем, чтобы оставить кино: его последние картины потерпели коммерческий провал. Для того чтобы выбраться из творческого тупика, он решил поработать в Индии, в то время как Бергман начала выступать в театре.

Из Индии Росселлини вернулся в 1958-м с молоденькой сценаристкой Сомали Даш Гутпта. Ингрид согласилась на развод и вскоре вышла замуж за продюсера Ларса Шмидта.

Друзья Росселлини отмечали, что он был человеком настроения — то удивительно активным, то впадал в апатию и бездельничал месяцами, возвращаясь к работе под давлением полного безденежья. Но, по словам Антониони, Роберто прекрасно знал, чего хотел от кино, и умел добиваться того, чего хотел. К тому же он был великолепным собеседником и очаровывал людей, с которыми работал. Однако если актер не мог или не желал выполнять его указания, Росселлини впадал в ярость, забывая о своей прирожденной отзывчивости и щедрости.

Росселлини вернулся к теме войны и антифашистского Сопротивления в фильмах «Генерал делла Ровере» (1959, «Золотой лев» в Венеции) и «В Риме была ночь» (1960). Режиссер размышляет о причинах, делавших в те годы самых заурядных людей героями.

В начале 1960-х Росселлини окончательно ушел на телевидение. Он говорил, что современное кино утратило свое значение и контакт со зрителем, что лишь телевидение, обращаясь к миллионам отдельных личностей, может вести с ними беседу, полезную и понятную для обеих сторон.

В мае 1977 года Роберто Росселлини возглавил жюри Каннского кинофестиваля. На симпозиуме, в ряде интервью, в книге «Свободный разум» он говорил о тяжелом кризисе кинематографа, о том, что «на всеобщее обозрение выставляются насилие, секс, эротизм и разврат», причем эта вседозволенность рассматривается, как победа «революционеров», развенчавших традиционный образ мышления. «Но в действительности, — заключал Росселлини, — все происходит как раз

наоборот: их действия в конечном итоге породили новые фетиши и еще более затуманили мозг зрителя, сделав его неспособным видеть реальность».

3 июня 1977 года Роберто Росселлини не стало. Он умер от сердечного приступа. «Это был великий мастер кино, — сказала Ингрид Бергман, — замечательный отец и мой хороший друг».

СЕРГЕЙ АПОЛЛИНАРИЕВИЧ ГЕРАСИМОВ (1906–1985)

Русский советский режиссер, актер, сценарист. Фильмы: «Семеро смелых» (1936), «Учитель» (1939), «Маскарад» (1941), «Молодая гвардия» (1948), «Тихий Дон» (1957–1958), «Журналист» (1967), «Красное и черное» (1976), «Юность Петра» (1980), «В начале славных дел» (1981), «Лев Толстой» (1984) и др.

Сергей Аполлинариевич Герасимов родился в заводском поселке на Урале 21 мая (3 июня) 1906 года. Его отец, по происхождению дворянин, за организацию социал-демократических кружков среди рабочих Путиловского завода был арестован и сослан на каторгу. Политссыльной была и мать Сергея. Долгие годы провели родители в Сибири, а потом перебрались на Урал, где отец, инженер, работал на заводе. Вскоре он трагически погиб, оставив пятерых детей. Младшему, Сергею, едва исполнилось три года.

В возрасте восьми лет Герасимов попал в театр, на оперу «Евгений Онегин». Там же, в Екатеринбурге, он впервые увидел и драматический спектакль — «Разбойников» Шиллера. С того времени театр стал предметом мечты Сергея.

Поработав в столярном цехе красноярского завода, в 1923 году Герасимов начал учиться живописи в художественном училище Петрограда. Через год приятель привел Сергея в ФЭКС (Фабрика Эксцентрического Актера), которую возглавляли Козинцев и Трауберг. Впервые имя Герасимова появилось в титрах в 1925 году. Начав с амплуа экранного «злодея», уже в гоголевской «Шинели» (1926) он с блеском сыграл серьезную роль.

Герасимов умел убеждать, обладал напором. Не устояла перед ним и семнадцатилетняя актриса Тамара Макарова, приглашенная на роль машинистки в фильме «Чужой пиджак». Вскоре после знакомства они поженились.

В 1931 году Герасимов начинает самостоятельную режиссерскую деятельность. Вначале он снимает старых друзей по фэксовской мастерской и ленфильмовских артистов. Но уже в «Люблю ли тебя» (1934) появляются ученики его студии: Тамара Макарова, Степан Каюков, Олег Жаков.

Премьера фильма «Семеро смелых» состоялась 4 марта 1936 года. Герасимов показал жизнь комсомольцев, зимующих в снежных пустынях на берегу Ледовитого океана, с искренней любовью, с юмором и драматизмом.

Снимали картину в Заполярье. Выезжали с экспедицией на Кавказ, поднимались на Эльбрус. Работа оказалась очень сложной. По словам Сергея Аполлинариевича, «почти все приключения, послужившие сюжету „Семеро смелых“, в той или иной мере были пережиты работниками коллектива в процессе постановки картины».

Фильм снискал успех. Григорий Козинцев отмечал: «Замечательная картина. Стиль „Семеро смелых“ — единственно возможный мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях… Игра Алейникова, Жакова и других превосходна».

Созидательный порыв молодежи Герасимов воспел и в «Комсомольске» (1938). Он усложняет характеры героев, многосторонне раскрывает их взаимоотношения. Снимался фильм на местах строительства молодежного города на Амуре.

Картину «Учитель» (1939) Герасимов поставил по собственному сценарию. Деревню, куда возвращался учителем после окончания института Степан Лагутин, он рисовал с удивительной достоверностью.

С этой ленты в творчестве Герасимова начинается этап так называемой «авторской режиссуры». Отныне сценарии всех фильмов, даже экранизаций, он будет писать сам. Сергей Аполлинариевич считал, что 80 процентов успеха или неуспеха фильма зависит от сценария.

После прославивших его картин о молодежи Герасимов неожиданно ставит трагедию Лермонтова «Маскарад». Здесь… после длительного перерыва Герасимов возвратился к актерской работе: сыгранный им Неизвестный выступает антиподом Арбенину.

Фильм был закончен 21 июня 1941 года, а на экранах московских кинотеатров появился во время войны. Тем не менее «Маскарад» имел большой успех у зрителей.

Герасимов переходит на сюжеты для «Боевых киносборников». Вместе с режиссером Михаилом Калатозовым он работал над полнометражным фильмом «Непобедимые» об обороне Ленинграда. Съемки были невероятно трудными, однако картина в 1943 году все-таки вышла на экраны. Еще одна лента Герасимова «Большая земля» (1944) рассказывала о героическом труде советских людей в тылу.

В конце войны Сергей Аполлинариевич был назначен директором Центральной студии документальных фильмов (1944–1946). Под его руководством началось собирание кинолетописи Великой Отечественной войны. Он возглавлял съемочные группы на Ялтинской и Потсдамской конференциях глав правительств СССР, США и Великобритании. В числе первых советских кинохроникеров полковник Герасимов прибыл в только что освобожденные Будапешт, Вену, Прагу, в поверженный Берлин.

В 1944 году он вернулся к педагогической деятельности во ВГИКе. Прочитав первые главы романа Александра Фадеева «Молодая гвардия», Герасимов загорелся идеей поставить на этом материале дипломный спектакль своей актерско-режиссерской мастерской. По его просьбе Фадеев приехал в институт, читал новые отрывки из романа, смотрел студенческие работы. В частности, увидев Инну Макарову в роли Кармен, он воскликнул: «Это же вылитая Любка! Любка Шевцова!»

Учебный спектакль вскоре стали играть на сцене Театра-студии киноактера. Успех был оглушительный. Сразу началась работа над фильмом, который дал путевку в творческую жизнь многим актерам: Бондарчуку, Макаровой, Мордюковой, Тихонову, Шагаловой, Лучко, Юматову, Крепкогорской, Моргунову…

Актриса Инна Макарова вспоминала: «Мы ведь к самому материалу, к истории этих ребят относились с невероятным энтузиазмом и чистотой. Это же все было. Помню, как приходили люди из соседних станиц, смотрели, как снимали сцену казни. Шурф забетонировали, лететь надо было метра два. Внизу подстелили маты. Но ребят падало много, порода торчала. Кто-то голову разбил, кто-то вывихнул руку».

Вспоминая свою жизнь, Герасимов замечает, что он «измерял время не столько выпуском новых картин, сколько выпуском новых учеников». Мастерская во ВГИКе, по его словам, стала для него первым делом жизни. Кроме тех, кто снимался у него в «Молодой гвардии», его учениками являются такие известные мастера кино, как Кулиджанов, Ларионова, Рыбников, Губенко, Болотова, Гурченко, Кириенко, Спиридонов, Никоненко, Еременко и многие другие.

Все знали о необыкновенной филантропии Герасимова и Макаровой, о том, что они помогали многим студентам — деньгами в том числе. Вообще считалось, что если окончил мастерскую Герасимова и Макаровой, то работа будет. У них не было своих детей, кроме приемного сына Артура.

Биографии режиссера нужно было новое большое свершение. Им стал трехсерийный фильм «Тихий Дон» по роману Михаила Шолохова, созданный в 1957–1958 годах.

По совету писателя местом съемок был выбран район города Каменска-Шахтинского на Северском Донце. Довольно быстро подобрали исполнителей для большинства ролей. Аксинья «нашлась» сама. Молодая актриса Элина Быстрицкая позвонила Герасимову и сказала, что давно мечтала об этой роли. А вот Григория Мелехова искали долго. Наконец выбор режиссера пал на малоизвестного актера Петра Глебова. На экране предстала суровая правда эпохи, полная жестокости, смертельной вражды, сломанных судеб, непоправимых ошибок, невозвратимых потерь.

В течение последующего десятилетия (1962–1972) Герасимов создает четыре оригинальных кинематографических романа, четыре больших двухсерийных фильма о современности.

В 1962 году он поставил картину «Люди и звери». Это произведение о моральных последствиях войны. Сам Герасимов сыграл эмигранта князя Львова-Щербацкого.

Действие второго киноромана «Журналист» (1967) происходит на Западе и в уральском городе. По словам Герасимова, это «история молодого журналиста, который, проходя свои жизненные университеты, из скороспелого всезнайки становится человеком своего времени, своего общества, своей идеи». В зарубежных эпизодах фильма появлялись итальянские режиссеры Де Сика, Росселлини, актрисы Анни Жирардо и Мирей Матье, директор французской синематеки Анри Ланглуа…

Замысел фильма «У озера» (1970) возник у Герасимова во время натурных съемок «Журналиста» на берегах озера Чебаркуль, где прошли годы его детства. Там с особой остротой ощутил он постоянство природы и бурную изменчивость жизни. «„У озера“ — аллегорически на берегах жизни», — говорил Герасимов. Режиссеру удалось органически включить в картину и документальные съемки Сибири, и поэму Блока «Скифы», почти целиком прочитанную героиней.

Четвертый кинороман Герасимова, «Любить человека» (1973), посвящен творчеству молодых архитекторов, строителей городов в Заполярье.

После этого режиссер поставил по сценарию А. Володина семейную драму «Дочки-матери» (1975) и вновь обратился к экранизации классических произведений.

Он решил создать новую телевизионную интерпретацию романа Стендаля «Красное и черное» и максимально приблизиться к оригиналу. То же можно сказать и об экранизации первой части романа А. Н. Толстого «Петр Первый» — фильмов «Юность Петра» и «В начале славных дел» (1981).

Последней работой Герасимова стал кинороман о Льве Толстом. Основой сценария послужили дневники Льва Николаевича.

«Как и дневники, фильм фрагментарен, — отмечает киновед Р. Юренев. — Его эпизоды не проистекают один из другого, а как бы нанизываются на растущую, разгорающуюся мысль о невозможности что-либо исправить, о невозможности так дальше жить, о необходимости уйти. И Герасимов сосредоточивается на этой мысли, на этой теме».

На съемках «Льва Толстого» Сергея Аполлинариевича отговаривали от сцены, в которой он, исполнитель главной роли, должен был лечь в гроб. Это считается плохой приметой. Но Герасимов настоял на своем.

Через полгода, измотанный съемками, он угодил в больницу. Врачи пообещали выпустить Сергея Аполлинариевича на следующий день: ничего страшного, обычное обследование. Ночью, 26 ноября 1985 года его не стало…

В одном из своих последних интервью Герасимов сказал: «Мы прожили жизнь честно, старались как могли, что-то получалось, что-то не получалось. Но это прожитая жизнь, она не может, не должна уйти в никуда».

ДЖОН ХЬЮСТОН
(1906–1987)

Американский кинорежиссер. Фильмы: «Мальтийский сокол» (1941), «Сокровище Сьерра-Мадре» (1948), «Асфальтовые джунгли» (1950), «Африканская королева» (1951), «Неприкаянные» (1961), «Библия» (1966), «Честь семьи Прицци» (1985) и др.

Джон Марселус Хьюстон родился 5 августа 1906 года. Его отец, Уолтер, оставил семью и посвятил себя театру. Позднее он поможет Джону дебютировать на студиях Голливуда в качестве актера и сценариста.

Мать Хьюстона занималась журналистикой и увлекалась игрой на тотализаторе. Страсть к азартным играм у Хьюстонов была в крови. Дед Джона выиграл в покер дом в Техасе.

Прежде чем заняться кино, Хьюстон был профессиональным боксером, служил в мексиканской кавалерии, занимался журналистикой. В девятнадцать лет он женился на школьной подруге Дороти Харви, а в двадцать бросил ее, пустившись в новые приключения.

Хьюстон написал первую пьесу «Фрэнки и Джонни» в 1928 году. С помощью отца ему удалось попасть на студию «Юниверсл» (1932). Он написал диалоги к двум фильмам с участием Уолтера, после чего

неожиданно отправился в Европу и странствовал между Парижем и Лондоном.

В 1937 году Хьюстон, женившись на Лесли Блэк, задумывается о карьере в Голливуде. В 1940 году он экранизирует «крутой» детектив Дэшиэла Хэмметта «Мальтийский сокол» (1941). Главную роль Сэма Спейда он поручил своему другу Хэмфри Богарту.

Фильм произвел сенсацию. Джон Хьюстон открыл жанр «черного фильма». Сценарий картины был номинирован на премию «Оскар», и Хьюстон сразу попал в число ведущих режиссеров Голливуда.

Он пишет сценарий «Сержант Йорк» (1941), получивший номинацию на «Оскара», снимает фильмы «Через Тихий океан» (1942) и «В этом наша жизнь» (1942). Во время войны, как и многие другие режиссеры Голливуда, Хьюстон занимается документальным кино. Для серии «Почему мы воюем» режиссер снял «Отчет с Алеутских островов» (1943), «Битва под Сан-Пьетро» (1944) и фильм об освобожденных из японского плена американских солдатах «Да будет свет!» (1945), который был запрещен.

Когда был заключен мир, Джон женился на актрисе Эвелин Кэйс и вернулся к жанру «черного фильма». В его картине «Сокровище Сьерра-Мадре» (1948) Богарт сыграл нищего американца, который вместе с компаньонами отправляется на поиски золота в горы Мексики. Решение Хьюстона отказаться от декораций привело в панику руководство «Уорнер бразерс». Фильм снимался в бедном, заброшенном мексиканском городке, но эта нищета не вошла в противоречие ни с блистательной игрой звезд, ни с точной, выверенной режиссурой.

Хьюстон не остался в долгу перед отцом — за год до смерти Уолтер получил «Оскара» за роль второго плана в «Сокровище Сьерра-Мадре». Сам Джон в первый и последний раз был отмечен премиями за режиссуру и сценарий.

А потом режиссер открыл миру Мэрилин Монро. В криминальной драме «Асфальтовые джунгли» (1950) по роману Уильяма Барнетта разыгрывается подлинная трагедия, где каждый из участников — жертва беспощадной судьбы. Критики отметили мастерство исполнителей — Стерлинга Хейдена, Сэма Джеффи и дебютантки Мэрилин Монро.

Антивоенный памфлет «Алый знак доблести» (1951) по С. Крейну имел самую горестную судьбу в карьере режиссера, вызвав недовольство продюсеров и цензурных органов. Картину подвергли неоправданным монтажным переделкам, причем оригинальной негативной копии не сохранилось. Хьюстон с того времени начал включать в контракты пункт о предоставлении копии первоначального режиссерского монтажа.

После этого Хьюстон забрался в непроходимые джунгли Бельгийского Конго и две недели в совершенно нечеловеческих условиях снимал «Африканскую королеву» (1951). Фильм рассказывает о неожиданно вспыхнувших чувствах между угрюмым пьяницей лодочником и старой девой миссионеркой Рози. События происходят во время Первой мировой войны.

Пресса с восторгом отозвалась о картине, воздав должное авантюризму Хьюстона и актерскому мастерству Кэтрин Хепберн и Хэмфри Богарта. Последнему достался еще и «Оскар» — единственный в его яркой творческой биографии.

В 1951 году из-за разногласий с продюсерами и опасаясь преследований со стороны комиссии по расследованию антиамериканской деятельности Джон Хьюстон уехал из США и обосновался в Ирландии, приняв в 1964 году гражданство этой страны.

В 1960 году начались съемки «Неприкаянных» по сценарию драматурга Артура Миллера. Главную роль Гэя Лэнгленда, ковбоя старой закалки, «неприкаянного» человека, плохо приспособленного к переменам, происходящим на земле Невады, играл Кларк Гейбл. Мэрилин Монро (она была тогда женой Миллера) исполняла роль разведенной молодой женщины, которая начинает испытывать к Кларку нежные чувства.

Работа над «Неприкаянными» шла в тяжелейших условиях. Палящая жара Невады изнуряла. Мэрилин совсем разболелась и часто не могла сниматься. Случались задержки в работе и по другим причинам. Пылевые бури и лесной пожар также заставляли откладывать съемки.

Когда работа над фильмом завершилась и группа отсмотрела на студии черновой монтаж, Кларк Гейбл сказал: «За свою жизнь я сделал две роли, которыми могу гордиться, — в „Унесенных ветром“ и эту».

Хьюстон снялся в эпизодах многих своих картин и появился как актер еще в двадцати одном фильме других режиссеров. В «Библии» (1966) он стал любимцем Бога — Ноем. Однако истинный характер отношений Хьюстона с Богом так и остался тайной и для его близких, и для друзей, и для зрителей…

Хьюстон владел тремя домами — в США (Сан-Фернандо Вэлли под Лос-Анджелесом), Ирландии (Сейнт-Клиранс) и Мексике (Лас-Калетас). Он был пять раз женат, имел немало подруг, был подвержен многим страстям — пил, играл в карты, кутил, не пропускал скачки и бои быков, охотился, рыбачил, имел лицензию пилота, путешествовал, занимался коллекционированием. И по его собственному признанию, это подчас оказывалось интереснее, чем кино.

У Хьюстона было четверо детей: Тони и Анхелика от четвертой жены Рикки Сома, внебрачный Дэнни от Зои Саллис и Аллегра (дочь Рикки от другого мужчины, но после гибели жены в автокатастрофе Хьюстон признал ее своей).

Джон Хьюстон при жизни стал своего рода «живой легендой Голливуда», некоронованным королем «черного фильма». Не случайно Роман Полански пригласил его сыграть в «Китайском квартале» (1974) роль главы преступного синдиката, олицетворяющего чудовищное зло инасилие.

В 1975 году компания «МГМ» пошла на мировую и предложила Хьюстону восстановить авторский вариант «Алого знака доблести». А в 1977-м, к 200-летию провозглашения США, именно ему поручили подготовить юбилейную документальную ленту «Независимость».

К съемкам фильма «Честь семьи Прицци» Хьюстон приступил в возрасте 78 лет. Он создал тонко стилизованное произведение, в котором пародия (в частности, на «Крестного отца») почти незаметна. Хьюстон высмеял не только гангстерские картины о мафии, но и вызывающие страх и чувство тревоги сюжеты триллеров, «черных фильмов», «саспенсов».

На роль тупоголового мафиози Чарли Портанны режиссер пригласил Джека Николсона, а на роль его жены взял свою дочь Анхелику. Роковую

возлюбленную Чарли Портанны сыграла Кэтлин Тернер.

Картина снималась легко и быстро. Хьюстон был на высоте. Мэтра особенно вдохновляло, что на съемочной площадке царил тот дух озорства и конкуренции, который всегда служит предвестником создания выдающихся картин.

На кинофестивале в Венеции в 1985 году Джон был удостоен специальной премии за творчество, а Анхелика получила премию «Оскар» за роль второго плана. Таким образом она стала третьей в семье Хьюстонов, кто был удостоен высшей кинопремии США.

На склоне лет Джон Хьюстон написал, что бы сейчас сделал в своей жизни по-другому: «Я бы больше времени проводил с детьми. Я сначала бы зарабатывал деньги и только потом их тратил. Я бы наслаждался вином, а не крепкими напитками. Я бы бросил курить, когда у меня обнаружили пневмонию. Я бы не женился в пятый раз».

Джон преклонялся перед новаторским гением Джеймса Джойса. Фильм «Умершие» (1987) по рассказу из «Дублинцев» — это и лебединая песня Джона Хьюстона, и завещание мастера. Сценарий написал его сын Тони. Младший сын Дэнни вскоре дебютировал в качестве режиссера. Фильм был показан в Венеции буквально через несколько дней после смерти Хьюстона, наступившей 28 августа 1987 года.

МИХАИЛ ИЛЬИЧ РОММ
(1901–1971)

Советский режиссер. Фильмы: «Пышка» (1934), «Тринадцать» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Мечта» (1943), «Девять дней одного года» (1962), «Обыкновенный фашизм» (1966) и др.

Михаил Ромм родился 11 (24) января 1901 года в Иркутске, куда был сослан его отец Илья, социал-демократ, врач по профессии. Мать происходила из семьи интеллигентов. Она страстно любила театр и свою любовь к искусству передала детям.

«Лет с девяти я рос в Москве, — писал Михаил Ромм. — В Москве я окончил гимназию в 1917 году и поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Я решил стать скульптором. Это не мешало мне также подвизаться на театральном поприще — в качестве актера».

В годы военного коммунизма Ромм стал продагентом и много разъезжал по стране, затем попал в Красную армию, где был и рядовым, и телефонистом, и даже инспектором.

В 1925 году он закончил скульптурный факультет. Еще одной его страстью была литература. В 1920-е годы он переводил французских классиков — Флобера, Мопассана, Золя. Кроме того, сам писал романы, повести, новеллы.

Когда в начале 1930-х годов Ромм пришел в кино, режиссер с похожей фамилией — Абрам Роом, при встрече намекнул молодому коллеге, что ему следует взять псевдоним: «А то нас будут путать». Михаил ответил: «Я сделаю все, чтобы нас с вами не путали».

Ромм работал ассистентом режиссера, когда ему предложили самостоятельную постановку на жестких условиях: картина должна быть немой, срок написания сценария — две недели, всего лишь десять актеров, ни одной массовки и смета минимум в три раза дешевле обычной картины.

Михаил Ромм решил экранизировать «Пышку» (1934). Он никогда не бывал во Франции, но у него оказалось достаточно литературных знаний и ассоциаций для того, чтобы воссоздать колорит мопассановской Франции. С этой картины началось сотрудничество Ромма с оператором Борисом Волчеком.

В 1936 году маршал Ворошилов посмотрел вестерн «Потерянный патруль» Джона Форда и предложил сделать свой вариант советским кинематографистам. Михаил Ромм снял фильм «Тринадцать» (1936), прославивший подвиг горстки красноармейцев, вступающих в бой с басмачами у артезианского колодца.

Единственную женскую роль в этой картине сыграла Елена Александровна Кузьмина, которая стала женой Ромма «на всю оставшуюся жизнь». У нее была дочь Наташа от Бориса Барнета. Но своим отцом девочка считала Михаила Ильича.

Девять месяцев съемочная группа провела в экспедиции, в тяжелейших условиях пустыни Кара-Кум. Заснятые с превеликим трудом кадры браковались в Москве, на студии, где лаборанты с удивлением смотрели на пленку со сползшей от жары эмульсией. Пришлось вырыть в пустыне глубокий колодец и держать там, на льду, коробки с пленкой.

Актеры не очень-то верили в молодого Ромма. Вот тут и проявился его характер. Оказалось, что этот добрейший человек обладал железной волей, упрямством, настойчивостью. Картина была успешно завершена.

В 1937–1939 годах выходит знаменитая роммовская дилогия о Ленине («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»). Роль вождя режиссер доверил театральному актеру Борису Щукину.

Эффект появления Щукина в гриме Ленина в коридорах студии многократно описан. Вот что рассказывала Елена Кузьмина: «Когда я шла по коридору, ко мне навстречу шагал человек. Что-то в его облике показалось мне знакомым. Когда мы поравнялись, я увидела, что это шел живой Владимир Ильич. Одна рука у него была в кармане пальто, другая размашисто загребала воздух. На голове наивно и смешно кривилась кепочка. Я в первую минуту не поняла, что это загримированный Щукин. Я увидела только Ленина и задохнулась от волнения».

После официального признания «ленинианы» Михаил Ромм вошел в когорту ведущих советских кинорежиссеров. Ромм и дальше хотел развивать эту тему. Но смерть Бориса Щукина опрокинула планы.

Вершиной творчества Михаила Ромма считается картина «Мечта» (1943). Снималась она перед самой войной. Действие «Мечты» происходит в Западной Украине 1930-х годов. Глубокий духовный кризис, материальную и душевную нищету обывателей, убожество их идеалов и целей режиссер раскрывал на примере нескольких обитателей меблированных комнат под названием «Мечта».

В этой картине замечательно сыграли Ф. Раневская, Р. Плятт, А. Войцик, М. Астангов, М. Болдуман и, конечно, Е. Кузьмина, постоянная участница роммовских картин.

Замкнутый в себе мирок был исследован Роммом с большой социальной точностью и художественным мастерством. «Сочетание смешного, драматического, иронии и лиризма делает фильм примечательным явлением на советском экране; в нем, может быть,

впервые удалось нащупать зерно трагикомедии», — писал Сергей Юткевич.

«Мечту» посмотрел американский президент Рузвельт и сказал, что это один из величайших фильмов земного шара.

«Последний день перезаписи звука в „Мечте“ попал на ночь с субботы 21-го на воскресенье 22 июня 1941 года, — вспоминал Ромм. — Мы закончили перезапись в восемь часов утра. Был ясный солнечный день. Мы поздравили друг друга с окончанием работы, а через три часа я узнал о нападении фашистской Германии на Советский Союз».

Во время войны семью разбросало: дочка Наташа оказалась в Уфе, в составе группы кинематографистов эвакуировалась в Ташкент Елена Кузьмина; Ромм жил в гостинице «Москва».

В конце войны он поставил фильм «Человек 217» (1945), удостоенный Сталинской премии и премии кинофестиваля в Каннах. Это произведение искреннее, сильное и яркое. История советской девушки Тани Крыловой, угнанной в немецкое рабство, вызывала чувство ненависти к фашистам.

Михаил Ромм не был в простое даже в тяжелую пору «малокартинья». В конце 1940-х — начале 1950-х годов он поставил несколько фильмов, таких как «Русский вопрос» (1947) по пьесе К. Симонова и «Секретная миссия» (1950).

Ромм оказался в числе трех режиссеров, которым посчастливилось запустить фильмы в 1951 году. Историческая дилогия «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1952–1953) была создана по пьесе А. Штейна «Флаг адмирала». Эти постановочные, костюмные картины отняли у Ромма много сил.

В 1956 году Ромм выпускает свою самую спорную картину «Убийство на улице Данте», в которой поднималась тема растлевающего, губительного воздействия войны и фашизма на молодежь Запада.

К этому времени уже вышел запрет на съемку жен режиссеров в их фильмах. Это был удар, от которого Михаил Ильич так, не смог оправиться в ходе работы над «Убийством на улице Данте». На главную роль была утверждена театральная актриса Е. Козырева.

Несмотря на большой успех в кинотеатрах, эта работа оставила у режиссера чувство разочарования.

Ромм обрекает себя на шестилетнее молчание. Он преподает, пишет, руководит вместе с Ю. Райзманом Третьим творческим объединением на «Мосфильме», ведет два режиссерских курса во ВГИКе. Михаил Ильич воспитывает целую плеяду режиссеров, среди его учеников Г. Чухрай, А. Тарковский, Р. Чхеидзе, Г. Данелия, Г. Панфилов, В. Басов, В. Шукшин, Д. Асанова, Н. Михалков, А. Митта, Т. Абуладзе, И. Таланкин и многие другие. И каждому он помогал в работе над их фильмами, часто повторяя слова Эйзенштейна: «Режиссер — это ум».

Новый период в творчестве Ромма начался с фильма «Девять дней одного года» (1962). По определению режиссера, это произведение о молодых ученых-физиках явилось «картиной-размышлением». Он почувствовал, что растет интерес к этим людям, к их особому быту, к их таинственному труду, к их жизни в романтическом ореоле секретности.

Последней работой Ромма стал монтажный фильм о Третьем рейхе «Обыкновенный фашизм» (1966).

Отобранная из сотен тысяч метров архивная пленка, немногие специально доснятые документальные кадры и авторский текст, который произносит сам режиссер, — таковы компоненты фильма. Ромм сталкивал два пласта времени — прошлое, проходящее в кадрах хроники, и настоящее, раскрывающееся в авторском комментарии.

Вместе со съемочной группой Ромм выезжал в Польшу и Германию. Толпы экскурсантов проходили по территории лагеря Освенцим. Михаил Ильич следил за ними, повторял их маршруты, пытаясь понять, как современный человек воспринимает то, что он видит.

Фильм «Обыкновенный фашизм» завоевал зрителя общим количеством свыше сорока миллионов. Такой аудитории не знал до этого ни один историко-документальный фильм. Ромм объездил с картиной весь мир.

Ромм был свободным человеком, не боялся спорить с ученым Андреем Сахаровым и с интересом читал его запрещенные труды. Он наговаривал на маленький магнитофон свои рассказы-наблюдения о жизни, встречах с Эйзенштейном, Хрущевым, Сталиным.

Ромм задумал еще один хронико-документальный фильм «Мир сегодня». Но завершить его не успел. Михаил Ильич, сидя дома за письменным столом, как обычно, раскладывал карточки, на которых были обозначены кадры фильма. Когда в кабинет заглянула Елена Александровна, он сказал: «Сегодня мне что-то нездоровится. Я, пожалуй, прилягу». Жена помогла ему перебраться на диван. Через несколько мгновений его не стало.

Михаил Ильич Ромм умер 1 ноября 1971 года. В его записях, оставшихся в архиве, есть фраза: «Мне нужно только десять лет жизни, и я все успею…»

Фильм «Мир сегодня» заканчивали Э. Климов, Г. Лавров, М. Хуциев, на экраны он вышел под названием «И все-таки я верю» (1976). Но голос Ромма прозвучал с экрана… Он готовился к этой роли, наговаривал на пленку. Фонограммы хватило на две мировые войны, до атомного взрыва в Хиросиме. Потом на экране возник текст: «Здесь обрывается голос автора фильма… Дальше пойдут надписи».

МАРСЕЛЬ КАРНЕ
(1906–1996)

Французский режиссер. Фильмы: «Ножан» (1929), «Набережная туманов» (1938), «День начинается» (1939), «Вечерние посетители» (1942), «Дети райка» (1945), «Тереза Ракен» (1953), «Обманщики» (1958), «Чудесный визит» (1974), «Библия» (1977) и др.

Марсель Карне родился 18 августа 1906 года в Париже в квартале Батиньоль. Отец его был столяром-краснодеревщиком, уроженцем Морвана, мать — бретонкой. Рано лишившись матери, мальчик воспитывался у бабушки и тетки. Карманные деньги он тратил на походы в кино и мюзик-холл.

После окончания школы Карне трудился в столярной мастерской, учился в Кинофотошколе, работал в страховой компании, служил в армии.

Летом 1928 года Марсель Карне снимает портативной кинокамерой короткометражку «Ножан, воскресный Эльдорадо» о жизни маленького

городка на берегу Марны. Фильм вызвал интерес и демонстрировался в течение двух месяцев. «Ножан» — своего рода «социальный кинорепортаж», лирически окрашенный, с блестками юмора, весь состоящий из минутных, то грустных, то забавных впечатлений. «Сюита моментальных снимков», — писала пресса.

В начале 1930-х годов Карне работал ассистентом именитых режиссеров, в частности, у Рене Клера на картине «Под крышами Парижа». В 1936 году он поставил мелодраму «Женни» по роману Пьера Роше. С этой картины началось длительное сотрудничество Карне со сценаристом Жаком Превером. «Он никогда не вмешивался в мою работу, — писал режиссер. — Если Превер 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».

В 1937 году берлинская студия «УФА» предложила Карне экранизировать роман Пьера Мак-Орлана «Набережная туманов», причем обязательно с участием Жана Габена. Переработавшие первоисточник Карне и Жак Превер сильно изменили сюжет. Когда в Германии прочитали сценарий, разразился скандал. Геббельс запретил ставить картину, обвинив авторов в «плутократии, декадентстве и отрицании». Контракт был разорван.

Узнав об этом, продюсер Грегор Рабинович, давно мечтавший о фильме с Жаном Габеном, откупил у студии «УФА» все контракты, связанные с «Набережной туманов».

Картина снималась на фоне мокрых улиц, в тумане — тогда еще никто так не снимал, и машину, которая делала туман, изобрели сами. «„Набережная туманов“ была революционной картиной в смысле ее эстетики, — отмечал Карне. — Тогда делали шикарные развлекательные фильмы с богатыми декорациями и о достоинстве продюсера судили по богатству костюмов, декораций и массовых эпизодов. А у меня было всего два персонажа, которых играли Жан Габен и Мишель Морган, действие происходило в тумане, и продюсер Рабинович сильно сомневался в успехе. Он четырнадцать раз снимал свою фамилию с титров и ставил ее обратно…».

Поэтическая реальность «Набережной туманов» родила термин, который навсегда оказался связанным с творчеством Карне — «поэтический реализм». Антониони писал: «Наиболее характерная особенность реализма Карне в том, что в нем неизменно ощущается примесь романтизма, хотя режиссер вводит элементы этого стиля с присущими ему тонкостью и умом».

Всеобщая мобилизация вынудила Карне прервать работу над сценарием Анри Жансона «Начальная школа». Марсель пробыл в бездействовавшей армии несколько месяцев. К концу «странной войны» его перевели на службу в генеральный штаб. Он снова стал бывать в Париже, хотя, как правило, его самовольные отлучки заканчивались очередным взысканием.

В начале зимы 1942 года на террасе отеля «Рояль» в Ницце актер Жан-Луи Барро рассказал Преверу и Карне удивительную историю великого мима Дебюро, который за убийство ударом трости был арестован

и предстал перед судом. Чтобы услышать голос мима, на процесс явился «весь Париж». Благодаря этому драматическому эпизоду у режиссера зародилась мысль воссоздать на экране увлекательный и таинственный мир Парижа 1830-х годов.

Карне начинает собирать материал в библиотеках, в букинистических магазинах и приносит чемоданы книг и документов в «Приере де Валетт» — уединенную гостиницу в окрестностях Ниццы. Съемки фильма «Дети райка» начались 16 августа 1943 года в Ницце, но из-за войны картину заканчивали в Париже, и лишь 2 марта 1945 года состоялась ее премьера.

Весь фильм отличает чрезвычайно изысканная изобразительная пластика. И хотя между двумя сериями фильма («Бульвар преступлений» и «Белый человек») существует временной разрыв — единство действия сохраняется. Все события разворачиваются вокруг театра «Фюнамбюль», который каждый вечер посещают «дети райка» — зрители с галерки.

Главные персонажи ленты — мим Дебюро и прославленный драматический актер Фредерик Леметр. Их роли сыграли Барро и Брассер. В главных женских ролях снялись Арлетти и юная Мария Казарес.

Наивный и пылкий мим Дебюро влюблен в неотразимую Гаранс. Банальное недоразумение мешает их любви. Женщина бежит, и мим в отчаянии преследует ее по парижским улицам. И этот шутовской и одновременно отчаянный пробег — удивительнейший эпизод в истории кино.

«Дети райка» — одно из самых вдохновенных и поэтических произведений французского киноискусства. Фильм о любви, о жизни, об искусстве вновь и вновь выходил на экраны, пользуясь неизменным успехом у зрителей.

Во второй половине 1940-х Карне вступил в период, о котором он не любил вспоминать: это была сплошная полоса несчастий, невезений, шумных скандалов с продюсерами. Все его крупные проекты срываются один за другим.

Наконец продюсер Хаким предложил ему экранизировать роман Золя «Тереза Ракен» (1953). Режиссер выполнил все требования Хакима: перенес действие картины в современность, изменил обстоятельства, в которых погибал Камиль Ракен, наконец, превратил любовника Терезы в иностранца (условия совместной франко-итальянской постановки предполагали участие итальянского актера).

«Тереза Ракен» принесла Карне большой успех. На Венецианском кинофестивале 1953 года фильм получил «Серебряного льва». Парижская премьера прошла под бурные аплодисменты. «Терезу Ракен» отметили наградами в США и в Японии.

После недолгой передышки Карне снял фильм «Воздух Парижа» («Мелодии Парижа») с участием Габена и Арлетти. Выбор сюжета оказался неожиданным: это оптимистическая история дружбы двух боксеров. «Параллельно с главными действующими лицами, — говорил Карне, — я хочу также показать маленьких людей Парижа, окружающих тех, кто в один прекрасный день могут стать чемпионами…»

В конце 1955 года режиссер вернулся в Париж. Вскоре ему начали намекать, что он постарел, его обгоняют… Карне пытался найти общий

язык с молодежью. Герои его «Обманщиков» (1958) — двое влюбленных, счастью которых ничто не препятствует, кроме табу, придуманных ими самими…

К этой картине режиссер готовился почти два года. Сценарий неоднократно переделывался после разговоров с молодежью. Карне и сценарист Жак Сигюр посещали кафе в Сен-Жермен-де-Пре, пытаясь разобраться в философии и нравах «тех, не лишенных интеллекта молодых людей, у которых много свободного времени и которые фланируют между Латинским кварталом и Пасси».

Именно с этой картины началось восхождение к славе Ж.-П. Бельмондо. Хотя критики и называли актера «свиноподобным дурачиной», его заметили и зрители, и режиссеры.

Биограф Жан Кеваль писал о Карне: «Невысокий, широкоплечий, смуглый человек. У него горячий взгляд и редеющие волосы… Он всегда черпает ответ в своем внутреннем мире, говорит не останавливаясь, дополняя свою мысль воспоминаниями, и тогда загорается, начинает жестикулировать, а затем возвращается к заданному вопросу… Он говорит, не подбирая выражений, а потом готов кусать себе губы за то, что сказал лишнее».

В 1960-е годы Карне собирался снимать эпическую фреску о русском балете в Париже. В роли Дягилева постановщик видел Орсона Уэллса, а на роль Нижинского хотел пригласить Рудольфа Нуриева. «Мы с английским продюсером предложили русским сотрудничество, — говорил Карне. — Русские, посоветовавшись, согласились на копродукцию. Но, узнав, что я собираюсь снимать Нуриева в роли Нижинского, отказались — под тем предлогом, что „в Большом театре дюжина таких, как Нуриев“».

Фильмы «Молодые волки» (1968) и «Убийцы именем порядка» (1971) режиссер вновь посвятил «молодежной теме». Последняя лента демонстрировалась на Московском кинофестивале. За заслуги в развитии киноискусства Марсель Карне был награжден призом Союза кинематографистов СССР.

Среди фильмов 1960–1980-х годов, к сожалению, нет постановок, сравнимых с ранними шедеврами мастера. Критика упрекала его за отход от больших тем и скатывание на позиции коммерческого кино.

Сознавал это и сам режиссер: «Мне, конечно, хотелось бы создавать оригинальные произведения, влияющие на умы людей, фильмы, в которых могли бы затрагиваться насущные проблемы современности. Однако я работаю для продюсеров, единственной целью которых являетсяприбыль».

В 1979 году Карне стал членом Академии изящных искусств, а в 1982 году вошел во Французскую академию киноискусства Его вклад во французское и мировое кино был отмечен премией «Сезар» (1979) и почетной премией на фестивале Венеции (1982).

Даже в 85 лет патриарх вынашивал множество планов, среди которых — экранизация прозы Мопассана с молодой Жюльетт Бинош…

Марсель Карне умер 31 октября 1996 года.

ЛУКИНО ВИСКОНТИ
(1906–1976)

Итальянский режиссер театра и кино. Фильмы: «Земля дрожит» (1948), «Рокко и его братья» (1960), «Гибель богов» (1969), «Смерть в

Венеции» (1971), «Семейный портрет в интерьере» (1975) и др. Спектакли: «Трамвай „Желание“» (1949), «Три сестры» (1952), «Вишневый сад» (1965) и др.

Лукино Висконти ди Модроне родился 2 ноября 1906 года в Милане. Его отец, герцог Джузеппе Висконти ди Модроне, любил искусство и заслужил признание как театральный меценат. Мать, Карла Эрба, происходила из богатого семейства, добившегося господства в фармацевтической промышленности Милана. Семеро детей Висконти занимались иностранными языками, спортом, музыкой. Отец воспитывал их в строгих и твердых правилах. Лукино учился игре на виолончели, а также композиции. Его любимым писателем был Шекспир. Еще одним увлечением стал театр «Ла Скала». В 1936 году Висконти по рекомендации Коко Шанель устроился ассистентом (по другим сведениям — бутафором) в группу Жана Ренуара, снимавшего фильм «Загородная прогулка». Работа у Ренуара. Это было начало режиссерского пути Лукино. Тогда же началось его сближение с коммунистами.

Свой первый фильм «Одержимость» («Наваждение») по роману Джеймса Кейна «Почтальон звонит дважды» Висконти снял в 1942 году. Это история любовной страсти, преступления и возмездия.

Вскоре Висконти оказался в рядах антифашистского Сопротивления. Он укрывал в своем доме людей, преследуемых фашистами, помогал солдатам союзнических армий бежать из немецкого плена. В Риме Лукино был арестован гестапо и чудом избежал казни. В 1945 году он вместе с другими кинематографистами выпустил документальный фильм в память об антифашистском Сопротивлении — «Дни славы».

Еще до окончания войны Висконти развил бурную деятельность как режиссер театра: с января 1945 по февраль 1947 года он поставил на различных сценах Италии одиннадцать драматических спектаклей. В 1946 году он сформировал собственную труппу с постоянной резиденцией в римском театре «Элизео». Его «Элизео» просуществовал двенадцать лет, став первым итальянским режиссерским театром, выдержавшим испытание временем. Наряду с Джорджо Стрелером, Висконти стал основоположником режиссерского театра в Италии.

Начинал Висконти как вождь театрального натурализма. По словам самого Висконти, в его прославленных спектаклях 1940-х годов «…у зрителей возникло ощущение чего-то совершенно нового, небывалого. Непривычная реалистичность постановки и исполнения буквально сразила их: так бывает в школе, когда все стирается с доски и пишется заново. Никто не представлял себе, что можно играть настолько правдиво».

Задумав новый фильм, в 1947 году Лукино Висконти отправился на Сицилию, в старинный рыбацкий поселок Ачи Трецца, где когда-то происходили события, пересказанные в романе Верги «Семья Малаволья». Его ассистентами стали Франческо Рози и Франко Дзефирелли.

Сценария не было — фильм создавался по сюжету романа. Вместо профессиональных актеров в картине снимались жители местечка: рыбаки, девушки, батраки, каменщики, торговцы рыбой. Говорили они на сицилийском диалекте. Итальянский язык в Сицилии — не язык бедняков. Висконти добивался того, чтобы экранная жизнь его сицилийских героев

представляла естественное продолжение их реальной жизни.

Съемки продолжались полгода. Исчерпав бюджет, Висконти продал часть семейных картин и драгоценностей и довел работу до конца…

В августе 1948 года фильм «Земля дрожит» был представлен зрителям на Венецианском кинофестивале. Картина поразила всех необычайным сочетанием правдивости и высокого поэтического достоинства. Искусство неореализма достигло в ней одной из своихвершин.

В 1950-х годах Лукино Висконти успешно сочетал работу в театре и кино. Сценарий трагикомедии «Самая красивая» (1951) ему помогали писать Франческо Рози и новый соавтор — Сузо Чекки д'Амико, которая станет одним из самых близких друзей и верных соратников режиссера. В «Самой красивой» убедительно сыграла актриса Анна Маньяни, создавшая образ чистосердечной, наивной женщины.

Снимая кино, Висконти черпал вдохновение в театре. Поставив «Весталку» Спонтини в «Ла Скала», он создает «костюмный» фильм «Чувство» (1954). Это история безумной любовной страсти с жестоким финалом из жизни аристократов.

После этого он осуществил ряд успешных оперных постановок в «Ла Скала» с участием Марии Каллас. «Травиата» (1955) Верди стала крупнейшим событием в музыкальной жизни. Висконти еще не раз будет обращаться к творчеству великого итальянского композитора. Среди любимых опер режиссера — «Дон Карлос» и «Макбет».

В драматическом театре висконтиевский натурализм со временем приобрел физиологический оттенок. Болезненной страстью были проникнуты спектакли по миллеровской пьесе «Вид с моста» (1958) и «Фрекен Юлия» (1957) Стриндберга, а также запрещенная цензурой за безнравственность «Ариальда» по пьесе Тестори (1961). Исполнительница главной роли Рина Морелли замечательно «передала горечь, ярость, истерические кризисы старой девы, преследуемой воспоминаниями об умершем женихе, а Паоло Стоппа — вульгарность и грубость ее нового избранника».

Однажды в беседе с журналистами Висконти обмолвился о замысле фильма «из жизни молодых боксеров». Героями его новой работы стали крестьяне, выходцы из нищей Лукании, отправившиеся искать лучшую жизнь. В роли всепрощающего Рокко Паронди снялся молодой Ален Делон. Картину «Рокко него братья» (1960) смотрела вся Италия!

Висконти обладал сложным характером. «Дух противоречия», «непреклонность», «постоянный вызов самому себе» — так обозначила Сузо Чекки д'Амико его черты.

Искусство работы с актером он сравнивал с умением находить подземные воды. «Лукино фактически подменял актеров, подолгу объяснял реплики, задавал интонацию, сам декламировал и проигрывал эпизоды», — говорил в одном из интервью Микеланджело Антониони.

Висконти предоставлял полную свободу Анне Маньяни, а на Марчелло Мастроянни кричал и ссорился с ним. Он в совершенном безмолвии проводил съемочные дни с Дирком Богардом и по-доброму шутил на съемках с Роми Шнайдер. С Паоло Стоппой и Риной Морелли у него было полное взаимопонимание и единомыслие, не только в работе, но и в жизни вообще.

Микеланджело Антониони говорил, что «фильмы Висконти отличаются силой и плавностью повествования: у него потрясающее умение развивать характер персонажа в процессе рассказа». Эти слова в полной мере можно отнести к картине режиссера «Туманные звезды Большой Медведицы» (1965), в которой Висконти обращается к современной теме: брат и сестра мстят за погибшего отца убийце, ставшему их отчимом, и матери, пособнице преступления.

В это же время он ставит в театре для труппы Морелли — Стоппа чеховский «Вишневый сад» (1965). Висконти заявил, что это будет спектакль о кризисе одного семейства, более того, между его последним фильмом «Туманные звезды Большой Медведицы» и «Вишневым садом» есть много общего: их объединяет именно тема семейного кризиса. «Только сюжет моего фильма трагичен, — уточнял режиссер, — а сюжет пьесы Чехова совсем напротив, хотя все в театре думают иначе. Даже Станиславский не понял в этом отношении Чехова… Я же буду придерживаться указаний, которые дал автор в письмах к первому постановщику… Для Чехова эта его последняя пьеса была не столько драмой, сколько комедией».

После «Вишневого сада» Лукино Висконти практически распрощался с театром.

В последний период жизни он все чаще обращался к немецкой литературе, музыке, истории и даже совершил путешествие по Баварии и Австрии. О том, что Висконти прекрасно знал и понимал немецкую культуру, убедительно свидетельствуют созданные на протяжении пяти лет фильмы «Гибель богов» (1969), «Смерть в Венеции» (1971), «Людвиг» (1973). Критики назвали их «немецкой трилогией» Висконти.

Сначала он обратился к событиям, происходившим в Германии фазу после установления нацистского режима. Фильм был назван, как опера Вагнера: «Гибель богов». «Я делаю эту картину для поколений, которые не знают, что такое нацизм, — говорил режиссер. — Молодые должны усвоить, что непротивление злу приводит к его абсолютизации. Нацистские оргии массовых убийств были чудовищны, и я хотел передать воистину апокалипсический ужас происходящего».

Второй фильм «Смерть в Венеции» был снят по известной новелле Томаса Манна в 1971 году и удостоен премии Каннского фестиваля.

Завершал «немецкую трилогию» фильм «Людвиг» — о короле Баварском, ставшем олицетворением тщетных попыток создать «царство Красоты». Висконти любил рассказывать истории поражений, описывать одинокие души, судьбы, разрушенные реальностью.

Висконти довел съемки до завершения, когда 27 июля 1972 года у него случился удар. Перед этим Лукино чувствовал себя так, как чувствует себя человек после нормального трудового дня, с учетом той нестерпимой жары, которая стояла в Риме, и того, что было выкурено исключительно много сигарет.

В результате инсульта его тело оказалось частично парализованным. Висконти был доставлен в Цюрих, но, не завершив курс лечения, он с согласия врачей покинул клинику, чтобы на вилле своей сестры заняться монтажом «Людвига».

Режиссер мечтал превратить «немецкую трилогию» в тетралогию, экранизировав «Волшебную гору» Томаса Манна, и таким образом завершить кинематографическую карьеру.

Но сначала он поставил камерный фильм с немногими персонажами. Главные роли в нем исполнили Берт Ланкастер, Хельмут Бергер и Сильвана Мангано. Осенью 1974 года «Семейный портрет в интерьере» был завершен и в откликах на него зазвучали одни и те же слова: фильм-завещание. Его герой — интеллектуал, старый Профессор, который уходит в себя, предпочитая общению с людьми коллекционирование картин.

Висконти был вынужден оставить работу после того, как упал и сломал шейку бедра. Снова невозможность передвигаться, снова кресло-коляска. В его квартире постоянно находились родные и друзья, здесь же, рядом с ним, были любимые книги и музыкальные записи.

Сильнейшая простуда ускорила конец. Лукино Висконти ушел из жизни 17 марта 1976 года. Он успел провести съемки «Невинного» по роману д'Аннунцио. «Это был фильм Лукино Висконти» — такой надписью завершили картину его друзья. Великий режиссер хотел, чтобы на его надгробии было начертано: «Он обожал Шекспира, Чехова и Верди».

ДЭВИД ЛИН
(1908–1991)

Английский режиссер. Фильмы: «В котором мы служим» (1942), «Большие надежды» (1946), «Оливер Твист» (1948), «Мост через реку Квай» (1957), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Доктор Живаго» (1965), «Дочь Райна» (1970), «Поездка в Индию» (1985) и др.

Дэвид Лин родился 25 марта 1908 года в предместье Лондона в состоятельной семье. По воле родителей он изучал бухгалтерию, но в двадцать лет решил посвятить себя кино. Путь к вершинам славы начался с работы посыльным, потом Лин получил место оператора.

28 июня 1930 года он женился в первый раз — избранницей стала кузина Изабель. Несмотря на рождение ребенка этот брак распался через шесть лет.

Первая же картина Лина, поставленная совместно с популярным драматургом Ноэлем Коуардом, — художественно-документальная киноповесть «В котором мы служим» (1942) — обратила на себя всеобщее внимание. Создав своеобразный коллективный портрет экипажа военного корабля, Дэвид Лин открыл новых для английского экрана героев — это были обычные люди, лишенные романтического ореола.

Как режиссер Лин славился умением работать с актерами и обостренным чувством стиля. В результате небольшой психологический этюд о несостоявшемся романе домохозяйки и доктора превратился в его руках в напряженную драму «Короткая встреча» (1945). Режиссер положил в основу фильма драматургию настроений и оттенков чувств; это был новый, плодотворный этап в развитии английского кино. Не случайно такой строгий критик, как Анри Базен, поставил картину Лина в один ряд с «Римом — открытым городом» Росселлини и первыми шедеврами Де Сики.

Организовав независимую кинокомпанию «Синегилд», Лин снял две замечательные ленты по Диккенсу «Большие надежды» (1946) и «Оливер Твист» (1948), которые пользовались большим успехом в Европе. Один из

критиков писал о фильме «Оливер Твист»: «Пронзительный трагизм пролога, в котором падающая от истощения и боли женщина ведет смертельную борьбу с тьмой, долгой дорогой и ураганом; зловещий юмор сцен, изображающих воровскую „академию“ в страшной ночлежке Фейджина; наконец, захватывающий динамизм сцены уничтожения воровского вертепа — все это приближалось по своей изобразительной силе к литературному гению писателя».

Образ Фейджина, который стал одной из высших художественных удач в «Твисте», вызвал нелепые обвинения в антисемитизме. В результате фильм Лина не был допущен на экраны США.

Одну из лучших своих картин «Мост через реку Квай» (1957) Лин поставил вместе с американцами. В этом ярком антивоенном фильме, рассказывающем о мужестве английских военнопленных, брошенных японцами в затерянный в джунглях лагерь, замечательно играли звезда немого кино Сессю Хайакава и Алек Гиннес. Непреклонный полковник Николсон, безусловно, берет верх над другим фанатиком — комендантом концлагеря Саито, но он должен взорвать возведенный его людьми мост через реку Квай…

Фильм Лина стал лидером национального проката США. За «Мост через реку Квай» режиссер получил «Оскара».

С этого времени имя Лина ассоциируется с понятием «большой стиль», для которого характерны крупномасштабность постановки, стремление увязать частную историю или авантюрный сюжет с изображением эпохальных исторических событий. Фильмы Лина отличались тщательнейшей проработкой всех компонентов, в результате подготовительный и съемочный периоды были у него довольно длительны.

В 1962 году на экран вышел один из величайших фильмов в истории мирового кинематографа — драма Дэвида Лина «Лоуренс Аравийский» о полковнике британской разведки, который во время Первой мировой войны должен был воспрепятствовать союзу арабов с турками. Ради этой цели Томас Эдвард Лоуренс провозгласил идею создания государства, независимого от турок и англичан.

Картина являлась совместной англо-американской постановкой, с бюджетом более 12 миллионов долларов. Дэвиду Лину «Лоуренс Аравийский» стоил трех лет жизни, проведенных в песках Сахары и за монтажным столом.

На главную роль претендовали известные актеры, в том числе Марлон Брандо, но Лин выбрал Питера О'Тула и оказался прав. В одеянии арабского шейха или в элегантном мундире британского офицера, мчась в бой на белом верблюде или сидя за письменным столом, — Питер О'Тул везде представал красивым, смелым и благородным рыцарем «без страха и упрека».

Съемки проходили в раскаленной пустыне, в 150 милях от ближайшего оазиса. Галлон воды стоил здесь три доллара. Вокруг кишели змеи и скорпионы. Когда О'Тул снимался в батальных сценах, он не раз падал с верблюда. В интервью журналу «Ньюсуик» актер говорил: «Признаюсь вам, что только благодаря Дэвиду Лину я все это выдержал. Из всей съемочной группы только он и я пробыли в Иордании полный срок. Он таскал штатив. Я — камеру. После изнуряющего дня он садился перед

своей палаткой и курил. И, глядя на него, я думал: раз он выносит все это, почему я, черт возьми, не могу?»

Самоотверженность режиссера и всей съемочной группы была вознаграждена. «Лоуренс Аравийский» получил семь «Оскаров», имел великолепный прокат. Американская критика называла этот фильм одним из семи чудес кинематографического света.

В 1971 году фильм вышел в повторный прокат. При этом его продолжительность увеличилась до 3 часов 40 минут. В картину были возвращены сцены, которыми Дэвиду Лину когда-то пришлось пожертвовать.

Итальянский продюсер Карло Понти был первым, кто оценил книгу Б. Пастернака «Доктор Живаго» с кинематографической точки зрения. Идея перенести роман на экран понравилась студии «МГМ». Кинокомпания согласилась финансировать постановку, но с условием, что картину снимет Дэвид Лин.

Режиссер, прочитавший роман во время морского круиза, с воодушевлением взялся за дело. Посоветовавшись с драматургом Робертом Болтом, он решил, что это будет рассказ о людях, которых как песчинки носит вихрь революции.

На роль Ларисы, возлюбленной и музы поэта, Карло Понти настойчиво предлагал свою супругу Софию Лорен. Но Лин пригласил малоизвестную английскую актрису Джули Кристи. Роль Юрия Живаго получил египтянин Омар Шариф, что было довольно смелым решением. Гримерам пришлось основательно потрудиться, чтобы придать его лицу славянские черты.

Несомненно, решившись на постановку «Доктора Живаго» (1965), Лин шел на большой риск, так как в России не бывал. Съемки проходили в Испании. Работать пришлось в сорокаградусную жару. Когда снимали зиму, люди в массовках падали от тепловых ударов. А сквозной темой фильма стал образ метели…

«Доктор Живаго» имел феноменальный зрительский успех и вошел в число самых кассовых фильмов в истории кино. Студия «МГМ» не успевала печатать копии. Фильм был дублирован на 22 языка. Киноакадемия вручила его создателям пять «Оскаров».

В 1970 году Лин, убежденный реалист, склонный к тонкому психологическому кинопортрету, поставил фильм «Дочь Райна», рассказывающий историю любви английского офицера и молодой ирландки Сары Майлс. Использование только что рассекреченной военной оптики позволило ему создать грандиозные панорамные виды (картина была удостоена «Оскара» за операторскую работу).

Свой последний фильм «Поездка в Индию» (1984) Лин поставил в 77 лет, после долгого перерыва. Случай уникальный, ибо по своему драматизму, по четкости и глубине характеров, по красоте и мощи изобразительного решения последняя работа режиссера ни в чем не уступает его прославленным шедеврам. В «Поездке в Индию» цивилизация колонизаторов терпит поражение в поединке с недоступным ее пониманию миром Востока.

В 1984 году Дэвид Лин был возведен в рыцарское достоинство. Американский институт кинематографии отметил его премией за

творческую карьеру (1990).

Он хотел снять фильм «Империя Солнца» (1987), но затем передал постановку Стивену Спилбергу. В течение нескольких лет Лин вместе со сценаристом Робертом Болтом готовил экранизацию романа Жозефа Конрада «Ностромо», но осуществить ее не успел. Дэвид Лин умер 16 апреля 1991 года. За четыре месяца до этого он снова женился. В шестой раз…

ЭЛИА КАЗАН
(1909–2003)

Американский режиссер театра и кино, писатель. Фильмы: «Джентльменское соглашение» (1947), «Трамвай „Желание“» (1951), «В порту» (1954), «Америка, Америка» (1963). Спектакли: «Смерть коммивояжера», «Трамвай „Желание“», «Кошка на раскаленной крыше» идр.

Элиас Казанжоглу (Казан) родился 7 сентября 1909 года в Константинополе (ныне Стамбул) в бедной греческой семье. Когда ему было четыре года, его родители эмигрировали в США и поселились в Нью-Йорке.

Элиа провел безрадостное детство и юность, болезненно перенес лишения студенческих лет. Он закончил Уильямс-колледж, постигал искусство драмы в Йельском университете, играл в театре.

В течение двух лет Элиа состоял в компартии и вышел из нее весной 1936 года. Режиссер говорил, что сделал это в знак протеста против недемократических попыток партийного руководства установить контроль над театральной компанией.

В 1934 году Казан пробует себя в режиссуре. Познакомившись с системой Станиславского, он с тех пор придерживался ее принципов. Всю свою режиссерскую деятельность он связывал с серьезной реалистической драматургией. Будучи признанной и популярной на Бродвее фигурой, он ставит пьесы О'Нила, Т. Уильямса, А. Миллера, Т. Уайлдера.

В 1947 году вместе с Ли Страсбергом Казан организует знаменитую Актерскую студию, обучение в которой велось на основе принципов системы Станиславского. Среди воспитанников студии — Марлон Брандо, Род Стайгер, Джеймс Дин, Натали Вуд, Мэрилин Монро и многие другие звезды театра и кино.

На Бродвее Казан поставил три пьесы Артура Миллера. Первая из них — «Человек, которому так везло» (1945) провалилась, ее показали всего четыре раза. Вторая — «Все мои сыновья» (1946) — прошла с успехом. А появление на Бродвее «Смерти коммивояжера» (1949) делает Казана ведущим американским режиссером. Он сумел сделать спектакль не только правдивым, но и театрально выразительным, поэтичным. Критик Дж. М. Браун писал, что все актеры «играли с таким искусством и убежденностью, что разграничительная линия между жизнью и игрой казалась несуществующей».

Элиа Казан получил признание как лучший истолкователь ранних произведений Теннеси Уильямса на американской сцене. Особенным успехом пользовались спектакли «Трамвай „Желание“» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Сладкоголосая птица юности» (1958).

Успех бродвейской постановки пьесы «Трамвай „Желание“» привлек внимание голливудских боссов. Права на экранизацию купила «Уорнер

бразерс». Снимать фильм поручили Элиа Казану (интерес к кино возник у него еще в 1930-х годах). Все актеры, занятые в спектакле, получили приглашение в Голливуд. И только героиню — странную женщину по имени Бланш Дюбуа сыграла Вивьен Ли.

«Трамвай „Желание“» (1951) был выдвинут на соискание премии американской киноакадемии по двенадцати номинациям. «Оскары» получили: Вивьен Ли как лучшая актриса года, Карл Молдэн и Ким Хантер как лучшие актеры второго плана.

Пьеса Уильямса оказалась судьбоносной для Марлона Брандо, в исполнении которого Ковальский выглядит простым и обаятельным. Критики назвали его игру блистательной. Брандо отмечал, что Казан один из тех немногих режиссеров, которые позволяют актеру импровизировать на съемочной площадке.

В 1952 году в судьбе Казана настал драматический период: 14 января его вызвали в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Поначалу Элиа держался мужественно. Но 10 апреля, когда 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. Артур Миллер потребовал, чтобы Казана отстранили от работы над его пьесой «Суровое испытание».

По иронии судьбы в роковом для себя году Элиа Казан снял картину «Вива, Сапата!» по сценарию Дж. Стейнбека о мексиканском революционере, который до последнего вздоха сохраняет верность своим идеалам.

Одним из лучших в творческой биографии Казана стал фильм «В порту» (1954), рассказывающий о коррупции в профсоюзах. В этой драме Марлон Брандо сыграл Терри Малоя, бывшего боксера, попавшего под влияние мафии. Наивный парень, наставляемый на путь истинный любимой девушкой и священником, постепенно начинает прозревать. Убийство родного брата — адвоката мафии, наполняет его душу жаждой мщения. Нарушая кодекс молчания, он дает показания в комиссии по расследованию преступлений. Казан и сценарист Бадд Шульберг, который также был информатором, словно пытались оправдаться за свое предательство.

Фильм снят без режиссерских изысков — так, чтобы он казался хроникой реальных событий. Американские киноакадемики признали «В порту» лучшим фильмом года.

Экранизация романа Стейнбека «К востоку от Рая» (1955) завершает наиболее плодотворные для Казана годы в кинематографе. Писатель перенес библейскую историю Авеля и Каина в современную Америку. Кинодрама о распаде семьи (зрители были потрясены эмоциональным кипением Джеймса Дина в роли подростка) имела шумный успех.

Эйб Полонски заметил, что после дачи показаний Элиа страдал от «неспокойной совести». Именно в этом свете можно рассматривать «Лицо в толпе» (1957) по сценарию Шульберга. Казан создал фильм по-настоящему мужественный и социально значительный. Поражает яростная

бескомпромиссность картины, с ее сатирическим разоблачением системы духовного оболванивания американского обывателя с помощью средств массовой информации.

Когда в 1964 году был организован «Репертуарный театр» Линкольновского центра искусств, Казана назначили его художественным руководителем.

Театр торжественно открылся в январе 1964 года пьесой Артура Миллера «После грехопадения», поставленной по просьбе автора Казаном. Одной из центральных в пьесе стала проблема всеобщей вины. В персонаже по имени Мики нетрудно было угадать самого Казана, а в истории разрыва Мики с Квентином — историю былого разрыва режиссера с Миллером.

Однако хозяев театра интересовала только прибыль, их не устраивала серьезная репертуарная линия, проводимая Казаном. В результате острого конфликта режиссер ушел из «Репертуарного театра».

Он возвращается к писательству и создает трилогию о судьбах греко-армянской диаспоры: «Америка, Америка» (1963), «Сделка» (1969) — рассказ о душевном срыве «удачливого» иммигранта, и «Анатолиец» (1982). Казан экранизировал первые две части трилогии, создав обширную, волнующую ретроспективную эпопею.

В ленте «Америка, Америка» режиссер рассказывает историю эмиграции его дяди Ставроса из Турции в США в начале XX века. Большая часть фильма снималась в Малой Азии, с участием неизвестных актеров. Казан подчеркивал: «…капитализм — это джунгли, верно. А в джунглях либо погибаешь ты, либо погибаю я. Так. Вот что, по сути, ощутил здесь Ставрос. Вот какой урок дала ему жизнь».

В 1972 году на экран вышла картина Казана «Посетители» о моральном растлении американской молодежи, участвовавшей в войне во Вьетнаме. Сценарий был написан сыном режиссера.

После экранизации незавершенного романа Ф. С. Фицджеральда «Последний магнат» с Робертом Де Ниро в главной роли (1976) Элиа Казан больше не ставил фильмов и посвятил себя литературной деятельности. Его автобиография «Жизнь» была опубликована в 1988 году. После смерти первой жены, актрисы Молли Дей Тэтчер, с которой он прожил более тридцати лет (1932–1963) и воспитал четверых детей, Элиа был женат еще дважды — на актрисе Барбаре Лоден, а после того как и она умерла — на Франсис Рудже. Из детей Казана наибольшую известность получил сын Николас — талантливый сценарист и режиссер.

В 1999 году Мартин Скорсезе и Роберт Де Ниро вручили Казану почетного «Оскара» — за творческую карьеру. В общей сложности фильмы выдающегося мастера получили в различных номинациях двадцать «Оскаров». Однако предательство навсегда запятнало репутацию режиссера. На оскаровской церемонии его приветствовала только половина зала…

Классик американского кино Элиа Казан умер 28 сентября 2003 года в возрасте 94 лет.

АКИРА КУРОСАВА
(1910–1998)

Японский режиссер, сценарист. Фильмы: «Расемон» (1950), «Семь самураев» (1954), «Трон в крови, или Паучий замок» (1957), «Телохранитель» (1961), «Красная борода» (1965), «Дерсу Узала» (1975), «Кагэмуся» (1980), «Ран» (1985) и др.

Акира Куросава родился 23 марта 1910 года в пригороде Токио Татикаве в семье кадрового офицера, потомственного самурая. «Мы были токийцами в третьем поколении, то есть коренными токиозами, — писал режиссер. — Моя мать отличалась мягким характером, отец — довольно суровым». Хейго Куросава, брат Акиры, был комментатором немых фильмов (представители этой профессии в Японии пользовались огромной популярностью). Брат часто водил мальчика в кинотеатры. Через несколько лет жизнь Хейго оборвется трагически — он уйдет в горы и покончит с собой…

В семнадцать лет Куросава поступил в школу живописи и некоторое время работал художником. В 1936 году, с честью выдержав большой конкурс на место помощника режиссера, Акира был принят в компанию «PCL», преобразованную вскоре в студию «Тохо».

«Меня прикрепили к группе Кадзиро Ямамото, — вспоминал Куросава. — Он был настоящим учителем. Благодаря ему я нашел свое призвание, и кино стало делом всей моей жизни. Он учил меня работе на всех этапах — писать сценарии, монтировать и так далее — всей азбуке режиссуры».

В 1943 году Куросава снял свой первый фильм «Гений дзюдо» («Сугата Сансиро») по роману Цунео Томита. В нем рассказывалось о вражде двух школ японской борьбы, джиу-джитсу и дзюдо, в XIX веке. «Гений дзюдо» был поставлен с большим мастерством: достоверность описания школы дзюдо сочеталась с лиризмом и поэтичностью рассказа о духовной эволюции героя. Фильму присущи лаконизм и выразительность, которые были так редки тогда в японском кино.

21 мая 1945 года Акира Куросава женился на актрисе Його Якути, а 20 декабря в молодой семье родился первенец — Хисао.

После войны на студии «Тохо» большое влияние приобрел профсоюз, руководимый коммунистами. Куросава, как и многие интеллектуалы тридцатых годов, участвовал в коммунистическом движении. Вместе с другими режиссерами «Тохо» он выпустил фильм о профсоюзах «Творящие завтрашний день» (1946), после чего пришел к выводу, что коллективное творчество ему противопоказано.

За мелодраматическую историю о двух влюбленных «Веселое воскресенье» (1947) Куросава был удостоен звания лучшего режиссера года, но сам режиссер считал свою работу далекой от идеала.

Переломным в жизни и творчестве Куросавы можно считать 1948 год. В феврале умер его отец, что явилось страшным потрясением для Акиры. И в том же году он встретился с малоизвестным актером Тосиро Мифунэ, который поражал необузданным темпераментом.

Первая их совместная работа — «Пьяный ангел» (1948) стала, по признанию Куросавы, первой по-настоящему его независимой картиной. «Отчасти это произошло благодаря Тосиро Мифунэ. Я обнаружил, что не в состоянии контролировать его, и решил дать ему свободу — пусть играет, как ему хочется. В то же время я беспокоился, ибо понимал, что если его не

контролировать, то картина может получиться совсем не такой, какой она была задумана мною… И все же мне не хотелось сковывать темперамент Мифунэ».

Надо отметить, что «животное» обаяние Мифунэ удивительно гармонично уравновешивал его партнер — талантливый и глубокий японский актер Такаси Симура.

Творчество Куросавы расцветало, приобретало неповторимое своеобразие. Следуя традиции, он ставит картины в историческом и современном жанрах, но независимо от выбранной эпохи зрителя поражает в его фильмах сила чувства, необычность композиции, яркость человеческих характеров.

Свой эпохальный фильм «Расемон» (1950) он поставил в жанре исторической драмы. Для экранизации Куросава выбрал две психологические новеллы японского писателя Рюноскэ Акутагавы. События происходят в десятом веке, в годы послевоенного безвременья. История о том, как разбойник убил самурая и овладел его женой, рассказывается на экране четыре раза: самим разбойником, женой самурая, случайным прохожим и духом убитого самурая. Эти рассказы опровергают друг друга, свидетельствуя о сложности жизни, о невозможности постижения истины.

«Расемон» получил главный приз — «Золотого Льва св. Марка»; киноведы всех стран бросились открывать японский кинематограф. В 1952 году «Расемон» был удостоен премии «Оскар» как лучший иностранный фильм года, а тридцать лет спустя получил еще одну престижную награду — «Льва Львов» Венецианского кинофестиваля.

Между тем в самой Японии критики-традиционалисты называли Куросаву западником, космополитом. Припомнили его увлечение русской литературой (Достоевский, Толстой, Чехов, Горький), французской живописью (Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Руо), немецкой музыкой (Бах, Шуберт), американским кино (Джон Форд). Но Куросава стал фигурой мирового масштаба и мог не обращать внимания на подобные выпады. Его уважительно называют Мастером, Учителем и даже Императором.

Свою оглушительную славу Куросава поспешил использовать для экранизации романа «Идиот» (1951). Он не раз говорил о своей любви к образу князя Мышкина, к теме прощения и сострадания. Действие романа было перенесено в современную Японию на самый северный остров Хоккайдо. Ярчайшая роль снова за Тосиро Мифунэ, правда, его Рогожин носит в картине японское имя — Акама.

«Мои взгляды и психология похожи на взгляды и психологию героя „Идиота“. Может быть, поэтому я так люблю Достоевского, — говорил Куросава. — Никто так, как он, не пишет о жизни человека. Я ценю свой фильм настолько, насколько мне удалось передать дух Достоевского. Японцы растут на русской классике, и я начал с нее свое образование. Я врос в нее настолько, что это отразилось в моем творчестве».

4 ноября 1952 года умерла мать Куросавы, Шима. В этом же году он снимает один из своих самых печальных фильмов — «Жить», в котором размышляет о смысле жизни. Картина сделана подчеркнуто скромно, сдержанно, прозаично. В ней нет ни одного кадра, который выглядел бы случайным или объяснялся причудой режиссера.

Фильм «Жить» был отмечен премией «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале 1954 года. И еще одно важное событие произошло в этом году в жизни режиссера — 29 апреля у него родилась дочь Казуко.

Куросава продолжает создавать впечатляющие кинематографические образы. Едва ли не лучшим в его творчестве считается фильм «Семь самураев» (1954). Эта историческая эпопея рассказывает о семерых самураях, которых наняли деревенские жители для защиты от разбойников.

Картина «Семь самураев» получила «Золотого Льва» Венецианского кинофестиваля и с большим успехом демонстрировалась в Японии.

Куросава вновь обращается к шедевру мировой классики. На этот раз это «Макбет» Шекспира. В картине, получившей название «Трон в крови, или Паучий замок» (1957), режиссер перенес действие в средневековую Японию, сократил количество персонажей, изменил очередность сцен, обстоятельства гибели героев. При съемках он использовал преимущественно общий план, а актеров попросил изображать традиционные маски театра «Но».

Шекспироведы всего мира отметили феноменальное соответствие ленты японского режиссера духу пьесы великого драматурга…

Работая с небольшой группой постоянных актеров, Куросава добивался от них поистине удивительного искусства перевоплощения, разнообразия приемов, богатства психологических оттенков. В его фильмах постоянно снимались Тосиро Мифунэ, Такаси Симура, Мазайоши Мори и другие мастера, в совершенстве владевшие и условной, традиционной для Японии манерой исполнения, и глубоким психологическим реализмом.

В одном из интервью Куросава раскрыл свои принципы работы с актерами: «Я просто стараюсь довести до каждого из них свой замысел, объяснить, какой я вижу сцену. Но я никогда не ставлю им каких-то ограничительных рамок, не заставляю следовать заранее предписанной форме. Мне всегда максимально важно, чтобы актер мог выразить свою индивидуальность, свойства, присущие ему как личности, чтобы он мог говорить, двигаться, жить в кадре естественно и свободно».

В апреле 1959 года Куросава основал собственную кинокомпанию «Куросава про». Первой картиной, снятой на личные деньги, стала вольная интерпретация «Гамлета» под названием «Злые остаются живыми» (1960). Изменения в сюжете и в характеристиках действующих лиц не помешали режиссеру с большой тонкостью и убедительностью передать дух произведения.

Фильмы Куросавы этого периода «Рай и ад» (1963), «Красная борода» (1965) и другие имели скромный прокат. Кинокомпания «Куросава про» оказалась на грани банкротства. Надо было принимать неординарное решение.

В 1966 году он согласился поставить в Голливуде фильм «Поезд-беглец» с американскими актерами, а в 1967-м — японские эпизоды фильма «Тора! Тора! Тора!» («Тигр! Тигр! Тигр!» — это кодированный радиосигнал о нападении японцев на Перл-Харбор). В результате разногласий с продюсерами компании «XX век — Фокс» в

декабре 1968 года Куросава прервал съемки. Их продолжили другие, причем американцы объявили, что у японского режиссера нервное расстройство.

Куросава разрывает контракт с компанией и, выплатив неустойку, возвращается в Японию. Год трудов, двадцать восемь вариантов сценария — и все напрасно…

Приступы горького разочарования для режиссера едва не закончились трагически. В декабре 1971 года он, запершись в ванной, вскрыл себе вены. К счастью, его успели спасти, но понадобилось время, прежде чем Куросава вновь обрел себя.

В марте 1973 года он параллельно с советским писателем Ю. Нагибиным начинает работу над сценарием фильма «Дерсу Узала» по произведению В. Арсеньева. Дерсу Узала — человек решительный, прямой и добродушный, живет богатствами приморской тайги и целиком зависит от нее. «Я хотел показать на экране человека, находящегося в гармонии с природой», — говорил Куросава. Главную роль сыграл бурятский актер Максим Мунзук.

Натурные съемки проходили в Уссурийской тайге. Более двух лет длилась работа над фильмом, и только в 1975 году он вышел на экраны. «Дерсу Узала» получил «Золотой приз» Московского международного кинофестиваля, а затем премию «Оскар» как лучший иностранный фильм года.

Вернувшись в Японию, Куросава из-за финансовых проблем был вынужден заниматься рекламой виски в своем загородном доме, причем в нескольких роликах снялся сам. В это же время он опубликовал две книги — «Попытка автобиографии» (1978) и «Кагэмуся» (1979) — сценарий и его собственные рисунки к фильму.

Картину «Кагэмуся» (1980) финансировали Фрэнсис Форд Коппола и Джордж Лукас. Это история о мелком воришке, который в силу обстоятельств в течение трех лет должен играть роль главы могущественного клана. Картина получила «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах, «Сезара» и выдвигалась на «Оскара» в двух номинациях.

1 ноября 1983 года в Йокогаме открылась студия «Куросава-фильм». Режиссер снова возвращается к Шекспиру. На этот раз он пишет сценарий по «Королю Лиру». Действие фильма «Ран» (1985) перенесено в Японию, в эпоху феодальных войн, а Лир становится князем Хидетору, который решает разделить свое феодальное владение между тремя сыновьями.

Через год фильм получил четыре номинации на премию «Оскар», в том числе за режиссуру. Но Куросава был печален. Первого февраля в возрасте 63 лет умерла его жена Його Якути.

В марте 1990 года Куросава получает почетный «Оскар» за вклад в киноискусство. И в этом же году выходит на экраны картина «Сны Акиры Куросавы», которую продюсировал Стивен Спилберг. Восемь новелл, «снов» режиссера, предлагают поразмышлять о смысле смерти и силе жизни, необходимости творчества и человеческой природе.

Несмотря на почтенный возраст, Акира Куросава был полон творческих планов. Его «Августовская рапсодия» (1991) по роману Кийоку Мурасэ повествует об атомном взрыве в Нагасаки. «Я снимаю свои фильмы

про детей и стариков, ибо с годами начинаю ценить в жизни чистоту. Она дается нам при рождении, во младенчестве, и, затаившись, следует с нами всю жизнь, крепчая к старости. В небытие мы возвращаемся столь же чистыми, сколь младенцы, приходящие в бытие».

В апреле 1993 года компания «Тохо» выпустила 31 фильм Куросавы на видеокассетах и лазерных дисках. Мэтр завершает свою последнюю картину «Нет, еще нет», рассказывающую о дружбе между писателем Хаяккен Учида и его учениками. Название фильма — цитата из диалога: «Готов ли ты перейти в мир иной?» — «Нет, еще нет…»

6 сентября 1998 года, в возрасте 88 лет, Акира Куросава скончался.

ЖАН ВИЛАР
(1912–1971)

Французский режиссер и актер. Организатор и руководитель театральных фестивалей в Авиньоне. Спектакли: «Убийство в соборе» (1945), «Сид» (1951), «Принц Фридрих Гомбургский» (1951), «Лорензаччо» (1952), «Дон Жуан» (1953), «Мария Тюдор» (1955) и др.

Жан Луи Вилар родился 25 марта 1912 года в городе Сэт в семье мелкого коммерсанта-галантерейщика, мечтавшего сделать из своего сына скрипача. Жан учился в коллеже и музыкальной школе. Уже в двенадцать лет он дебютировал в качестве первой скрипки маленького джаз-оркестра. В своей книге режиссер писал: «У меня не было юности». И еще: «Юность уныла, как всеми покинутый город».

В 1932 году Вилар уезжает в Париж, поступает там на филологический факультет Сорбонны, работает воспитателем в коллеже Сент-Барб. Однажды приятель завел его на репетицию в театр «Ателье», где Шарль Дюллен готовил спектакль «Ричард III» Шекспира. Вилар тут же записывается в школу при театре и через три месяца дебютирует в маленькой роли.

В 1937 году военная служба прервала театральную карьеру актера, и лишь в 1940 году Вилар вернулся к любимому делу. Он познакомился с Андре Кальве, директором передвижной труппы, с которой объездил почти все деревни Франции. Биограф Катрин Валонь пишет: «Этот эксперимент был, несомненно, решающим в формировании молодого Жана Вилара. Он приучился воссоздавать сценические условия там, где к этому не было ничего готово. Нужно было импровизировать каждый вечер и менять мизансцены сообразно новой обстановке. А самое главное, возникал контакт с публикой…»

В 1942 году Жан Вилар женился на Андре Шлегель. У них родились дочь Доминик (1943), сыновья Стефан (1944) и Кристоф (1947).

Большая слава пришла к Вилару в 1945 году после спектакля «Убийство в соборе» Т.-С. Элиота, сыгранного в театре «Вье коломбье» («Старая голубятня»). За эту работу он получил престижную театральную Премию критики. К этому времени относится знакомство Вилара с художником Леоном Гишиа, который будет его постоянным сотрудником в Национальном народном театре.

В сентябре 1947 года Вилар организует «Неделю драматического искусства» в старинном городе Прованса Авиньоне, которая уже со следующего года становится Авиньонским театральным фестивалем. Режиссер предложил новый репертуар, состоящий из пьес Шекспира,

Корнеля, Мольера и Клоделя, добавив к ним такие редко идущие пьесы, как «Смерть Дантона» Бюхнера и «Принц Фридрих Гомбургский» Клейста.

Игра в необычных условиях папского дворца ставила новые задачи. «Нам нужно было изменить театральную архитектуру не только самого зала, но и сцены, — писал Вилар. — В театре, пришедшем к нам от итальянцев, пространство сцены всегда оставалось замкнутым, к нему нужно было приспосабливаться. В Авиньоне нужно было изобрести новую сцену».

И Вилар ее изобрел. Это была большая площадка, глубоко выдававшаяся вперед в зрительный амфитеатр. В глубине планшета сцены находился второй, более узкий подиум, к которому вели с обеих сторон два ступенчатых схода. На этой огромной сцене не было никаких декораций. Все внимание было перенесено на актеров.

В 1951 году Вилар возобновляет в Авиньоне «Сида» и «Принца Фридриха Гомбургского» Клейста с Жераром Филипом в заглавных ролях.

Роль Родриго давалась Жерару с трудом. Наконец Вилар сказал: «По-моему, мы принимаем „Сида“ слишком всерьез. Ведь это трагикомедия, „эспаньолада“. Попробуй сыграть легко, непринужденно, иди от движения танцора фламенко». Жерар мгновенно нашел настроение Родриго — ожили его кипение молодости, лукавое сознание собственной неотразимости, почти мальчишеская запальчивость, чуть оттененная иронией.

Вилар писал художнику «Сида» Леону Гишиа, который не смог быть на премьере: «Ты просто можешь повеситься, старина. Какую мы одержали победу, а ты ее проворонил. Жерар играл ослепительно… Он создал такого Родриго, что меня бросало в дрожь. Он показал себя настоящим человеком, таким, каких любят, каким ты и я стараемся быть изо всех сил».

Луи Арагон назвал «Сида» лучшим спектаклем, который он когда-либо видел.

Успех авиньонской «Недели драматического искусства» привел к тому, что Вилару предложили возглавить театр в Париже, во Дворце Шайо на 2300 зрителей.

В августе 1951 года он подписывает трехлетний контракт на руководство театром. В его труппу почти сразу же пришли Жерар Филип и Мария Казарес, Даниэль Сорано, Кристиан Минаццоли и дебютанты, которым еще только предстояло стать звездами в театре и кинематографе; среди них Жанна Моро и Филипп Нуаре. Доверенный ему государственный театр Вилар назвал Национальным народным (ТНП).

Театр Вилара, «повернувшийся лицом к ведущему актеру современности — народу», стал лучшим театром страны, «самым большим событием послевоенной театральной жизни», — писала одна из французских газет. Этот театр приобрел последователей во многих странах мира.

Жан Вилар выступил против «прозаизма бульваров» и «абстракций авангарда»; он решил «бороться… за театр… который был бы доступен всем, согласно мудрой и основополагающей формуле Станиславского». Вилар утвердил на громадной сцене Дворца Шайо невиданный дотоле сценический стиль — простой и величественный, эстетически совершенный и широко доступный, гармонический и рассчитанный на восприятие народной аудиторией.

Дворец Шайо, где восемь месяцев в году играл ТНП, собирал тысячи людей, которые и десятилетия спустя вспоминали о спектаклях Вилара как о самых счастливых мгновениях, проведенных в театре.

Актеры театра, как правило, еженедельно участвовали в народных праздниках, в концертах на открытом воздухе, проводимых по французской традиции в часы субботнего отдыха. Театр часто уезжал в гастрольные поездки по стране. К примеру, когда помещение дворца Шайо оказалось занято под заседания Объединенных наций, театр предпринял большую поездку по городам Франции, Эльзаса, Бельгии, Люксембурга и Германии, выступал перед многотысячной аудиторией на городских площадях и на аренах цирков.

Удивительное признание сделал посетивший Москву в 1997 году композитор Морис Жарр, автор музыки почти ко всем спектаклям ТНП. Обладатель трех «Оскаров» за музыку к кинофильмам сказал, что готов отдать все свои награды ради возможности вновь прожить те потрясающие двенадцать лет, которые ему довелось работать с Жаном Виларом.

В сезон 1960/61 годов Вилар ставит «Антигону» Софокла и «Карьеру Артуро Уи» Брехта, «Алые розы для меня» О'Кейси и «Саламейского алькальда» Кальдерона, а несколькими месяцами позже — «Мир» Аристофана.

Вот как французский критик Ж. Сальтан описывает финал постановки политической сатиры «Карьера Артуро Уи»: «Последние минуты спектакля мучительны. Сцена погружается в полутьму, безмолвные актеры остаются на местах, затем внезапно сцена озаряется полным светом. Жан Вилар срывает с себя парик Артуро Уи — Гитлера, выходит на авансцену, прямо в зрительный зал направляет указующий перст и страстно, вдохновенно, с почти нечеловеческим порывом читает заключительные строки Брехта: „А вы учитесь не смотреть, но видеть. Учитесь не болтать, а ненавидеть…“»

В 1963 году Жан Вилар не стал продлевать контракт с ТНП. На протяжении двенадцати лет руководимый Виларом Национальный народный театр был символом Франции. Знаменательно, что последним спектаклем Вилара в ТНП стал «Томас Мор, или Одинокий человек» по пьесе Р. Болта, имеющей иное название «Человек для любой поры».

После этого Вилар осуществил давнишнюю мечту — поставил оперы своего любимого Верди: «Иерусалим» в театре «Ла Фениче» в Венеции (1963), «Макбета» в «Ла Скала» (1964), «Дон Карлоса» в Вероне (1969) и в той же «Ла Скала» — «Свадьбу Фигаро» (1964) Моцарта. Музыка всегда была верной спутницей Жана, и говорят, что нередко из-за закрытых дверей его кабинета можно было услышать звуки флейты, на которой Вилар играл, обдумывая что-то в своей новой работе.

В 1967 году министр культуры Андре Мальро назначает его главой Комиссии по реорганизации Национальной Оперы. Предполагалось, что Оперой будет руководить триумвират. Жан Вилар, Морис Бежар и Пьер Булез. Однако в дело вмешалась политика. 15 мая 1968 года генерал де Голль заявил, что «готов принять на себя все полномочия Республики». В знак протеста Вилар отказался занимать любые административные посты. Он сохраняет за собой лишь Авиньонский фестиваль.

Когда в июле 1968 года в Авиньон съезжается со всей Франции бунтующая молодежь, Вилар, отстаивая свой фестиваль, ведет с толпой изнурительные многочасовые дискуссии. Конечно, это не прошло бесследно. Осенью режиссера настигает сердечный приступ.

У Жана Вилара было множество планов, но внезапная смерть 28 мая 1971 года не позволила им осуществиться. Режиссер умер во сне от сердечной недостаточности. Его похоронили на Морском кладбище родного Сэта.

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ (1912–2007)

Итальянский режиссер. Фильмы: «Крик» (1957), «Приключение» (1960), «Ночь» (1960), «Затмение» (1961), «Красная пустыня» (1964), «Блоу-ап» (1967), «Забриски Пойнт» (1970), «Профессия: репортер» (1975), «Идентификация женщины» (1982) и др.

Микеланджело Антониони родился 29 сентября 1912 года на севере Италии в Ферраре. «Мой отец, как говорится, выбился в люди собственными силами, а происходил он из очень бедной семьи, как и моя мать, которая долгие годы работала на фабрике, — рассказывал режиссер. — В доме господствовал этакий мелкобуржуазный тон, характерный для рабочего, сумевшего подняться до определенного уровня зажиточности».

В юности Микеланджело посещал таверны, общался с аристократами, отлично играл в теннис и заводил романы с девушками из народа. Он рисовал, играл на скрипке.

В 1935 году Антониони окончил университет в Болонье, факультет экономики и коммерции. Тогда же пришло увлечение театром, вместе с другими студентами он ставил спектакли по пьесам Пиранделло, Ибсена, Чехова, писал пьесы и рецензии.

В этот период Антониони участвует в написании сценария фильма Роберто Росселлини «Пилот возвращается», работает во Франции в качестве режиссера-стажера у Марселя Карне на картине «Вечерние посетители» (1942). С 1947 года он начинает снимать сам — вначале документальные ленты, затем художественные.

Одна из самых законченных и искренних картин режиссера получила название «Крик» (1957). Ее герой — безработный, который не видит иного выхода из жизненного тупика, кроме самоубийства. Впервые у Антониони снялась Моника Витти. В течение десяти лет их совместное творчество и близкие отношения будут приковывать внимание зрителей.

В Италии «Крик» прошел незамеченным, но за границей, в первую очередь во Франции, имел большой успех. На фестивале в Каннах «Крик» получил специальный приз жюри, премию ассоциации кинопрессы и премию молодых критиков.

Широкая известность пришла к Антониони в 1960-е годы, после фильмов «Приключение» (1960, специальная премия в Каннах), «Ночь» (1960, главный приз в Западном Берлине), «Затмение» (1961, специальная премия в Каннах) и «Красная пустыня» (1964, главный приз в Венеции).

Эти картины, объединенные единым стилем и авторской манерой, воссоздают особый, непохожий ни на какой другой мир — мир Антониони. И его олицетворением стала Моника Витти, подруга режиссера, его

«печальная муза», чьи героини — современные итальянки, страдающие от тоски, одиночества, бессмысленности существования, ищут взаимопонимания с окружающими. Антониони был признан поэтом «отчуждения» и «некоммуникабельности».

Английский журнал «Сайт энд саунд» по итогам международного опроса поставил «Приключение» на второе место в списке фильмов всех времен и народов, а сам Антониони оказался пятым среди режиссеров вслед за Эйзенштейном, Чаплином, Ренуаром и Орсоном Уэллсом.

После «Красной пустыни» Антониони снял в Англии фильм «Блоу-ап» («Фотоувеличение», 1966) по рассказу Х. Кортасара «Слюни дьявола». Этот шедевр он создавал уже без Моники Витти.

Антониони использует здесь псевдодетективный сюжет. Фотограф, случайно снявший убийство в парке, потом не может найти доказательств того, что это произошло на самом деле, а не пригрезилось ему. Режиссер размышляет о непознаваемости мира. Можно зафиксировать внешний облик реальности, но истина остается скрытой от наблюдателя. Мир живет по условиям иллюзорной игры, в которой все лишено смысла и сущности (не случайно в финальной сцене играют в теннис без мяча)…

Картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на кинофестивале в Каннах и оказала большое влияние на последующее развитие кинематографа.

Антониони отправляется в Америку — там зреет бунт студенческой молодежи. На западе США он снимает историю любви юных Марка и Дарии, включая в нее документальные кадры студенческих сходок. Основные сцены фильма «Забриски Пойнт» (1970) происходят не наяву, а как бы во сне. Антониони не хочет выходить за пределы своего собственного ощущения.

Как замечает Альберто Моравиа, «для Антониони Америка — это засушливая земля, как пустыня Забриски Пойнт, где так трудно любить и быть любимым. Но ведь любовь есть не что иное, как жизнь. И поэтому Америка, какой мы видим ее сегодня, враждебна самой жизни».

Разочаровавшись в Америке, Антониони посещает Китай. Там он создает трехчасовой документальный фильм «Китай» (1972), проникнутый глубочайшим уважением к народу, его культуре, истории и правдиво отражающий новую жизнь. Неожиданно эта картина вызвала гнев китайцев. Дело в том, что Антониони в начале фильма предупреждал, что показывает лишь то, что ему разрешили снимать официальные власти. Именно тогда у Микеланджело случился первый инсульт.

Жанр следующей картины Антониони «Профессия: репортер» (1975) почти приключенческий. Это история человека, который отправляется в Африку снимать документальный фильм. И тут у него появляется возможность стать, в буквальном смысле слова, другим человеком, взяв документы умершего. Герой Джека Николсона устремляется в эту авантюру с энтузиазмом человека, который, как ему кажется, стоит на пороге неслыханной свободы…

Фильм, снимавшийся в Испании, Африке, Англии и Германии, имел заслуженный успех.

После «Репортера» Антониони приехал в СССР ставить картину совместного советско-итальянского производства «Воздушный змей». Он

совершил увлекательное путешествие по Средней Азии, был очарован ее природой, людьми, обычаями. Однако советская сторона предложила внести в сценарий поправки. Антониони сделать это отказался и вернулся домой.

Кино, литература, живопись стали для Антониони неразрывным целым. В издательстве «Эйнауди» выходит его книга «Кегельбан над Тибром». Тридцать три рассказа — это те же фильмы, но не снятые, а написанные. Коллекция картин Антониони экспонировалась на Венецианской биеннале.

В 1985 году режиссера настигает второй инсульт, как следствие — паралич правой половины тела и потеря речи. За ним ухаживает Энрика Фико. Они познакомились в 1971 году в Риме, куда девушка приехала из Милана в поисках работы после окончания художественной школы. «Наши отношения завязались немедленно», — вспоминает Энрика.

В 1986 году Фико, несмотря на сорокалетнюю разницу в возрасте, становится синьорой Антониони. Благодаря ее заботам Антониони обретает движение. И лишь дар речи не возвращается к нему.

Довольно долго Антониони не мог снимать фильмы, что было для него настоящей трагедией. Человек неуемной энергии, он чувствовал, что его окружает пустота.

В 1995 году Антониони ставит сложный, пронизанный чувственностью фильм «За облаками» — историю любви в четырех эпизодах: четыре города, четыре пары, одна из которых — Марчелло Мастроянни и Жанна Моро. В картине также снимались Фанни Ардан, Софи Марсо, Джереми Айронс, Джон Малкович, Ирэн Жакоб, ЛинаСастри…

Антониони руководил процессом в своей обычной диктаторской манере. Энрика «переводила» для актеров его указания.

В конце 1996 года воры, воспользовавшись отсутствием Антониони, обчистили его дом, прихватив кинематографические награды — «Золотую пальмовую ветвь», «Оскара» и «Золотого льва». На Каннском кинофестивале-97 режиссеру вручили копию главного приза за фильм «Блоу-ап».

Девяностолетний юбилей Антониони отмечал в Капитолийском дворце в Риме. Прозвучали слова о том, что стены дворца — создания великого Микеланджело, — освещены сегодня гением другого, нового Микеланджело. Режиссер объявил, что намерен снять фильм «Башни-двойняшки» по своему старому рассказу «Две телеграммы»…

Микеланджело Антониони скончался в возрасте 94 лет 30 июля 2007 года, в один день со знаменитым шведским режиссером театра и кино Ингмаром Бергманом.

ОРСОН УЭЛЛС
(1915–1985)

Американский режиссер, сценарист, актер. Фильмы: «Гражданин Кейн» (1941), «Леди из Шанхая» (1948), «Макбет» (1948), «Отелло» (1952), «Мистер Аркадин» (1955), «Процесс» (1962), «Полуночные колокола» («Фальстаф») (1966), «Ф как фальшивка» (1975) и др.

Джордж Орсон Уэллс родился 6 мая 1915 года в маленьком городке Кеноша, вблизи Чикаго. Его отец, Ричард Хед, — изобретатель-самоучка. Мать, Беатриса Айвз, — известная пианистка.

Орсон был разносторонне одаренным ребенком. С десяти лет он участвовал в школьных спектаклях, рисовал декорации и руководил репетициями, брал уроки «серьезной» живописи. Юный Уэллс был также музыкантом, фокусником, знал наизусть всего Шекспира.

В 1931 году Орсон поехал в Ирландию на этюды. Истратив почти все деньги на покупку осла и повозки, незадачливый художник остался практически без средств к существованию. Несколько дней он провел ночуя под повозкой.

Когда ночи стали холодными, Уэллс приехал в Дублин и на последние деньги купил билет на спектакль театра «Гейт». К счастью, среди статистов оказался знакомый студент. Он представил Орсона директору театра, и молодой человек получил первую роль. Здесь выяснилось, что у Уэллса незаурядный актерский талант. После гастролей по Ирландии Уэллс отправился в Испанию. В Севилье он пишет детективы, «два дня в неделю, за триста долларов». Его в равной мере привлекали бои быков (Орсон выступал в роли тореадора под псевдонимом Американец) и писатель Сервантес.

Вернувшись в Америку, Уэллс благодаря протекции писателя Торнтона Уайлдера устроился актером в передвижную театральную труппу, а 14 апреля 1936 года в гарлемском театре «Лафайет» состоялась скандальная премьера спектакля «Макбет» в его постановке. Действие трагедии было перенесено на Гаити. Все роли исполняли чернокожие актеры, а место ведьм заняли жрецы культа вуду, чей барабанный бой, если верить утверждению самого Уэллса, привел к смерти критика Перси Хэммонда, посмевшего написать разгромную статью на спектакль. «Макбет», вызвавший возмущение у расистски настроенной аудитории, пользовался огромным успехом.

В 1937 году Уэллс вместе с Джоном Хаузменом организует на Бродвее театр «Меркюри». Первый же спектакль «Юлий Цезарь» (персонажи ходили по сцене в военной форме, намекая на режим «потомка цезарей» Бенито Муссолини) вызвал бурю негодования и упреки в чрезмерной смелости обращения с классикой. Сам Уэллс играл роль Брута — интеллигента-либерала в потрепанном пальто.

В октябре 1938 года театр «Меркюри» был приглашен для постановки радиокомпозиции по роману Герберта Уэллса «Война миров». Чтобы оживить спектакль, Уэллс переносит действие в США: в текст были вставлены имена реально существующих людей — полисменов, начальников станций, губернатора штата и т. д.

30 октября, в канун «Дня всех святых», Уэллс сообщил слушателям о том, что марсиане приземлились в штате Нью-Джерси и начали захват территорий. Специальный корреспондент Джек Векслиимитировал репортаж с места событий, а один из актеров голосом Франклина Рузвельта призвал американцев оставаться сплоченными и не впадать в панику. Розыгрыш удался на славу: тысячи и тысячи людей бросились на улицу. Все дороги были забиты автомобилями, в которых сидели перепуганные янки, обмотавшие головы мокрыми полотенцами, чтобы уберечь себя от нервно-паралитических газов. Власти приказали всем радиостанциям каждые десять минут объявлять, что это только

радиоспектакль.

На следующее утро газеты пестрели заголовками: «Орсон Уэллс посеял панику», «Марсианская атака в радиопостановке повергла тысячи в ужас», «Радиослушатели в панике — они спасаются от марсиан»… Молодой театральный деятель сразу сделался знаменитостью.

В 1939 году совместно с Роджером Хиллом Уэллс 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. Позже, в начале 1950-х годов, в разгар дискуссий по поводу экранных и сценических воплощений шекспировских трагедий, Уэллс с вызовом писал, что если бы ему надо было показать Гамлета вертящимся на трапеции или плавающим в аквариуме, то он, ни минуты не сомневаясь, так бы и поступил.

Молодым режиссером заинтересовался Голливуд. Уэллс требовал контракта, обеспечивающего ему творческую свободу. После долгих переговоров такой контракт был подписан. На студии «РКО» 24-летний Уэллс получил уникальную возможность быть одновременно и автором, и актером, и режиссером.

Правда, вскоре выяснилось, что темы, интересовавшие Уэллса, «не годились», его сценарии не нравились, 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. С особым вниманием он смотрел фильмы выдающихся режиссеров мира, причем некоторые из них шесть-семь раз.

Наконец 30 июля 1940 года он приступил к съемкам фильма «Гражданин Кейн». На все основные роли Орсон пригласил актеров театра «Меркюри». Съемки продолжались четыре месяца; затем Уэллс монтировал и озвучивал фильм. В январе «Гражданин Кейн» — режиссерский дебют Уэллса в кино — был закончен.

…Умирает мультимиллионер Чарлз Фостер Кейн (его сыграл сам Уэллс), владелец гигантской медиаимперии. Перед смертью он прошептал: «Бутон розы!..» Репортер кинохроники Томпсон берется выяснить, что значили эти последние слова шестого по богатству человека Америки. Какой тайный смысл заложен в них? Томпсон читает главы неопубликованных мемуаров покойного опекуна Кейна, встречается с другом юности газетного магната, с его второй женой, с дворецким. Зритель видит Кейна и мальчиком, и юношей, и взрослым мужчиной в расцвете сил, и стариком на закате жизни. В итоге выясняется, что «бутон розы» — всего лишь торговый знак фирмы, изготовлявшей детские санки, какие были когда-то у маленького Кейна.

Рассказывая историю Кейна, Уэллс и его соавтор Герман Манкевич многое почерпнули из биографии газетного магната Уильяма Рэндольфа Херста. Узнав об этом, миллиардер обещал продюсерам большие деньги, если они уничтожат негатив. Фильм тем не менее вышел в прокат, но газеты Херста сделали все, чтобы его потопить.

«Гражданин Кейн» стал признанным шедевром, а по мнению некоторых критиков и режиссеров — лучшим фильмом за всю историю кино.

Съемку своей второй картины — «Великолепные Эмберсоны» (1942) по роману Таркингтона — Уэллс окончил в то время, когда падали бомбы на Перл-Харбор. Затем он принял участие как актер, сценарист и продюсер в создании детективного фильма «Путешествие в страх» (1942, режиссер Норман Форстер).

В это время в Голливуде повели борьбу с расточительством. Из «Эмберсонов», еще не смонтированных, вырезали (без ведома автора) несколько важных сцен и объявили фильм коммерческим провалом. Уэллса обязали оплатить переделки «Путешествия в страх» и грубо выставили за двери «РКО».

Происходят перемены и в личной жизни режиссера. 7 сентября 1943 года Орсон заключил брак с кинозвездой Ритой Хейуорт (его первая жена, светская красавица Вирджиния Николсон, происходила из высшего чикагского общества, у них был сын Кристофер).

Уэллс продолжал работать на радио как автор и актер (а во время войны и как публицист-обозреватель), принимал участие в концертах для отбывающих на фронт солдат — он показывал фокусы. 7 июня 1944 года, всего через сутки после высадки союзников, Орсон вел захватывающий репортаж из Нормандии.

Уэллс был либералом левого толка и поддерживал прогрессивные преобразования президента Рузвельта, являясь членом его знаменитого «мозгового треста». Президент даже советовался с ним по поводу своих речей. Орсон участвовал в предвыборной кампании Рузвельта.

В Голливуде же новых контрактов ему не предлагают. Уэллс много пьет. В декабре 1944-го Рита родила дочь Ребекку, но это не спасает их давший трещину брак.

Для встреч с актрисами Орсон снимал квартиру на территории компании «МГМ». Осенью 1945 года Хейуорт объявляет, что расстается с мужем. Официально они разведутся 10 сентября 1947 года. Позже избранницами Уэллса будут Ирта Китт, которую он называл «самой волнующей женщиной на свете», и югославская актриса Ойя Кодар.

С января 1945 года Уэллс ведет рубрику политических новостей в ряде центральных газет, а после войны совмещает работу в театре с деятельностью на телевидении. Наконец благодаря личной поддержке известного продюсера Сэмюэля Спигеля ему удалось вернуться на киностудию в роли постановщика. Правда, условия были жесткие: Спигель контролировал не только монтаж, но и съемки. Возможно, именно по этой причине антифашистский фильм «Чужестранец» (1946) о поимке в Америке беглого нациста не стал лучшим произведением Уэллса, хотя и здесь чувствуется рука мастера.

В 1948 году Орсон получает возможность поставить еще две картины — «Леди из Шанхая» и «Макбет». После неудачного проката обеих картин режиссер вынужден был переехать в Европу.

Париж, Лондон, Рим, Марокко, Венеция — Уэллс снимал и снимался всюду, где только имелась возможность.

За «Макбетом» выходит «Отелло» (1952), получивший на Каннском кинофестивале «Золотую пальмовую ветвь». На съемки фильма в различных концах света ушло около четырех лет.

В 1955 году Уэллс женится на Паоле Мори. У него рождается дочь Беатрис. Через два года режиссер возвращается в Голливуд, где ставит «Печать зла», завершающую часть своеобразной трилогии, начатой лентами «Леди из Шанхая» и «Мистер Аркадин» (1955). На этот раз в основу сценария был положен детективный роман Уита Мастерсона «Знак зла». Однако основательная переработка, которой Уэллс подверг литературный первоисточник, вызвала недовольство голливудских продюсеров. Даже триумфальный успех картины в Европе их не успокоил.

Новая страница творчества Уэллса открывается 1962 годом. В течение пяти последующих лет ему удается снять три фильма, процесс создания которых он контролировал на всех стадиях, от сценария до окончательного монтажа. Это экранизация известного романа Франца Кафки «Процесс», монтаж пяти пьес Шекспира «Полуночные колокола» и фильм «Бессмертная история» по заказу французского телевидения. «Почти все серьезные истории в мире суть истории падения и смерти… Но тут больше от потерянного рая, нежели от поражения. Для меня это центральная тема западной культуры: потерянный рай», — говорил Уэллс.

В «Процессе» (1962) режиссер, полемизируя с автором (за что он неоднократно просил прощения у почитателей таланта писателя), вычерчивает впечатляющую траекторию бунта на коленях против всесильной бюрократической машины.

«Полуночные колокола» («Фальстаф») (1966) возвращают Уэллса к шекспировским первоистокам. На вопрос, что составляет основу решения главных сцен фильма, он отвечал: «Музыка. Скорее музыка и поэзия, нежели просто зрелище». И далее, обобщал: «Я считаю кино искусством поэтическим. Я не думаю, что в этом оно конкурирует с живописью или балетом. Зрительная сторона фильма — ключ к поэзии. […] Задача режиссера — оставить место воображению».

В 1975 году на экраны выходит художественно-документальный фильм «Ф как фальшивка» (1975), где Уэллс исследует искусство фальсификации, будь то подделка живописных полотен или знаменитые псевдомемуары магната Говарда Хьюза. В этой экспериментальной картине режиссер размышляет о сути мимикрии, при которой фальсификатор может оказаться не менее, а более гениальным, чем автор оригинала, ибо здесь требуется высшее мастерство.

Фильм «Ф как фальшивка» стал последней большой работой мастера. Ему не удалось завершить десятки проектов: гомеровскую «Одиссею», библейские сюжеты, «Дон Кихота»…

Нужно отдать должное Уэллсу: чувство юмора никогда не покидало его. Сергей Юткевич вспоминает легендарную историю самопредставления режиссера в полупустом зале: «Дамы и господа, прежде чем начать, я хочу вам сказать несколько слов о самом себе. Я ставлю пьесы на Бродвее, я работаю в театре и кино как актер и как режиссер, я сочиняю и осуществляю радиопостановки, играю на рояле и скрипке, умею писать картины и рисовать. Я опубликовал также несколько книг, в том числе два

романа, иногда случалось выступать в амплуа фокусника… Не правда ли, странно, что здесь так мало вас и так много меня?»

Бесспорно, на все творчество Уэллса оказали влияние Станиславский и Брехт. Он этого не отрицал: «Могу сказать только, что я воспитался в основном на принципах Станиславского, я работал с „его“ актерами, и вести их было очень легко. Станиславский удивительно прекрасен. Что касается Брехта, он был моим большим другом. Мы вместе работали над пьесой „Галилео Галилей“. На самом деле он написал ее для меня: не как актера, а как постановщика».

Орсон Уэллс скончался от инфаркта в Лос-Анджелесе 10 октября 1985 года. Французский критик Андре Базен, исследователь творчества Уэллса, назвал его титаном Возрождения в Америке XX века.

ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ТОВСТОНОГОВ (1915–1989)

Русский советский режиссер, педагог, театральный деятель. Спектакли: «Оптимистическая трагедия» (1955), «Идиот» (1957), «Пять вечеров» (1959), «Варвары» (1959), «Мещане» (1966), «История лошади» (1975), «Дядя Ваня» (1982) и др.

Георгий Александрович Товстоногов родился 15 (28) сентября 1915 года в Тифлисе (ныне Тбилиси) в семье инженера-железнодорожника. Мать была грузинкой, отец — русским. Когда Георгий приедет в Москву поступать на режиссерский факультет, то добавит себе два года. Спустя десятилетия у знаменитого Товстоногова возникнут проблемы с празднованием юбилея: по документам он родился в 1913 году, а на самом деле в 1915-м.

В детстве Георгий часто ходил в театр (его дядя был артистом), а в школе организовал драматический кружок. В 1931 году он был принят актером в Тбилисский русский ТЮЗ. Вскоре Товстоногов стал ассистентом режиссера, а потом поступил в ГИТИС (педагоги А. Лобанов и А. Попов). Учась в Москве, он смотрел до ста постановок в год — это была отличная школа. Его кумирами являлись К. С. Станиславский и Вс. Э. Мейерхольд.

В 1937-м отец Георгия был объявлен японским шпионом и репрессирован. Товстоногова, студента 4-го курса, исключили из ГИТИСа как сына врага народа. Правда, через несколько месяцев, когда Сталин сказал, что дети за отцов не отвечают, его восстановили. Позже Товстоногов выпустит спектакль к семидесятилетию вождя и даже получит за него Сталинскую премию.

В 1938–1946 годах Товстоногов работал режиссером Русского драматического театра им. А. С. Грибоедова в Тбилиси. Здесь определились его театральные интересы, убеждения, цели, здесь он занялся (в 1939 году) педагогической работой в Театральном институте им. Ш. Руставели.

В 1946 году Товстоногов дебютировал в Москве, сначала в областном театре, а затем и на большой сцене Центрального детского театра. Вскоре он стал главным режиссером Ленинградского театра им. Ленинского комсомола (1950).

В среднем он выпускал четыре спектакля за сезон, работая почти одновременно над такими разными произведениями, как «Дорогой бессмертия» (пьеса написана Товстоноговым совместно с В. Брагиным по

книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее»), «Закон Ликурга» Н. Базилевского по Т. Драйзеру и «Гроза» А. Островского (сезон 1951 года). Событием для советской сцены стала «Оптимистическая трагедия» (1955) Вс. Вишневского в Академическом театре им. А. С. Пушкина (ныне Александринский театр драмы). За этот спектакль Товстоногов был удостоен Ленинской премии (1958).

В начале 1956 года он поставил в Театре им. Ленинского комсомола «Униженных и оскорбленных» Ф. Достоевского — это было первое за долгие годы возвращение театра к творчеству великого писателя. Режиссер вернул сцене большую литературу, заставив пересмотреть наше наследие глубже и пристальнее.

13 февраля 1956 года Товстоногов впервые переступил порог Большого драматического театра им. М. Горького, переживавшего к тому времени тяжелый период: в зале по 10–15 человек, в кассе — миллион дефицита. Он принял театр с широкими полномочиями, с правом полной его перестройки.

Товстоногову понадобилось несколько сезонов, чтобы превратить БДТ в центр театральной жизни страны. Он начал с легких комедий, в которых заблистали актеры, уже работавшие в труппе, — Нина Ольхина, Ефим Копелян, Кирилл Лавров, Владислав Стржельчик. В роли провинциальной учительницы, старой девы мадемуазель Куку, на сцену Большого драматического вышел Евгений Лебедев.

О необычных, веселых, музыкальных спектаклях заговорил весь город. И в БДТ хлынул зритель. Вскоре весь театральный Ленинград за глаза называл Товстоногова не иначе как Гога.

Товстоногов строил театр-дом. Помимо решительного обновления репертуара, Георгий Александрович обновил и творческий состав. Пригласил начинающих режиссеров Игоря Владимирова и Рубена Агамирзяна, блистательного педагога Розу Сироту, выпускников школы-студии МХАТ Татьяну Доронину и Олега Басилашвили. Уже через год после назначения Товстоногова в театре произошла настоящая сенсация — премьера спектакля «Идиот» (31 декабря 1957 года).

Он долго не мог найти актера на роль князя Мышкина. На одном из просмотров фильма «Солдаты» режиссер был буквально пленен глазами солдата Фарбера в исполнении малоизвестного актера — Иннокентия Смоктуновского. Участь Мышкина была решена. А если вспомнить, что в том же спектакле играли Доронина (Настасья Филипповна), Олег Борисов и Стржельчик (Ганя Иволгин), Лебедев (Рогожин) и Ольхина (генеральша Епанчина), то станет понятно, с кого и с чего начался театр Товстоногова.

Еще одной сенсацией театрального Ленинграда стала постановка камерной пьесы Володина «Пять вечеров». Премьера состоялась 6 марта 1959 года. И мгновенно любимцами театралов стали Копелян, Шарко, Макарова, Лавров. Главный герой пьесы возвращается к любимой женщине после долгого отсутствия. Новизна заключалась в отсутствии пафоса: спектакль рассказывал о жизни самых обыкновенных людей, герои были показаны с состраданием и любовью.

Ставя пьесы Максима Горького, режиссер всегда находил в них истину страстей и философский смысл. Начиная с «Варваров» (1959), где блистали Доронина, Луспекаев, Лебедев, Стржельчик, Товстоногов вел

горьковскую линию мощно и искренне. Позже на сцене БДТ появились «Мещане», «Дачники», «На дне». И каждый раз это был не просто спектакль, а воплощение размышлений художника о времени.

Каждый из поставленных Товстоноговым спектаклей становился подлинным событием культурной жизни. В БДТ в разные годы приходили А. Райкин, П. Брук, Г. Грин, Б. Окуджава, Ван Клиберн. Музыку к спектаклям писали И. Шварц, В. Гаврилин, С. Слонимский…

В мае 1966 года БДТ выехал на гастроли, которые продолжались месяц. На театральных фестивалях в Париже и Лондоне оглушительный успех имел спектакль «Идиот». Как писал английский журнал: «Исполнение Смоктуновским роли князя Мышкина возвышается над всеми остальными впечатлениями сезона».

Товстоногов никогда не назначал на роль нескольких человек. В случае болезни актера он предпочитал сделать срочный ввод. «Был в этом глубокий профессиональный смысл, — говорит Кирилл Лавров. — Спектакли Товстоногова насыщались таким количеством тончайших нитей, линий и взаимосвязей, что изъятие одного из актеров моментально разрушало выверенную и выстроенную систему отношений, композицию, его ходы. Мы были его палитрой, тщательно подобранным оркестром, каждый инструмент в котором имел свой, только ему присущий тембр. Такова была его режиссура».

В 1970-е Товстоногов ставит как классику — «Ревизора» Н. Гоголя (1972), «Пиквикский клуб» Ч. Диккенса (1978), так и произведения современных авторов: «Энергичные люди» В. Шукшина (1974), «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова (1974), «Протокол одного заседания» Гельмана (1975), «Жестокие игры» А. Арбузова (1977), «Мы, нижеподписавшиеся» Гельмана (1979, совместно с Ю. Аксеновым). Он обращается к творчеству М. Шолохова: в 1964 была поставлена «Поднятая целина», а в 1977-м — масштабный «Тихий Дон».

Да мало ли было великого и прекрасного в товстоноговскую эпоху! Тем не менее чаще всего завсегдатаи театра вспоминают о спектакле «История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» (1975), пожалуй, главной легенде БДТ…

Мюзикл по мотивам рассказа Льва Толстого — это уже само по себе событие вызывающее. Однако жанр мюзикла, тяготевшего к трагикомедии, идеально совпал с замыслом Марка Розовского, Юрия Ряшенцева, Эдуарда Кочергина и Георгия Товстоногова. Историю лошади они рассказали как трагедию человека. Евгений Лебедев, блистательно сыгравший Холстомера, поведал о судьбе целого народа, страны, где постоянно присутствует конфликт личности и «табуна».

Старожил БДТ народный артист СССР Кирилл Лавров отмечал: «Внутри театра и вне его Товстоногов являлся непререкаемым творческим авторитетом. Был широко образованным. О театре знал буквально все. В нашем „доме“ ничто не происходило без его соизволения. Это был хозяин. Все, что делалось в коллективе, было осуществлением в действии его знаменитой формулы: „Театр — это добровольная диктатура“».

Георгий Александрович много ставил за границей (Финляндия, Германия, Болгария, Польша и др.), работал на радио и телевидении. Ряд интересных спектаклей, получивших широкую известность, создан им в

Учебном театре ЛГИТМиК со студентами актерско-режиссерского курса, который он вел на протяжении нескольких десятилетий.

Успехи, лавры, признание не изменили его. Товстоногов всегда был в меру замкнут, в меру доступен, как человек, знающий себе цену. Хобби? Коллекция театральных масок. Собирал, привозил отовсюду, показывал с гордостью.

Последней гордостью Товстоногова был автомобиль «мерседес», привезенный из Германии. За рулем «мерседеса» и застала его смерть. И ехал он, конечно, из театра. Григорий Александрович Товстоногов умер 23 мая 1989 года. Большой драматический театр был назван его именем.

ЮРИЙ ПЕТРОВИЧ ЛЮБИМОВ
(род. 1917)

Русский советский и российский театральный и оперный режиссер, создатель и художественный руководитель Театра на Таганке. Спектакли: «Добрый человек из Сезуана» (1963), «Антимиры» (1965), «Жизнь Галилея» (1966), «Гамлет» (1971), «Борис Годунов» (1982) и др.

Юрий Петрович Любимов родился 17 (30) сентября 1917 года в Ярославле. Его отец женился вопреки воле родителей на цыганке и занялся коммерцией. Мать получила педагогическое образование и стала учительницей.

В 1922 году семья переехала в Москву. Во время репрессий мать и отец попадают под арест, а Юрий, его старший брат и младшая сестра становятся детьми «лишенцев» (так называли тех, кто был лишен гражданских прав).

Оставив школу, Любимов поступил в электромеханический техникум. Одновременно он занимался в хореографической студии, где учили по методу Айседоры Дункан.

В 1934 году Любимов был принят во Вторую студию МХАТ, а после ее закрытия поступил в училище при Театре им. Евг. Вахтангова, где сразу же был введен на эпизодическую роль в легендарную «Принцессу Турандот».

В 1940 году после окончания училища Любимов был призван в армию. Во время войны он служил в Ансамбле песни и пляски НКВД, выступал в роли конферансье, читал поэмы и разыгрывал интермедии, написанные солдатом Н. Эрдманом, порой у самой передовой. Среди автографов в кабинете режиссера есть один, посвященный военному времени: «Юра, не зря мы с тобой восемь лет плясали в органах! Сергей Юткевич».

После демобилизации Любимов вернулся в Театр им. Евг. Вахтангова. На сцене этого театра с 1946 по 1964 год он сыграл свыше 30 ролей в спектаклях, поставленных Б. Захавой, Р. Симоновым, Н. Охлопковым. За роль Тятина в спектакле «Егор Булычов и другие» актер был удостоен Государственной премии СССР (1952).

Вспоминает поэт Андрей Вознесенский: «Юрий Петрович был первым героем-любовником Театра Вахтангова, играл Ромео, Целиковская — Джульетту, и аура их отношений освещала весь спектакль. Помню захватывающий поединок Ромео с Тибальдом. Актеры бились так яростно, что сломалась шпага и отломанный конец перелетел в зрительный зал, попав между мной и Пастернаком…» Среди ролей Любимова были Сирано,

Треплев, Моцарт…

Любимов часто играл в кино — в фильмах Г. Александрова, Г. Козинцева, И. Пырьева, М. Жарова, Н. Кошеверовой, А. Птушко, С. Юткевича, А. Эфроса и других мастеров. Александр Довженко, снявший его в картинах «Мичурин» (1949) и «Прощай, Америка» (1950), сделал в своем дневнике запись: «Мне все больше и больше нравится Юра Любимов. Его роль еще впереди».

В 1959 году на вахтанговской сцене Любимов поставил пьесу А. Галича «Много ли человеку надо». В течение двух лет он посещает семинары актера и режиссера М. Кедрова, а затем становится преподавателем Театрального училища им. Б. Щукина.

В 1963 году за шесть месяцев работы со студентами третьего курса он создает веселый шумный спектакль «Добрый человек из Сезуана» Бертольда Брехта, который был показан на учебной сцене Щукинского училища. Постановка имела ошеломляющий успех. О спектакле заговорили не только как о театральном событии — он был воспринят как некий общественный манифест, как знамя времени, сулившего перемены. Отныне «визитной карточкой» спектаклей Любимова станет бескомпромиссная общественная позиция и стремление по праву художника вмешиваться в жизнь.

Юрию Любимову было предложено возглавить Театр драмы и комедии, располагавшийся на Таганской площади и влачивший тогда жалкое существование. После долгих проволочек разрешили взять в труппу выпускников курса и снять спектакли прежнего репертуара.

23 апреля 1964 года спектаклем «Добрый человек из Сезуана» в Москве открылся новый театр — Театр на Таганке. Часть старой труппы была уволена, часть — влилась в новый коллектив. Смехов и Ронинсон, например, достались Любимову «по наследству». Большинство звезд Таганки пришло со стороны: Высоцкий, Золотухин, Филатов, Шаповалов, Губенко, Дыховичный, Шацкая, Жукова…

В первые годы Любимов почти все свое время проводил в театре. Репетировал, занимался текущими делами. А вечером смотрел спектакль и из глубины зала, от задней его двери сигналил фонариком, когда актеры теряли ритм.

На Таганке сразу полюбили поэзию. В спектакле «Антимиры» (1965) Андрей Вознесенский читал вместе с актерами свои произведения, открывая театру свое понимание стиха, тайны его ритмической структуры. В спектакле «Павшие и живые» (1965) звучали стихи молодых поэтов, погибших на фронтах Великой Отечественной войны.

Спектакли Любимова часто начинались еще до того, как откроется занавес. Он то позволял пройти в зал через сцену, то до третьего звонка выводил на сцену актеров («Под кожей статуи Свободы» по Е. Евтушенко, «Мать», «Гамлет»). В «Десяти днях, которые потрясли мир» по Джону Риду зрители у входа отдавали билет, чтобы его накололи на штык, а затем им прикрепляли на грудь революционную красную ленту. В фойе пели частушки под гармошку. Все это создавало атмосферу возбужденно-праздничную.

Любимов познакомил зрителей с дерзкими и в то же время продуманными трактовками русской и зарубежной классики. В репертуаре

Театра на Таганке долгое время сохранялись «Тартюф» Мольера, «Преступление и наказание» Достоевского, «Три сестры» Чехова, «Пугачев» по С. Есенину. Ставил он и прозу современных писателей: Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, Б. Можаева, Г. Бакланова, Б. Васильева. Со многими из них он дружил.

Театр на Таганке Юрия Любимова стал «островом свободы в несвободной стране» (Н. Эйдельман). Во всех своих спектаклях режиссер говорил о сегодняшнем дне — говорил единственно возможным тогда «эзоповским языком», вставляя остроумные замечания по поводу существующего строя в уста Чичикова, лирических героев Пушкина, в композиции из произведений и писем А. Пушкина «Товарищ, верь…».

Любимов подчеркивает, что всегда был свободным. А как же цензура? «А я составлял себе план: столько-то исправлений я еще могу допустить, потому что это не испортит сильно то, что я сделал, а дальше — извините. Если они заступали за черту, я говорил: „Закрывайте. Спектакль не пойдет“. Но были вещи, которые зарубали на корню — „Калигула“ с Высоцким, „Самоубийца“ Эрдмана, „Бесы“ по Достоевскому. Даже „Хроники“ Шекспира не хотели разрешать: „Нам надоели ваши вольные композиции, делайте каноническую пьесу“». И тогда Любимов заявил «Гамлета» (1971) с Владимиром Высоцким.

Этот спектакль давно уже стал театральной легендой. Искусствовед А. Аникст писал в «Литературной газете»: «Гамлет в спектакле — затворник в ненавистной ему Дании, тюрьме со множеством темниц и подземелий. Герой задыхается от гнева против мира, в котором быть честным — значит быть единственным среди десятка тысяч. Зоркий, а не безумный — таков Гамлет Владимира Высоцкого, в одиночку борющийся против зла».

Юрий Петрович Любимов нашел в себе силы прощать появление Высоцкого в нетрезвом виде на спектакле. Анатолий Эфрос рассказывал, как однажды Любимов потребовал дать Высоцкому нашатырь, отправил его в холодный душ, а потом выпустил на сцену. У режиссера хватило мудрости все-таки сохранить этого уникального человека в своем театре.

К середине семидесятых годов Таганка становится одним из театральных центров мира. На Международном театральном фестивале «БИТЕФ» в Югославии (1976) спектакль «Гамлет» был удостоен Гран-при.

В 1975 году на сцене миланского театра «Ла Скала» Любимов поставил свой первый оперный спектакль «Под жарким солнцем любви» Л. Ноно. С тех пор режиссер создал более 30 новаторских оперных спектаклей на лучших сценах мира.

В 1976–1978 годах на сцене Таганки идут спектакли «Обмен» по Ю. Трифонову, «Перекресток» по В. Быкову, «Ревизская сказка» по Н. Гоголю, «Преступление и наказание» по Ф. Достоевскому. Зрителей поразила любимовская версия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» с ироничным Вениамином Смеховым в роли Воланда.

Любимов был женат четыре раза. Но обольстителем себя не считает: «Я бы так не сказал. Влюблялся я — да, часто. Думаю, что и женщины меня любили, потому что чувствовали, что я их люблю. Мой опыт мне подсказывал, что даме лучше представиться подкаблучником. Так спокойнее. Это мне еще Эрдман советовал. Я, если влюблялся, дарил все,

что мог. А уходя даже не брал с собой зонтик».

Почти двадцать лет он прожил со звездой советского экрана Людмилой Целиковской (1960–1978). От нее ушел к молодой венгерской журналистке и переводчице Каталин Кунц. Она отказалась от личной карьеры и стала незаменимой помощницей режиссера во всех его начинаниях.

Их сын Петр знает пять языков: родной у него — английский, второй — венгерский, еще иврит, русский и итальянский. Старший сын Любимова от второго брака Никита окончил Литературный институт…

Настоящим потрясением для режиссера стала смерть Владимира Высоцкого в 1980 году. Театр готовит спектакль памяти легендарного артиста и поэта. Этот спектакль власти запрещают. Как запрещают и другую постановку Любимова — «Борис Годунов».

К 1983 году в театре складывается невыносимая ситуация: запрещены не только два новых спектакля, но и репетиции «Театрального романа» М. Булгакова. По приглашению Ассоциации Великобритания — СССР Юрий Любимов выезжает в Англию для постановки «Преступления и наказания» Ф. Достоевского.

После ряда интервью, данных Любимовым западным журналистам, в марте 1984 года его освобождают от должности художественного руководителя созданного им Театра на Таганке. Затем следует указ Президиума Верховного Совета СССР от 11 июля 1984 года за подписью К. Черненко о лишении Юрия Любимова советского гражданства. Его имя снимают со всех афиш Театра на Таганке и запрещают любое печатное или общественное упоминание о нем.

«Мы облагодетельствованы его изгнанием!» — заявляют на Западе. Любимов работает по всему миру: его оперные и драматические спектакли идут в «Ла Скала», «Гранд-опера», «Ковент-Гарден», «Арена-стейдж» в Вашингтоне, в Государственной опере в Штутгарте, в Королевском драматическом театре в Стокгольме. Он получает израильское и венгерское гражданства.

Любимовские постановки «Преступления и наказания» в Австрии, Англии, США и Италии удостоены высших театральных премий; «Бесы» в исполнении лондонского театра Альмида гастролировали по всей Европе, в том числе в парижском Театре Европы по приглашению ДжорджоСтрелера.

В мае 1988 года Юрий Любимов вернулся в Москву, и приезд его стал одним из важнейших событий общественной жизни. Режиссер восстановил запрещенного прежде «Бориса Годунова», тогда же был восстановлен и спектакль «Владимир Высоцкий».

В следующем году состоялась премьера «Живого» Б. Можаева — через 21 год после запрета постановки. Любимову вернули советский паспорт, а его имя как художественного руководителя и постановщика спектаклей спустя шесть лет вновь появилось на афишах Таганки.

Однако не все было так просто. Когда Любимов вернулся, театр на Таганке раскололся. Часть труппы во главе с Николаем Губенко выступила против мастера. Раскол сопровождался большим шумом, театральная Москва спорила о том, кто прав, кто виноват.

Два главных режиссера с жутким скандалом разделили Таганку. Губенко взял Новую сцену, оставив Любимову старую — ту, на которой он

поставил свои шедевры.

После возвращения Мастера на Таганке им были поставлены спектакли: «Пир во время чумы» (1989), «Самоубийца» (1990), «Электра» (1992), «Живаго (Доктор)» (1993), «Медея» (1995), «Подросток» (1996), «Братья Карамазовы» (1997), в которых уверенно заявили о себе принятые в труппу выпускники набранного Любимовым в 1990 году нового актерского курса Щукинского училища. Одновременно режиссер продолжал ставить оперные спектакли за рубежом.

Разработавший собственную систему воспитания актеров, Любимов проводил мастер-классы и за рубежом. Лишь в Италии он работал с актерами в Риме, Милане, Болонье, Турине, Аквиле, Неаполе… В 2001 году Юрий Любимов набрал новых студентов на отделение «Музыкального театра» РАТИ (ГИТИС), и они уже заняты в его постановках.

Свой 85-летний юбилей 30 сентября 2002 года Юрий Любимов отметил премьерой спектакля «Фауст» И. В. Гете. Каждый зритель вместе с программкой получил цветную ксерокопию ваучера с печатью «Фауст» и автографом режиссера на обороте…

ИНГМАР БЕРГМАН
(1918–2007)

Шведский режиссер театра и кино. Фильмы: «Улыбки летней ночи» (1955), «Седьмая печать» (1956), «Земляничная поляна» (1957), «Крики и шепоты» (1972), «Осенняя соната» (1978), «Фанни и Александр» (1982). Спектакли: «Пер Гюнт», «Гедда Габлер», «Дикая утка», «Двенадцатая ночь», «Гамлет» и др.

Эрнст Ингмар Бергман родился 14 июля 1918 года в Упсале в семье викария. Мальчик посещал частную гимназию, увлекался театром и кинематографом. В девятнадцать лет Ингмар сбежал из дома. Он работал в Драматической студии, ставил детские спектакли в парках, сочинял пьесы, наконец, открыл свой маленький театрик в Гражданском доме.

Клас Хуугланд, руководитель Студенческого театра, поставил одну из пьес Бергмана — «Смерть Каспера». Премьера прошла удачно, и Бергман получил контракт на год. «Я стал уважаемым человеком, имевшим постоянное место работы, который каждый день пунктуально садился за стол, правил сценарии, писал диалоги и сочинял заявки на будущие фильмы».

25 марта 1943 года Ингмар женился на Эльсе Фишер, своей приятельнице из труппы бродячих актеров. За день до сочельника 1943 года у них родилась дочь Лена.

После окончания факультета литературы и искусства Стокгольмского университета Бергман возглавил Городской театр Хельсингборга (1944).

Эльса Фишер порекомендовала взять на место хореографа свою приятельницу Эллен Лундстрем. Это была красивая девушка, чувственная, талантливая. «Без долгих размышлений мы с Эллен бросились в объятия друг другу», — писал Бергман. Последствия не заставили себя ждать — она забеременела. 22 июля 1945 года Ингмар женился во второй раз.

Осенью 1946 года Бергман принимает на себя обязанности постоянного режиссера в более крупном Городском театре Гетеборга, где проработает три года. С этого момента Бергман будет постоянно

сотрудничать с драматическими театрами — и в должности очередного режиссера, и как художественный руководитель. В 1963 году он будет назначен руководителем Шведского национального театра. В разные годы он поставит получившие широкую известность и показанные в разных городах Европы спектакли «Пер Гюнт», «Дикая утка», «Гедда Габлер» Ибсена, «Мизантроп» Мольера, «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло.

В середине 1940-х годов Бергман пробует свои силы в кино. Фильмы выходят один за другим: «Дождь над нашей любовью» (1946), «Корабль идет в Индию» (1947), «Портовый город» (1948), «Тюрьма» (1949).

Первые работы режиссера отмечены пессимизмом и бунтарским духом. К примеру, один из персонажей «Тюрьмы» (1948) говорит: «Жизнь — это не что иное, как жестокая и мучительная дорога к смерти». Шведский киновед Руне Вальдекранц пишет: «Ингмар Бергман, вероятно, с наибольшей силой выразил отчаяние и жажду нежности у послевоенной молодежи. Его герои — люди, затерянные в существовании, выброшенные из общества, потерявшие самих себя. Их реакции резки, их поведение бескомпромиссно. Идеализм молодости, жадные поиски веры вдохновляют их и подтачивают одновременно».

Тем временем семья Бергмана стремительно росла. Весной 1948 года Эллен родила близнецов. Денег катастрофически не хватало.

В 1951 году шведская кинопромышленность, протестуя против завышенного налога на зрелища, приостановила выпуск фильмов. Для Ингмара это было страшным ударом. Его третья жена журналистка Гун Грут в канун Вальпургиевой ночи родила сына и теперь сидела без работы. Ингмар должен был содержать три семьи. «У меня было шестеро детей, дела шли плохо, и на душе было паршиво», — замечает он. Чтобы выжить, он снимал рекламные ролики.

Как только было снято эмбарго на выпуск картин, Бергман выпустил один за другим два значительных фильма: «Женщины ждут» по собственному сценарию и «Лето с Моникой» — по роману Пэра Андерса Фогельстрема.

Предполагалось, что «Лето с Моникой» будет малобюджетным фильмом. Творческая группа жила на острове Урне, каждое утро отправляясь в лодках на экзотическую группу островов во внешних шхерах. «Работе в кино сопутствуют сильные эротические переживания, — пишет в своей книге Ингмар Бергман. — Ничем не сдерживаемая близость к актерам, полнейшее взаимное обнажение». Его бурный роман с актрисой Харриет Андерссон стал причиной развода с Гун…

Международное признание приходит к Бергману после того, как комедия «Улыбки летней ночи» (1955) получает Специальный приз на Каннском кинофестивале.

«Мне нужны были деньги, — вспоминает Бергман, — и я подумал, что, пожалуй, самое разумное — это снимать комедию. Мне захотелось поставить перед собой довольно сложную техническую задачу и сделать комедию с математическими соотношениями героев: мужчина — женщина, мужчина — женщина… Там действуют четыре пары, их следовало сначала всех перемешать, а затем вывести из этого уравнения».

В 1955 году Бергман создал «Седьмую печать» — один из своих великих фильмов.

Руководство «Свенск фильминдустри» разрешило снимать картину при условии, что она будет сделана с небольшими затратами и всего за тридцать пять дней. Бергман справился с задачей, использовав в качестве натуры двор студии.

Он часто вспоминал слова О'Нила: «Драматическое искусство, не сосредоточенное на отношениях человека и Бога, лишено всякого интереса». В «Седьмой печати» средневековая легенда о борьбе между Рыцарем и Смертью, о страхе людей перед концом мира трактована режиссером аллегорически. Название фильма отсылает зрителей к откровению св. Иоанна Богослова («Апокалипсис»): «И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе как бы на полчаса». Встретив Смерть, Рыцарь просит отсрочку, чтобы понять, зачем и для чего жил. По признанию Ингмара Бергмана, благодаря этому фильму он избавился от собственного страха смерти.

Осенью 1956 года Бергман заехал в Упсалу, старинный город, в котором он родился. Здесь ему пришла идея 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».

Так появился фильм «Земляничная поляна» (1957), в котором прошлое и настоящее, сны и явь, мечты и действительность причудливо переплетаются. Старый профессор медицины (Виктор Шестрем), переосмысливая прожитую жизнь, убеждается, что нравственная истина заключается в любви к своим ближним. «Земляничная поляна» удостоена приза «Золотой медведь» на кинофестивале в Западном Берлине.

В экранизации древней нордической легенды «Девичий источник» (1959, премия «Оскар») Бергман обращается к теме страдания и царящего в мире зла, причем делает это с особенной резкостью, с обилием жестоких подробностей. Еще одной запоминающейся работой этого периода стал фильм «Око дьявола» (1960).

В 1959 году Ингмар женился на Кэби Ларетеи, пианистке в расцвете славы, и вместе с ней переехал на роскошную виллу в Юрсхольме. Внешне брак выглядел как прочный союз двух удачливых партнеров. Пианистка гастролирует, режиссер ставит фильмы и спектакли, сын Даниэль отдан в умелые руки.

Именно в это время Бергман начал профессионально интересоваться музыкой. Он покорен концертом для оркестра Бартока и музыкой Стравинского. Блистательная постановка оперы «Похождения повесы» (1961) Стравинского — Одена — одна из кульминаций его режиссерской биографии.

За полтора года Бергман снимает знаменитую трилогию о «молчании Бога»: «Как в зеркале» (1961, премия «Оскар»), «Причастие» (1961) и «Молчание» (1962), герои которой не в состоянии примириться с абсурдностью и жестокостью жизни — они погибают или сходят с ума. Фильмы трилогии напоминают по форме «камерные пьесы» А. Стриндберга (небольшое число действующих лиц, узкие рамки времени и пространства).

В философской кинодраме «Персона» (1966), этой «сонате на двоих», Бергман продолжает варьировать темы разобщенности людей, их одиночества, психологической сложности их отношений. Трудно сказать, кто тут понятен лучше: медсестра Альма (Биби Андерссон), которая все время говорит, или актриса Элизабет (Лив Ульман), которая постоянно молчит. В отношениях между женщинами наблюдаются резкие перепады от близости до отдаления, от интимности до отчужденности.

Лив Ульман вспоминает: «…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».

Норвежка Лив Ульман понравилась режиссеру не только как актриса. В 1967 году у них родилась дочь Линн. В расчете на совместную жизнь Ингмар строит дом на острове Форе в Балтийском море, но и этот брак вскоре распадается. Бергману же понравилось жить на острове: здесь он мог «уйти от мира, читать книги, которые не читал, предаваться медитации, очиститься душой».

С 1968 по 1970 год выходит серия фильмов Бергмана: антивоенная притча «Стыд» (1968), снятая в резкой, почти хроникальной манере; «Час волка» — о теряющем рассудок художнике; семейные драмы «Страсть» (1969) и «Прикосновение» (1970) — первая англоязычная работа шведского художника.

В ноябре 1971 года Бергман наконец-то обретает покой в семейной жизни. Он в пятый раз вступает в брак и вместе с женой Ингрид ван Розен переезжает в новый дом на Карлаплан. Супруги общались с друзьями, ходили на концерты и в театр, смотрели фильмы, с удовольствием работали.

Бергман заканчивает картину «Крики и шепоты» (1972), мучительное исследование процесса смерти. Для того чтобы снять фильм, ему пришлось использовать личные сбережения, уговорить артистов внести будущие гонорары на правах пайщиков и занять полмиллиона у Киноинститута.

«Бергман редко заходил так глубоко в показе физического и душевного страдания, как в этом фильме, описывающем безнадежный мир измученных людей, замкнутых в своем одиночестве, — пишет К. Бейли. — Это произведение, которое можно было бы назвать „картиной агонии“, могло бы явиться буквальной иллюстрацией к знаменитому высказыванию Кокто: „Кино — это искусство, показывающее, как смерть делает свое дело“».

Популярность Бергмана достигает вершины, когда шведское телевидение в течение шести недель, с 11 апреля по 16 мая 1973 года, показывает его шестисерийный телефильм «Сцены из супружеской жизни». В первый день 1975 года во всех скандинавских странах демонстрируется бергмановская телеверсия оперы Моцарта «Волшебная флейта». Наконец режиссер снимает для «малого экрана» четырехсерийную ленту «Лицом к лицу» (1976), насыщенную

галлюцинациями и психоанализом. В 1978 году на экраны вышла «Осенняя соната» со знаменитой соотечественницей Бергмана, Ингрид Бергман, которая к этому времени была уже неизлечимо больна.

Как большинство кинорежиссеров, связанных с театром, Бергман работал с постоянной группой актеров — Харриет и Биби Андерссон, Ингрид Тулин, Лив Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Бьернстранд, Сигге Фурст… «Я сижу дома, готовлюсь, придумываю мизансцены и все очень подробно записываю, — рассказывает Бергман. — Потом, когда я прихожу на студию и пытаюсь воспроизвести то, что задумал, нередко случается, что при первой же репетиции возникает какая-нибудь интонация, жест или какое-то предложение от артистов, в результате которых я все меняю. Я чувствую, что так будет лучше, и это нам даже не нужно обсуждать. Между мной и моими артистами очень многое происходит на том уровне, который невозможно проанализировать».

Печалью и тревогой пронизано одно из последних крупных произведений Бергмана — пятичасовой телевизионный фильм «Фанни и Александр» (1982) — масштабная эпическая сага, самая дорогая постановка за всю историю шведского кинопроизводства. Действие его разворачивается в первое десятилетие XX века. Сюжет строится на материале детских воспоминаний самого режиссера. Картина начинается праздником Рождества, а кончается праздником Пасхи, символизирующим победу жизни над смертью.

«Фильм, удивительно красивый по декорационному оформлению, по костюмам, по цвету, по внешности и манерам людей, завораживает не только своим художественным совершенством, но и глубокой человечностью, верой в то, что люди, несмотря на все жизненные неурядицы, добры и прекрасны», — отмечает киновед Р. Юренев.

После «Фанни и Александра» Бергман делает неожиданное заявление: он уходит из кино и посвящает себя театру.

Бергман говорил, что ставить фильмы — тяжелый труд, В театре ему нравится сам процесс репетиций, когда «необходимо слушать друг друга, нужны чуткость, любовь, взаимное доверие. И если тебе вместе с актерами удается создать эту атмосферу, а именно такая атмосфера и является творческой, тогда все начинается. Это какое-то чудо. Миг — и что-то родилось. Как живое существо. Я ведь получаю что-то от актеров и что-то отдаю им обратно».

Главным спектаклем для Бергмана был «Гамлет» (1986). К нему он шел долго. Конфликты у Бергмана всегда неразрешимы — с жизнью примиряет лишь само искусство. В «Гамлете» изысканно красив танец с факелами в первом действии. Однако этот красивый мир обнаруживает свое уродство, ибо все, кроме Гамлета, живут во лжи, не по совести. В конце концов и сам принц Датский вовлекается в порочный круг…

В 1990-х годах Ингмар Бергман продолжает ставить спектакли в театре, пишет автобиографические романы и сценарии, которые передает для экранизации только близким людям. В 1987 году он опубликовал автобиографию «Латерна Магика».

По его сценарию Лив Ульман сняла на «Форефильм» «Неверные». Эта лента рассказывает историю кризиса в отношениях между супругами, историю Ульман и Бергмана… В одном из интервью Бергман признался: «Я

никогда еще не использовал так непосредственно обстоятельства своей личной жизни при написании сценария. Это очень болезненный эпизод, особенно из-за того, что в опасности — по вине взрослых — оказался ребенок. […] Этот фильм говорит о пережитом прямо и жестко».

После смерти в 1995 году жены Ингрид Бергман уединился на острове Форе, лишь изредка общаясь с родственниками (большинство его детей стали режиссерами и актерами), а также с актером Эрландом Юсефсоном. В 1997 года Бергман поставил фильм «В присутствии клоуна», сыграв в нем одного из пациентов психиатрической клиники…

Ингмар Бергман — лауреат престижных международных кинопремий, включая премию Европейской киноакадемии «Феликс» (1988) и «Ветвь ветвей» 50-го юбилейного кинофестиваля в Каннах (1997). Многие из его поклонников стали режиссерами. Вуди Аллен, например, считает, что Бергман «величайший кинохудожник с момента изобретения кинокамеры».

P. S. Ингмар Бергман ушел из жизни 30 июля 2007 года.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ
(1920–1993)

Итальянский режиссер. Фильмы «Дорога» (1954), «Ночи Кабирии» (1957), «Сладкая жизнь» (1959), «8 1/2» (1963), «Рим Феллини» (1972), «Амаркорд» (1974), «Интервью» (1987) и др.

Федерико Феллини родился 20 января 1920 года в Римини в семье коммивояжера.

Федерико рос болезненным ребенком, у него часто кружилась голова, и он терял сознание. Врач считал, что это признак сердечной недостаточности и мальчик долго не проживет. К счастью, он ошибся.

«У меня всегда была склонность устраивать представления, развлекать людей анекдотами и забавными историями; в детстве я изготавливал маски, шил костюмы, водил кукол, гримировал своих товарищей», — вспоминал Феллини. Огромное впечатление произвел на него приехавший на гастроли цирк.

После обучения в монастырском колледже в Фао он отправляется во Флоренцию, где в течение нескольких месяцев осваивает профессию репортера.

В 1938 году Феллини приезжает в Рим. Друзья звали его «Ганди» за неимоверную худобу. Федерико рисует для нескольких газет и журналов, пишет куплеты для варьете, сочиняет рекламные тексты и сценарии для небольших радиопостановок. Живет недалеко от вокзала, в меблированных комнатах, соседствуя с торговцами-китайцами, ворами и проститутками.

С 1939 по 1942 год выходит около семисот его публикаций в популярном юмористическом листке «Марк Аврелий», известном своей антифашистской направленностью. Здесь-то он и создает себе имя, благодаря которому позднее получает заказы на сценарии.

Во время войны Феллини уклонялся от службы в муссолиниевской армии. Для этого ему приходилось подкупать врачей и симулировать болезни.

В 1943 году он написал для римского радио серию забавных передач о жизни влюбленных — Чико и Полины. Одному из кинопродюсеров пришла мысль показать их на экране. Феллини, которому предложили взять на

себя постановку, позвонил исполнителям. Так он познакомился с обаятельной Джульеттой Мазиной, первой и единственной женой. Федерико называл ее своим главным источником вдохновения.

Но супружество началось для них трагично. Через несколько недель после свадьбы Джульетта упала с лестницы. У нее случился выкидыш. Вторая беременность закончилась в марте 1945 года рождением сына, названного в честь отца — Федерико. Но через две недели ребенок умер… Больше детей у них не было. «Мои фильмы — это наши дети», — повторял Феллини всякий раз, когда речь заходила об этой трагической стороне их брака.

Когда в Рим вошли войска союзников, Феллини нашел новый заработок: набрасывал юмористические моментальные портреты победителей. Однажды в лавочку, где Федерико и его приятель изготовляли сувениры для солдат, зашел Роберто Росселлини. Он собирался снять короткометражку о доне Морозини — римском священнике, расстрелянном немцами. Феллини предложил расширить тему и вместе с Серджо Амидеи и Росселлини написал сценарий «Рим — открытый город». Фильм, вышедший в 1945 году, положил начало неореализму. Успех был грандиозный. Феллини сразу стал известным сценаристом.

Джульетта Мазина тоже увлеклась кино. Но продюсеры находили ее недостаточно красивой. И хотя Федерико писал один сценарий за другим, его жена довольно долго не могла добиться роли.

Сценарий «Дороги» Феллини написал в 1949 году. Но он долго не мог найти продюсера для фильма, в котором на главные роли претендовали неизвестные актеры — Энтони Куин и Джульетта Мазина.

Наконец продюсер нашелся. С конца 1953-го и до весны следующего года съемочная группа работала почти исключительно на натуре. Холод, отсутствие всякого комфорта. И вот долгожданный финал. Все счастливы, лишь Феллини внезапно мрачнеет, на глазах превращаясь в изможденного, бесконечно уставшего от жизни человека. Он замыкается в себе, прячется от посторонних глаз в гостиничном номере. Его мучает бессонница и вдруг разом выплывшие из темных глубин подсознания детские страхи. Страшный психический надлом, который он сам впоследствии назовет «Чернобылем души», он до поры пытается скрыть даже от Джульетты. Но она все понимает без слов и отправляет мужа на лечение.

Награда за все страдания — полный и безусловный триумф «Дороги». Более шестидесяти (!) международных призов, в числе которых и престижный «Оскар».

Героиня фильма Джельсомина (Мазина) — смешная, трогательная и нелепая девочка-подросток, проданная матерью заезжему циркачу, тупому и жестокому Дзампано (Куин). Он грубо овладевает доброй и беззащитной клоунессой, убивает канатоходца Матто. Но когда обезумевшая от ужаса и тоски Джельсомина покидает его и пропадает где-то, оставив после себя лишь печальную песенку, Дзампано, охваченный поздним раскаянием, падает в слезах на прибрежный песок.

Удивительное по силе и талантливости произведение итальянского режиссера знаменовало отход от реализма в сторону символической притчи. Фильм имел коммерческий успех, что позволило Феллини и Мазине

купить себе хорошую квартиру в Париоли, чудесном зеленом районе Рима.

После малоудачной ленты «Мошенничество» (1955) Феллини создает еще один шедевр — «Ночи Кабирии» (1957) — о трагической судьбе проститутки, которая мечтает изменить свою жизнь, но от раза к разу терпит все более жестокие разочарования. И каждый раз Кабирия поднимается и отправляется на поиски счастья. В жалкой доброте и трагической доверчивости героини фильма (ее играла Мазина) Феллини искал некий мистический христианский смысл вечной борьбы Добра и Зла, непознаваемого проявления Божьей воли.

Вершиной творчества Феллини стала «Сладкая жизнь» (1959) — цепь новелл из жизни Рима пятидесятых годов, связанных с образом пронырливого журналиста, которого с искренностью и глубиной играет Марчелло Мастроянни. «Марчелло и я — это одно целое», — утверждал Феллини. Между ними сразу установилось полное взаимопонимание.

«Сладкую жизнь» следует рассматривать как философскую притчу об итальянском обществе, переживающем «экономическое чудо» после нескольких лет нищеты. Феллини прежде всего хотел показать, как беспечна, пуста, бессмысленна жизнь, в которой царят одиночество, отчуждение, разобщение людей.

Картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Каннах и оказала значительное влияние на кинематографистов всего мира. «При внешней простоте, ясности лента впервые поразила барочностью режиссерского видения, сложностью композиции, символичностью пролога и поэтического финала, ставшего одной из утонченных лирических сцен в истории мирового кино», — отмечает киновед С. Кудрявцев.

Среди находок «Сладкой жизни» есть неологизм: папарацци. Это фамилия фотографа, который подстерегал публичных людей с фотоаппаратом в самых неподходящих местах и в самые неподходящие моменты.

Следующая работа Феллини — «8 1/2» (1963), в центре которой фигура кинорежиссера Гвидо Ансельми (Мастроянни) — во многом автобиографичная картина. Объектом изображения становятся сокровенный процесс творчества, внутренний мир художника, чьи сны, воспоминания, фантазии перемежаются с реальными событиями и запечатлены как свободный «поток сознания» героя.

Мастроянни, чья работа в фильме стала непревзойденным шедевром, играл самого Феллини: его тоску, беспокойство, сомнения, постоянные поиски правды и ужас обыденности, «его ощущение кризиса жизни, пустой мишуры балагана и магию творческих преображений».

Картина «8 1/2» на Международном кинофестивале в Москве получила Главный приз, а в Америке — премию «Оскар» как лучший иностранный фильм года. В первый и последний раз Феллини и Мазина посетили Советский Союз.

Фильм «Джульетта и духи» (1965) был задуман для Джульетты и о Джульетте. Феллини вынашивал его очень долго, еще со времен «Дороги». Он исследовал драму стареющей женщины, мучимой ревностью, страдающей от разлада в личной жизни. Исполнители главных ролей — Мастроянни и Мазина сыграли тонко, убедительно, мастерски, однако фильм не вызвал особого восторга ни у критиков, ни у зрителя. А самому

Феллини принес немало хлопот: налоговые органы обвинили его в финансовых нарушениях. Суд постановил, что он должен доплатить в кассу государства 200 тысяч долларов. Несмотря на то что приговор был явно несправедливым, Федерико ему подчинился и вместе с Джульеттой перебрался из шикарных апартаментов в скромную квартирку.

В начале 1967 года Феллини оказался в больнице, причем он думал, что вот-вот умрет, настолько сильными были боли в груди. Но на этот раз обошлось. Федерико писал, что жизнь для него теперь стала более важной и ценной: «Встреча со смертью мне доказала, как сильно я привязан к жизни».

Федерико часто задавали вопрос, что для него значит Рим. Вместо ответа он снял «Рим Феллини» (1972). Фильм проникнут светлым чувством праздника, феерии, волшебной сказки, в которой переплетены собственные воспоминания режиссера, впечатления от прочитанных книг и увиденных спектаклей, репортажно снятые кадры улиц и улочек Рима.

Следующий фильм Феллини «Амаркорд» (1973, премия «Оскар») тоже рассказывал истории о городе, но теперь это был Римини, город его детства. Сценарий он написал вместе с поэтом Тонино Гуэррой. В картине много смешных персонажей и комических ситуаций. На местном диалекте Романьи «амаркорд» означает приблизительно «я вспоминаю». Это и есть тайный ключ к творчеству Феллини, уже поднявшегося на вершину славы, потребность окунуться в мир своего детства.

Федерико нравилось водить машину. У него был замечательный «ягуар», потом он приобрел «шевроле», чуть позже «альфа-ромео». В начале 1970-х под колеса его автомобиля едва не угодил мальчик-велосипедист. К счастью, юный нарушитель правил отделался легким испугом, но потрясенный Феллини тут же за бесценок продал машину немецкому туристу, а сам с тех пор за руль больше не садился и предпочитал пешие прогулки.

Его новый фильм «Казанова Федерико Феллини» (1976) — вольное переосмысление мемуаров знаменитого авантюриста XVIII века — вызвал некоторое разочарование у части критиков и зрителей, то ли недовольных трактовкой образа Казановы, то ли подавленных избыточным буйством фантазии гения режиссуры. Феллини с явной неохотой взялся за эту постановку и позже признавался, что Казанова вызывает у него отвращение, а мемуары «знаменитого любовника» кажутся телефонной книгой. Он сделал Казанову (Сазерленд) трагическим персонажем, который вынужден играть навязанную ему обществом роль.

Феллини не любил перерывов в работе. Телефильм «Репетиция оркестра» (1979) он снял всего за шестнадцать дней. Еще шесть недель ушло на монтаж и озвучание. Эта лента на редкость проста по своей сюжетной организации: она строится как телерепортаж об одной репетиции оркестра в старинной капелле. Но чуда слияния оркестра и дирижера не происходит. Начавшаяся перебранка перерастает в яростный бунт музыкантов против высокомерного маэстро, что приводит к разрушению зала. Но в конце дирижеру удается взять в руки свой оркестр. Этот фильм-притча вызвал лавину рецензий и откликов в итальянской печати, причем каждый толковал его по-своему.

В 1980-х Феллини поставил всего три фильма. Это притча «И корабль плывет» (1983), «Джинджер и Фред» (1985) о знаменитых танцорах Астере (Мастроянни) и Роджерс (Мазина), а также исповедальное «Интервью» (1986), в котором Мастроянни возвращается вместе с Анитой Экберг в «Сладкую жизнь».

В своей последней картине «Голос луны» (1990) по повести Э. Кевацонни режиссер представил мир с точки зрения безобидного помешанного, только что вышедшего из психбольницы.

В марте 1993 года режиссер получил почетного «Оскара» за вклад в киноискусство. А 30 октября Федерико и Джульетта собирались отпраздновать в кругу друзей золотую свадьбу. Однако 15 октября Феллини госпитализируют с инсультом. 31 октября, через 50 лет и один день после свадьбы с Джульеттой, его не стало.

Когда Италия хоронила гениального режиссера, движение в Риме было остановлено. Многотысячная толпа провожала траурный кортеж аплодисментами по дорогам Италии — от Рима до фамильного склепа семьи Феллини в маленьком приморском городке Римини. Там маэстро родился, там и был похоронен.

Джульетта Мазина, больная раком легких, пережила мужа на пять месяцев. Перед смертью 23 марта 1994 года она выразила желание быть погребенной с фотографией Федерико в руке.

СЕРГЕЙ ФЕДОРОВИЧ БОНДАРЧУК (1920–1994)

Русский советский режиссер и актер. Фильмы: «Судьба человека» (1959), «Война и мир» (1966–1967), «Они сражались за Родину» (1975), «Степь» (1977), «Борис Годунов» (1986) и др.

Сергей Федорович Бондарчук родился 25 сентября 1920 года в селе Белозерка Херсонской губернии. Его отец, Федор Петрович, и мать, Татьяна Васильевна, работали в поле и на огороде, управлялись со скотиной, вели хозяйство. Про Бондарчуков говорили, что они люди гордые, знающие себе цену.

Вскоре семья переехала в Таганрог, где Сергей увлекся театром и кино. После окончания школы Бондарчук-младший заявил, что будет артистом, и отправился в Москву поступать в театральное училище. Провалив экзамены в Москве, он поступил в Ростовское театральное училище, закончить которое не успел — началась война. С 1942 по 1946 год Бондарчук находился на военной службе.

После Победы он продолжил учебу в Москве на курсе актерского факультета ВГИКа (мастерская Герасимова — Макаровой). Первой его работой в кино стала трагедийная роль подпольщика Валько, сыгранная в знаменитом фильме Герасимова «Молодая гвардия» (1948). Эта работа сразу же показала незаурядность дарования молодого актера, хотя именно кульминационные моменты роли пришлись на сцены, раскритикованные Сталиным и не вошедшие в прокатный вариант картины.

Во ВГИКе Сергей познакомился с Инной Макаровой, сыгравшей в «Молодой гвардии» Любовь Шевцову. Они поженились. 10 мая 1950 года в семье родилась дочь Наташа, которая стала впоследствии известной киноактрисой.

В тридцать лет Бондарчук получил звание заслуженного артиста РСФСР. А в тридцать два после исполнения роли Тараса Шевченко актеру была присуждена Сталинская премия и по личному распоряжению вождя присвоено звание народного артиста СССР. Он был самым молодым среди народных артистов.

Однако череда бесконфликтных ролей положительных героев современности и прошлого привела актера к душевному и психологическому кризису: актер чувствовал, что в его работе наступает спад.

Выйти из этого состояния ему помог А. П. Чехов, чьи произведения его просто поразили.

После труднейшей и великолепно сыгранной роли чеховского Дымова в фильме «Попрыгунья» (1955) С. Самсонова Бондарчук создает романтический образ Отелло в экранизации С. Юткевича. О нем заговорили как о трагике и выдающемся актере.

Совместная работа в «Отелло» свела Бондарчука с актрисой Ириной Скобцевой, игравшей Дездемону. К новой жене Сергей Федорович уходил тяжело: переживал, метался. Инна Макарова много лет спустя говорила: «На самом деле я сама предложила ему развестись. Понимаете, у меня другой характер. Бондарчук мне мешал — с его проблемами, постоянными звонками куда-то. Я виню себя: думаю, не готова была к замужеству. Девочкой была. У нас разница в возрасте семь лет. На самом деле — века».

В номерах газеты «Правда» от 31 декабря 1956 года и 1 января следующего был опубликован рассказ Шолохова «Судьба человека». Рассказ потряс всю страну. Прочитал его и Бондарчук: «Прочитал — и потом, что бы ни делал, о чем бы ни думал, я видел лишь Андрея Соколова, его мальчонку, его жену, разлив Дона, войну, фашистский концлагерь. Снять этот фильм стало для меня больше чем „творческим планом“. Больше чем мечтой. Это стало целью моей жизни».

Фильм «Судьба человека» (1959) свидетельствовал о выдающемся режиссерском таланте Бондарчука. Рассказ о жизни простого человека и его военной судьбе обретал в фильме эпическое звучание.

Режиссер, исполнитель главной роли Сергей Бондарчук и оператор Владимир Монахов получили Ленинскую премию. Картину признали лучшей на проходившем в 1959 году 1-м Международном кинофестивале в Москве.

Герой фильма Андрей Соколов стал символом русского солдата. Не случайно в 1960 году Роберто Росселлини снял Бондарчука в роли русского партизана Федора в ленте «В Риме была ночь», использовав костюм и грим героя «Судьбы человека».

С Италией у Бондарчука сложились самые добрые отношения. Росселлини познакомил его с Федерико Феллини и композитором Нино Рота. Позже папа римский, зная Сергея Федоровича как верующего человека, предложил ему келью в Ватикане, куда режиссер мог приехать в любое время для уединения и сосредоточения…

В 1961 году Бондарчуку предложили поставить «Войну и мир». Восемь лет жизни отдал он этому грандиозному замыслу. В содружестве с драматургом Василием Соловьевым писался сценарий. Затем начались многолетние съемки. За это время в семье режиссера родились дочь Алена

и сын Федор.

В трактовке романа главным для Бондарчука стало понимание России как всеобщего дома. Сложнейшая композиция построена на идее органической и нерасторжимой связи отдельных людей с ходом истории. Этой цели подчинен весь строй картины, ее монтаж, ее уникальные, снятые преимущественно с вертолета, панорамы.

Работа начиналась тяжело. Не выдержав властного характера Бондарчука, от него ушли второй режиссер, некоторые актеры и операторы. Сам Сергей Федорович едва не умер — в 1965-м у него на несколько минут остановилось сердце…

Много было проблем с поиском актеров. Юную Людмилу Савельеву на роль Наташи Ростовой Бондарчук нашел почти случайно после множества неудачных кинопроб с другими актрисами. Далеко не сразу утвердили на роль князя Андрея Болконского Вячеслава Тихонова. Очень долго Бондарчук искал актера на роль Пьера Безухова и в конце концов сыграл ее сам.

Фильм вышел на экраны в 1966–1967 годах и сразу стал мировой сенсацией. Он поражал масштабностью и количеством действующих лиц. Сцены Бородинского сражения, в съемках которых приняли участие 15 тысяч статистов, захватывали воображение подлинностью происходящего.

Несмотря на все препоны, Бондарчук снял сцену общего молебна, объединившего армию перед Бородинской битвой. Эта сцена получилась одной из лучших в фильме.

Среди многих наград, полученных Бондарчуком за «Войну и мир», был «Оскар» за лучший иностранный фильм года.

После успешного зарубежного проката этой картины Бондарчук получил предложение от итальянского продюсера Дино Де Лаурентиса поставить историческую эпопею «Ватерлоо» (1970). В этой работе российский режиссер подтвердил свое умение сочетать тщательную психологическую проработку характеров с постановочным размахом батальных сцен.

Закончив две масштабные картины, Бондарчук получил заказ от Министерства обороны снять фильм к 30-летию Победы. Режиссер выбрал незаконченный роман Шолохова «Они сражались за Родину» (1975). Успех фильма получился поистине всенародным.

Бондарчук собрал прекрасные актерские силы, достаточно назвать имена В. Шукшина, И. Лапикова, Н. Мордюковой, Ю. Никулина, В. Тихонова, Г. Буркова… Картина отличалась техническим совершенством батальных сцен, снятых как бы с точки зрения солдат, находящихся в окопах под ураганным огнем.

Осуществленные Бондарчуком постановки «Степи» Чехова (1978), «Бориса Годунова» Пушкина (1986), где он сыграл заглавную роль, а также экранизации книг американца Джона Рида о русской и мексиканской революциях («Красные колокола», 1982 год, совместное производство с Италией и Мексикой) оставили зрителей равнодушными.

В период горбачевской перестройки Бондарчук, как секретарь правления Союза кинематографистов СССР и представитель официального советского кино, оказался в опале. На пятом съезде Союза кинематографистов Бондарчук был смещен с председательского поста. Он

остался не удел.

Благополучие ему создавала семья, которая оберегала его. Сын режиссера Федор вспоминает. «У отца на даче был сарай, в котором он мастерил всякие интересные вещи из дерева. Изо всех своих зарубежных поездок он привозил не шмотки, а удивительные инструменты — всякие стамески, лобзики, отвертки, какие-то приспособления самых немыслимых цветов. Для меня этот сарай был заветным местом. Там был какой-то свой мир, в который меня допускали и в котором я тоже что-то творил».

В 1990 году итальянский продюсер Энцо Рисполи согласился финансировать постановку «Тихого Дона» в 10 сериях. Бондарчук подписал контракт, по условиям которого он отказывался от всяких прав на картину.

В 1993 году режиссер отснял все десять серий. В картине приняли участие более 1000 актеров из многих стран: Дельфин Форест (Аксинья), Ф. Мюррей Абрахам (Пантелей), Борис Щербаков (Степан), Наталья Андрейченко (Дарья), Владимир Гостюхин (Петр), Ирина Скобцева (Ильинична). Батальные сцены превосходили размах «Войны и мира». Специально для съемок была построена целая станица с избами, куренями, майданами…

Потом Бондарчук сделал черновой монтаж, но в его отсутствие фильм был перемонтирован под стандарт американского боевика. Два месяца ушло на восстановление разрушенного. По словам Ирины Скобцевой, здоровье мужа подкосила именно история с «Тихим Доном». У него открылись три кровоточащие язвы.

Только в живописи Бондарчук находил себе утешение. Рисовал свои призы, курительные трубки, книжки, цветы… Он подружился с художником Александром Шиловым, который писал парадный портрет Сергея Федоровича.

Тем временем итальянский продюсер, испытывавший финансовые трудности, месяц за месяцем обещал, что вскоре будет записана музыка и проведено озвучание. В конце 1993 года Сергей Федорович домонтировал телеверсию. Следующий год прошел в мучительном ожидании обещанного финала.

До проката своего фильма Бондарчук не дожил. Сгорел за два месяца. Недаром рак называют болезнью печали.

Сергей Федорович Бондарчук умер 20 октября 1994 в Москве. За два часа перед смертью причастился и исповедовался.

САТЬЯДЖИТ РЕЙ
(1921–1992)

Индийский кинорежиссер, первый в Индии лауреат премии «Оскар». Фильмы: «Песня дороги» (1955), «Непокоренный» (1956), «Мир Апу» (1959), «Чарулота» (1964), «Отдаленный гром» (1973), «Дом и мир» (1984), «Гость» (1992) и др.

Сатьяджит Рей родился 2 мая 1921 года в Калькутте. Через два года умер его отец, известный детский писатель и художник Шукумар Рей. Вместе с матерью Сатьяджит переехал в дом родственников. Он рос замкнутым, молчаливым ребенком.

Жили они бедно. Мать Рея с большим трудом нашла деньги, чтобы послать его в престижный Президентский колледж. Сатьяджит изучал экономику, физику, биологию, химию, но по-настоящему был увлечен

западной классической музыкой и кинематографом. Рей не только смотрел фильмы, но и читал специальную литературу по кино.

В 19 лет он с отличием окончил колледж Калькуттского университета, после чего два года изучал графику в университете Вишва-Бхарати. Среди его учителей был выдающийся бенгальский художник Нондолал Бошу.

Встревоженный приближением войны, Рей бросает университет и возвращается домой. Он работает в английском рекламном агентстве графиком, а потом художественным руководителем. Однако пройдет шесть лет, прежде чем Рей сможет купить квартиру и жениться на своей двоюродной сестре Биджойе…

Воспитанный в традициях индийской культуры и философии, усвоивший также многие образцы европейской и мировой культуры, Рей в 1947 году организует с друзьями первый в Калькутте киноклуб, который позже посетят Пудовкин, Черкасов, Ренуар и многие другие гости.

В 1950 году Рей по делам фирмы приезжает в Лондон. За три месяца он просмотрел девяносто фильмов. Настоящее потрясение вызвали у него работы режиссеров итальянского неореализма. Сатьяджит решает экранизировать роман бенгальского классика Б. Бондопаддхайя «Песня дороги» о жизни обычной деревенской семьи.

Вернувшись на родину, Рей поделился планами с французским режиссером Жаном Ренуаром, который снимал в Индии фильм «Река». «Он был единственным человеком, который поддержал меня», — не раз будет говорить потом Сатьяджит. Чтобы приступить к съемкам, Рей продал коллекцию ценных книг и граммофонных записей, а его друзья-единомышленники заложили золотые украшения своих жен.

В начале 1955 года при показе «Песни дороги» в Калькутте происходит невероятное: фильм демонстрируется при аншлагах в течение восьми недель кряду. Критики так объясняли этот успех Рея: «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».

«Песня дороги» с личного одобрения Джавахарлала Неру была представлена в 1956 году на Каннском фестивале и получила там приз в номинации «Лучший человеческий документ года». Так кино Индии вышло на мировой экран.

На гребне успеха Рей снимает фильм «Непокоренный» (1956). Это вторая часть трилогии, посвященной взрослению и вхождению в большой мир деревенского мальчика Апу, сына бедного брахмана. Картина отмечена многими престижными премиями: «Золотым львом» в Венеции, «Золотым лавром» в США и другими.

Заключительная часть трилогии, «Мир Апу», создана Реем в 1959 году. Полагают, что в образе Апу он вывел молодого Рабиндраната Тагора и показал порывы и сомнения его души в процессе овладения творчеством.

«Мир Апу» получил «Золотую медаль» президента Индии, был назван лучшим иностранным фильмом года в США (1960), отмечен призом

Международного кинофестиваля в Эдинбурге.

Замечательная «Трилогия об Апу» — признания классика авторского кинематографа. «До сих пор не могу забыть волнения, испытанного мною после первого просмотра фильма Сатьяджита Рея „Песня большой земли“ („Песня дороги“), — говорил Акира Куросава. — 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».

Кстати, Сатьяджит боготворил Куросаву, и даже специально ездил в Японию, для того чтобы с ним встретиться.

Большой успех выпал на долю фильма «Чарулота» (1964), созданного по повести Тагора «Разрушенное гнездо». Как отмечают критики, по максимальной концентрации всех выразительных средств киноязыка «Чарулота» самое совершенное творение режиссера. По признанию Рея, это единственный удавшийся ему исторический фильм. «Чарулота» отмечена «Серебряным медведем» в Берлине за лучшую режиссуру, премией «Лучший фильм года» в Акапулько (1965).

Слава не испортила Рея. Его скромность отмечали многие. Побывавший в Индии французский киновед Жорж Садуль писал: «В то время как другие индийские кинорежиссеры ведут роскошную жизнь и превратились в „новых магараджей“, у Сатьяджита Рея небольшая четырехкомнатная квартирка на втором этаже скромного домика, где он живет с женой и сыном».

Большинство фильмов, сделанных Реем в начале карьеры, посвящено сложным проблемам семейных отношений. Он продолжает эту тему и в психологическом фильме «Канченджанга» (1962), и в социальной мелодраме «Большой город» (1963).

«Зачастую я не предлагаю решения назревших проблем, — говорил режиссер, — потому что сам их не знаю. Я могу предположить, что после просмотра „Большого города“ многие молодые жены захотят пойти работать, но как они победят все трудности пережитков в семье, сказать трудно…»

Рей был ярым противником любого насилия. В 1966 году он призывал прекратить репрессии в отношении голодающих бенгальцев. Позже на центральной площади Калькутты Сатьяджит зачитал заявление деятелей индийской культуры, в котором осуждалась война во Вьетнаме.

Творческая деятельность Рея не ограничивалась кинорежиссурой. Он писал сценарии и музыку к своим фильмам. Автор многочисленных рассказов и романов на бенгальском языке, Сатьяджит создал героя по имени Продош Миттер (прозванный Пхелу) — молодого детектива, ставшего любимцем бенгальцев. Огромный успех имели песни, которые он сочинил для своей фольклорной дилогии «Гупи поет, Багха танцует» и «Королевство алмазов» (1968–1969). Кроме того, Рей занимался книжным дизайном и даже создал шрифт, названный Ray Roman.

Картиной «Отдаленный гром» (1973), получившей «Золотого медведя» в Берлине и «Золотого Хьюго» в Чикаго, завершилось 20-летнее путешествие в мир людей, которое Рей проделал в своих предыдущих работах. Это итог исследований и размышлений о судьбах человеческих.

«Отдаленный гром» рассказывает о событиях 1942–1943 годов, когда в богатой и плодородной Бенгалии наступил ужасный голод. «Фильм о голоде, и цветной?» — недоумевали критики. Рей же был убежден, что цвет в этой ленте оправдан, ибо несет особую смысловую нагрузку: «Бедность тоже имеет свой цвет». Яркие, сочные тона, красочный пейзаж, красивые женские лица и сари открывают этот фильм картинами мирной жизни. Но по мере того, как разворачиваются трагические события, яркие тона исчезают с экрана, сменяются серыми. Мрачнеет природа. Финал выдержан в темных тонах.

Второй этап своего творческого пути Рей начинает с фильмов «Золотая крепость» (1974), «Посредник» (1975), «Шахматисты» (1977). Любопытно, что «Шахматисты» — его первая лента, снятая на хинди, причем с участием Ричарда Аттенборо и других английских актеров. Герои фильма настолько одержимы страстью к игре в шахматы, что потеряли интерес ко всему, что происходит вокруг.

Потом Сатьяджит тяжело заболел и долгое время не снимал. В этот период он редактировал и иллюстрировал журнал для детей «Шондеш».

Сатьяджит Рей почти никогда не работал вне Бенгалии. Известный продюсер Дэвид Селзник приглашал его в Голливуд, чтобы обговорить возможность создания индийского варианта «Анны Карениной». Причем он видел Рея не только режиссером будущего фильма, но и исполнителем роли Вронского. Сатьяджит ответил отказом.

Он был замкнут на своем бенгальском материале, даже тогда, когда снимал при содействии французов («Избавление», «День Пику», «Ветви одного дерева») или переносил чужеземный сюжет («Враг народа» Ибсена) на индусскую почву. Тагоровская художественная формула о «доме и мире» — о том, что долго странствуя по свету, все равно возвращаешься домой, где и находишь искомую истину, — была для Сатьяджита Рея духовной формулой жизни.

Последний фильм режиссера «Гость» (1992) встретили в киномире с восхищением. К этому времени Рей был смертельно болен. Американская киноакадемия успела присудить ему почетный «Оскар» за творческую карьеру. Произошло это в марте 1992 года, буквально за месяц до кончины 70-летнего бенгальца.

Рея называли наследником Тагора в кинематографе. Он — лауреат всех высших национальных наград Индии. «Песня дороги» удостоена 12 престижных наград, ее неоднократно включали в список десяти лучших фильмов всех времен и народов.

Киноведы до сих пор не пришли к единому мнению, как именовать метод Рея. Его называют неореалистом и модернистом, классицистом и символистом. Однако ни у кого не вызывает сомнений, что индийский режиссер создал свой, неповторимый киностиль, в основе которого — удивительное соединение культур Востока и Запада. И трудно не согласиться с Акирой Куросавой, сказавшего: «Не видеть фильмы Сатьяджита Рея — значит жить на земле и не видеть Солнца и Луны».

ДЖОРДЖО СТРЕЛЕР
(1921–1997)

Итальянский театральный режиссер, основатель «Пикколо театро ди Милано». Спектакли: «Арлекин, слуга двух господ» (1947), «Кьоджинские перепалки» (1964), «Король Лир» (1972), «Вишневый сад» (1974), «Кампьелло» (1974) и др.

Джорджо Стрелер родился 14 августа 1921 года в Триесте. Его мать, синьора Альбетта, была скрипачкой.

До войны Стрелер изучал в Милане юриспруденцию, еще раньше увлекся театром. Когда ему было шестнадцать, Джорджо познакомился с 18-летним Паоло Грасси, также заядлым театралом. Вместе они слушали музыку (обожали Стравинского), обменивались книгами. Дружба эта войдет в историю. Кто-то в шутку назвал их миланскими Диоскурами.

В июне 1940-го Стрелер окончил миланскую Академию драматического искусства и начал актерскую карьеру в амплуа первого любовника. В повозках бродячей труппы Стрелер колесил по дорогам Италии.

В сентябре 1943 года Джорджо призвали в армию и, чтобы избежать службы у немцев, он бежал в Швейцарию, где был интернирован. В 1945 году сразу после освобождения Италии Джорджо вернулся в Милан вместе с женой актрисой Розитой Лупи (они вместе учились в Академии драматического искусства). Союзнические войска назначили его комиссаром по ликвидации фашистской театральной федерации.

Вскоре Стрелер получил предложение от актрисы Дианы Торрьери поставить спектакль «Траур — участь Электры» О'Нила. Он взялся за дело энергично и менее чем за две недели подготовил спектакль. Он был готов работать в любых условиях. Премьера прошла с успехом: шесть-десять раз выходили актеры на поклоны к публике. За «Трауром» последовали и другие успешные спектакли: Стрелер трудился без устали.

Осенью 1946 года, сидя с Паоло Грасси на скамейке возле дворца Сфорца, он предложил поставить «Мещан» М. Горького, приурочив спектакль к десятилетию со дня смерти писателя.

Грасси сумел раздобыть деньги для оплаты аренды зала «Эксцельсиор». На подготовку спектакля ушло всего двенадцать дней.

16 ноября состоялась премьера «Мещан», имевшая большой успех. Критики увидели в исполнителях ансамбль. «Мы с Грасси мечтали о театре, который мог бы жить долго, изменяясь вместе со временем, — рассказывал Джорджо. — И решили создать в Милане то, что другие театральные миры знали уже столетия».

Друзья приглядели здание на виа Ровелло, где раньше был старый кинотеатр «Бролетто», а во время войны — тюрьма.

14 мая 1947 года пьесой Горького торжественно открылся «Пикколо театро ди Милано», и знаменитый оркестр «Ла Скала» приветствовал рождение нового театра «Маленькой ночной серенадой» Моцарта, композитора, гению которого Стрелер поклонялся всю жизнь. Слова Сатина (актер Тино Бьянки) о человеческом достоинстве прозвучали так, будто Сатин родился в Италии и сейчас вместе с итальянцами переживал пору общественного подъема. Сам Стрелер играл сапожника Алешку.

А через несколько месяцев он поставил «Арлекина», который считается одним из самых великих спектаклей XX века. «В нем и в других спектаклях Стрелера блистательное чувство театра как чуда, магии, магического ритуала соединялось с прелестной простотой, — пишет искусствовед Алексей Бартошевич. — Искусство Стрелера полно прекрасной ясности, красоты совершенства. Это был театр для людей».

16 августа 1947 года «Пикколо» признала вся страна: спектакль «Ночлежка» («На дне») был показан в Венеции на международном фестивале.

В том же 1947 году Стрелер дебютировал «Травиатой» в музыкальном театре «Ла Скала». Он поставит несколько десятков опер, работа над которыми, безусловно, обогатила его режиссерскую практику в драматическом театре.

В «Пикколо» спешили показать лучшее, что создала мировая драматургия. Что же касается художественного выражения, — это был момент открытия натурализма. В 1947–1949 годах играли спектакли «Гроза», «Преступление и наказание», «Ричард III», «Буря», «Укрощение строптивой», «Ворон» Гоцци, «Чайка» Чехова.

Когда ведущие актеры заболевали, Стрелер с нескрываемым удовольствием заменял их. Демонстрируя талант перевоплощения, он справлялся с любыми ролями.

Стрелер и Грасси с первых же дней вынашивали идею театра как некоего культурного центра — с библиотекой, музеем, конференц-залами, магазином, где продавались бы книги и пластинки, с камерной сценой для экспериментальных спектаклей. В 1951 году при «Пикколо» была основана студия, получившая статус городского учебного заведения. Многие воспитанники студии работали по ее окончании на сцене «Пикколо».

В качестве своих учителей Стрелер называл Копо, Жуве и, конечно, Брехта. Стрелер всегда находился под обаянием Брехта-человека и в еще большей степени Брехта — поэта нового театра. Пьесы немецкого драматурга появляются в репертуаре «Пикколо» с 1956 года: «Трехгрошовая опера» (1956), «Добрый человек из Сезуана» (1958), «Швейк во Второй мировой войне» (1960).

В феврале 1956 года Брехт приехал в Милан и пришел в восторг от «Трехгрошовой оперы», признав, что постановка Стрелера лучше берлинской. Он заявил, а впоследствии и написал, что отныне «Пикколо» и Стрелер — его «Zentrum» в Италии.

Стрелер также обожал Гольдони. Называл его «мой старый добрый Гольдони». И часто вспоминал посвящение драматурга: «душа, простота и человечность побеждают всегда». Поэтому столь закономерным явилось для Стрелера обращение к «Кьоджинским перепалкам» (1964), обретшим на сцене лирико-эпическое звучание.

Отношения между Стрелером и Грасси были весьма своеобразными. Случалось, когда обсуждался какой-то принципиальный вопрос, вспыльчивый Джорджо выбегал из кабинета с криком «Я убью его!» Но вскоре возвращался и продолжал как ни в чем не бывало беседовать со своим другом Паоло.

Шекспир появляется в репертуаре миланского «Пикколо» в первые же годы его существования: «Ричард II» (1948), «Укрощение строптивой» (1949), «Ричард III» (1950), «Юлий Цезарь» (1953), «Кориолан» (1957). Эти спектакли — вклад не только в итальянскую, но и в мировую шекспириану. Стрелер извлекает из шекспировской поэзии удивительный сплав фантазии и реальности, позволяющий ему передать глубокое и мучительное раздумье о судьбе человеческой, о жизни и театре.

В 1968 году Стрелер неожиданно оставил «Пикколо театро», а в мае 1969-го возглавил молодежную группу «Театр и действие», состоявшую в основном из воспитанников его студии. Стрелер создал театр маленький, передвижной, не субсидируемый государством. Он хотел экспериментировать, искать новые формы.

В общей сложности «Пикколо» жил без Стрелера четыре сезона. Возвращение состоялось в 1972 году, когда Паоло Грасси возглавил знаменитый театр «Ла Скала».

В «Пикколо» Стрелер ставит «Короля Лира» — один из самых мрачных своих спектаклей. В королевстве Лира у него господствовали молодые. Как писал Стрелер в своей режиссерской экспозиции, «старики здесь, как мамонты среди хищных, ловких, жестоких животных, которые будут жить после них». Здоровый, красивый, чувственный и при этом бессердечный, бессовестный, жестокий мир. «Планета без любви», — констатировал Стрелер.

Вскоре после «Короля Лира» он поставил «Вишневый сад», отмечая при этом внутреннее сходство между шекспировской трагедией и последней драмой Чехова. Он говорил, что обе пьесы — об отражении истории, о смене поколений, о страдании, которым платят за зрелость.

«Вишневый сад» (1974) — образ уходящей жизни, печальный и светлый. Джорджо Стрелер и его художник Лучано Домиани нашли изумительное по точности решение. Режиссер говорил, что «Вишневый сад» родился у Чехова, как «ослепительная вспышка белизны». Над головой зрителей и над сценой колышется легкий купол белого цвета. В финале, когда сцена покинута, а Фирс умирает, белое полотнище медленно опускается на дом, покрывая его этим последним чехлом.

«Спектакль оставляет ощущение бренности времени, тленности жизни и вместе с тем поразительной красоты, которую эта тленность только умножает и увеличивает, — пишет А. Бартошевич. — В „Вишневом саде“ Стрелера безжалостный ход времени побежден красотою искусства и этой самой сияющей белизной сценического пространства, всполохом белизны, которым стала у великого режиссера чеховская пьеса».

Театральному критику М. Скорняковой довелось присутствовать на репетициях пьесы Г. Э. Лессинга «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье». «Вот Стрелер входит в театр — красивый царственный Лев, с волнистой гривой серебристых волос, мягкими неторопливыми движениями, сильными грозным басом, — пишет критик. — И сразу прямо в воздухе повисает напряжение. Создается ощущение, что все вокруг теперь безраздельно принадлежит ему одному, существует лишь для того, чтобы внимать ему и выполнять его волю».

Признанием высокого международного авторитета Стрелера явилось приглашение возглавить Театр Европы, основанный в Париже в

1982 году. Каждый сезон этого театра предполагал показ четырех спектаклей из разных стран Европы, объединенных какой-нибудь одной темой. Право открыть первый сезон Театра Европы было предоставлено миланскому «Пикколо театро».

В 1986 году Джорджо Стрелер начинает преподавать в созданной им школе драматического искусства. Его выдающийся вклад в современное театральное искусство получает достойную оценку. Джорджо — кавалер французского Почетного легиона, немецкого Ордена искусств, почетный доктор университета в Торонто, лауреат Американской актерской академии.

Многие сил и нервов отнимало у Стрелера затянувшееся строительство нового здания «Пикколо театро». Джорджо вступил в непримиримый конфликт с мэром Милана. В итоге спор о том, кто должен определять судьбу знаменитого театра, зашел слишком далеко и завершился в декабре 1996 года отставкой Стрелера. В разгар коррупционных скандалов в Италии режиссера даже обвинили, причем совершенно бездоказательно, в финансовых злоупотреблениях.

11 января 1997 года новое здание «Пикколо» все-таки открылось, через тринадцать лет после начала строительства. Но маэстро в зале не было. Исполняющий обязанности художественного руководителя театра Ланг сказал: «Стрелера нельзя заменить. Это гений и к тому же мой друг. Я взялся за эту работу, с тем чтобы сделать возможным его скорейшее возвращение в театр, его театр». И он вернулся, но ненадолго. 25 декабря 1997 года Джорджо Стрелера не стало. Смерть наступила в результате сердечного приступа. Режиссер, которому было 76 лет, находился в своем доме в Швейцарии.

Казалось, ничто не предвещало катастрофы. Несколько недель назад он великолепно выступил на театральной конференции в Париже. Режиссер в присущей ему манере сам задавал себе вопросы и сам на них отвечал. Он сбросил пиджак, начал за всех играть и все изображать. Джорджо Стрелер говорил, что искусство призвано нести возвышенные и благородные идеи, иначе оно не заслуживает права называтьсяискусством.

ПЬЕР ПАЗОЛИНИ
(1922–1975)

Итальянский режиссер. Фильмы: «Евангелие от Матфея» (1964), «Теорема» (1968), «Декамерон» (1970), «Кентерберийские рассказы» (1972), «Цветок тысячи и одной ночи» (1973), «Сало, или 120 дней Содома» (1975) и др.

Пьер Паоло Пазолини родился 5 марта 1922 года в Болонье. Его отец, Карло Альберто, был кадровым военным; мать, Сузанна, учительницей. Пазолини-старший отличался крутым нравом. Позднее он стал офицером войск Муссолини, что послужило причиной разрыва ссыном.

Детство режиссера прошло в переездах из одного итальянского города в другой. В семь лет он начал писать стихи. В 1936 году семья Пазолини вернулась в Болонью. Пьер Паоло поступил в местный университет, где изучал историю искусств и продолжал сочинять стихи. В 1943 году Пазолини призвали в армию. Прослужил он всего неделю и после капитуляции Италии дезертировал. Уже тогда Пьер Паоло был убежденным антифашистом.

Двадцатипятилетний Пазолини вступил в коммунистическую партию. Себя он называл «католиком-марксистом» и признавался, что является атеистом, но при этом в душе якобы остается религиозным человеком, поскольку религия — часть народной культуры. Уже в 1949 году Пазолини исключили из партии «за недостойное поведение», то есть за гомосексуализм, которым он бравировал.

Пазолини давал частные уроки. Зарплата была мизерная. В 1950 году он уехал в Рим, где и жил с матерью на скромный доход. Пьер Паоло снимался в эпизодических ролях, редактировал и писал сам. Он подружился с известными писателями Альберто Моравиа и Аттилио Бертолуччи. В этот период он заводит множество беспорядочных сексуальных связей, о чем впоследствии с удовольствием вспоминает.

В 1950-х годах Пазолини участвует в создании сценариев пятнадцати фильмов, среди них — «Бурная ночь» (режиссер М. Болоньини, 1959), «Ночи Кабирии» (Ф. Феллини), делает перевод «Орестеи» Эсхила и сотрудничает с редакциями газет и журналов.

В тридцать восемь лет Пазолини, состоявшийся писатель и журналист, решает попробовать себя в кинорежиссуре. Он дебютирует экранизацией собственного романа «Аккатоне» (1961). Это история молодого сутенера Витторио, который пытается порвать с прошлым и зажить обычной жизнью. Из-за обилия физиологических сцен фильм вызвал общее неприятие.

Героиня второй картины режиссера «Мама Рома» — немолодая римская проститутка (Анна Маньяни). Она также мечтает о счастье для себя и для сына — грабителя Этторе, но ей ничего не удается. Пазолини, рассказывая о жизни низов, лишал бедноту романтического ореола, свойственного итальянскому неореализму. Он никогда не учился режиссуре и снимал как хотел. Наряду с актерами роли в его фильмах играли непрофессиональные исполнители.

Вскоре Пазолини предстал перед судом за оскорбление религиозных чувств в фильме «Овечий сыр» (1963). История крестьянина, который во время съемок фильма на библейский сюжет умер на кресте, у Пазолини выглядела комедией.

В 1964 году на экран выходит программная работа Пазолини — «Евангелие от Матфея» (1964). Он выбрал из текста Евангелия наиболее подробный и реалистический рассказ апостола Матфея. Действие фильма происходит на фоне нищей южной итальянской деревни. Христос был трактован как молодой бунтарь, борец против притеснения народа.

Пазолини было свойственно отождествлять самого себя с Мессией. Он полагал, что пророчествует и несет свою правду. Это подчеркивается тем, что роль Девы Марии сыграла Сузанна, мать режиссера.

На кинофестивале в Венеции в 1964 году лента «Евангелие от Матфея» получила специальную премию жюри и Большой приз экуменического жюри.

В другой философской притче «Птицы — большие и малые» (1965) Пазолини рассказывает историю двух бродяг, которые путешествуют вместе с говорящим вороном. Птица философствует, излагает идеи Маркса и Фрейда; в финале бродяги ее съедают.

В его «Царе Эдипе» (1967) по трагедии Софокла о неотступной силе рока, который ведет человека по дороге жизни, звучат трагические автобиографические, а также и фрейдистские мотивы. Древность и современность переплетаются таким образом, что наше время предстает грезой Древней Греции.

Судебные иски сопровождали Пазолини всю жизнь и даже после его смерти: он постоянно нарушал общественные приличия, оскорблял религиозные чувства, и с 1949 по 1977 год против него было возбуждено 33 судебных дела. Многие его фильмы были конфискованы и запрещены для показа (например, «Теорема» 1968 года).

В начале семидесятых годов Пазолини много путешествовал по Востоку — Ирану, Йемену, Непалу, где собирал материал для «Трилогии жизни». Цикл составили интерпретации «Декамерона» Боккаччо, «Кентерберийских рассказов» Чосера и «Тысячи и одной ночи». Эти яркие, красочные и непристойные ленты принесли режиссеру всемирную славу.

В «Декамероне» (1970) через десять рассказанных в фильме историй проходит великий художник Джотто, которого сыграл сам Пазолини. Напряженный поиск гармонии в себе и окружающем мире вынуждает художника странствовать по Италии. Истина является ему во сне. «Я создал картину, но во сне она была лучше». В устах Пазолини эта фраза звучит как авторское признание об относительности художественной истины.

В «Кентерберийских рассказах» (1972) зритель переносится в средневековую Англию. Пазолини сыграл Дж. Чосера, который выслушивает различные истории, записывает их и дает портреты рассказчиков — от аристократов до крестьян. Критики отмечали визуальные фантазии режиссера, его чувство стиля эпохи, праздничность красок, необычные костюмы, продуманное использование в звуковом ряду англо-саксонских народных мелодий.

Самой яркой и многоцветной части трилогии «Цветок тысячи и одной ночи» (1973) предпослан эпиграф: «Истина заключена не в одном сне, она во многих снах». Цветок тысячи и одной ночи — метафорический образ истины, ускользающей, не поддающейся разгадке, прячущейся в переплетениях сюжета и судеб. Картина получила специальную премию на фестивале в Каннах (1974).

После «Трилогии жизни» у Пазолини начался душевный кризис. В статье «Отречение от Трилогии жизни» Пазолини обвинял всех и в том числе себя в конформизме. Теперь его занимали мысли о смерти. Следующий цикл Пазолини хотел назвать «Трилогия смерти».

Открывал серию фильм «Сало, или 120 дней Содома» (1975) по роману маркиза де Сада. Пазолини перенес действие в последние дни режима Муссолини. Его внимание было сконцентрировано на сценах, проникнутых болезненной эротикой и садистской жестокостью. Группа фашистских заправил — губернатор, прокурор, епископ, генерал согнали в замок несколько десятков юношей и девушек, подвергали их кошмарным надругательствам и мучениям и, насладившись их страданиями, умерщвляли.

Попытки миланского прокурора добиться запрета на демонстрацию фильма не принесли результата. 15 февраля 1978 года Кассационный суд Италии выносит решение: «Сало, или 120 дней Содома» признается произведением искусства. Тем не менее этот фильм на протяжении почти трех десятилетий был запрещен к показу во многих странах мира.

Пазолини больше не снимал. Он ощущал себя непонятым мессией. «Наша маленькая Италия, — писал он незадолго до смерти, — это… провинция, находящаяся на задворках истории. Для меня лично эта „маленькая Италия“ была страной жандармов, которые арестовывали меня, отдавали под суд, преследовали, линчевали в течение почти двух десятилетий».

2 ноября 1975 года Пазолини был убит в Остии, близ Рима. В преступлении обвинили семнадцатилетнего Джузеппе Пелози. Юноша заявил, что Пазолини хотел его изнасиловать. Суд пришел к выводу, что Пелози действовал в одиночку.

Загадочная смерть Пазолини породила слухи о причастности к его смерти правительства или полиции. Высказывалось даже предположение, что Пазолини срежиссировал свое убийство, доведя до крайности собственный миф о жертвоприношении Творца. Даже время смерти было символичным — ночь с 1 на 2 ноября, разделявшая день Всех святых и день Всех усопших.

АЛЕН РЕНЕ
(род. 1922)

Французский режиссер. Фильмы: «Ночь и туман» (1956), «Хиросима, любовь моя» (1959), «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), «Война окончена» (1966), «Провидение» (1977), «Мой американский дядюшка» (1979), «Все те же песни» (1997) и др.

Ален Рене родился 3 июня 1922 года в городе Ванн, в Морбиане. Его отец был аптекарем. В семье считалось, что кино — это опасно, так как в кинотеатре можно подхватить инфекцию.

Закончив среднюю школу, Рене переехал в Париж — с детства его мучили приступы астмы, в столице был более подходящий климат. Он хотел стать писателем или актером. В течение двух лет он занимался на актерских курсах и ездил на гастроли с театральной труппой. Осознав, что лишен актерского таланта, Рене поступил в 1943 году на монтажное отделение в Парижскую киношколу.

В 1945 году Рене призвали в армию. После демобилизации Ален начал снимать короткометражные фильмы, в которых играли Жерар Филипп, Даниэль Желен, Марсель Марсо. Кроме того, он пытался выступать на сцене театров и делал документальные репортажи из мастерских живописцев.

Впервые о Рене заговорили в 1948 году, когда он выпустил короткометражный фильм «Ван Гог» (1948). Ему удалось передать тревожное настроение, взвинченную до предела эмоциональность полотен Ван Гога. Призы в Венеции и Париже и «Оскар» в Соединенных Штатах сразу создали молодому режиссеру известность. Развивая успех, Рене ставит «Гогена» (1950) и «Гернику» (1949) по картине Пикассо.

Но попытки найти продюсера для полнометражного фильма не дают результатов. Рене пришлось поработать монтажером, прежде чем Комитет

истории Второй мировой войны заказал ему документальный фильм об Освенциме. В короткометражке «Ночь и туман» (1955), рассказывающей о мире нацистских концлагерей, впервые раскрылась наклонность режиссера к теме воспоминаний.

Антивоенная тема приобрела более глубокое звучание в первом художественном фильме Рене «Хиросима, любовь моя» (1959). Не желая повторяться, но не находя способов по-новому увидеть трагедию Хиросимы, режиссер обратился к писательнице Маргерит Дюрас с просьбой помочь ему в написании сценария. Ему виделось нечто вроде поэмы, где человеческая любовь сталкивается с ужасом массового уничтожения.

Герои фильма — француженка (Эммануэль Рива), приехавшая в Японию в августе 1957 года на съемки антивоенного фильма, и японский архитектор (Эйджи Окада), у которого вся семья погибла в Хиросиме. Они полюбили друг друга. Но прошлое неотступно преследует героев, не дает целиком отдаться своему чувству: его гнетет кошмар атомной бомбардировки, ее — несчастная любовь к немецкому солдату, убитому партизанами.

Фильм «Хиросима, любовь моя» совершил переворот в области киноязыка. Ален Рене свободно переходит от настоящего к прошлому, от реальности к воспоминаниям, мыслям, ощущениям своих героев. Бельгийский кинорежиссер Андре Дельво писал: «В отличие от произведений, которые строятся на сюжетных ходах, „Хиросима, любовь моя“ представляет собой лирический диалог, который и определяет структуру этого произведения, его монтаж и звук».

Вторая картина Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) по книге лидера формалистического направления в литературе Алена Роб-Грийе вызвала бурю споров, массу противоречивых оценок. Режиссер смело экспериментирует со временем (играя смешением прошлого, настоящего и воображаемого) и с пространством. Герои фильма не имеют даже имен. Героиня Дельфины Сейриг названа «А», Джорджо Альбертацци и Саши Питоева — «Х» и «М».

Авторы фильма Рене и Роб-Грийе так объясняли свой замысел: «Мужчина предлагает женщине прошлое, женщина отказывается от него, потом, по-видимому, принимает. А может быть, и нет. В таком кратком изложении это звучит глупо. Это фильм, который весь основан на видимостях. Все в нем неоднозначно. Ни об одной сцене нельзя сказать, происходит ли она сегодня, вчера или год назад, ни об одной мысли — какому персонажу она принадлежит. Реальность и чувства — все подвергается сомнению, неизвестности…»

На фестивале в Венеции фильму присудили «Золотого льва». В Париже — приз Мельеса. Коммерческий успех картины превзошел все ожидания.

В 1963 году Рене выпустил фильм «Мюриэль» — грустную поэму об одинокой стареющей женщине Элен (Дельфина Сейриг), которая пытается вернуть ушедшее время, возобновить духовную близость с возлюбленным своей юности.

Вслед за «Мюриэль» Рене снимает фильм «Война окончена» (1966) о внутренних конфликтах антифранкистского революционера Диего (Монтан) — умного и сильного, бесстрашного и убежденного. «Моя встреча

с Ивом Монтаном на этой картине была счастьем, — вспоминает режиссер. — Мне ведь пришлось сражаться с продюсерами, чтобы они его взяли. Они хотели иностранца. Мы с Ивом дружили до его смерти. Я люблю актеров. О них часто рассказывают всякое вранье. Актеры — отличные люди».

В 1967 году Рене принял участие в создании коллективного фильма «Далеко от Вьетнама», протестующего против позорной войны американцев.

После провала картины «Люблю тебя, люблю» (1968), в фантастической форме развивающей тему возвращения человека к своему прошлому, Рене долгое время ничего не снимал. По различным причинам его проекты приостановились.

Ален Рене приступил к работе благодаря актеру Бельмондо, который не только продюсировал фильм «Ставиский» (1974), но и сыграл в нем главную роль. Через биографию известного авантюриста режиссер воссоздает политическую обстановку во Франции в начале 1930-х годов. Фильм был полон аллюзий. Рене говорил, что «хотел сделать притчу, то есть легенду без лишних затей».

Следующую ленту «Провидение» (1977) режиссер снимал в Англии по сценарию английского драматурга Дэвида Мерсера. Рене делает своим героем больного писателя Клайва Лэнгэма (Гилгуд), который накануне семидесятивосьмилетия проводит бессонную ночь в муках, пытаясь забыть о боли при помощи алкоголя и литературной фантазии, сочиняет в воображении свой последний роман. «Я думаю, что у меня еще есть время», — говорит он в финале. Это одна из ключевых фраз для многих героев Рене, ведущих мучительную борьбу «в поисках утраченного времени».

Фильм, сочтенный странным и непонятным, был плохо принят в США. Англичане же купили его только через три года, хотя там снимались Дирк Богард и Джон Гилгуд. Зато во Франции фильм выиграл семь «Сезаров».

Философская притча «Жизнь — роман» (1983) открывает как бы новый цикл в творчестве режиссера, который ощутил интерес к театральности, декоративности, к камерным историям, разыгрываемым несколькими актерами в замкнутом пространстве. Отныне Рене предпочитает работать с одной и той же актерской группой — Сабина Азема, Пьер Ардити, Андре Дюссолье, Фанни Ардан…

Герои мелодрамы «Любовь до смерти» (1984) Элизабет и Симон живут в гражданском браке. Но живут ли они в реальном или потустороннем мире? Ведь не зря Симон признается, что уже давно мертв… Фанни Ардан, сыгравшая в этом фильме женщину-пастора, говорила, что получила удовольствие от общения с режиссером, который «ждет и требует, одновременно оставляя вас свободным, при этом руководит вами и знает, куда идти».

Рене никогда не ставил заранее написанных сценариев и не экранизировал романов или пьес. Отталкиваясь от литературных произведений, в которых он находил нечто созвучное своим настроениям, он начинал фантазировать на эти темы, постепенно подводя сценариста к литературному воплощению своего замысла.

Мюзикл «Все те же песни» (1997) получил семь «Сезаров», в том числе как лучший фильм года. «„Все те же песни“ — мой семнадцатый фильм, — говорит Ален Рене. — Если я захочу делать восемнадцатый, стану еще более уязвимым, потому что нужно держать планку. Я не люблю говорить о конце моей карьеры, но в моем возрасте считаешь не годы, а дни. […] У меня никогда не будет ответов на мои вопросы. Может быть, поэтому я так склонен к игре. Мой аппетит к жизни не пропадает».

ФРАНКО ДЗЕФИРЕЛЛИ
(род. 1923)

Итальянский режиссер. Фильмы: «Укрощение строптивой» (1967), «Ромео и Джульетта» (1968), «Травиата» (1982), «Отелло» (1986), «Гамлет» (1990), «Джейн Эйр» (1996), «Чай с Муссолини» (1999), «Каллас навсегда» (2002) и др. Постановщик оперных спектаклей во всех крупнейших театрах мира.

Джанфранко Корса Дзефирелли родился 12 февраля 1923 года во Флоренции в семье скромного торговца одеждой. Ему было шесть лет, когда умерла мать. Франко окончил Академию изящных искусств и университет, получив диплом архитектора. «Я не итальянец, а флорентиец, — подчеркивает он. — Флоренция же веками стояла над нациями и была артистическим центром мира».

Во время войны Дзефирелли отказался служить в муссолиниевской армии и ушел в горы, к партизанам. Там он познакомился с коммунистами и возненавидел их. Когда пришли англичане, Франко нескольких месяцев работал переводчиком в кавалерийском Шотландском полку.

В 1946 году Дзефирелли переехал в Рим, стал театральным художником и актером в «Театро делла Пергола», где познакомился с Лукино Висконти. Он работал художником и ассистентом на картинах «Земля дрожит» и «Самая красивая».

Однако Дзефирелли не оставляла его первая любовь — театр. Он делал декорации и костюмы для различных постановок Висконти в Италии, в том числе для «Трамвая „Желание“» и «Трех сестер». Последний спектакль прославил Дзефирелли, и руководство «Ла Скала» пригласило его в качестве художника в «Золушку» Россини. Он согласился, но при условии, что ему доверят и режиссуру.

В 1953 году, после триумфа «Золушки», критика признала Дзефирелли выдающимся оперным режиссером. С тех пор он поставил большое количество опер и пьес в знаменитых театрах Лондона, Парижа, Милана, Нью-Йорка и других городов. Каждый новый спектакль Дзефирелли приносил ему шумный успех: «Гурки в Италии» Россини в «Ла Скала», «Сельская честь», «Паяцы», «Лючия де Ламермур» в лондонском «Ковент-Гарден» (эта постановка сделала известной австралийскую певицу Джоан Сазерленд), «Тоска» и «Норма» в Париже с Марией Каллас в главных партиях.

К моменту дебюта Дзефирелли в лондонском драматическом театре «Олд Вик» за его плечами было уже три десятка оперных спектаклей. Успех поставленной на сцене «Олд Вик» пьесы Шекспира «Ромео и Джульетта» (1960) превзошел все ожидания. Ведущий лондонский критик Кеннет Тайнен утверждал, что это революция в театре. Спектакль выдержал 122 представления в Лондоне и 111 в зарубежных гастролях.

Окрыленный успехом, Дзефирелли ставит «Отелло» в Шекспировском мемориальном театре с Джоном Гилгудом в главной роли и «Гамлета» с итальянской труппой Проклемер — Альбертацци.

Во время празднования четырехсотлетия со дня рождения Шекспира Дзефирелли с триумфальным успехом повторил «Ромео и Джульетту» на итальянском языке в Римском театре Вероны (главные роли исполняли Джанкарло Джанини и Анна-Мария Гуарниери, придавшие спектаклю трагическое звучание). В 1966 году этот спектакль с огромным успехом был показан в Москве. История непреодолимо вспыхнувшей любви, прекрасной и обреченной, была поставлена и сыграна так, как будто не было веков классической интерпретации. Спектакль (как и впоследствии фильм) поражал необыкновенно искренней лирической интонацией — и высочайшей театральной культурой.

Сочетание шекспировской поэзии и современности, высочайшая культура постановки, великолепные актерские работы — все это обеспечило фильму триумфальный прокат в Советском Союзе, Европе и Америке. Музыка к фильму, написанная композитором Нино Рота, популярна и любима и по сей день.

Обратившись к итальянской классике, Дзефирелли поставил «Волчицу» Дж. Верги с Анной Маньяни в главной роли. Поздняя любовь крестьянки Пины к жениху своей дочери предстала не сомнительным адюльтером, но трагедией страсти. Когда в 1966 году спектакль был показан в Москве, в героине Маньяни находили трагические черты героев Вребеля — сломленных, израненных, не нашедших и не взыскующих «простого» счастья.

Руководство компании «Парамаунт» подало идею перенести на экран «Ромео и Джульетту».

Дзефирелли тщательно воссоздал атмосферу эпохи. Снималась лента в Италии. Натура — в старой Тоскане, а павильоны — на студии «Чинечитта» в Риме, где была построена главная площадь Вероны того времени. На роли героев были приглашены юные англичане Леонард Уайтинг и Оливия Хасси.

Американские киноакадемики удостоили «Ромео и Джульетту» двух премий «Оскар». Удачной получилась и экранизация пьесы «Укрощение строптивой» (1967) с актерами Элизабет Тейлор и Ричардом Бартоном. Яркое, красочное, веселое, несколько фарсовое зрелище поставлено по оригинальному тексту Шекспира с сохранением всех диалогов.

После шекспировских экранизаций Дзефирелли было трудно выбрать подходящий сюжет для нового фильма — все идеи казались ему бледными. Наконец он остановился на жизни Франциска Ассизского. Картина получила название «Брат Солнце, сестра Луна» (1972). «Я просто хочу рассказать историю одного молодого человека из очень богатой семьи, взбунтовавшегося против своего окружения». Роль Франциска сыграл Грэм Фолкнер, его партнершей стала манекенщица Джуди Боукер. Изобразительная сторона фильма строится на образах итальянской архитектуры XII века. Старинные народные песни аранжировал английская звезда биг-бита композитор Донован.

Шестичасовой телесериал «Иисус из Назарета» (1977) Дзефирелли делал с английскими и итальянскими кинематографистами, причем по заказу Ватикана. К работе над фильмом был привлечен сценарист Э. Берджесс, взявшийся вместе с С. Чекки д'Амико изложить сюжеты и темы Нового Завета. «Индивидуальный стиль режиссера, его способность нестандартно, с личной точки зрения взглянуть на минувшую эпоху, лиризм и поэтичность манеры, высокая изобразительная культура (надо отдать должное и оператору А. Наннуцци, отличному стилисту) проявляются и в шестичасовом фильме „Иисус из Назарета“, — пишет киновед С. Кудрявцев. — Особенно потрясает великолепная сцена Благовещения».

В 1980-е годы Дзефирелли осуществляет несколько успешных экранизаций опер. Его творения сразу можно узнать по огромному актерскому составу и роскошным костюмам, продемонстрированными, в частности, в «Богеме» (1981). Но самой приятной и органичной постановкой для Дзефирелли была «Травиата» (1982) — фильм-опера с Терезой Стратас, Пласидо Доминго и танцующей парой — Васильевым и Максимовой.

При экранизации оперы персонажи должны быть правдоподобными. Нельзя же на роль Трубадура или Радамеса взять какого-нибудь толстяка, оправдывая перед публикой этот выбор достоинствами голоса. В «Отелло» (1986) Дзефирелли повезло: Пласидо Доминго кажется самым настоящим Мавром, Катя Риччарелли — воплощенная Дездемона, а Джустино Диас — действительно один из величайших Яго, которых когда-либо знала сцена. Кроме того, в «Отелло» режиссер собрал таких больших актеров, как Пол Скофилд, Ян Холм, Алан Батс, Глен Клоуз, и погрузил их всех в мир грез: замки в Шотландии, матовый неяркий свет, фантастические костюмы…

Дзефирелли долго вспоминал празднование юбилея «Отелло», которое проходило в «Ла Скала» в 1987 году с участием Доминго. Это был великолепный праздник.

После картины «Молодой Тосканини» (1988) Дзефирелли решил взяться за экранизацию «Гамлета». Задумал он этот фильм еще в 1980 году, когда снимал телевизионный вариант, предназначенный для широкой публики.

Для того чтобы привлечь в кинотеатры молодежь, Дзефирелли поручил роль Гамлета австралийцу Мэлу Гибсону. Это было неожиданно. Журналисты бросились к режиссеру за разъяснениями. Дзефирелли принял их в своей роскошной римской вилле на улице Аппия, обильно украшенной светильниками в стиле либерти, дорогими экзотическими растениями и гравюрами. Он заявил, что очень доволен своим выбором: «Гибсон великолепно подходит для такой интерпретации образа Гамлета. Его глаза исторгают молнии, взгляд полон грозной силы, у него великолепный, хорошо поставленный „сценический“ голос». У каждой эпохи свой Гамлет. Мэл Гибсон играет героя нашего времени, бьющего тревогу, когда многие вокруг него находятся в страшном и опасном состоянии летаргического сна.

В апреле 1996 года состоялась премьера еще одной экранизации Франко Дзефирелли «Джейн Эйр» по роману Шарлотты Бронте. Картина снималась в Италии и Великобритании. Режиссеру удалось удивительно тонко воспроизвести атмосферу Англии XIX века, особую английскую

сдержанность в эмоциях. Экранизация пользовалась заслуженным успехом.

В 2000 году в Римском оперном театре Дзефирелли поставил спектакль «Тоска», посвященный столетию премьеры оперы на этой сцене. Сделанный с безупречным вкусом и благородством, спектакль можно отнести к классическим образцам. Для Франко Дзефирелли это был особый случай: «Мир оперы — это мир всепоглощающих и глубоких переживаний. Годовщина оперного произведения наполняет сердце волнением, словно мы справляем день рождения живого человека, который нам дорог. Опера — это наиболее полная форма спектакля, которую когда-либо удавалось создать человечеству, в ней все музы берутся за руки, чтобы вместе возрадоваться в мире грез, куда переносится наша душа на крыльях музыки».

Сразу после смерти Марии Каллас Дзефирелли предложили снять фильм о великой певице. Он близко знал ее, поставил много спектаклей с ее участием, включая ее последние выступления в Париже и в лондонском «Ковент-Гарден». Но Франко посчитал, что все хотят увидеть фильм-сплетню, и поэтому отказался.

Но идея создания фильма о Марии преследовала его. И в 2002 году на экран вышла картина «Каллас навсегда». Сценарист Мартин Шерман и Франко Дзефирелли искусно воссоздают портрет женщины несчастливой, но великой, и при этом остаются далеки от «биографии», анекдотов и сплетен.

В этом фильме импресарио Ларри Келли (Джереми Айронс), сопровождающий на гастролях в Париже рок-группу, решает разыскать Марию Каллас, потерявшую к тому времени голос. Он готов организовать специальную акцию под названием «Каллас навсегда». Но знаменитой певице придется петь под фонограмму прошлых лет. Это похоже на договор Фауста с дьяволом…

На роль Каллас рассматривались кандидатуры Анхелики Хьюстон, Глен Клоуз, Мэрил Стрип. Потом Дзефирелли репетировал с певицей Терезой Стратас, удивительной артисткой, к тому же похожей на Каллас. Но факт сравнения с Каллас ее испугал. В Париже Дзефирелли встретил Фанни Ардан. Очень красивую, элегантную, чувственную и наделенную той долей непреклонности, без которой дива немыслима.

Ардан вспоминает о съемках: «Конечно, Дзефирелли не рассказывал о Каллас все, что знал. Мы играли историю-сказку, которая могла бы раскрыть тайну великой певицы, показать ее сущность. Она отрешилась от всего мира навсегда после того, как потеряла голос».

Все работы Дзефирелли — в кино, драматическом и оперном театрах — всегда понятны широкому зрителю. «Я считаю, что большое искусство должно быть понятно всем, а не только специальной публике», — говорит режиссер. И в этом его кредо.

СЕРГЕЙ ИОСИФОВИЧ ПАРАДЖАНОВ (1924–1990)

Армянский советский режиссер. Фильмы: «Андриеш» (1955), «Цветок на камне» (1962), «Тени забытых предков» (1964), «Цвет граната» (1969), «Легенда о Сурамской крепости» (1984), «Ашик-Кериб» (1988).

Сергей Параджанов родился 9 января 1924 года в Тифлисе (Тбилиси) в семье потомственного антиквара. Его отец Иосиф был одним из

богатейших людей города — помимо антикварного магазина, он владел несколькими заведениями, в том числе публичным домом.

В 1942 году его сын Сергей окончил среднюю школу и поступил в Тбилисский институт инженеров железнодорожного транспорта. Но уже через год молодой человек пришел к выводу, что это не его призвание, и продолжил обучение сразу в двух творческих вузах: Тбилисской консерватории (вокальный факультет) и хореографическом училище при оперном театре.

В конце войны Параджанов переводится в Московскую консерваторию в класс профессора Нины Дорлиак. Параллельно с учебой в консерватории он сдает вступительные экзамены на режиссерский факультет ВГИКа (сначала учится в мастерской Игоря Савченко, а после его смерти — у Александра Довженко).

Во время учебы во ВГИКе Сергей влюбился в молдавскую татарку Нигяр. Через несколько месяцев их отношения увенчались браком. Однако счастье молодых оказалось недолгим. Приехавшие в Москву братья девушки потребовали у Параджанова крупный выкуп. Денег у Сергея не было. История имела трагический конец: Нигяр погибла под колесами электрички.

В середине 1950-х он женится на украинской красавице Светлане Щербатюк. У них родился сын Сурен. Но Параджанов был человеком непредсказуемым, странным, и многие его причуды воспринимались людьми как безумие. Светлана так и не сумела приспособиться к своеобразному характеру своего мужа и в 1961 году вместе с сыном ушла от него, сказав на прощание: «Прелестен, но невыносим».

К этому времени Параджанов поставил в Киеве фильмы «Первый парень» (1959) и «Украинская рапсодия» (1961). Следующая его работа «Цветок на камне» (1962) вызвала серьезные нарекания со стороны руководителей украинского кинематографа, и прокат ленты был ограниченным.

В 1964 году он заканчивает картину «Тени забытых предков» по повести украинского писателя Михаила Коцюбинского. Легенда о любви гуцульских Ромео и Джульетты — Ивана и Марички — предстала на экране во всем великолепии фольклорных костюмов, обрядов, обычаев украинских горцев.

«На съемках „Теней забытых предков“ Параджанов устроил настоящий театр, — вспоминает актриса Лариса Кадочникова. — Когда мы снимали в селе Жабье на Буковине, крестьяне без конца ходили к нему в хату, носили в дар все, что у них было. Он тут же на что-то менял или дарил. Добр и щедр был — на удивление. Некоторые сцены выезжали переснимать по 70 раз. Доходили в своей работе до исступления. И в тоже время — до совершенства. Из пульверизатора красили деревья серебрянкой, чтобы создать соответствующую гамму красок и чувств. Параджанов мог быть и тираном, и соглашателем. Но в первую очередь он был Художником. С большой буквы».

«Огненные кони» (под таким названием лента демонстрировалась в Европе) возвестили о рождении на Украине нового поэтического кино. Картина получила премию Британской киноакадемии, удостоилась 28 призов на различных фестивалях в 21 стране мира. Режиссер получил

поздравительные телеграммы от Феллини, Антониони, Годара, Куросавы…

Окрыленный успехом, Параджанов приступает к съемкам фильма «Киевские фрески», посвященного событиям Великой Отечественной войны. Но проект вскоре был закрыт. Просмотрев отснятый материал, чиновники обвинили режиссера в химерном и мистически-субъективном отношении к событиям отгремевшей войны.

В поисках работы Параджанов переехал в Ереван, но снятую им в 1969 году картину «Саят-Нова», посвященную жизни выдающегося средневекового армянского поэта Саят-Новы, переделывали, кроили и резали около двадцати (!) комиссий…

Следующую свою картину Сергей Иосифович снимет лишь через семнадцать лет — во второй раз в своей жизни он попал в тюрьму. Впервые это случилось в 1947-м, когда его посадили в Тбилиси, без суда и следствия. Обстоятельства освобождения были столь же загадочны, сколь и обстоятельства ареста, — вроде бы Сергея попросту выкупили родственники…

В декабре 1973 года Параджанова арестовали по обвинению в гомосексуализме. Незадолго до этого в беседе с журналистом датской газеты он заявил, что его благосклонности добивались два десятка членов ЦК КПСС. Естественно, сказал это в шутку, но интервью было растиражировано по всему миру. Суд вынес суровый приговор — пять лет лишения свободы.

Он был раздавлен, сломлен, унижен. Болело сердце, мучил диабет. В колонии ему сделали операцию на легком. Вот несколько строк из письма Параджанова: «В Тбилиси жара, а тут уже дожди! Сыро. Кожа на ногах в плесени и волдырях. В лагере полторы тысячи человек, у всех не менее трех судимостей. Меня окружают кровавые судьбы, многие потеряли человеческий облик. Меня бросили к ним сознательно, чтобы они меня уничтожили. Блатного языка я не знаю, чифирь не пью, наколок нет. Они меня презирали, думали — я подсадная утка, изучаю жизнь зоны, чтобы снять фильм. Но, слава Богу, поверили. Многие исповедуются».

Но даже в таких условиях Параджанов творил! Он собирал на тюремном дворе цветы, кору, делал из них коллажи и отсылал в письмах друзьям. На фольге от молочных бутылок гравировал портреты. Фольгу заливал смолой, и получались «талеры Параджанова» — с изображением Петра I, Хмельницкого, Пушкина, Гоголя. Своему умирающему соседу по нарам он изготовил из мешковины плащаницу с библейскими сюжетами…

Друзья не оставили Параджанова в беде. По настоянию Лилии Юрьевны Брик французский писатель-коммунист Луи Арагон во время встречи с генсеком ЦК КПСС Л. И. Брежневым попросил выпустить режиссера на свободу. Брежнев пообещал разобраться в этом деле и свое слово сдержал. 30 декабря 1977 года Параджанова выпустили на свободу.

Параджанов написал несколько сценариев (а точнее, с 1968 по 1982 год — семнадцать). Однако ни один из них так и не был востребован. О зоне Параджанов рассказывал охотно, утверждал, что «зековский опыт надо передавать коллегам». Андрею Тарковскому посоветовал: «Тебе, чтобы стать великим, надо отсидеть хотя бы года два. Без этого нельзя стать великим русским режиссером».

Когда уже запускался в работу сценарий о жизни сказочника Андерсена «Чудо в Оденсе», Параджанов вновь оказался под следствием по обвинению в даче взятки должностному лицу. Он действительно помог любимому племяннику поступить в институт, подарив председателю приемной комиссии фамильное кольцо с бриллиантом. Об этом никто бы и не узнал, если бы сам Параджанов не проклинал мздоимца на каждом углу. 11 февраля 1982 года его арестовали. Через одиннадцать месяцев был вынесен приговор — пять лет тюрьмы, но условно.

Через два года на студии «Грузия-фильм» Параджанов вместе с известным актером Додо Абашидзе создал свой третий шедевр — фильм «Легенда о Сурамской крепости». В его основу была положена старинная грузинская легенда о том, как юноша Зураб дал согласие замуровать себя в стену Сурамской крепости для того, чтобы она выстояла против натиска врага.

Премьера «Легенды…» Параджанова состоялась в марте 1985 года. Картина была удостоена призов на международных фестивалях в Трое, Ситсехе, Безансоне, Сан-Паулу.

Сергей Иосифович тяжело переживал вооруженный конфликт между армянами и азербайджанцами. Для такого знатока культуры, обычаев и традиций любые границы всегда были не более, чем условность.

Свой «Ашик-Кериб» по поэме Михаила Лермонтова он снимал с армянским оператором в Баку на киностудии «Грузия-фильм».

Эта последняя законченная картина режиссера демонстрировалась в 1988 году на кинофестивале в Венеции. Газета «Монд» писала: «В фильме „Ашик-Кериб“ перед нами парад икон и миниатюр, одухотворенный народными традициями творчества. Рассказанные Лермонтовым приключения „странствующего трубадура“, проходящего через тысячу испытаний, чтобы найти свою возлюбленную, в переложении кинематографиста-живописца, который свою камеру уподобил кисти, превращаются в изысканные картины, божественные откровения, тайный смысл которых доступен лишь посвященным. Как и его ленты, сам Параджанов в жизни задрапирован с ног до головы пестрыми тканями, ювелирными украшениями. Поистине — передвижное произведение искусства…»

Параджанова тянуло к мифу, сказке, преданию, легенде. В многочисленных коллажах, рисунках, куклах, созданных им, слышатся отголоски различных культур Востока и Запада. Коллажи, сделанные из журнальных репродукций, кусочков ткани, ветоши, кожи, стекла, воска, удивительно глубоки, таинственны и выразительны.

Последний, неоконченный автобиографический фильм Параджанова «Исповедь» посвящен городу его детства, Тбилиси. Было снято всего лишь несколько кадров во дворе, где он родился, вырос и жил последние двенадцать лет.

Тяжелая болезнь перечеркнула все планы. У Параджанова обнаружили рак легкого. В октябре 1989 года его привезли в Москву и сделали операцию. Друзья посоветовали лечь в известную клинику в Париже. Однако медицина была бессильна. 17 июля 1990 года он вернулся в Ереван, где спустя три дня скончался. 25 июля Сергей Иосифович Параджанов был погребен в Пантеоне гениев армянского духа.

Его вклад в мировое кино состоит прежде всего в том, что он создал уникальный кинематографический язык. Мир фильмов Параджанова — это волшебное сочетание цвета, пластики, музыки и слова. В кадрах его картин — энциклопедическое знание восточной культуры и искусства, буйство фантазии…

ПИТЕР БРУК
(род. 1925)

Английский режиссер театра и кино. Спектакли: «Ромео и Джульетта» (1947), «Гамлет» (1955), «Король Лир» (1962), «Марат/Сад» (1964), «Сон в летнюю ночь» (1970), «Вишневый сад» (1981), «Трагедия Кармен» (1981), «Махабхарата» (1985) и др.

Питер Брук родился 21 марта 1925 года в Лондоне. Его отец Семен (Симон) Матвеевич Брук, выходец из Латвии, никогда не был состоятельным человеком. Во время войны он изобретал полевые телефоны, а потом сменил профессию инженера-электрика на инженера-химика. Мать была родом из немецкого района Прибалтики.

Брук учился в Вестминстерском колледже, но из-за болезни прервал занятия и два года провел в Швейцарии. Вернувшись в Англию, он изучал лингвистику в Оксфорде, где преподавал известный религиозный писатель К. С. Льюис. Брук был активным участником любительского театра. Его спектакль по пьесе Ж. Кокто «Адская машина» привлек внимание крупнейшего режиссера Барри Джексона, который предложил двадцатилетнему Бруку поставить в Бирмингемском репертуарном театре труднейшую пьесу Шоу «Человек и сверхчеловек» и познакомил его с молодым актером Полом Скофилдом.

«Поскольку я не получил систематического театрального образования, то, начав работать в театре, я полностью полагался на чувство и интуицию, — пишет Брук. — Это не означало, что презирал разум, напротив, я ценил его как инструмент, способный распознавать, организовывать и прояснять, но вместе с тем с удивлением замечал, что решения, принятые на основе инстинкта, отражали скрытый порядок, который не могло определить сознание».

Бруку был двадцать один год, когда Барри Джексон, взявшийся обновить Шекспировский мемориальный театр, пригласил его в числе других молодых режиссеров в Стрэтфорд-на-Эйвоне. Питер поставил целый ряд пьес Шекспира, причем в главных ролях неизменно играл Пол Скофилд. Этот незабываемый шекспировский цикл сделал их обоих знаменитыми.

Настоящей сенсацией стал спектакль «Ромео и Джульетта» (1947), вызвавший оживленные споры в английской театральной критике. Молодой Брук впервые использовал свою идею «пустого пространства», выкинув со сцены за полчаса до премьеры многие декорации.

Молодой Брук мечтал работать в опере, так как «это был большой театр». В 1948–1949 годах на сцене «Ковент-Гарден» он выпускает «Бориса Годунова» Мусоргского, «Богему» Пуччини, «Свадьбу Фигаро» Моцарта, «Саломею» Р. Штрауса (сценография Сальвадора Дали).

Однажды на утреннем показе балета Питер увидел очень красивую девушку лет шестнадцати, которая разговаривала с его приятелем. Ее

звали Наташа Парри. Это была мистика: в двенадцать лет Брук прочитал «Войну и мир» Толстого, после чего решил, что женится на девушке с именем Наташа, а для Англии это редкое имя. Брак оказался счастливым. Их дочь Ирина (1962) станет актрисой, а сын Симон (1966) кинорежиссером.

В 1950-х годах Брук работает не только в английских театрах, но и за границей. Репетируя по три-четыре недели, он ставит спектакли в Бельгийском национальном театре («Смерть коммивояжера», 1951), Метрополитен-опера («Фауст», 1952 и «Евгений Онегин», 1957), Театре Антуана в Париже («Кошка на раскаленной крыше», 1956), нью-йоркском театре Линн Фонтейн («Визит старой дамы» Дюрренматта, 1958).

В 1955 году вместе с труппой «Феникса» Брук отправляется в турне: Брайтон, Оксфорд, Бирмингем, Москва, Лондон. Питер называл путешествие в Москву удивительным и волшебным. Символом этой поездки ему виделась мхатовская чайка. «Мы были в полете, — говорил он. — Мы не касались земли». Театральная Москва пятидесятых с восторгом приняла «Гамлета» Скофилда. Этот ренессансный принц с нахмуренным лбом, так напоминавший вожака «рассерженного» поколения, словно нес с собой весть об обновлении.

После ряда успешных постановок на престижных сценах Вест-Энда Брук в 1962 году принимает приглашение Питера Холла перейти в штат реорганизованной Королевской шекспировской группы (бывший Шекспировский мемориальный театр), руководство которой провозгласило курс на радикальное обновление традиции шекспировских спектаклей.

В том же году Брук осуществил постановку «Короля Лира» с Полом Скофилдом. Декорации и костюмы к спектаклю, выполненные по эскизам самого Брука, в значительной степени отражали театральную эстетику Брехта. На протяжении всего спектакля сцена была освещена ровным белым светом. Режиссер использовал в оформлении грязно-серые холсты и панели ржавого медного цвета. Гранитный трон был лишен каких-либо украшений. Григорий Козинцев писал: «В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда», — и эти его слова приложимы к очень многим спектаклям Брука.

В 1963 году вместе с ассистентом Чарлзом Маровицем он занялся опытами в сфере «театра жестокости». Специально набранная труппа три месяца репетировала программу, состоявшую из пьесы Жана Жене «Ширмы» о войне в Алжире, сюрреалистического наброска Арго «Кровяной фонтан», пьесы Джона Ардена «Жизнь коротка, искусство вечно» и некоторых других вещей. В январе 1964 года эта программа без особого успеха прошла в одном из лондонских театров.

После этого Брук поставил на основе той же техники еще один спектакль «Преследование и убийство Ж. П. Марата, разыгранное обитателями сумасшедшего дома в Шарантоне под руководством маркиза де Сада», или просто «Марат/Сад» Петера Вайса, причем включил в него несколько сцен из предшествующего спектакля, и добился огромного успеха. Мир был изображен как сумасшедший дом, где Маркиз де Сад превращает «пьесу в пьесе» о Французской революции в восстание сумасшедших против Наполеона.

В 1968 году, собрав по предложению Ж.-Л. Барро группу актеров из разных стран, Брук показал в помещении лондонского «Раундхауса»

представление по мотивам шекспировской «Бури». До этого Брук ставил «Бурю» в Стрэтфорде во вполне традиционной манере. Нынешнее представление включало в себя серию упражнений и этюдов, связанных с темой «Бури». Актеры, размещавшиеся на нескольких помостах, под аккомпанемент ударных инструментов демонстрировали «с помощью лицевых мускулов» маски персонажей пьесы, затем показывали сцену кораблекрушения: одни изображали команду тонущего корабля, другие — сам корабль. В противоположном конце зала в это время разыгрывали мимический этюд на тему свержения Просперо.

В 1970 году Брук поставил праздничный, легкий «Сон в летнюю ночь». «После долгой серии мрачных, жестоких пьес, — говорил режиссер, — у меня появилось очень сильное желание войти как можно глубже в это произведение — чистый праздник искусства театра».

Брук использовал приемы зрелищ разных народов и времен — комедию дель арте и восточный цирк, мейерхольдовскую биомеханику и уличный театр 1960-х годов. В его спектакле актеры летали на цирковых трапециях.

К 1971 году Брук поставил пятьдесят семь драматических спектаклей (пять из них вывозились на гастроли за границу), семь опер, семь фильмов, пять телеспектаклей (сценарии трех из них написаны Бруком).

В ноябре 1970 года Брук переехал в Париж, где возглавил Международный центр театральных исследований (МЦТИ), созданный под эгидой ЮНЕСКО и Международного института театра.

В результате отбора среди актеров разных стран Брук создал труппу из тридцати человек. В поисках средств обновления театра режиссер обращается к формам народного зрелища, возрождает традиции старинного театра, как европейского, так и восточного. «Ведь актеры из разных стран способны, работая вместе, разрушать штампы, господствующие в их культурах, — писал Питер Брук. — Тогда-то нам и удастся с их помощью увидеть подлинные национальные культуры, погребенные дотоле под грудой условностей, и каждый из них по-своему приоткрывает перед нами какую-то неведомую прежде часть человеческого атласа… Театр — как раз то место, где из разрозненных частей мозаики возникает единый образ».

С июня по сентябрь 1971 года МЦТИ находился в Иране. Здесь на развалинах древнеперсидского города Персеполя Брук поставил грандиозный спектакль «Оргаст» (в первой своей части он состоял из сцен, восходящих к мифу о Прометее, во второй был основан на «Персах» Эсхила).

Большая часть текста была написана на оргасте, новом языке, который разработал для труппы поэт Тед Хьюз. Как писал обозреватель из «Обсервер», большинство зрителей, совершивших путешествие в пустыню, «было в недоумении», но «то, что мы увидели и, более того, услышали, оказалось захватывающим, прекрасным и волнующим».

В начале 1973 года труппа МЦТИ совершила путешествие по Африке, играя импровизированные сценки то в университетских городах, то в заброшенных деревушках — в залах, на сельских лужайках, на базарных площадях.

В июле—октябре 1973 года труппа Брука играла в США пьесу «Совет птиц» Фарида Уддин Аттара, написанную по мотивам персидской поэмы XIII века. И опять актеры предпочитали театральным залам дворы бедняцких кварталов и рабочие клубы. И опять пьеса менялась от раза к разу в зависимости от публики. Дать людям энергию, принести им радость — так сформулировал Питер Брук цель поездки.

Если уж случаются настоящие театральные удачи, то «Вишневый сад» (1981) в постановке Питера Брука на сцене парижского «Буфф дю Нор» бесспорно к ним принадлежит. Спектакль исполнен тончайшего психологизма и истинно чеховской душевной правдивости. Ж.-К Каррьер и Л. Лаврова сделали новый перевод пьесы. Сам режиссер изучал статьи, письма Мейерхольда, посвященные «Вишневому саду».

Декорации в бруковском «Вишневом саде» — бледные стены. В финале забивают двери усадьбы, гаснет свет, и только одинокий луч освещает кресло, к которому подходит Фирс. Его слова: «Жизнь прошла, а словно и не жил» завершают постановку «Буфф дю Нор».

В 1985 году состоялась премьера инсценировки древнеиндийского эпоса «Махабхарата», грандиозное мифопоэтическое представление о судьбах человечества. За месяц до первого спектакля Брук прекратил репетиции, и труппа уехала в Индию, где в интенсивном режиме работала десять дней. Работа с оригиналом на санскрите началась еще в 1982 году, премьера частей спектакля состоялась в каменоломне близ Авиньона во время фестиваля, а полностью спектакль впервые показали в Париже.

Российский режиссер Андрей Михалков-Кончаловский пишет: «На сцене была реальность, но в то же время это была театральная реальность. Его восьмичасовой спектакль (он шел два вечера) — „Махабхарата“ — был чем-то фантастическим по простоте. Брук — один из немногих, кого постмодернизм не коснулся. Основы и первоисточники его театра там, где играют на ситаре, балалайке, гитаре — на инструментах, под которые поет самый простой человек. Он всегда искал в этом кругу. Его театр — это действительно театр наций. Там соединено все. Уже то хотя бы, что китаец может играть у него Отелло, восхищает меня как сказка. И так во всем».

В 1987 году началось мировое турне англоязычной версии «Махабхараты». Весной 1988 года Питера Брука встречала театральная Москва. Союз театральных деятелей СССР, учредивший премию за наиболее значительный вклад в современное театральное искусство, вручил ее выдающемуся английскому режиссеру. Через год зрители Москвы, Тбилиси и Ленинграда увидели «Вишневый сад», возобновленный в 1988 году в Бруклинской музыкальной академии.

Питер Брук читал лекции, проводил эксперименты, творческие мастерские. Постоянные размышления режиссера о законах и природе театра, неустанный поиск «живого театра» отразились в его книгах, изданных в разные годы: «Пустое пространство» (1968), «Блуждающая точка» (1987), «Секретов нет. Мысли об актерском искусстве и театре» (1993). В 1998 году выходит книга воспоминаний «Нити времени».

По словам Брука, ему ближе всего два драматурга — Шекспир и Чехов. «Им свойственна одна черта: они никогда не судят своих героев, не делят на хороших и плохих, а показывают их какими они есть, позволяя

зрителям самим оценить их, а это и есть самая возвышенная форма любви к людям. Эту универсальную форму любви к человечеству никто не сумел передать с такой силой, как Шекспир и Чехов».

В 2000 году Брук снова поставил «Гамлета». Трагедию Шекспира актеры разыгрывают на ковре, есть только несколько подушек. Спектакль освобожден от привычной театральной бутафории, в нем очень простой свет, и потому играть его можно где угодно. В ролях Гамлета, Клавдия, Полония предстали чернокожие актеры. Принц Датский в исполнении Уильяма Надилама — воплощение искренности и силы, чувствительности и обаяния. Брук рассказывает про обычных людей, с которыми случилась необычная история.

28 июня 2003 года Брук на Биеннале искусств в Валенсии представил премьеру пьесы «Моя рука в твоей руке», которую написала американская переводчица Чехова Кэрол Рокамора. Она использовала переписку великого русского писателя и его жены актрисы Ольги Книппер-Чеховой. В камерном спектакле играют лишь два актера — Мишель Пикколи и Наташа Нарри.

«Для меня искусство — это жизнь, только более сконцентрированная (хотя сейчас многое в мировом театре устарело), — говорит Питер Брук. — Миссия театра — показать что-то новое, необычное, обнадеживающее в каждой человеческой ситуации, каждом существе. Театр дает возможность спросить себя, в чем смысл и суть происходящего. На сцене, на экране. В жизни».

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ЭФРОС (1925–1987)

Советский театральный режиссер. Спектакли: «В добрый час!» (1954), «Мольер» (1966), «Ромео и Джульетта» (1970), «Дон Жуан» (1973), «Женитьба» (1975), «Вишневый сад» (1975), «Отелло» (1976), «Месяц в деревне» (1977), «На дне» (1984) и др. Автор книг о театре.

Натан Исаевич (Анатолий Васильевич) Эфрос родился 3 июня 1925 года в Харькове в семье служащих авиационного завода. Он учился в Студии при Театре имени Моссовета, а в 1950 году окончил ГИТИС.

После института Эфрос оказался в маленьком передвижном театре у Марии Осиповны Кнебель. Труппа разъезжала по всей стране и жила в железнодорожном вагоне.

Потом в течение трех лет Эфрос работал в Рязани. Каждую субботу он уезжал в Москву к жене. «В Рязани были очень славные актеры, какие-то очень домашние и без претензий, — вспоминал Анатолий Васильевич. — Летом, во время гастрольных поездок, ловили рыбу, собирали грибы. Я ставил пьесы совсем не по своему выбору, и, наверное, если бы мне показали какой-нибудь из этих спектаклей, было бы над чем посмеяться».

В 1954 году Эфрос по приглашению К. Шах-Азизова поступает режиссером в Центральный детский театр, где уже работала Кнебель. «Каждый театр переживает свое золотое время. Тогда, в Центральном Детском, мне кажется, оно было золотое. Как вспомнишь свое настроение на тогдашних репетициях или собраниях труппы, не верится, что это было», — писал Эфрос.

Благодаря его стараниям всеми забытый ЦДТ (хоть и находящийся в самом центре Москвы) буквально на глазах у изумленной публики стал превращаться в самый интересный столичный театр, где одна за другой выходили постановки, остро современные и по форме, и по содержанию: «В добрый час», «Друг мой, Колька», «В поисках радости». На сцене появились современные мальчики, ищущие свою дорогу и не признающие лицемерия и мещанства. И хотя пьесы Розова и Хмелика рассказывали о выборе подростками жизненного пути и жизненных ценностей, это задевало за живое зрителей всех поколений.

Режиссер стремился к естественности, мечтал освободить идеи Станиславского от царившей вокруг театральной напыщенности и фальши. Одним из активных единомышленников Эфроса был молодой артист ЦДТ Олег Ефремов, вскоре возглавивший театр-студию «Современник».

В постановках Эфроса актеры, игравшие самозабвенно и увлеченно, выходили почти без грима; скупые декорации не должны были отвлекать зрителей от сюжета и персонажей, а говорили артисты на сцене нормальными голосами с нормальными интонациями. Причем и тогда, и впоследствии Эфрос не особенно заботился — о чем говорят герои пьес. Он показывал — что происходит между ними, какие истинные мотивы движут персонажами. Отсюда возникала необыкновенная психологическая глубина эфросовских постановок.

Посмотрев на возрожденный детский театр, начальники от искусства решили поручить Эфросу возродить и театр для молодежи. В 1963 году он возглавил театр имени Ленинского комсомола (ныне Ленком).

Он успел проработать там всего три сезона. «Эти три года кажутся мне самыми горячими, самыми азартными, — отмечает Анатолий Васильевич. — Чтобы попасть в наш театр, публика не раз ломала двери, а однажды кто-то из зрителей уколол булавкой билетера, чтобы тот отскочил и дал толпе ворваться в театр. Это были бурные три года, но они внезапно оборвались».

В театре им. Ленинского комсомола Эфрос поставил несколько спектаклей, сразу сделавших его одним из лучших режиссеров страны: «Женитьба» (1963), «В день свадьбы» Розова, «104 страницы про любовь» (1964) и «Снимается кино» (1965) Радзинского, впервые серьезно взялся за классику. Его «Чайка» (1966) с бунтующим Треплевым — очень резкий спектакль, в котором не было ничего от привычного мхатовского Чехова.

В «Мольере» (1966) М. Булгакова Эфрос говорил об уничтожении художника властью, о том, каким унижениям могут подвергнуть творца. Это был удивительный спектакль. Это был крик души. Увы, сюжет пьесы действительно совпал с реальной биографией режиссера.

Творческая судьба Эфроса полна драматизма: через некоторое время после премьеры «Мольера» его сняли с должности главного режиссера, были запрещены его спектакли. Эфроса обвинили не только в аполитичности, но еще и в «искажении классики».

Всякая аномальная ситуация переносилась им трудно. Давали себя знать и природная прямота, и полное отсутствие дипломатической гибкости — свойства, без коего нельзя было руководить театром… Когда его убрали из Ленкома, лишили театра, Анатолий Васильевич не паниковал, позволял себе иронизировать над влиятельными режиссерами,

поднявшимися на его защиту.

Эфроса сослали из главных режиссеров в Московский драматический театр на Малой Бронной — в так называемые «очередные режиссеры». Вместе с ним ушли десять актеров.

Здесь искусство Эфроса достигло расцвета и настоящей зрелости. По выражению одного из критиков, здесь «выкристаллизовалась свободная режиссерская манера, в основе которой лежал точный разбор „изогнутой проволочки“ психологического состояния героев». Актеры Эфроса (Николай Волков, Леонид Броневой, Лев Дуров) как будто бы не хотели ничего играть, боясь впасть в представление, в ложное правдоподобие. Им хотелось добиться на сцене простоты и естественности жизни, сохранив всю ее сложность и многоплановость. А в ролях Ольги Яковлевой, в творческом союзе с которой режиссер поставил свои лучшие спектакли, всегда ощущалось некое поле громадного эмоционального напряжения. Как будто душа эфросовского театра жила в странных, сложных, магнетически привлекательных героинях Яковлевой…

Настоящим пристанищем для режиссера оказалась классика, позволяющая говорить на вечные темы. Основным мотивом спектаклей становилось предчувствие беды, смутная тревога, до поры до времени не выходящая на поверхность.

Так, в «Трех сестрах» (1967) все начиналось с ослепительного вальса, в котором кружились несчастные герои. Чуждый внешним эффектам, Эфрос тем не менее будто взрывал изнутри знакомые всем истории, открывая в них новый смысл.

Неоднократно он обращался к творчеству Шекспира, им поставлены «Ромео и Джульетта» (1970), «Отелло» (1976), «Буря» (1983). «Шекспир пишет пьесы так, будто ребенок рисует картинки или что-то вырезает из цветной бумаги, — отмечал Эфрос. — Шекспира мы воспринимаем как очень сложного писателя, а он в чем-то пишет по-детски, азбучно инаивно».

Одним из лучших спектаклей Эфроса был «Вишневый сад» (1975), созданный в Театре на Таганке с Лопахиным — Высоцким. Он ставил Шекспира, как Чехова, а Чехова наполнял мощным, почти шекспировским ощущением конца света. Беспомощные владельцы «Вишневого сада» ютились на кладбище, не в силах противостоять крушению мира, в котором жили. Эфрос любил своих героев и сочувствовал им. Он не видел в их метаниях ничего смешного, а в возмездии, которое настигало негодяев, — ничего назидательного.

Бесспорной удачей Эфроса явилась и гоголевская «Женитьба» (1975), оказавшаяся у него пронзительной историей о несостоявшейся любви. Это был один из любимейших спектаклей Анатолия Васильевича. Он придумал его, лежа в больнице после инфаркта. Стал вспоминать самую смешную пьесу, а потом, когда ему принесли «Женитьбу» и он перечитал ее и начал разбирать, оказалось, что она не такая уж и смешная. Но эта смесь веселья и грусти стала основой спектакля.

В творческой манере Эфроса «условность внешних решений, развитое игровое начало, поэтическая легкость ритмов и мизансцен соединялись с глубокой психологической разработкой ролей». Он очень любил Мольера. На сцене Театра на Малой Бронной с успехом шли «Дон Жуан» (1973) и «Тартюф» (1981). «Мольер народен, — отмечал Эфрос. — У

него земной взгляд. Его удивительный интеллект выражается в простой интонации. Высота его мышления лишена высокопарности. Самое трудное в Мольере — найти естественное и простое выражение страсти и интеллекта. И еще — лаконизм».

Анатолий Васильевич не страдал гипертрофированным самомнением. Но едва доходило до театра, драматургии, полагал — и не без оснований, — что ему виднее. Единственным человеком, способным его в чем-то убедить либо переубедить, была жена, Наталья Крымова. У него была прекрасная семья, в которой не могло быть ссор. Сын Дмитрий Крымов стал художником, оформил ряд спектаклей Анатолия Васильевича.

Эфрос снял несколько фильмов. Это «Шумный день» по Розову, «Таня» по А. Арбузову, «В четверг и больше никогда» по А. Битову, «Високосный год» по повести В. Пановой «Времена года» и другие.

Было еще и телевидение, которому отдал столько сил, фантазий, надежд. Достаточно вспомнить телепостановки: «Борис Годунов», «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», «Страницы журнала Печорина», «Вешние воды»…

И еще была жизнь за письменным столом — три прекрасные, честные, искренние книги о театре и о самом себе.

Постепенно в театральном доме на Малой Бронной наступил кризис. Эфрос появлялся в нем все реже — приходил только на репетиции. Он ставит пьесу И. Дворецкого «Директор театра». Это был горький спектакль-исповедь, спектакль — подведение итогов. Герой пьесы, талантливый режиссер Вознесенский (его играл Николай Волков) находил единственно верный выход из собственного творческого кризиса — смерть.

Итак, спектакль был поставлен, и сразу после этого, в разгаре сезона, Эфрос из театра ушел. Это решение далось ему нелегко, о чем свидетельствуют хотя бы эти строки из книги режиссера: «Я оставил на Малой Бронной свою актерскую компанию. […] Бедные, бедные мои актеры! Кто научил вас тому азарту интриги, который уничтожает в человеке художника? Кто лишил вас скромности, кто вырастил в вас самомнение и самоуверенность? Не я ли?! Нет ничего ужаснее этих мыслей».

На доске объявлений был вывешен приказ Управления культуры — о том, что режиссер Натан Исаевич Эфрос по собственному желанию из театра уволен в порядке перевода на должность главного режиссера Московского театра драмы и комедии на Таганке.

Еще в опальные времена Эфроса из профессиональной солидарности приглашали на постановки Олег Ефремов в МХАТ и Юрий Любимов в Театр на Таганке. Чуть позже, осуществляя на телевидении постановку булгаковского «Мольера», Эфрос пригласит на главную роль Юрия Любимова — история великого французского драматурга, затравленного королем и его свитой, была близка и понятна и Эфросу, и Любимову.

В начале 1980-х годов Юрий Любимов отказался возвращаться из-за границы в СССР и был лишен советского гражданства. Эфросу предложили возглавить Таганку. Анатолий Васильевич принципиально не взял с собой практически никого из прежних актеров-единомышленников, чтобы не вызывать в таганской труппе ненужных опасений и пересудов. И

получилось так, что старых соратников он оставил, а новых не приобрел. Через некоторое время из театра ушел Б. Хмельницкий, затем В. Смехов, В. Шаповалов и Л. Филатов. В мае 1996 года Филатов сказал: «Я свой гнев расходовал на людей, которого этого не заслуживали. Один из самых ярких примеров — Эфрос. Я был недоброжелателен. Жесток, прямо сказать… Вообще его внесли бы в театр на руках. Если б только он пришел по-другому. Не с начальством. Это все понимали. Но при этом все ощетинились…»

На Таганке Эфрос успел поставить спектакли «На дне» (1984), «Вишневый сад» (1985) и «Мизантроп» (1986).

Прав ли был Эфрос в том, что пришел на «Таганку»? Он ошибся. Ошибся смертельно — по крайней мере, для себя. Недоброжелатели добились даже большего, чем хотели, — 13 января 1987 года Анатолия Васильевича настиг очередной сердечный приступ и его не стало. Ему не было и 62 лет.

«Иногда мне кажется, что искусством нужно заниматься только шутя, — писал Эфрос в своей последней книге „Продолжение театрального рассказа“. — Мы сидели в кафе с корреспондентом журнала. Он так громко и серьезно спрашивал, а я так обстоятельно и серьезно отвечал, что в какой-то момент мне стало неловко: а что думают остальные посетители кафе? Ведь так серьезно можно говорить о том, что обвалился мост и поезд упал в реку. А театр — маленькое и смешное заведение, существующее для небольшой части населения. Но столько у нас страстей и многозначительности. На самом же деле это только театр».

АНДЖЕЙ ВАЙДА
(род. 1926)

Польский режиссер театра и кино. Фильмы: «Поколение» (1955), «Канал» (1957), «Пепел и алмаз» (1958), «Пепел» (1965), «Земля обетованная» (1975), «Человек из мрамора» (1976), «Без наркоза» (1978), «Человек из железа» (1981), «Пан Тадеуш» (1999) и др.

Анджей Вайда родился 6 марта 1926 года в городке Сувалки на северо-востоке Польши. Его отец, Якуб, — офицер конной артиллерии, мать, Анеля, — школьная учительница. Позже отец получил назначение в Радом, городок поближе к Варшаве; под его командованием был 71-й пехотный полк. В сентябре 1939-го Якуб Вайда попал в плен Красной армии, вступившей в восточную Польшу, а потом расстрелян.

К началу фашистской оккупации Анджей успел окончить семь классов средней школы. Во время войны он работал чертежником, грузчиком, учеником бондаря, кладовщиком в немецких мастерских, помогал бродячему живописцу реставрировать фрески в костелах. Вайда принес присягу командирам подпольной Армии Крайовой, но в боевых действиях не участвовал.

После войны Анджей поступил в Академию изобразительных искусств в Кракове, затем перешел в 1948 году в Лодзинскую школу киноискусства. Но живопись не бросил, продолжал участвовать в выставках.

В студенческие годы Вайда снял короткометражки «Когда ты спишь» и «Злой мальчик» (1950) по Чехову. Запомнился и документальный фильм «Илжецкая керамика» (1951). Кроме того, Вайда занимался теорией

кино. Его статьи «Композиция образа в звуковых фильмах Эйзенштейна», «Об использовании традиций живописи в киноискусстве» открыли новые пути развития польского кинематографа.

По окончании киношколы Вайда работал ассистентом режиссера, а в январе 1955 года на экраны Польши вышел его полнометражный фильм «Поколение», рассказывающий о молодых героях антифашистского рабочего подполья.

Роман Полански, сыгравший в нем свою первую роль, вспоминает: «„Поколению“ сильно досталось на первых просмотрах. Некоторые сцены пришлось переснять, чтобы усилить „идеологическую направленность“, другие совсем вырезали, включая классную драку между Збигневом Цыбульским и мной. „Поколение“, которое узнал и которым восхитился мир, было лишь тенью первоначального замысла режиссера».

Мировую славу Вайде принес фильм «Канал» (1957). Место действия — адское подземелье канализации, где ищет путь к своим отрезанная немцами горстка повстанцев-антифашистов.

На Каннском кинофестивале «Канал» был удостоен «Серебряной пальмовой ветви». Французский документалист Вотье от имени участников французского Сопротивления преподнес Вайде нарукавную повязку бойцов маки — высшую награду борца против нацизма.

Следующий фильм Вайды «Пепел и алмаз» (1958) по одноименному роману Ежи Анджеевского давно стал классикой кинематографа.

Польша. Май 1945 года. Участник антикоммунистического подполья Мацек (Цыбульский) убивает секретаря обкома. Пули патруля настигают и его самого. Кровь умирающего Мацека на белой простыне образует польский красно-белый флаг. Впечатляют и другие кинематографические образы фильма: повисшее вверх ногами распятие в разрушенном храме, стопки с пылающим спиртом, превращающиеся в поминальные свечи.

«Сейчас я не знаю, правильно ли я сделал, что не уехал после „Пепла и алмаза“ в Америку, — размышлял позже Вайда. — Может, у меня тогда просто смелости не хватило? Но я всегда считал своей моральной обязанностью снимать фильмы в Польше, решать проблемы польской жизни, независимо от того, появятся эти фильмы в мире, нужны ли они кому-нибудь в Каннах или нет, мне это просто в голову не приходило».

Название еще одной антивоенной картины Вайды «Летна» (1960) можно перевести как «Летучая». Речь идет не только о лошади с такой кличкой, но и польской коннице, с саблями наперевес идущей в атаку на немецкие танки. Так было не только в финале фильма. Так было в самой жизни.

На главную женскую роль в фильме «Самсон» (1961) Вайда пробовал двести девушек. В конце концов продюсер настоял: «Играть будет Тышкевич!» Так Анджей познакомился со своей очередной женой — до этого он был женат дважды, но детей не имел. С Беатой Вайда оформил отношения лишь после рождения дочери Каролины.

«Пепел» (1965) — экранизация романа Стефана Жеромского, хронологически параллельного «Войне и миру» Льва Толстого. Герои фильма во имя Польши встают под наполеоновские знамена, они еще не знают, что вся их самоотверженность и воинская храбрость превратятся в пепел после европейского пожара.

Вайда и Тышкевич находились в Лондоне, когда узнали о трагической гибели их друга Збигнева Цибульского. «Тебе нужно снять картину и посвятить ему!» — сказала Беата. И он сделал фильм «Женский день» (1968). Но после того как 8 марта в Варшавском университете прошли волнения и пострадали девушки-студентки, название ленты пришлось менять. Тышкевич как раз начала писать книгу «Все на продажу». И предложила мужу: «Бери… Это название принесет нам удачу». Фильм действительно имел успех. А вот Тышкевич с Анджеем вскоре расстались.

Прочитав «Бесов» Достоевского, Вайда сразу захотел перенести роман на сцену. Для Старого театра в Кракове спектакль стал заметным событием, продержался в репертуаре пятнадцать лет. Режиссеру удалось воссоздать мрачную и тревожную атмосферу, соответствующую духу романа.

Достоевский не отпускал Вайду. «Вчитываясь в его романы, можно только изумляться тому, как много он знает о человеке, — говорит режиссер. — Я полагаю, каждый художник в меру своего таланта, который он получил от Господа Бога, должен стараться открыть душу человека. И Достоевский для меня — авторитет высочайший в этой области».

В то время он думал об экранизации «Идиота». Однако, узнав, что «Идиот» в планах Андрея Тарковского, Вайда отказывается от этой мысли и ставит вначале спектакль-эксперимент «27 репетиций „Идиота“ Достоевского», более традиционную постановку «Настасья Филипповна» (1977).

Оба спектакля по Достоевскому имели международное признание, как и поставленный в 1984 году на сцене того же Старого театра в Кракове спектакль «Преступление и наказание».

В театре Вайда использовал кинематографические приемы: «кадрирование» пространства (на площадке высвечивался небольшой участок), монтаж эпизодов, резкую стыковку разных по настроению фрагментов. Он ставил пьесы польских, английских, итальянских авторов на многих сценах Европы и Америки. В московском «Современнике» выпустил пьесу Д. Рэйба «Как брат брату», где играли Табаков, Гафт, Кваша…

Работу в театре Вайда успешно сочетал с постановкой фильмов. На экран выходят его «Пейзаж после битвы» (1970) по Т. Боровскому, телефильмы «Березняк» (1971) по Я. Ивашкевичу и «Пилат и другие — Фильм на Страстную Пятницу» (1971) по М. Булгакову. Нельзя не отметить киноверсию блестящей стихотворной «Свадьбы» (1973) Станислава Выснянского, поистине культовой пьесы поляков, которую Вайда в 1960-х ставил в Старом театре в Кракове.

Во второй половине 1970-х Вайда снимает фильмы антисоциалистической направленности: «Человек из мрамора» (1976), «Без наркоза» (1978), «Человек из железа» (1981).

Сценарий «Человека из мрамора» был написан Александром Сцибор-Рыльским еще в 1962 году. Но только после всемирного триумфа «Земли обетованной» (1975) по роману Владислава Реймонта Вайде разрешили снять фильм о современности.

«Человек из мрамора», представленный на Каннском фестивале вне конкурса, получил международное признание.

В картине «Человек из железа» (1981), удостоенной «Золотой пальмовой ветви» в Каннах, Вайда прямо заявил о симпатиях к польской «Солидарности», членом которой являлся. Он шел своим путем. Умел разговаривать при любых режимах. Когда надо было — умел убеждать и переубеждать, иной раз — обманывать.

В этот период Вайда создает также камерную лирическую элегию «Барышни из Вилько» (1979) и ленту «Дирижер» (1979) по Я. Ивашкевичу.

В начале 1980-х польский режиссер переезжает в Париж, хотя никогда не был эмигрантом и не хотел им быть. Студия «Гомон» согласилась продюсировать фильм «Дантон» по пьесе О. Пшибышевской при условии, если в нем примет участие французский актер. Вайде удалось уговорить Жерара Депардье исполнить главную роль.

После «Дантона» он снимает «Любовь в Германии» (1983), «Хронику любовных происшествий» (1986), «Корчак» (1989), «Перстенек с орлом в короне» (1993), но большого успеха фильмы не имеют.

«Бесов» Вайда снял в 1987 году для французского продюсера. Роль Николая Ставрогина сыграл англичанин Ламберт Уилсон, роль старого Верховенского — египтянин Омар Шариф. Шаталова — поляк Ежи Радзивилович, «человек из мрамора». Вайда считает, что пошел на недопустимые уступки французским продюсерам: «Я сделал фильм по этому роману, но неудачный. Думаю, что Достоевский — писатель театральный. На сцене можно дать много диалогов, чтобы раскрыть суть его персонажей. В кино же все укорочено, усечено».

В канун первых свободных выборов в Польше Лех Валенса решил, что «Солидарность» победит, если кандидаты от нее будут известными людьми. В 1989 году Вайда участвовал в выборах от родной области и одержал верх над генералом-коммунистом. «Самое важное — я участвовал в выработке постановлений, которые изменили польскую действительность. В тот момент, как мне казалось, это было важнее, чем делать спектакли и фильмы».

Фильмы Вайды, насыщенные острыми коллизиями, резкими сюжетными поворотами, страстями, действием, часто несут на себе печать трагизма. Канонада сопровождает фильм «Страстная неделя» (1996). Героиню, еврейку Ирену Лилиен, прячет от гестапо семья Малецких. Соглядатайство и шпионство хозяйки дома Петровской — олицетворение польского мещанства, глубинного антисемитизма. Пожалуй, еще никогда Вайда не клеймил ненавистные ему черты в своих соотечественниках с такой беспощадностью и знанием человеческой психологии.

Героини фильма «Девочка Никто» (1996) — три пятнадцатилетние школьницы постсоциалистической Польши, с ее резким расслоением общества. «Девочкой Никто» окрестили Марысю дети богатых родителей. Когда на «Биеннале-97» Большое жюри объявило, что для юной актрисы Анны Вельгурской учрежден специальный приз за лучший актерский дебют, в зале раздались горячие аплодисменты.

В 1997-м Анджей Вайда был избран во Французскую академию на место скончавшегося Феллини.

Своим главным произведением режиссер считает картину «Пан Тадеуш» (1999) по одноименной поэме Адама Мицкевича. Это национальная эпопея, рассказывающая о Польше времен наполеоновских войн, — вершина польской литературы. Поражает массовый прокатный успех фильма — исторического, трудного, длинного, с обилием диалогов, да еще в стихах.

Анджей Вайда не любит, когда интересуются его личной жизнью. Интервьюеров отправляет к фильмам: «Там все сказано». Свои мемуары он назвал «Кино и остальной мир».

С 1972 года он женат на Кристине Захватович, театральном художнике и актрисе. В их доме в Варшаве живут две собаки и четыре кошки. Все подкидыши и все беспородные.

Дочь Каролина от брака с Беатой Тышкевич окончила биологический факультет, занимается бизнесом, иногда снимается в кино, ассистировала отцу на фильме «Пан Тадеуш».

В 2002 году Анджей Вайда получил почетный «Оскар» за выдающийся вклад в киноискусство. Его фильмы («Земля обетованная», «Барышни из Вилько» и «Человек из железа») трижды номинировались на эту престижную премию. Роберт Реме, президент Американской киноакадемии, заявил, что Вайда принадлежит Польше, но его фильмы — часть культурной сокровищницы всего человечества.

ЭЛЬДАР АЛЕКСАНДРОВИЧ РЯЗАНОВ
(род. 1927)

Советский и российский режиссер. Фильмы: «Карнавальная ночь» (1956), «Гусарская баллада» (1962), «Берегись автомобиля» (1966), «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975), «Вокзал для двоих» (1982), «Жестокий романс» (1984), «Небеса обетованные» (1991) и др.

Эльдар Александрович Рязанов родился 18 ноября 1927 года в Куйбышеве (ныне Самара). Отец, Александр Семенович, во время Гражданской войны был комиссаром дивизии, потом работал дипломатом в Тегеране, управляющим винным трестом. Мать, Софья Михайловна, происходила из мещанской семьи. Когда Эльдару было три года, родители развелись. Вскоре у него появился отчим, по профессии инженер.

Во время войны семья оказалась в Нижнем Тагиле. Вернувшись из эвакуации в Москву, Эльдар сдал экзамены за десятый класс экстерном и послал документы в Одесское мореходное училище. Но в 1944 году почта работала плохо, ответ не приходил. Случайная встреча с однокашником определила выбор вуза. Рязанов поступил на режиссерский факультет ВГИКа.

Лекции и семинары вели Г. Козинцев, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, А. Головня… Рязанова заприметил Сергей Михайлович Эйзенштейн. Юноша стал бывать дома у мэтра, пользовался его библиотекой, начал собирать свою.

После окончания ВГИКа в 1950 году Рязанов женился на бывшей однокурснице Зое Фоминой. У молодых супругов родилась дочка Оля.

По распределению Рязанов попал на студию ЦСДФ. За пять лет работы на хронике он побывал на Сахалине, Камчатке, Курильских, Командорских островах, плавал на китобойной флотилии, снимал

краболовов в Охотском море… Рязанов снимал сюжеты для киножурналов «Пионерия», «Советский спорт», «Новости дня».

В 1955 году Рязанов поступает на киностудию «Мосфильм». Он помогает Сергею Гурову снять фильм-ревю «Весенние голоса», после чего директор «Мосфильма» Иван Пырьев поручил ему постановку новогодней музыкальной комедии «Карнавальная ночь» (1956).

Самой важной Рязанов считал роль бюрократа Огурцова, которую по предложению Пырьева отдали Игорю Ильинскому. Но зрители восприняли как главную героиню и Лену Крылову в блистательном исполнении Людмилы Гурченко. Песни композитора А. Лепина напевала вся страна! «Карнавальная ночь» стала подлинным триумфом Рязанова. Трудно поверить, что он четыре раза отказывался от постановки картины, однако Пырьев настоял на своем.

Второй фильм Рязанова «Девушка без адреса» (1957) зрители также смотрели с удовольствием. Зато полнометражная картина «Человек ниоткуда» (1961) по сценарию Л. Зорина неожиданно вызвала шквал отрицательных рецензий. Это тем более удивительно, что в «Человеке ниоткуда» дебютировали в кино С. Юрский и А. Папанов.

Эльдар Рязанов тяжело переживал критику в свой адрес. И вот тут-то он обратил внимание на пьесу «Давным-давно» Александра Гладкова. Это веселая, озорная комедия, в основу которой положена история кавалерист-девицы Надежды Дуровой, отважно сражавшейся с французами во времена Отечественной войны 1812 года.

В создании фильма «Гусарская баллада» большую помощь Рязанову снова оказал Пырьев, добившийся разрешения постановки и уговоривший Ю. Яковлева сниматься в роли поручика Ржевского. Самому Рязанову стоило огромных усилий убедить киноначальство, что лучшая кандидатура на роль Кутузова — Игорь Ильинский, что фильм вовсе не искажает русскую историю, а романтизирует ее. Прекрасно справилась с главной ролью Шурочки Азаровой студентка ГИТИСа Лариса Голубкина.

С драматургом Эмилем Брагинским Рязанова свел главный редактор «Мосфильма» Юрий Шевкуненко. Вместе они сочиняют сценарий под названием «Угнали машину», послуживший основой для будущего знаменитого фильма.

Роль главного героя Деточкина писалась для актера цирка и кино Юрия Никулина, но к моменту съемок он уехал в длительное турне, что послужило формальной причиной для консервации картины. Рязанов проявил великолепную режиссерскую интуицию, обратившись к Иннокентию Смоктуновскому.

Безусловно, «Берегись автомобиля» (1966) — это этапный фильм в творческой биографии как Рязанова, так и Брагинского. В этом удивительном фильме соседствуют трюковая комедия с комедией лирической, пародия с сатирой, мелодрама с детективом. Великолепные актеры Евстигнеев, Папанов, Миронов, Ефремов, Аросева, Волчек и другие создали целую галерею разноплановых, узнаваемых персонажей. Все это, а еще замечательная музыка А. Петрова сделали фильм нестареющим.

Вместе с Брагинским Рязанов пишет повести, а также пьесы, которые с успехом идут в театрах всей страны. Некоторые из них поставлены за рубежом. Эльдар Александрович переносит на экран

сатирические повести «Зигзаг удачи» (1968) и «Старики-разбойники» (1971).

Очень тяжело далась Рязанову совместная с итальянцами постановка картины «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973). От него требовали недорогой, чисто развлекательный фильм. Рязанов протестовал, спорил, но в итоге получилась трюковая комедия с большим числом постановочно сложных аттракционов. У зрителей она пользовалась успехом.

В 1969 году Рязанов и Брагинский написали пьесу «С легким паром!». Она с успехом шла во многих театрах страны. Но потом Брагинского свалил инфаркт, и совместное творчество прервалось. В этот момент Рязанов решил поставить по пьесе фильм. Интеллигентная по манере (в том числе благодаря песням М. Таривердиева в исполнении А. Пугачевой и С. Никитина) картина «Ирония судьбы, или С легким паром!» стала любимой новогодней комедией россиян. Кроме того, она получила Государственную премию СССР.

Юбилейный вечер в честь 50-летия Рязанова прошел в Центральном Доме кино. Эльдар Александрович принял для себя немало важных решений, в том числе личных. Он полюбил Нину Скуйбину, редактора «Мосфильма», — и начался сложный период жизни на два дома. Завершилось все разводом и созданием новой семьи. Нина приохотила мужа к жизни красивой, утонченной, изысканной, окружила заботой и нежностью, всегда настраивала на оптимистический лад.

Рязанова прозвали Безотказник. Он пробивал квартиры, кому-то проводил телефоны, одиноких устраивал в Дом ветеранов кино, а потом постоянно навещал и опекал их там, отстаивал у поселковых властей интересы дачников…

В 1978 году на экран выходит сатирическая комедия «Гараж». Рязанов пригласил своих любимых актеров; их персонажи — научная интеллигенция, доктора и кандидаты наук — озабочены не высокими проблемами технического прогресса, а приобретением гаражей для личных автомобилей в эпоху тотального дефицита.

После «Гаража» Рязанов совершил путешествие в прошлое. Так появился телефильм «О бедном гусаре замолвите слово…» по сценарию Г. Горина. «…Мы поставили задачу, — рассказывал Рязанов, — воссоздать исторически верную обстановку, атмосферу, насытить ее деталями эпохи, одетой в костюмы массовкой, экипажами, всадниками, предметами быта, а потом забыть обо всем этом. Мы стремились отнестись к созданному так, будто это знакомая современность, и снимать только действие, […] то есть снимать как бы „скрытой камерой“».

В следующем фильме «Вокзал для двоих» (1982) действие происходит на вокзале городка Заступинска. В ресторанчике встречаются Платон (Басилашвили) — столичный музыкант, интеллигент, и Вера (Гурченко) — местная официантка. «Вокзал для двоих» — лирический камерный фильм, а драматургия строится по классической схеме: история начинается с бурной ссоры героев и заканчивается любовью.

«Жестокий романс» (1984) Эльдара Рязанова, поставленный по пьесе А. Островского «Бесприданница», вызвал противоречивые отклики. Часть критиков обвинила режиссера в искажении классики. На защиту

Рязанова встали зрители — «Мосфильм» и телевидение, на котором он вел передачу «Кинопанорама», были завалены письмами в его поддержку. «Жестокий романс» пользуется большим успехом по сей день.

Свой 60-летний юбилей Рязанов, как и подобает режиссеру, встретил новым фильмом — «Забытая мелодия для флейты» (1987). Картина необычна по своей стилистике. Действие разворачивается в трех измерениях — реальном, воображаемом и потустороннем. Искрометная комедия переплетается с глубоко психологической драмой, а к финалу перерастает в трагедию.

«Какие бы по жанру ни ставил фильмы Рязанов, — отмечает Е. Громов, — ясно, что это всегда — искусство. И в то же время его картины всегда зрелищны, они интересны зрителям самых разных категорий — от школьника до академика». Его любимый жанр трагикомедия. Почти все его картины напоены музыкой и стихами.

Когда в 1993 году на экран вышел фильм «Предсказание», жена Рязанова была тяжело больна. Эльдар Александрович повез ее на лечение в Германию. «Мы там прожили несколько месяцев. Ей проводили страшные болезненные обследования, после которых пришли к выводу, что операцию делать поздно. Мы поняли, что все безнадежно, и вернулись обратно», — вспоминал режиссер. 28 мая 1994 года супруги не стало. Прощался с ней Эльдар Александрович чрезвычайно тяжело…

Скорое появление в его жизни другой женщины многим показалось несколько поспешным. И только близкие люди знали, что проводив жену в последний путь, знаменитый режиссер вдруг отчетливо осознал, что не переносит одиночества. Так в его жизнь вошла Эмма Валерьяновна, журналист по профессии. Каждое лето Эльдар Александрович вместе с супругой отдыхает на Валдае, где у него маленький бревенчатый домик.

Даже в смутное время Рязанов продолжал снимать фильмы. Главные герои ленты «Привет, дуралеи!» (1996) в исполнении Т. Друбич и знаменитого мима В. Полунина — милые, неприспособленные к жизни люди, у которых есть главное — любовь. Эта «ностальгическая комедия» получилась нежной, доброй, ироничной, смешной.

Эльдар Александрович состоялся и как писатель, и как драматург. Опубликованы его книги «Грустное лицо комедии» (1977), «Зигзаг удачи» (1969, с Э. Брагинским), «Эти несерьезные, несерьезные фильмы» (1977), «Смешные невеселые истории. Комедии для кино и телевидения» (1979, с Э. Брагинским), «Неподведенные итоги» (1983), сборник стихов «Ностальгия» и другие.

Рязановым создано более двухсот авторских телевизионных программ. Наиболее популярные — циклы «Восемь девок, один я», «Белоснежка и семь гномов», «Разговоры на свежем воздухе». В многосерийной эпопее «Парижские тайны Эльдара Рязанова» он рассказал о жизни французских кинозвезд. 18 ноября 1998 года во французском посольстве в Москве кинорежиссеру был вручен орден Почетного легиона.

Новое время — новые герои. В «Старых клячах» (2000) четыре женщины (Гурченко, Крючкова, Ахеджакова, Купченко), устав бомжевать, «наезжают» на крепость новых русских, осваивают искусство шантажа и промышленного шпионажа.

Еще одну комедию «Тихие омуты» (2000) Рязанов посвятил памяти Эмиля Брагинского, который не успел дописать свой последний сценарий. Фильм отличает неповторимый теплый юмор и лирический оптимизм. А прекрасные мелодии из архивов Микаэла Таривердиева переносят зрителя в счастливые и безмятежные времена «Иронии судьбы».

В 2002 году Рязанов закончил съемки фильма «Ключ от спальни». Это ироническая (и эротическая) комедия положений. В ней есть все, что так любит зритель: любовная неразбериха, неожиданности, остроумные диалоги, измены, страсти, дуэль и, конечно, счастливый финал. Эльдар Александрович снимал его с новым поколением актеров (Безруков, Фоменко, Маковецкий, Крюкова).

Рязанов не мыслит себя без работы. У него много идей. В начале 2004 года состоялась премьера его документального цикла «Поговорим о странностях любви», который посвящен личной жизни знаменитых людей прошлого — Эйнштейна, Герцена, Достоевского, Пастернака, Горького и других.

СТЭНЛИ КУБРИК
(1928–1999)

Американский режиссер, сценарист. Фильмы: «Тропы славы» (1957), «Спартак» (1960), «Лолита» (1962), «2001: Космическая одиссея» (1968), «Заводной апельсин» (1971), «Барри Линдон» (1975), «Сияние» (1980) и др.

Стэнли Кубрик родился 26 июля 1928 года в Нью-Йорке, в семье евреев, выходцев из Восточной Европы. Его отец, Джек Кубрик, работал врачом. В школе Стэнли успехами не блистал, единственной его страстью были шахматы. Потом пришло увлечение фотографией: в 17 лет он стал штатным сотрудником журнала «Look».

Первые фильмы Кубрик делал на собственные деньги и пожертвования друзей, а в 1954 году вместе с продюсером Джеймсом Б. Харрисом Кубрик организовал собственную кинокомпанию. После малобюджетного фильма «Поцелуй убийцы» (1955) и криминальной драмы «Убийство» (1956) Кубрик снимает в Европе с американскими актерами антивоенную ленту «Тропы славы» (1957). Фильм рассказывал о французских солдатах Первой мировой войны, расплачивающихся жизнью за трусость и бездарность своих командиров. В Америке «Тропы славы» были встречены восторженно, а в Европе вызвали скандал. Во Франции, к примеру, прокат картины запретили, а в Бельгии прошли стихийные демонстрации протеста, организованные офицерами запаса. Европейские критики взяли фильм под защиту, указывая на его несомненные художественные достоинства и особо отмечая актерскую игру Кирка Дугласа.

Любопытно, что в работе над первыми фильмами Кубрику помогали его жены. Первая избранница режиссера Тоба Этта Метц ставила диалоги в фильме «Страх и желание»; Рут Соботка снялась в эпизодической роли танцовщицы в «Поцелуе убийцы». Наконец, третья и последняя жена режиссера Кристиан играла в «Тропах славы».

В 1960 году Кирк Дуглас — актер и одновременно исполнительный продюсер фильма «Спартак» — пригласил Кубрика на место уволенного режиссера Энтони Манна. Воскресные газеты сообщили, что Кубрик оказался во главе постановки с бюджетом в 12 миллионов долларов, с

двадцатью семью тоннами платьев, туник и алюминиевых доспехов (выполненных на заказ в Риме) и с солидным составом исполнителей (Лоренс Оливье, Чарлз Лоутон, Питер Устинов и другие).

Кирк Дуглас надеялся, что молодой режиссер станет послушным орудием в его руках. Но он ошибся. Кубрик первым делом заменил исполнительницу главной роли и несмотря на протесты Дугласа снимал фильм с присущей ему неторопливостью и тщательностью.

«Спартак» имел успех в прокате. Критики выделяли высокий профессиональный уровень постановки и не свойственный большинству «супер-колоссов» психологизм.

Свою следующую картину Кубрик снимал в Англии. Это была экранизация скандального романа Владимира Набокова «Лолита». Писателя беспокоило, что героев его произведения переносят в реальный мир, тем не менее он всячески хвалил Кубрика. Однако сам режиссер позже признал, что «Лолита» ему не удалась.

Премьера фильма принесла сдержанно-одобрительные отзывы. Критики полагали, что Сью Лайон в роли Лолиты не более ребенок, чем была в восемнадцать лет Мэрилин Монро.

Решив обосноваться в Англии, Кубрик купил Эббот Мид, усадьбу под Лондоном, неподалеку от киностудии в Боремвуде. Его семья поселилась в доме, обнесенном высоким забором, и почти никого не принимала. Словно для того, чтобы подчеркнуть свое двойное гражданство, режиссер сохранил свою нью-йоркскую квартиру в районе Центрального парка.

Кубрик редко давал интервью, поэтому о нем ходило немало слухов. «Мне случалось с удивлением читать, — говорил он, — что из-за страха перед аварией я запрещаю шоферу ездить со скоростью свыше пятидесяти километров в час и при этом надеваю хоккейный шлем. Но у меня никогда не было личного водителя. А еще писали, что я смертельно боюсь насекомых и даже установил в саду хитроумное устройство против комаров. Все это полный бред».

А вот авиаперелетов он действительно боялся. В 1950-х годах Стэнли чудом избежал катастрофы во время своего первого самостоятельного полета. С тех пор он предпочитал совершать дальние путешествия на трансатлантических кораблях.

Мировую славу Кубрику принесла грандиозная фантастическая эпопея «2001: Космическая одиссея» (1968), завоевавшая премию «Оскар» за использование спецэффектов и комбинированные съемки.

Приступая к работе над фильмом, Кубрик в марте 1964 года посвящает в свои планы малоизвестного фантаста Артура Кларка. Вместе они работают над сценарием. «Он хотел сделать фильм, который все признали бы действительно хорошей научной фантастикой», — рассказывал Кларк.

Стэнли Кубрик, задумав «сделать картину о связи человека со вселенной», стремился к документальной достоверности. Причудливые контуры космических кораблей, парящих во вселенских просторах, не были художественным вымыслом. Их эскизы были предоставлены специалистами НАСА, которые разрабатывали перспективные модели межпланетных кораблей. Единственным «злодеем» в фильме является компьютер по имени ГАЛ (названный так по начальным буквам «двух

совершеннейших ответвлений науки» — «герменевтики» и «алгоритмики»). Техника, созданная человеком, бросает ему вызов.

Настоящую сенсацию вызвал и следующий фильм Кубрика — «Заводной апельсин» (1971) по одноименному сатирическому роману Энтони Берджесса. Объясняя название своей книги, писатель рассказывал, что услышал это выражение в пивном баре. На жаргоне лондонских «кокни» оно означает примерно то же, что «с приветом» или «с тараканами в голове».

Главную роль Алекса сыграл Малколм Макдауэлл. «Не будь Кубрик кинорежиссером, — заметил актер, — ему следовало бы командовать вооруженными силами США. Он держит в голове все — вплоть до покупки шампуня. Ничто не проходит мимо него».

Герой Макдауэлла, живущий в атмосфере насилия и секса, попадает в тюрьму. Для того чтобы вырваться оттуда, он соглашается на психологический медицинский эксперимент. Теперь любая агрессия вызывает у него состояние дурноты и слабости. Став объектом еще более жестокого насилия, Алекс пытается покончить с собой, выпрыгнув изокна…

«Заводной апельсин» из-за обилия секса и насилия был запрещен судом Великобритании с формулировкой «зло как таковое». Однако же часть зрителей и критиков приняли фильм с восхищением. В журнале «Тайм» писалось: «Ни один фильм за последнее десятилетие (а возможно, за всю историю кинематографа) не содержит таких изысканных и пугающих пророчеств о будущей роли культурных объектов — живописи, архитектуры, скульптуры, музыки — в нашем обществе…»

В 1975 году Кубрик экранизировал роман Уильяма Теккерея «Барри Линдон», сотворив, по выражению одного из критиков, «живописное и точное по ритмическому рисунку зрелище эпохи наполеоновских походов, утверждавшее неминуемость победы времени и смерти над жизнью».

После этого внимание Кубрика привлек новый роман Стивена Кинга «Сияние». В результате режиссер создал притчу о тайнах бытия и человеческой ненависти, сделанную в традициях «готического романа». В главной роли снялся блистательный Джек Николсон.

Дочь Кубрика Вивиан сняла документальный фильм о том, как создавалось «Сияние». Ее работу показали по английскому телевидению, правда, перед этим Стэнли убрал из фильма несколько не совсем лестных своих изображений и сделал подборку кадров для рекламы в зарубежном прокате.

Следующий фильм Кубрика «Цельнометаллическая оболочка» (1987) посвящен теме войны во Вьетнаме. В нем прослеживается судьба 18-летнего новобранца — морского пехотинца. Кубрик выступил здесь как продюсер, режиссер, сценарист. Он снимал фильм в пригороде Лондона, на заброшенном газовом заводе. Как и ожидалось, эта работа мастера вызвала противоречивые отклики, и Стэнли Кубрик надолго замолчал.

Только в 1997 году он приступил к съемкам мрачной семейной драмы «С широко закрытыми глазами». Главные роли в картине сыграли Том Круз и Николь Кидман, бывшие в то время супругами. С этой прощальной работой режиссера связано много слухов. Кубрик приобрел права на экранизацию рассказа австрийского писателя Артура Шницлера еще в 1968 году. Фильм «С широко закрытыми глазами» (1999) снимался в

течение почти двух лет в обстановке секретности. Мнения о картине разошлись кардинально — от «совершенно невразумительной драмы» до «последнего шедевра XX века».

7 марта 1999 года, спустя четыре дня после окончания работы над монтажом «Широко закрытых глаз», Стэнли Кубрик умер.

Режиссер оставил после себя несколько нереализованных проектов. Более тридцати лет он собирал материал для фильма о Наполеоне Бонапарте. Он хотел снять грандиозную эпопею о жизни и смерти этого великого человека. Однако после того, как фильм Бондарчука «Ватерлоо» провалился в прокате, Кубрик не смог найти денег на свой проект. После смерти режиссера осталась библиотека в 18 тысяч томов, посвященных Наполеону.

В 2001 году Стивен Спилберг выпустил фильм «Искусственный интеллект», воплотив в жизнь давнюю мечту Кубрика. Первые кадры картины — морские волны, разбивающиеся о берег, были сняты самим Кубриком…

ЖАН-ЛЮК ГОДАР
(род. 1930)

Французский режиссер, сценарист. Фильмы: «На последнем дыхании» (1960), «Альфавиль» (1964), «Безумный Пьеро» (1965), «Китаянка» (1967), «Имя: Кармен» (1983), «История(и) кино» (1988–1998), «Моцарт навсегда» (1996) и др.

Жан-Люк Годар родился 3 декабря 1930 года в Париже. Его отец имел частную клинику в одном из престижных районов столицы. Мать происходила из семьи швейцарских банкиров. Годары владели пятью домами в разных городах Франции, несколькими яхтами и огромным поместьем в горах Швейцарии.

Жан-Люк рос впечатлительным ребенком, и решение родителей развестись явилось для него тяжелым психологическим ударом. Мальчика отправили в Швейцарию учить языки. Он получил гражданство этой страны, но когда пришло время военной службы, сбежал обратно в Париж.

В 1949 году Годар поступает на философский факультет Сорбонны. Получив диплом этнолога, он не работает по специальности, но начинает писать рецензии на фильмы в газеты и журналы. Через год он становится одним из ведущих сотрудников колыбели «новой волны» журнала «Кайе дю синема» и, наряду с Ф. Трюффо, К. Шабролем, Ж. Риветтом и Э. Ромером, лидером этого направления в национальном кино.

Сценарий его первой полнометражной картины «На последнем дыхании» (1960) представлял собой несколько страничек, написанных Франсуа Трюффо по рассказу из журнала «Детектив». Герой фильма молодой Мишель Пуакар (Бельмондо) крадет машину, убивает полицейского, уговаривает подружку Патрисию (Джин Сиберг) уехать куда подальше, но, выданный ею, попадает под пулю полицейского.

Годар выстраивал сюжет в ходе работы. Казалось, он снимал скрытой камерой, поэтому у зрителя возникало ощущение «спонтанности», «фонтанирования находок».

В руке режиссера всегда была заветная тетрадь, которая помогала ему не сбиваться в сторону. «Как только я приступаю к проекту, сразу же начинаю делать записи, — говорит Годар. — Это соотносится с тем, что

называется этапом сочинения сценария. Я накапливаю документы. Я подбираю фразы — неважно чьи — фразы, которые кажутся мне подходящими для использования. В конце концов у меня собирается много записей. Чаще всего я ими даже не пользуюсь, потому что они, как правило, хаотичны, и, чтобы найти что-то, нужно перечитывать все».

Тем не менее его указания оператору Раулю Кутару были точны. Его режиссерские «подсказки» актерам — конкретны. К примеру, в финале он снимал смерть Пуакара. Герой бежит посредине улицы и должен упасть от пули. Годар сказал Бельмондо: «Упадешь, когда почувствуешь пулю в спине». И Жан-Поль блестяще это «почувствовал». Его лицо искажала гримаса, и он падал, разбросав руки. А затем произносил знаменитую предсмертную фразу: «Какая мерзость». Эти два слова относились как к присутствующей в толпе Патрисии, так и к собственной постылой жизни.

После просмотра «На последнем дыхании» отец французской синематеки Анри Ланглуа заявил, что отныне существует кино «до» и «после Годара».

Фильм «На последнем дыхании» получил множество призов и давно стал классикой. На Берлинском кинофестивале Годар был признан лучшим режиссером.

В «Маленьком солдате» (1961) Годар рассказывал о журналисте, которого террористы пытаются использовать в борьбе против подпольной организации алжирских патриотов в Женеве. Однако фильм запретила цензура, и лишь в 1963 году он вышел на экран. Годара обвинили в симпатиях к коммунистам, а лидер французских националистов Ле Пен и вовсе потребовал выслать режиссера из страны. Жан-Люк получал письма с угрозами, а однажды ночью какие-то воинствующие молодчики разбили камнями окно его квартиры на Сен-Дени…

В начале шестидесятых Годар работает много и плодотворно. Он снимает один фильм за другим: «Женщина есть женщина» (1961), «Жить своей жизнью» (1962), «Карабинеры» (1963), «Презрение» (1963) по А. Моравиа, «Замужняя женщина» (1964), «Отдельная банда» (1964). Годар обретает своеобразный стиль киноповествования, выраженный в динамичном монтаже, частом применении ручной камеры, в использовании натуры вместо павильонных декораций, в нетрадиционной лексике диалогов, в которых уличная речь чередуется с цитатами из литературы.

Годар часто определяет свои фильмы как «музыку, сочиненную при помощи красок», или «социологическое эссе в форме романа». О «новой волне» он писал: «Я думаю, что кино показывает только любовные истории. В военных фильмах идет речь о любви парней к оружию, в гангстерских — о любви парней к краже… А „новая волна“ принесла любовь к кино. Трюффо, Риветт, я сам и еще двое или трое полюбили кино, прежде чем полюбили женщин, деньги, войну…»

Свою жену Анну Карину Годар снял в семи фильмах. Он заставлял ее героинь глупо предавать, легкомысленно изменять и снова возвращаться как ни в чем не бывало. «Я думаю, что Анна была со мной несчастна, — скажет потом Жан-Люк. — Она никогда меня не понимала и не знала, как играть в моих фильмах. Но была так искренна в своем желании мне помочь…»

С двадцати лет Годар носил черные очки. 14 февраля 1968 года он потерял их в драке с полицией, когда «дети Синематеки» протестовали против смещения Анри Ланглуа с поста ее директора. Потеря очков совпала с обращением «прозревшего» Годара в маоистскую веру. Вечерами он пропадал на занятиях в политических кружках. Вместе с Пазолини Жан-Люк называл свои фильмы «найденными на свалке».

9 июня 1971 года Годар страшно разбился на мотоцикле: «Я лечился в больнице два или три года, это была моя собственная гражданская война. Другие воевали во Вьетнаме, я был в больнице». Чуть оправившись, он сделал фильм «Все хорошо» (1972), разрекламированный как возвращение Годара в кино. В этой картине Джейн Фонда должна была играть роль прогрессивной журналистки, Ив Монтан — бывшего члена социалистической партии. Годар не счел нужным познакомить актеров со сценарием, и они ничего не знали ни о своих персонажах, ни об основной идее, ни о содержании фильма. Джейн чувствовала себя растерянной, Монтан же наорал на Годара и ушел, хлопнув дверью. Мир был восстановлен лишь после того, как режиссер все же поделился с ними своими замыслами.

Эта ситуация типична для Годара — режиссера-деспота, который полагал, что «актеры просто-напросто винтики, которые выражают то, что от них требуют… Но они не хотят быть простыми солдатами. Они принимают себя за полковников».

Годар уезжает сначала в Гренобль, потом в Швейцарию, наступают (в сотрудничестве с Анн-Мари Мьевилль) «годы видео» (1973–1979). Годар — первый, кто осмыслил видео как новый вид искусства, принципиально отличный от кино. «Видео научило меня видеть кино и обдумывать работу в кино по-другому. Занимаясь видео, возвращаешься к более простым элементам. Особенно важно то, что изображение и звук едины. Для людей кино они существуют раздельно».

В 1979 году Годар снимает фильм «Спасай, кто может (жизнь)» и таким образом возвращается к крупномасштабным кинематографическим формам. Художническим триумфом становятся его картины «Страсть» (1982) и осовремененная версия новеллы П. Мериме «Имя: Кармен» (1983), получившая «Золотого льва». Злые языки поговаривали, что он победил на Венецианском фестивале только благодаря личным симпатиям председателя жюри — Бернардо Бертолуччи, но в жюри был не только великий итальянец.

Годар возвращается к значимым темам и проблемам собственного кинематографа 1960-х годов, снимая фильмы «Приветствую тебя, Мария!» (1983), «Детектив» (1984), «Тренируй правую» (1987), «Король Лир» (1987), «Новая волна» (1990). Отныне Жан-Люку интересны отношения между людьми, а не сами люди. Он все чаще появляется в своих лентах в качестве актера.

В 1989 году Годару удалось, благодаря возможностям видео и телевидения, реализовать свою великую мечту 1950-х годов: создать фильм «История(и) кино», монтируя фрагменты из фильмов знаменитых режиссеров, цитируя кинохронику, живопись и любимые книги. На пресс-конференции в Каннах в мае 1990 года Годар сказал: «Для меня все цитаты — хоть живописные, хоть музыкальные — принадлежат

человечеству. Я всего лишь свожу Раймонда Чандлера с Федором Достоевским в один прекрасный день в ресторанчике с великими и малыми актерами. Вот и все».

Режиссер говорил, что любит путешествовать по миру, и когда он делает фильм, то обязательно куда-то уезжает. Картину «Германия, девять ноль» («Одиночество») он снимал в Берлине, в той его части, которая находилась под влиянием Советского Союза. Фильм о пробуждающейся Германии состоит из цитат, обрывков разговоров, лозунгов, причудливых титров.

В своей следующей ленте «Увы мне» (1993), как и во многих других, начиная со «Страсти», Годар касается вопросов, связанных с Богом, религией… Он говорит: «Вот точный смысл названия фильма: именно мне надо навсегда распрощаться с творчеством. Именно мне, у кого нет детей, кто живет с подругой, пережившей смерть близких… Для меня каждое произведение было настолько важнее собственной персоны, что причиняло мне боль, слишком острую боль. Во всем виноват мой скверный характер».

В 1997 году Жан-Поль Годар становится лауреатом Венецианского кинофестиваля в номинации «Любимцы Венеции».

Название картины «Хвала любви» (2001) режиссер считает не совсем точным, потому что «у него есть еще и религиозное звучание», так что точнее было бы «Дань любви» или «Памятник любви». «Я, конечно же, веду разговор не о любви между людьми, — говорит он, — но о любви всеобщей. Вся история имеет отношение к одному из четырех самых важных моментов в любви — встреча, физическая страсть, разлука и новая встреча».

Годар живет с женой Анн-Мари Мьевилль в крошечном глухом поселке в горах Швейцарии и довольно редко бывает в Париже. Он неохотно дает интервью, а если и соглашается встретиться с репортерами, то обязательно ругает Голливуд…

Жан-Люк Годар является виднейшим представителем авангарда в мировом кинематографе. Быть может, ни одному из признанных лидеров игрового кино язык «десятой музы» не обязан в такой мере своим непрерывным обогащением, как Годару, этому, по выражению критика Жана Колле, «Декарту кино, первому философу, который самовыражается при помощи камеры».

КАРЛОС САУРА
(род. 1932)

Испанский режиссер. Фильмы: «Бродяги» (1960), «Охота» (1965), «Кузина Анхелика» (1973), «Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1986), «Фламенко» (1995), «Гойя в Бордо» (1999), «Саломея» (2002) и др.

Карлос Саура Атарес родился 4 января 1932 года в Уэске (провинция Арагон) в семье адвоката. Его мать оставила ради семьи карьеру пианистки. Брат, Антонио, — известный художник-абстракционист. Карлос снял о нем короткометражку «Фламенко».

Детство режиссера пришлось на трагические для Испании годы гражданской войны. Однажды на школу, в которой учился Саура, упала бомба. «Я очень хорошо помню детство, и мне даже кажется, что в некотором смысле война наложила на меня более сильный отпечаток,

нежели я сам полагаю…» Карлос написал роман, посвященный гражданской войне. И несколько его фильмов тоже о войне.

Окончив католическую школу, Саура занялся фотографией и объехал с фотоаппаратом всю Испанию. В начале 1950-х его работы уже экспонируются. Два года он учился в политехническом институте, но увлечение фотографией, кино и журналистикой определило его дальнейшую судьбу.

В 1953 году Карлос поступает в Мадридский институт кинематографии. По окончании института (1957) он остается в нем преподавать. Однако в 1964 году Саура был вынужден оттуда уйти, так как его обвинили в насаждении среди студентов пессимистических настроений.

Метафорический кинематограф Сауры (он, кстати, не только режиссер, но и вдохновитель, соавтор, а иногда и единственный автор сценариев своих картин) берет начало с фильма «Охота» (1965), который получил «Серебряного медведя» в Западном Берлине. Карлос Саура нашел свой жанр — жанр притчи.

Фильм рассказал о поездке на охоту трех приятелей, сколотивших свои капиталы при Франко. Их связывает общее кровавое прошлое, отголоски которого звучат в сегодняшних выстрелах друзей-охотников. Внешне поставленная как психологический триллер, «Охота» служит аллегорической критикой морального разложения испанского общества времен диктатуры Франко.

В ленте «Мятный коктейль со льдом» (1967) Саура исследует сексуальность в обществе подавления и получает еще одного «Серебряного медведя» в Берлине. Замысел возник в родных местах Бунюэля (ему и был посвящен фильм) во время религиозной процессии, сопровождавшейся традиционным барабанным боем. Обеих героинь — Елену и Анну — сыграла Джералдина Чаплин, которая в 1967–1979 годах станет не только исполнительницей главных ролей во многих лентах Сауры, но и вдохновительницей и соавтором его замыслов. С этого фильма началось также сотрудничество Карлоса со сценаристом Рафаэлем Асконой.

Как отмечает киновед Кирилл Разлогов, «сила творческой индивидуальности Сауры состояла в том, что ему — одному из немногих во франкистской Испании — удавалось не только сохранить социально-критическую направленность своих фильмов, но даже обострить ее — благодаря концентрированной символической форме. Правда, обманывая цензоров и власти, он одновременно рисковал оттолкнуть от себя и зрителя усложненностью экранных форм».

В канун падения диктатуры Франко режиссер создает фильм «Выкорми ворона» (1975), в котором он, как отмечала критика, «проницательно угадал почти мистический ореол смерти, окружающей испанскую действительность». Саура свободно обращается со временем и пространством. Потеряв мать, десятилетняя Анна живет как бы двойной жизнью: наяву и в пророческих видениях, в которых борется за справедливость в лживом и жестоком мире…

Настоящим явлением в мировом кинематографе стала «балетная кинотрилогия» Карлоса Сауры, поставленная вместе с уникальным танцором в стиле фламенко и балетмейстером Антонио Гадесом:

«Кровавая свадьба» (1981), «Кармен» (1983), «Колдовская любовь» (1986).

В экранизации балета по классическому произведению Федерико Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба» Саура показывает, как труппа под руководством балетмейстера Гадеса репетирует и исполняет драму Лорки. Искусство балета и искусство кино, сливаясь в поэтических образах, передают глубину народной трагедии, устремленность героев к любви и свободе.

Подобное решение Саура находит и для фильма «Кармен» (1983, приз в Каннах, приз Британской академии кино за лучший иностранный фильм). Истории простой испанской цыганки стала классикой. Талантливый хореограф Антонио (Гадес) решает поставить «Кармен» и находит нужную ему танцовщицу (Лаура дель Соль). Незаметно для себя он попадает под власть ее женских чар, и с этого момента отношения между современными и классическими героями перестают отличаться. Они развиваются по известной схеме: накал страстей, любовь, измена, страдания и смерть… Фильм Сауры — это история, рассказанная в танце. В танце под музыку величайшего испанского гитариста Пако де Лусия. Он играет самого себя — композитора и музыканта, которого пригласили для создания спектакля.

И в жизни, и на сцене людьми правит страсть. Актеры непримиримы, горды и неуступчивы, подобно своим персонажам. Все это передано в танце, темпераментном, предельно эмоциональном и завораживающе красивом.

Завершает эту своеобразную трилогию «Колдовская любовь». В день свадьбы Канделы и Хосе жених попадает в уличную драку и получает смертельное ранение. Кандела в конце концов выходит замуж за другого, но каждую полночь она встает с кровати и танцует с призраком Хосе.

Танец — это философия, а фламенко — это особая философия. Человек принадлежит земле и небу, в нем есть низкое и возвышенное. Фильм «Фламенко» (1995) — это логическое продолжение «балетной трилогии» Сауры. Богатейший опыт, накопленный режиссером, и прекрасное знание музыкальных традиций Испании позволяют ему поставить картину, которая становится одной из вершин его творчества.

«Фламенко» — это документальный фильм с бюджетом около четырех миллионов долларов. Это шесть недель интенсивных съемок и 300 исполнителей фламенко, большинство из которых — известные музыканты. Но фильм уникален еще и тем, что участники многих музыкальных сцен — простые люди, возможно, ранее никогда не выступавшие перед камерой.

В фильме «Гойя в Бордо» (1999) Саура стремится философски осмыслить последний период жизни великого художника. Больной, оторванный от родины 82-летний художник вспоминает свою жизнь — романы, любимых женщин, думает о своем творчестве. Гойю сыграл знаменитый испанский актер Франсиско Рабаль.

Захватывающий приключенческо-фантастический фильм «Бунюэль и стол царя Соломона» поражает оригинальностью сюжета, изящными цитатами из бессмертных классических фильмов и красивейшими спецэффектами. С незапамятных времен в мрачных катакомбах Толедо хранится легендарный стол царя Соломона, на магической глади которого отражаются картины прошлого, настоящего и будущего. На поиски этой

древней реликвии отправляются Луис Бунюэль, Сальвадор Дали и Федерико Гарсия Лорка. Герои, соединяясь в условном пространстве этой картины, размышляют об Испании, о ее судьбе, культуре, истории.

«Испанская литература — это в какой-то мере игра, двойная или даже тройная игра, — говорит Саура. — И такая игра мне всегда нравилась. Мне всегда казалось, что в повествовании гораздо интереснее использовать воображение, метафору, завуалированный образ. Конечно, я рассказываю и реалистичные истории, но иногда мне нравилось играть со временем, пространством, памятью моих героев. Ведь в какой-то степени это форма моего существования».

Карлоса Сауру считают самым испанским из испанских режиссеров. В его фильмографии более 35 картин. Он не оставил своего юношеского увлечения: выставки его фоторабот проходят по всему миру. На вопрос, где его дом, он отвечает: «В сердце деревушки, которая называется Колладо-Медиано. Из моего окна виден сад с очень красивыми деревьями. Я люблю работать здесь один, среди гор…»

ФРАНСУА ТРЮФФО
(1932–1984)

Французский кинорежиссер. Фильмы: «400 ударов» (1958), «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1962), «Американская ночь» (1973), «История Адели Г.» (1975), «Карманные деньги» (1976), «Последнее метро» (1980), «Соседка» (1981) и др.

Франсуа Трюффо родился в Париже 6 февраля 1932 года. Его отец, Ролан Трюффо, работал чертежником; мать, Янина де Монферран, — секретаршей.

В 1940 году Францию оккупировали немцы. Супруги Трюффо не участвовали в Сопротивлении. Единственной их страстью был туризм. Они часто уходили в горы, оставляя сына на родственников. В восемь лет Франсуа отправили в детский лагерь, в котором господствовала железная дисциплина.

Как только во Францию вступили войска союзников, Трюффо улизнул из лагеря домой, но не прошло и двух лет, как он сбежал и от родителей. «Поймав, отец притащил меня за шиворот в полицейский участок на площади Пигаль, где меня запихнули в одну кутузку с проститутками. Оттуда меня перевели в исправительный дом», — вспоминал режиссер.

В 1947 году Трюффо, поработав кладовщиком на зернохранилище, организовал «Кружок киноманов». Через несколько месяцев предприятие прогорело, и Франсуа, как должник, оказался за решеткой.

Большую роль в судьбе Трюффо сыграл молодой, но уже известный кинокритик Андре Базен. В конце 1948 года он забрал Франсуа из Центра по перевоспитанию малолетних преступников и устроил его на работу в киноотдел одной из газет. Базен познакомил своего юного друга с энтузиастами киноклуба «Объектив-49».

Трюффо был одержим кинематографом, он буквально бросался на фильмы: «Я потерял в кино около четырех тысяч часов, которые мог бы посвятить литературе». При этом юный киноман вел дневник, куда в алфавитном порядке заносил все просмотренные им фильмы.

В начале 1952 года Трюффо устраивается на работу в киноотдел министерства сельского хозяйства. Чуть позже началось его сотрудничество с журналом «Кайе дю синема». В качестве профессионального критика он опубликовал в разных изданиях более сотни статей, обзоров, рецензий и интервью, а кроме того, писал сценарии и в качестве соавтора сотрудничал с Роберто Росселлини.

Трюффо снимает фильм «Шпанята» («Озорники») по собственному сценарию. Его герои — юные обитатели парижского двора, которые подглядывают за привлекательной молодой женщиной и ее дружком. В финале дружка, промышлявшего темными делами, убивают. Для ребят это первое соприкосновение с жестоким миром.

На Венецианском кинофестивале Трюффо познакомился с дочерью крупного продюсера Игнаса Моргенштерна. В 1957 году он сочетается с Мадлен браком. Именно благодаря финансовой помощи Моргенштерна ему удается снять полнометражный фильм «400 ударов» (1958).

В то время во французском кино поднялась шумная «новая волна», принесшая на своем гребне десятки режиссерских дебютов, в числе которых оказались и «Шпанята». На экранах появился молодой герой, превыше всего ставящий свободу, искренность чувства. Из-за скудости средств режиссеры переносили действие на улицы и на природу. «Новая волна» схлынула уже к началу 1960-х годов, вписав в историю французского кино не так уж много имен. Имя Франсуа Трюффо в ней осталось.

«400 ударов» — самый личный и, возможно, лучший фильм Трюффо. По сюжету — это история злоключений тринадцатилетнего парижского школьника Антуана Дуанеля, на которого обрушиваются все «четыреста ударов» судьбы. Судья по делам несовершеннолетних, с согласия родителей, выносит решение поместить его в исправительный дом для малолетних преступников; там установлен очень жесткий режим. Однажды, в выходной день, Антуан убегает отгула и мчится со всех ног к морю…

В главной роли фантазера, которому так хочется понимания и тепла, снялся Жан-Пьер Лео.

В дальнейшем режиссер не раз возвращался к своему герою, Антуану Дуанелю, прослеживая его судьбу: в новелле из фильма «Любовь в 20 лет» (1962), в «Украденных поцелуях» (1968), «Семейном очаге» (1970). Содружество Трюффо и Лео продолжалось два десятилетия — в 1978 году уже тридцатичетырехлетний актер в последний раз сыграл Антуана в «Ускользающей любви».

После «400 ударов» Трюффо снимает фильм «Стреляйте в пианиста» (1960), выстроенный по законам детектива. Исполнитель главной роли Шарль Азнавур создал по-своему трагический образ пианиста-неудачника, весь жизненный путь которого отмечен гибелью близких ему людей.

Несомненной творческой удачей Трюффо стал фильм «Жюль и Джим» (1962) — экранизация романа Анри-Пьера Роше, тонкой и грустной истории взаимоотношений двух друзей — француза и немца — и женщины, которую они любят «несчастной» любовью. В этой ленте сказалось пристрастие режиссера к стилизации и тонкому воспроизведению примет

жизни прошлых лет.

Франсуа снимал фильмы, читал сценарии, руководил кинокомпанией и… заводил любовные романы. Он часто повторял, что «подобно Гитлеру и Сартру, не терпит мужское общество после семи часов вечера…»

Во время съемок ленты «Жюль и Джим» режиссер увлекся Жанной Моро, игравшей героиню любовного треугольника. Роман был бурным и недолгим. Моро бросила Трюффо. Утешился он с Джулией Кристи, которая снималась у него в фильме «451 градус по Фаренгейту». Однако когда заканчивалась работа над картиной, Франсуа часто утрачивал интерес к своим актрисам: «Я становлюсь обольстителем, лишь когда снимаю». Но бывали исключения.

На главную роль в фильме «Сирена „Миссисипи“» по роману У. Айриша режиссер пригласил Катрин Денев. До этого он снял ее сестру Франсуазу Дорлеак в «Нежной коже» (1965).

Работу над фильмом прервала страшная трагедия. 26 июня 1967 года Франсуаза заживо сгорела в автомобильной катастрофе. Трюффо тяжело перенес смерть актрисы, с которой его связывали близкие отношения. Запаянный цинковый гроб произвел на режиссера такое удручающее впечатление, что он решил больше никогда не участвовать в похоронах.

Подготовительный период в работе над «Сиреной „Миссисипи“» затянулся, и только 1 декабря 1968 года на острове Реюньон была разбита тарелка «на счастье». Трюффо и Денев много времени проводили вместе. В ходе съемок всей группе стало ясно, что между актрисой и режиссером возникли любовные отношения.

Несмотря на прохладный прием «Сирены „Миссисипи“» (1969) со стороны зрителей и критиков, Франсуа Трюффо пишет одному из друзей: «Я самый счастливый мужчина на свете». Все дело в том, что с начала 1969 года он живет вместе с Катрин в районе Сен-Жермен-де-Пре.

В 1970 году Трюффо ставит драму «Дикий ребенок» о возвращении в мир людей ребенка, выросшего в лесу. «Этот фильм подтверждает одну из идей Росселлини: незачем придумывать сюжеты, достаточно раскрыть книги по истории разных стран, народов, цивилизаций, и готовые сюжеты можно снимать на пленку», — говорил режиссер.

Роман Трюффо и Денев подходит к концу. Она хочет ребенка. Франсуа не склонен обременять свою жизнь новым отцовством: у него уже есть две девочки. Катрин решительно идет на разрыв отношений.

Сюжет большинства лент Трюффо строится вокруг женщины. Он испытывал потребность в лицах и натурах, способных выразить целый спектр необузданных страстей — возвышенных, самоотверженных, разрушительных. В картине «История Адели Г.» (1975) Трюффо проявляет себя как тонкий знаток человеческих душ. Героиня — дочь Виктора Гюго (Изабель Аджани) — сходит с ума на почве неразделенной любви. Как и в «Диком ребенке», обращаясь к реальным событиям, режиссер использует стилизацию под хронику, но при этом делает все, чтобы кино получилось интересным.

«Последнее метро» (1980) — единственный «политический» фильм режиссера. Действие картины разворачивается в Париже 1942 года, во

время немецкой оккупации. Знаменитая актриса Марион Штейнер (Денев) берет на себя руководство театром на Монмартре. Оккупанты не подозревают, что в подвале театра скрывается ее муж, которому грозит концлагерь. Среди тех, кто знает тайну, нет предателей. А ведущий актер труппы Бернар (Депардье) связан с Сопротивлением. На этом фоне Трюффо рассказывает историю любви Марион и Бернара.

Позднее, отвечая на вопрос, почему он поставил «Последнее метро», Трюффо скажет: «Я хотел удовлетворить три желания: показать кулисы театра, воскресить атмосферу оккупации и дать Катрин Денев роль ответственной женщины».

После огромного успеха «Последнего метро» Трюффо сразу берется за новый сценарий. История, которая в нем рассказывается, в достаточной степени автобиографична. Франсуа как бы изгоняет с его помощью воспоминания о бросившей его Анне де Поншеваль. Он использовал в диалогах ее слова, фразы из писем. Позднее женщина поведала, что Трюффо настойчиво просил ее приехать на просмотр картины. «Он думал, что я буду страдать. И оказался прав. Я была потрясена, услышав целые куски моих писем. Мне стало плохо. Мне показалось, что меня изнасиловали», — говорила она.

Последней большой любовью Трюффо стала актриса Фанни Ардан, подарившая ему дочь Жозефину. В «Соседке» она сыграла главную женскую роль. Ее партнером стал Жерар Депардье.

В своих «Украденных письмах» Депардье обращался к ушедшему из жизни Трюффо: «Я бы хотел тебе сказать, что никогда не снимался в более странном и загадочном фильме, чем „Соседка“. Мы с Фанни играли людей, больных неврозом, в атмосфере сентиментального, почти хичкоковского саспенса. Наши герои не были созданы друг для друга: возможно, это и называется страстью по Трюффо. Иначе говоря, невозможностью жить нормальной, повседневной жизнью вдвоем…»

Ранней осенью 1983 года Трюффо перенес тяжелую операцию. Он писал вдове Жана Ренуара: «Дорогая, самая дорогая моя Дидо, завтра я ложусь в „Госпиталь Американ“, где меня должны прооперировать. Когда Вы получите это письмо, я или буду жив, и мы вместе откупорим бутылку шампанского, или буду уже рядом с Жаном Ренуаром — там, куда уходят все художники, так любившие жизнь…»

Друзья говорили, что он не испытывал мучений, читал Пруста и «Церемонию прощания» — прекрасную книгу Симоны де Бовуар о том, как умирал Сартр. 28 сентября 1984 года Франсуа Трюффо был госпитализирован, а 21 октября его не стало. Чтобы избежать встречи с журналистами, Фанни Ардан пришлось дожидаться глубокой ночи и пробираться домой тайком. Похороны состоялись на Монмартрском кладбище.

МИЛОШ ФОРМАН
(род. 1932)

Чешский режиссер, работающий в Голливуде. Фильмы: «Черный Петр» (1964), «Любовные похождения блондинки» (1965), «Бал пожарных» (1967), «Отрыв» (1971), «Полет над гнездом кукушки» (1975), «Амадей» (1984), «Народ против Ларри Флинта» (1996) и др.

Милош Форман родился 18 февраля 1932 года в городке Часлав в Центральной Чехии. Отец, Рудольф, — преподаватель педагогического института. Мать много времени уделяла гостинице, которую вместе с мужем построила на берегу озера.

Во время войны родители Милоша погибли в концлагере. Мальчика воспитывали дядя Болеслав и тетя Анна (сестра отца).

После войны Форман увлекся театром. Его брат работал оформителем в одной из бродячих трупп. Когда театрик прибыл в Часлав, Милош почти все время проводил за его кулисами. Он уже тогда знал, что будет актером или режиссером.

Весной 1950 года Милош подал документы в пражскую Академию драматических искусств. Потерпев неудачу, он поступил в Киношколу на сценарное отделение.

В 1963 году Форман снимает документальный фильм «Конкурс» об увлечении молодежи джазом. Он нарисовал безрадостную картину конкурса любителей этой музыки, которые демонстрируют свое умение перед профессиональным жюри.

В полнометражном игровом фильме «Черный Петр» (другое название — «Петр и Павла», 1964) Форман рассказал о начале самостоятельной жизни молодого парня, ощутившего разлад со лживым миром взрослых. В условиях жесточайшей экономии Милош снял ленту с молодыми и непрофессиональными актерами всего за семь недель. «Черного Петра» отправили на фестиваль в Локарно. Картина неожиданно получила первую премию, опередив работы Годара и Антониони.

Форман добирался в Локарно на своей машине — английском «хиллмане». Потом вместе с «Черным Петром» он оказался в Америке, которая произвела на него ошеломляющее впечатление.

Последующие картины Формана — «Любовные похождения блондинки» (1965) и «Горит, моя барышня» (1967) — стали событием в жизни кино Чехословакии, а самого режиссера стали называть лидером «чешской волны».

Фильм «Любовные похождения блондинки» о юной провинциалке с текстильной фабрики, влюбившейся в заезжего музыканта, открывал Нью-Йоркский кинофестиваль 1966 года. Форман вторично посетил США. Он побывал также в Каннах, Лондоне. Картина была номинирована на премию «Оскар», но победила работа Клода Лелуша «Мужчина иженщина».

Вдохновленный успехом, чешский режиссер снимает комедию «Горит, моя барышня» (другое название — «Бал пожарных»). Действие фильма разворачивается в течение одного вечера во время ежегодного бала пожарных. Все на нем не клеится: куда-то пропадают призы для лотереи; девушки прячутся от комиссии, отбирающих кандидаток на звание королевы бала; в довершение всего начинается пожар и сгорает дом уважаемого горожанина.

Форману помог известный продюсер Карло Понти, который вложил в «Бал пожарных» 80 тысяч долларов, что позволило сделать картину в цвете. Среди актеров не было ни одного профессионала! Фильм снова выдвигался на премию «Оскар».

В Чехословакии «Бал пожарных» был запрещен цензурой, но в январе 1968 года к власти пришел Дубчек и фильм выпустили на экран, а

когда на улицы Праги вошли советские танки, его снова положили на полку кинохранилища.

Форман в это время находился во Франции, где вел переговоры о съемках новой картины. Он решил не возвращаться на родину. Позднее он переехал в США.

В Америке Милош растерялся — вокруг все говорили по-английски, а он ничего не мог понять. Рассказывают, что несколько месяцев режиссер не выходил из отеля, более того, не вылезал из кровати, и что его одолевали самые разные страхи. Форман же объяснял свой кризис так: «После таких нечеловеческих трудов мой организм приказал мне замолчать, зарыться на два месяца в постель, побыть в покое, чтобы мой измученный сверхъестественной работой мозг смог наконец-то набрать силы».

В 1969 году продюсеры компании «Парамаунт» предложили ему сотрудничество. Фильм «Отрыв», посвященный конфликту поколений, получил премию в Каннах, однако коммерческого успеха не имел, что было для Формана весьма печально: по договору с «Парамаунтом» его гонорар напрямую зависел от кассовых сборов.

Триумфальный успех пришел к нему через четыре года, после экранизации романа Кена Кизи «Полет над гнездом кукушки» (1975).

Герой фильма Рэндл Патрик Макмерфи (Джек Николсон), переведенный из тюрьмы на экспертизу в психиатрическую клинику, приносит в ее унылую атмосферу дух беспокойства и свободы. Конечно, поведение его отнюдь не праведное, но дело не в проступках Макмерфи, а в том, что в них проявляется противостояние отдельного человека — Системе.

Герой Николсона не желает смириться с жесточайшими законами этого заведения и не может не отстаивать свободу — сначала свою, а потом и друзей по несчастью. Он вступает в поединок с сестрой-садисткой, хотя и знает, что силы их не равны и в ее власти подвергнуть его операции лоботомии, после которой он превратится в слабоумного идиота…

Фильм был сделан за несколько недель. Чешский режиссер снимал без дублей в настоящей психиатрической клинике с настоящими больными и персоналом. Когда кончились деньги, заложил свой дом и влез в долги. Результат хорошо известен: фильм получил пять «Оскаров», в том числе премии за режиссуру, сценарий и фильм. Кроме того, Форман стал богатым человеком.

В 1975 году Милош принял гражданство США и начал преподавать на киноотделении в Колумбийском университете. Фильм «Амадей» (1984), снятый по пьесе Питера Шеффера, принес режиссеру не только восемь «Оскаров», но и большую прибыль, так как правами на негатив владели всего трое — Шеффер, продюсер Сол Зайонц и сам Форман.

На вопрос, кто ему ближе, Моцарт или Сальери, Форман ответил так: «Оба. Потому что каждый из нас, делая что-то, должен верить, что делает что-то прекрасное, доброе, и тогда он чувствует себя Моцартом. Но, обозревая результат, человек чувствует себя Сальери. Я хочу вам сказать: я люблю Сальери, я понимаю его, потому что его мучительная мысль, мечта о прекрасном и сознание того, что он не в силах его сотворить, — это черты, присущие каждому человеку, их нес в себе и Моцарт».

На церемонии вручения «Оскара» присутствовали двенадцатилетние сыновья-близнецы Формана Петр и Матей, которых он не видел целых шесть лет.

После нескольких лет вынужденного простоя Форман привлек к себе внимание противоречивой лентой «Народ против Ларри Флинта» (1996) о судьбе издателя порножурнала «Хастлер». После того как на него было совершено покушение, Флинт мог передвигаться только в коляске, но издание журнала не прекратил. Он выиграл судебный процесс, так как отстаивал якобы свободу слова, и это стало историческим событием в жизни США. Главную роль в фильме сыграл скандально известный борец с общественной моралью Вуди Харрелсон, выступающий, в частности, за легализацию посевов конопли.

Участие в съемках самого Ларри Флинта многое принесло картине, как, впрочем, и участие других известных людей Америки: Донны Хановер, жены мэра Нью-Йорка, Джеймса Кэрвилла, советника Билла Клинтона после его первой президентской кампании. Бывший помощник Лютера Кинга судья Бейли сыграл судью-негра. Что удивительно, они заводили на съемках остальных. Ларри Флинт появился в мантии судьи. Форман решил, что забавно показать, как издатель приговаривает себя к 25 годам тюрьмы.

«Народ против Ларри Флинта» получил пять номинаций на «Золотой глобус», взял в итоге два приза за лучшую режиссуру и лучший сценарий. На Берлинском фестивале картина выиграла главный приз.

Следующий фильм Формана «Человек на луне» (1999) — один из самых смелых его экспериментов, хотя и не оцененный массовым зрителем. Снявшийся в главной роли Джим Кэрри создал яркий и запоминающийся образ эксцентричного американского комика Энди Кауфмана, чья жизнь и даже смерть превращались в провокационные шоу.

В 1998 году у Формана родились два близнеца Эндрю и Джеймс. Он назвал их в честь Энди Кауфмана и Джима Кэрри. 28 ноября следующего года Милош наконец оформил свои отношения с Мартиной Збориловой.

После «Человека на луне» Форман подписал контракт с продюсером Солом Зайонцом на постановку картины, повествующей о жизни великого испанского художника Франсиско Гойи. Сценарий написал Майкл Уэллер, который сотрудничал с Милошем на «Рэгтайме» и мюзикле «Волосы».

На вопрос, какова сейчас главная забота кино, задача, которую оно пока не решило, Форман ответил: «Я думаю, что кино, как и литература, как и театр, всегда имеет одну и ту же задачу: взволновать человека или же рассмешить его, словом, пробудить в нем такие чувства и мысли, которые обыденная жизнь имеет тенденцию заглушать».

АНДРЕЙ АРСЕНЬЕВИЧ ТАРКОВСКИЙ (1932–1986)

Русский советский режиссер. Фильмы: «Иваново детство» (1962), «Андрей Рублев» (1966/1971), «Солярис» (1973), «Зеркало» (1975), «Сталкер» (1980), «Ностальгия» (1983), «Жертвоприношение» (1986).

Андрей Тарковский родился 4 апреля 1932 года в селе Завражье (около города Юрьевец на Волге) Ивановской области. Его отец — известный поэт Арсений Александрович Тарковский. Мать, Мария Ивановна Вишнякова, окончила Литературный институт.

Андрей жил вместе с мамой, бабушкой и сестрой в деревянном доме на улочке Щипок в дальнем Замоскворечье. «Это было тяжелое время. Мне всегда не хватало отца. Когда отец ушел из нашей семьи, мне было три года. Жизнь была необычно трудной во всех смыслах. И все-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, тем, что я стал режиссером, — всем этим я обязан матери», — говорил Тарковский.

Во время войны семья эвакуировалась в Юрьевец. Мария Ивановна по льду ходила за реку, таскала картошку из дальних деревень. Но уже в 1943-м Тарковские вернулись в Москву.

Мария Ивановна работала корректором в Первой образцовой типографии. Каким-то образом ей удавалось выкраивать деньги на книги и альбомы, билеты в консерваторию — кроме обычной школы, Андрей занимался и в художественной школе и в музыкальной (по классу рояля).

В школе Андрей держался свободно, с учителями разговаривал на равных. По гуманитарным предметам успевал на «отлично».

В 1951–1952 годах Тарковский учился на арабском отделении Московского института востоковедения, но, не закончив курса, устроился в ВНИИ цветных металлов и золота, затем работал геологом. «В свое время я пережил очень трудный момент, — вспоминал он. — В общем, я попал в дурную компанию, будучи молодым. Мать меня спасла очень странным образом — она устроила меня в геологическую партию. Я работал там коллектором, почти рабочим, в тайге, в Сибири. И это осталось самым лучшим воспоминанием в моей жизни. Мне было тогда 20 лет…»

Осенью 1954 года Тарковский поступил во ВГИК на режиссерское отделение (мастерская Михаила Ромма), а в 1960-м закончил обучение.

В студенческие годы Андрей влюбился в будущую актрису Ирму Рауш, эффектную блондинку. Отношения у них складывались непросто, для Тарковского мучительно. В 1957 году они поженились.

Истинным дебютом Тарковского стал фильм «Иваново детство» (1962). Его пригласили доснимать картину, которую завалил другой режиссер. Сценарий лауреата Сталинской премии Папавы по рассказу Богомолова Тарковский переписывал вместе с Михалковым-Кончаловским.

Герой этого фильма — мальчик. Война лишила его детства, матери, счастья и сделала мстителем. Он ходит в разведку. В фильме два лика Ивана: солнечный мальчик из снов и худой, черный, с полными тоски запавшими глазами, двенадцатилетний разведчик. Этот контраст потрясал. «Мальчик безумен, как безумна сама война», — написал Жан Поль Сартр в своем знаменитом эссе об «Ивановом детстве».

Картина получила премию «Золотой лев» на кинофестивале в Венеции, была удостоена призов фестивалей в Акапулько, в Сан-Франциско…

У Тарковского много новых замыслов. Уже осенью вместе с Андреем Михалковым-Кончаловским он закончил первый вариант сценария «Страсти по Андрею» (фильм выйдет под названием «Андрей Рублев»), «Сценарий мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение материала, — вспоминает Михалков-Кончаловский. — Читали книги по истории, по быту, по ремеслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, — все открывать приходилось с нуля».

В фильме Тарковского гениальный русский иконописец XV века Андрей Рублев (Солоницын) на фоне княжеских междоусобиц и монгольских набегов наблюдает жизнь, размышляет о судьбах России, о миссии художника, о предназначении искусства. Фильм снят преимущественно на натуре, и оператору В. Юсову удалось создать чарующий образ русский природы.

В середине 1966 года съемочная группа предъявила фильм «Страсти по Андрею» к сдаче. В Комитете по кинематографии Тарковского сначала поздравили с успехом, но уже через несколько дней поздравления были взяты назад: фильм не понравился кому-то из партийного руководства.

После неоднократной переработки картины появилась ее новая версия под названием «Андрей Рублев». Но и в этом виде она не получила одобрения.

В Каннах «Андрей Рублев» оказался по чистой случайности. «Совэкспортфильм» продал его вместе с шестью другими фильмами французскому бизнесмену Алексу Московичу, а тот привез картину на кинорынок в Канны. Там она была удостоена премии критики ФИПРЕССИ.

Только в 1971 году фильм, сокращенный на треть, был разрешен для выхода на экраны в Советском Союзе.

Тарковский начал работать над сценарием фильма о революционере Лазо. Причем прописал для себя роль белогвардейского офицера. Картину «Финал. Гибель Лазо» снимал в Кишиневе Александр Гордон, муж сестры Тарковского Марины.

«Я не понимаю Андрюшу, — говорил зав. отделом культуры ЦК КПСС Ермаш. — Зачем ему это нужно — играть белогвардейца, расстреливать коммунистов, стрелять в ребенка, убивать!» Председатель Госкино Романов был разгневан: «Да вы понимаете, в кого стреляет Тарковский? Он в коммунистов стреляет! Он в нас стреляет!» Пришлось Гордону вносить поправки в картину.

Конечно, это были нелегкие годы в жизни Тарковского. Сценарии писались, но долго ждали своего часа. Личная жизнь у Андрея была очень сложная. Брак с Ирмой Рауш дал трещину. Ходили слухи, что он живет с какой-то сотрудницей «Мосфильма». Потом выяснилось, что это работавшая помощником режиссера на «Андрее Рублеве» Лариса Егоркина. Он ушел из своей семьи, редко видел сына Арсения, скрывался от родных и от старых друзей. Он изменился, стал жестким, скрытным, недоверчивым до подозрительности.

Тарковский предлагал в разных инстанциях с десяток всевозможных заявок, среди них были экранизации классики — рассказы Гофмана, «Житие протопопа Аввакума»… На первом месте была экранизация «Бесов». Наконец, ему утвердили заявку на сценарий по научно-фантастическому роману С. Лема «Солярис».

Действие фильма происходит на космической научной станции, вблизи таинственной планеты Солярис, сознательная материя которого — Мыслящий Океан — способна воплощать в формах земной жизни мечты, мысли, воспоминания героев. Эта картина — размышление о психологии, памяти и нравственности человека. «Солярис» (1973) перекликается с

прежними картинами Тарковского глубокими философскими обобщениями. В этом фильме собралась целая плеяда блестящих актеров — Д. Банионис, Ю. Ярвет, А. Солоницын, Н. Гринько, В. Дворжецкий, Н. Бондарчук.

В 1974 году Тарковский переехал на новую квартиру. Теперь он мог позволить себе иметь отдельный кабинет. Талант Андрея Арсеньевича был многогранным. Он писал стихи, прекрасно рисовал, разбирался в музыке. «Таким мы и представляли себе русского интеллектуала», — заметит видный итальянский историк Паоло Алатри.

Тарковский был верующим человеком, он постоянно читал и перечитывал Библию. «Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное», — подчеркивал Тарковский.

Побывав в Париже, Тарковский узнал, что «Андрей Рублев» по опросу авторитетных кинокритиков вошел в десятку лучших фильмов мира. Но об этом в советской печати, в докладах и отчетах киноруководителей не было ни слова.

В 1974 году режиссер завершил фильм «Зеркало». Сценарий, который первоначально назывался «Белый, белый день», он писал вместе с Александром Мишариным. «В основе своей сценарий был автобиографическим, он строился на воспоминаниях Тарковского о детстве, семье, о некоторых обстоятельствах взрослой его жизни», — пишет прозаик Л. Лазарев.

Больше, чем какой-либо другой фильм, «Зеркало» можно назвать семейным фильмом Тарковских. Звучал за кадром голос отца, читавшего свои стихи; в роли старой матери снялась мать Андрея, первую любовь мальчика играла падчерица Оля, дочь Ларисы Егоркиной. Сыграла и Лариса — в эпизоде труднейшем, в партнерстве с Маргаритой Тереховой (в «Зеркале» Тереховой принадлежат две роли — матери героя Марии и его жены Натальи). Наконец, сам Тарковский появлялся в кадре — правда, лица его не было видно, а только руки, изможденные руки умирающего на постели.

«Зеркало» также не сразу вышло на экраны, начальство не давало визы печатать копии, все раздумывало, каких потребовать купюр или пересъемок. А вот за рубежом картина сразу получила всеобщееепризнание.

Тарковскому не удалось снять фильм «Гамлет», но в 1976 году он поставил шекспировскую пьесу на сцене Театра им. Ленинского комсомола с А. Солоницыным в главной роли.

Тарковский говорил, что в этой пьесе для него кроется огромная тайна. Он видел трагедию Гамлета «в падении нравственном и духовном, в необходимости, прежде чем совершить убийство, принять законы этого мира, действовать по его правилам, то есть отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Вот где смысл драмы! Трагедия!»

Тарковский начал работу над новым фильмом. Он обратил внимание на повесть Бориса и Аркадия Стругацких «Пикник на обочине». Постепенно произошло полное переосмысление первоначального замысла. Аркадий Стругацкий с восторгом говорил: «Мы написали восемнадцать (!) вариантов сценария, потому что так требовал Андрей».

Это рассказ о таинственной Зоне, оставленной на Земле пришельцами из космоса. Самые отважные проникают туда с помощью

проводников — сталкеров. Пройдя сложный путь и добравшись до вожделенной комнаты, в которой исполняются все желания, герои «Сталкера» не решаются переступить ее порог. За время путешествия у них появилось достаточно оснований, чтобы усомниться в чистоте своих помыслов.

«Сталкер», вышедший на экраны в 1980 году, — последний фильм, снятый Тарковским в Советском Союзе. В том же году ему было присуждено звание народного артиста РСФСР. Он стал лауреатом итальянской премии «Давид Донателло» в номинации «За вклад в киноискусство». «Я сейчас себя чувствую настолько сильным, настолько творчески высоко, настолько велико мое желание работать, но где, где эта работа?» — писал режиссер в дневнике.

После «Сталкера» Тарковский под различными предлогами отказывался от работы на «Мосфильме». Он давно был знаком с Тонино Гуэррой и хотел снять фильм в Италии. Начались предварительные переговоры «Совэкспортфильма» с РАИ — итальянским телевидением.

В марте 1981 года контракт с итальянцами о съемках фильма «Ностальгия» был подписан, и вскоре Тарковский уехал. Сын Андрей остался вместе с бабушкой в Москве.

Рим встретил Тарковского радушно. Тонино Гуэрра стал близким другом и соавтором режиссера. А мэр Флоренции предоставил ему дом. Вначале был снят документальный очерк «Андрей Тарковский и Тонино Гуэрра — время путешествия».

Героем «Ностальгии» должен был стать русский крепостной композитор (прототип — Бортнянский), отправленный на учебу в Италию. Но довольно быстро от этой идеи отказались, и место композитора занял современный писатель Горчаков (Янковский). «Я хотел рассказать о русской ностальгии, — отмечал Тарковский, — том особом и специфическом состоянии души, которое возникает у нас, русских, вдали от Родины».

Три года длился подготовительный период и три месяца шли съемки. Для Тарковского эта работа была этапной. «Лишь в „Ностальгии“ я почувствовал, что кинематограф способен в очень большой степени выразить душевное состояние автора, — говорил он в интервью. — Раньше я не предполагал, что это возможно».

Италия выставила «Ностальгию» на Каннский фестиваль 1983 года с расчетом на Гран-при. И тут разгорелся скандал. Тарковский был возмущен распределением наград, по его мнению, несправедливым, и обвинил Сергея Бондарчука, входившего в жюри, в том, что тот якобы выступил против присуждения «Ностальгии» главного приза.

Тарковский должен был вернуться в Москву, как того требовало Госкино. Ему обещали переоформить визу, но сначала предлагалось обсудить его творческие планы. Режиссер требовал приезда к нему сына и тещи и продления заграничной командировки еще на три года.

Тарковский страшно нервничал. Не получив от советских официальных органов ответа на свои просьбы, он заявил на пресс-конференции в Милане, что вместе с женой остается на Западе. С этого момента Тарковский начал бояться, что его либо убьют, либо украдут и увезут в Советский Союз.

Для режиссера началась новая нелегкая жизнь. Денег на новую картину не было. Друзья выхлопотали ему стипендию Берлинской академии искусств — тысячу долларов в месяц в течение года. Пришлось жить в Берлине, искать средства на постановку «Гофманианы», предлагать другие проекты.

Тарковский с радостью взялся за постановку оперы «Борис Годунов» в лондонском «Ковент-Гарден». Он считал Мусоргского гениальнейшим композитором России, а Пушкин был его любимым поэтом. Дирижером был знаменитый Клаудио Аббадо. Спектакль прошел с успехом.

Летом 1985 года на острове Готланд в Швеции Тарковский начал съемки фильма «Жертвоприношение» по собственному сценарию. В его основе — известный евангельский сюжет о засохшей смоковнице. Образ героя-искателя воплотился в сложной фигуре философа и писателя Александра (Эрланд Юсефсон). Чтобы спасти человечество от ядерной катастрофы, он приносит в жертву свой дом и свой разум.

«Посвящается фильм моему сыну Андрюше, с надеждой и верой», — написал Тарковский в последнем кадре этой кинематографической поэмы, насыщенной ссылками на творения человеческой мысли (Шекспир, Чехов, Леонардо да Винчи).

В декабре 1985 года Андрей проходит медицинское обследование, и ему, как это принято на Западе, сообщают диагноз — рак легких.

Болезнь Тарковского потрясла многих. Президент Франции Ф. Миттеран направил телеграмму М. Горбачеву с просьбой разрешить выезд сыну и теще режиссера. Через несколько дней они прилетели в Париж.

Но медицина была бессильна. Андрей Арсеньевич Тарковский скончался 29 декабря 1986 года и был похоронен на православном кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в чужую могилу. Потом был перезахоронен. Надгробие появилось лишь в 1994 году.

Великий швед Ингмар Бергман писал: «Тарковский для меня самый великий, ибо он принес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как сновидение».

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ
(1933–1999)

Польский режиссер-реформатор, теоретик современного театра. Спектакли: «Каин» (1960), «Мистерия-Буфф» (1960), «Шакунтала» (1960), «Дзяды» (1961), «Кордиан» (1962), «Студиум о Гамлете» (1964) «Стойкий принц» (1965), «Апокалипсис кум фигурис» (1969) и др.

Ежи Мариан Гротовский родился 11 августа 1933 года в польском городе Жешуве.

По окончании Лицея в Кракове (1951) он поступил на актерский факультет Государственной Высшей Актерской Школы.

В 1955 году Ежи получил диплом актера. Стажировался он на режиссерском курсе московского ГИТИСа под руководством Юрия Завадского (1955–1956).

По возвращении в Польшу Гротовский продолжал учиться в Кракове. В 1960 году он получил диплом режиссера. Гротовский считался перспективным режиссером, ставил вполне традиционные спектакли, пользующиеся успехом у публики. Также вполне традиционно для молодого

режиссера он критиковал современный театр.

Тяжелая болезнь, больница и последовавшая затем поездка в Индию перевернули жизнь Гротовского. В Индии он лечился у монахов в монастыре и вернулся в Польшу сильно изменившимся как внешне, так и внутренне.

В 1962 году «Театр 13 рядов», в котором Гротовский начинал свою режиссерскую деятельность, принял статус Театра Лаборатории. Сменилось не просто название — отныне все, что делал режиссер, превращалось в дерзкие, иногда заводившие в тупик опыты. «Фауст» (1963) по Марло, «Студиум о Гамлете» Шекспира — Выспянского (1964) и вошедший в историю мирового театра «Стойкий принц» Кальдерона — Словацкого (1965), были поставлены польским режиссером в этот период.

Действие, как правило, происходило в комнате, сравнительно небольшой, оформления не было. Сценический мир творился голосами и телами актеров, которые демонстрировали высочайшее техническое мастерство и дисциплину (ее называли монастырской).

В 1965 году Театр Лаборатория переехал во Вроцлав. Первый период творческой жизни Гротовского, широко известный под названием «бедного театра», завершил знаменитый спектакль «Апокалипсис кум фигурис» («Apokalypsis cum figuris») (1968/1969). Его литературную основу составили евангельские тексты, цитаты из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, произведений Т.-С. Элиота.

Спектакль длился 50 минут, в нем участвовали шесть актеров, игравших для небольшой аудитории (всего 40 зрителей). Это необычное действо трудно назвать спектаклем в привычном смысле слова. Актеры практически у ног зрителей разыгрывали притчу о втором пришествии Христа. Они бились в судорогах, обливались потом, физически страдая от неспособности обрести веру и покой…

Известный российский режиссер Валерий Фокин, побывавший на спектакле в 1976 году, писал: «Я был потрясен тем, что увидел вдруг не актеров (в привычном смысле этого слова), которые босиком вышли вот на эту свободную площадку и буквально в 5–10 сантиметрах от меня начали не играть, а существовать, жить. […] То есть в течение часа (может, чуть больше) пять или шесть человек исповедовались в этой комнате друг перед другом, перед Богом, перед кем угодно, но не перед зрителями — их, как таковых, не было. Просто вокруг сидели люди, которым сегодня довелось быть свидетелями этой исповеди…»

Позже Фокин пришел к выводу, что не все было отдано на откуп артистам: «Неожиданно в памяти выстроилась четкая, строгая режиссерская партитура. Прекрасные мизансцены, очень своевременная эффектная подсветка фонарем, над которым наклонилось совершенно белое лицо… То есть определенные формальные вещи, некие берега, в которых бьется живая актерская природа».

Театр Лаборатория Ежи Гротовского объездил весь мир и получил статус Института исследований актерского метода. Это была в полном смысле лаборатория, занятая прежде всего изучением процессатворчества.

В 1968 году в Дании на английском языке вышло первое издание книги Гротовского «На пути к бедному театру» с предисловием Питера Брука. Такое название Ежи выбрал не случайно: «бедным» театр именуется

потому, что актер творит в нем без помощи сценографа, композитора и костюмера. Только силой своей личности, страстей и эмоций он должен передать замысел драматурга.

В своих поисках Ежи Гротовский хотел бы отказаться и от зрителей, считая их помехой для идеального театра, который он искал. Брук в «Пустом пространстве» пишет, как Гротовский сказал ему: «Мои поиски основаны на режиссере и актере. Ваши — на режиссере, актере и зрителе. Такой путь возможен, но для меня он очень извилист». Однако, по словам Гротовского, зритель все же необходим, так же как для исповеди необходим священник. Но происходит некий отбор публики. Зритель переименовывается в свидетеля, актер — в перформера, игра на сцене — в мистический акт. Зритель присутствует при самообнажении актера, когда тот рассказывает о своих страхах, желаниях, комплексах, своей патологии. Но актер при этом остается актером…

В середине 1970-х годов, на пике славы, Ежи Гротовский приступает к новой форме исследований, известной под названием паратеатра (1970–1978). Паратеатральная деятельность Гротовского — это выход за пределы театра, отказ от создания спектаклей по принципу «актер — зритель».

Гротовский со своим коллективом проводил опыты в местности Бжезинец под Вроцлавом и во многих странах Европы, Азии, Северной и Латинской Америки, в Австралии. «Театр жрудел» (или «Театр источников») — такою название работ Гротовского этого периода, цель которых — поиск и исследование источников театра.

В 1976 году Гротовский побывал в Москве на советско-польском семинаре. После блестящей речи о значении Станиславского он встретился с труппой «Современника». Гротовский был очень сосредоточен, серьезен, внимателен к каждому вопросу. Андрей Мягков спросил: «Что такое монолог?» Ежи внимательно посмотрел на артиста и ответил вопросом на вопрос: «Монолог? Диалог с самим собой?»…

В 1981 году, после введения военного положения в Польше, Гротовский навсегда покинул родину, сначала обосновавшись в США, а затем в Италии. Отказавшись от постановки спектаклей, он основал центр, где изучал физические и психические пределы возможностей человека в области сценического творчества. К Гротовскому приезжали из других стран за помощью. Он «лечил» артиста от самой страшной «болезни» — штампа, помогал отыскать в себе возможность каких-то иных связей, докопаться до себя подлинного. Для этого Гротовский уводил гостей в лес, выбирал там полянку и ставил задачу сосредоточиться, к примеру, на запахе травы. Просто лежать в траве и вдыхать ее запах. Если это удавалось, просыпалась эмоциональная память.

«Гротовский уникален, — писал Питер Брук. — Почему? Потому что ни один человек в мире, насколько мне известно, ни один со времен Станиславского, не постиг так глубоко и полно, как это сделал Гротовский, существо, феномен, природу, духовно-физически-эмоциональный комплекс актерского творчества». Он приглашал Гротовского к себе. Ежи работал с труппой Брука в течение двух недель.

Постепенно Гротовский отдалялся от театра. Иногда ходил в походы со случайными, собравшимися по объявлению людьми. Они забирались в

горы, подальше от цивилизации. Говорят, это излечивало неврозы. Многие, кто ходил с Гротовским, просились вновь и вновь.

Когда Гротовский поселился в Италии, он уже болел лейкемией.

Умирал он тяжело. Один из актеров вспоминал: «Лежит или сидит, не двигаясь, из всех часов — десять подвижных минут, и те доставляют его организму беспокойство, он задыхается… врачи лечить отказались, да и сам он от них отказался, сердце его увеличивается, пухнет, только мозг работает и не дает умирать».

Ежи Гротовский скончался 14 января 1999 года в городе Понтедера. Но остались его ученики и последователи, которые работают в разных странах мира.

РОМАН ПОЛАНСКИ
(род. 1933)

Польский режиссер. Фильмы: «Нож в воде» (1962), «Тупик» (1966), «Ребенок Розмари» (1968), «Макбет» (1971), «Китайский квартал» (1974), «Тэсс» (1979), «Пианист» (2003) и др.

Раймунд Роман Либлинг (Роман Полански) родился 18 августа 1933 года в Париже в обеспеченной еврейской семье польского эмигранта Рышарда Либлинга, взявшего во Франции фамилию Полански. Перед самой войной они переехали в Краков. Это решение было роковым. Мать Романа погибла во время депортации польских евреев. Мальчик попал в варшавское гетто. Гитлеровские охранники издевались над ним, заставляя быть живой мишенью: Роман бегал вдоль кирпичной стены, ложился и снова бежал, а фашисты стреляли поверх его головы.

После войны Полански поступает в Лодзинскую киношколу. «Мне повезло, — говорил он в 1984 году. — Лодзинская киношкола стала обетованной землей для людей свободных духом». В кино Роман впервые снялся у Анджея Вайды в картине «Поколение» (1955).

А после выхода на экран психологической драмы «Нож в воде» (1962) о Поланском заговорили как о мастере со своим взглядом на мир и своеобразным творческим почерком.

Следующие две полнометражные картины он поставил в Англии. В «Отвращении» (1965) Полански своеобразно доводил до крайней точки антониониевскую тему отчуждения. У героини (Катрин Денев) по ходу действия нарастал тотальный патологический страх. Полански акцентировал симптомы этого безумия в лучших хичкоковских традициях, обыгрывая детали, зловещие ракурсы, светотени, кошмары сновидений…

Во второй английской картине Поланского, «Тупик» (1966), снялась сестра Катрин Денев — Франсуаза Дорлеак. История о том, как раненый бандит вторгся в жизнь владельцев виллы, была рассказана увлекательно и ярко, как сплав иронично-философской притчи и стилизованной гангстерской драмы. Картина получила «Золотого медведя» на Берлинском фестивале.

Переехав в Голливуд, Полански женился на кинозвезде Шарон Тейт. Вместе с ней он сыграл в комедийной пародии «Неустрашимые убийцы вампиров» (другое название «Бал вампиров», 1967).

Вслед за успехом этой ленты последовал зрительский триумф экранизации сенсационного мистического романа Айры Левина «Ребенок Розмари» (1968) с Миа Фэрроу в главной роли.

Полянский открыл целое направление фильмов о современном оккультизме, создал моду на «экранный демонизм». Кроме того, он привнес в картину европейскую культуру и связал мистический жанр с многовековыми философскими поисками в литературе, начиная с мистерии о Фаусте. В Италии «Ребенок Розмари» получил приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм года.

Фильм «Ребенок Розмари» трагически отозвался в собственной судьбе Поланского. Во время одного из его европейских вояжей фанатики из секты Чарлза Менсона, возомнившего себя Сатаной, ворвались на виллу режиссера и зверски убили его беременную (на восьмом месяце!) жену Шарон Тейт вместе с гостями…

Через четыре года после похорон жены Роман Полански вернулся в Голливуд. На студии «Парамаунт» он поставил «Китайский квартал» (1974) в традициях классических гангстерских фильмов. В роли умного и коварного злодея Ноэля Кросса, отца главной героини (Фэй Данауэй), снялся Джон Хьюстон — создатель «Мальтийского сокола», эталонного «черного фильма». Джек Николсон с блеском сыграл роль частного детектива.

Картина снималась под шум громких конфликтов. Фэй Данауэй то и дело предлагала переписать ее роль и уделяла повышенное внимание своей внешности. Не обошлось без конфликта и с Джеком Николсоном, который во время съемок убежал в гримерную смотреть баскетбольный матч. В результате между актером и режиссером вспыхнула перебранка, закончившаяся тем, что Полански разбил телевизор, а Николсон обозвал режиссера «сукиным поляком» и уехал домой.

Однако результат превзошел все ожидания: «Китайский квартал» был выдвинут на соискание премии «Оскар» по 11 номинациям. Но золотую статуэтку получил только сценарист Роберт Таун.

В 1976 году Полански снимает во Франции фильм «Жилец» с Изабель Аджани в главной роли. Абсурдный, сюрреалистический стиль этого фильма сравнивался с черным юмором ранних короткометражек Поланского. Но в «Жильце» комедийность интонации уступает место мрачной атмосфере, состоянию паранойи.

Карьера Поланского складывалась успешно, когда в его судьбе произошел неожиданный поворот.

Вместе с Джеком Николсоном он решил отдохнуть в веселой кампании. Бурно проведенная ночь закончилась для Поланского судебным разбирательством. Он был обвинен в изнасиловании несовершеннолетней. Режиссера подвергли психиатрическому обследованию. Чтобы не оказаться за решеткой, Полански был вынужден покинуть Америку. Для многих с тех пор он является воплощением зла, порока и разврата.

Вернувшись в Европу, Полански экранизирует во Франции классический английский роман «Тэсс» (1979) с Настасьей Кински. Пресса посвятила его роману с Настасьей немало страниц. И возможно, именно любовь придала картине редкую гармоничность, завораживающую магию. «Тэсс» заслуженно получила премии «Сезар» за фильм и режиссуру, а также трех «Оскаров».

В 1979 году Полански становится гражданином Франции, позже он будет принят в Академию изящных искусств.

Роман Полански продолжал работать в театре, на телевидении, в рекламном бизнесе. В середине 1980-х годов в парижском издательстве вышла его откровенная автобиографическая книга «Роман». В 1990 году Полански побывал в Советском Союзе как актер американского фильма о русской мафии «Назад в СССР» Дерека Сарафьяна.

Однако сам он после «Неистового» (1987) в течение четырех лет ничего не снимал. О новых проектах режиссера ходили самые невероятные слухи, вплоть до возможности совместной с Россией экранизации «Мастера и Маргариты» с Настасьей Кински в главной женской роли.

Но слухи остались слухами. Новой работой мастера стала экранизация бестселлера Патрика Брюкнера «Горькая луна» (1992) о взаимоотношениях двух супружеских пар. Познакомившись с Оскаром и Мими, чета молодоженов сталкивается с противоречивыми страстями, разрушающими семейную жизнь их новых друзей. Фильм был снят на теплоходе, курсирующем в Адриатическом море.

На главную роль Полански вновь пригласил свою жену Эммануэль Сенье. Он был восхищен ее красотой и талантом. А когда она родила ему ребенка, шестидесятилетний режиссер говорил с волнением: «У меня есть дочь. Она мой талисман, мое спасение. Иметь ребенка — это нечто феноменальное».

Поставив мистический триллер «Девятые врата» (1999) с Джонни Деппом, Полански возвращается в Польшу, где снимает «Пианиста» (2003). Это был совместный проект Франции, Германии, Польши иВеликобритании.

В качестве литературной основы фильма режиссер использовал воспоминания Владислава Шпильмана, талантливого польского пианиста, которого во время войны спас немецкий офицер. «Самое ценное в этих воспоминаниях то, что они не носили для меня слишком личный характер, но повествовали о событиях, которые я очень хорошо знал и помнил. Однако рассказ Шпильмана помог мне восстановить картину прошлого», — подчеркивал Полански.

Главную роль в «Пианисте» сыграл актер Адриен Броди. Чтобы лучше войти в образ, он брал ежедневные уроки игры на фортепьяно. Когда надо было добиться большей выразительности, Полански делился своими воспоминаниями о гетто.

«Пианист» принес режиссеру «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале и более сорока наград на всевозможных кинофорумах. В России ему была вручена премия «Золотой орел» (2004).

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ ЗАХАРОВ
(род. 1933)

Советский и российский режиссер театра и кино. Спектакли: «Тиль» (1974), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976), «Юнона и Авось» (1981), «Три девушки в голубом» (1985), «Чайка» (1994), «Шут Балакирев» (2001) и др. Фильмы: «Двенадцать стульев» (1977), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и др.

Марк Анатольевич Захаров родился 13 октября 1933 года в Москве. Отец работал в военно-физкультурной сфере. Мать с детства мечтала стать актрисой, училась в театральной студии Ю. Завадского.

В 1934 году отец был арестован, судим по 58-й статье и приговорен к трем годам заключения с последующей высылкой. Мать, оставив театральную студию, поехала за ним.

Марк подолгу не видел своих родителей. Основную заботу о нем брала на себя бабушка Софья Николаевна Бардина.

В мемуарах Захаров пишет: «После начала войны и смерти моей всемогущей бабушки для нас, вернувшихся из эвакуации в 1943 году в холодную и голодную Москву, в полученные с огромным трудом обратно две комнаты в коммунальной квартире, началась жизнь тяжелая, полуголодная, бесперспективная». Отец, прошедший всю войну, служил после фронта в охранных частях Московского гарнизона, однако его довольно скоро снова выслали из Москвы как судимого по 58-й статье.

Марк посещал драмкружок, в котором его мать работала преподавателем. Потом вместе с Андреем Тарковским занимался в театральных коллективах Москворецкого дома пионеров на Большой Полянке.

В 1951 году Захаров поступал в МИСИ имени Куйбышева, но недобрал баллы, провалился и на предварительном прослушивании в Школу-студию МХАТ. Наконец ему посчастливилось поступить в ГИТИС на актерский факультет.

Уже со второго курса Захаров начал играть небольшие роли на сцене московских театров им. Маяковского и им. Ермоловой. Огромное влияние на начинающего актера оказал А. Лобанов, художественный руководитель Театра им. Ермоловой.

Осенью 1955 года Захаров получил распределение в Пермский областной драматический театр. Он играл маленькие роли смешных людей, подражая, как он сам говорит, манере Георгия Вицина. В Перми Марк начал писать детские стихи для местного издательства, рисовать и печатать карикатуры для молодежной и областной газет, сотрудничать на радио, организовывать в театре «капустники» и выпуски юмористической стенной газеты.

Через несколько месяцев ведущий актер Пермского театра В. Чекмарев, руководивший университетским театральным коллективом, пригласил Захарова к себе в помощники. Спектакль «Аристократы» по пьесе Погодина стал режиссерским дебютом Марка Анатольевича.

В 1959 году, возвратившись вместе с супругой актрисой Ниной Лапшиновой из Перми в Москву, Захаров устраивается в Театр имени Гоголя. Вскоре он переходит в Эстрадный театр миниатюр, которым в то время руководил писатель В. Поляков и где играла Лапшинова. Захаров продолжает свои литературные опыты. Успехом пользовались его миниатюра «Кто виноват» и поставленный им спектакль «Неужели вы не замечали?» по В. Полякову.

В 1964 году Захаров вместе с главным режиссером Студенческого театра МГУ Сергеем Юткевичем выпустили спектакль «Карьера Артура Уи, которой могло и не быть» Б. Брехта. «Режиссером я все-таки стал не случайно, — замечает Захаров. — Просто никогда не мечтал о режиссерской профессии, но когда соприкоснулся с ней, понял и ощутил себя человеком, имеющим к этой профессии некоторую генетическую и

психическую предрасположенность».

В 1965 году Валентин Плучек предложил Захарову перейти из Студенческого театра МГУ в Театр Сатиры в качестве и актера, и режиссера одновременно. Однако Захаров отказался от актерской деятельности. Его режиссерским дебютом был спектакль по пьесе Е. Шварца «Дракон» (1966).

Настоящей сенсацией стала его постановка «Доходного места» по А. Н. Островскому. Украшением спектакля были замечательные актерские работы А. Миронова, А. Папанова, Г. Менглета, Т. Пельтцер и других великолепных мастеров сцены.

Спектакль успели отыграть сорок раз, когда на просмотр приехала тогдашний министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева и сообщила, что ею в постановке обнаружены антисоветская направленность и общая режиссерская деградация. Спектакль был запрещен.

Следующий спектакль Захарова — «Банкет» (1969) по пьесе А. Арканова и Гр. Горина постигла та же участь, что и предыдущий. Как говорит сам Марк Анатольевич, его режиссерская судьба тогда повисла на волоске.

Помогло участие главного режиссера Театра им. Маяковского Андрея Гончарова, который в 1969 году предложил Захарову поставить «Разгром» А. Фадеева. «Инициатива Гончарова, его помощь и поддержка очень многое значили для меня тогда, после того как мои спектакли были признаны глубоко и безнадежно ошибочными», — скажет Захаров.

Премьера его собственной сценической версии «Разгрома» (пьеса была написана Захаровым совместно с И. Прутом) с Арменом Джигарханяном в главной роли состоялась в 1971 году. Однако и этот спектакль после одного-двух показов на публике постигла участь «Доходного места». Вдова Фадеева, знаменитая актриса Ангелина Степанова, позвонила секретарю ЦК КПСС по идеологии Михаилу Суслову и попросила его прийти на «Разгром». Он посмотрел спектакль и остался доволен. А на следующий день в «Правде» появилась статья о «большом идейно-политическом успехе театра и зрелой режиссуре М. Захарова».

«Разгром» шел долгое время и имел большой успех как в СССР, так и во время зарубежных гастролей.

В 1973 году Захаров возглавил Московский театр имени Ленинского комсомола, позднее переименованный в Московский театр Ленком. В 1974 году в Ленкоме состоялась премьера спектакля «Тиль» по пьесе Григория Горина. Это было удивительное комедийное представление с элементами подлинной драмы и подлинной сатиры, как охарактеризовал его сам постановщик. Молодой Н. Караченцов на следующий день после премьеры проснулся знаменитым, а для И. Чуриковой началась новая сценическая биография. Спектакль пользовался огромной популярностью, ему восторженно аплодировали на всех сценических площадках, но особый успех он имел во время зарубежных гастролей в 1977–1978 годах в Польше, Болгарии, Чехословакии.

После успеха своей первой современной оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (1976), написанной П. Грушко по мотивам произведений Пабло Неруды, Захаров вместе с композитором Алексеем Рыбниковым искал драматическую основу для новой работы в этом жанре. Поэт Андрей

Вознесенский подарил им два сборника своих стихов, где в числе прочих была и поэма «Авось»… Так родился музыкальный спектакль, главные роли в котором исполняли Н. Караченцов, Е. Шанина, А. Абдулов, П. Смеян.

После громадного успеха спектакля «Юнона и Авось» (1981) нового руководителя Театра им. Ленинского комсомола вызвали в Московский горком партии. Захаров тогда отделался выговором, а «Юнона и Авось» и поныне один из самых посещаемых спектаклей Лейкома. Ему аплодировали зрители Парижа, Греции и США, Германии и Нидерландов.

Нина Лапшинова к тому времени приняла решение уйти со сцены и посвятить себя делам домашним. Тем более что у счастливых родителей подрастала дочь, известная в будущем актриса Александра Захарова. Кстати, Марк Анатольевич поначалу сомневался — брать дочь в свой театр или нет. На сборе труппы ситуацию разрешила старейшая ленкомовская актриса Елена Фадеева: «Дорогие, ну человек не взял к себе жену, которая всю жизнь мечтала играть в хорошем театре. Дочь-то надо нам взять?»

За годы художественного руководства Марку Анатольевичу Захарову удалось сделать Ленком заметным явлением в российской театральной жизни. Более 30 лет театр вызывает пристальный интерес у широкого круга зрителей. «При всей пестроте и несхожести моих работ есть все же нечто общее, что их объединяет, — говорит сам режиссер. — Это „нечто“ я обозначаю для себя как „поэтический допуск“, как „игру воображения“, фантасмагорию, как театральную фантазию на заданную тему. В своих режиссерских сочинениях я стремлюсь „спружинить“, собрать в плотный клубок зигзагообразные, обязательно непредсказуемые зрителем сценические акции».

Марк Захаров успешно работает и в кино. Его дебютная картина «Двенадцать стульев» по Ильфу и Петрову, снятая, по словам самого режиссера, в жанре литературно-музыкального обозрения, вышла на экраны страны в 1977 году и до сих пор любима зрителями. Следующей режиссерской работой Захарова в кино стал фильм «Обыкновенное чудо» (1978) по сценарию Шварца. Затем одна за другой вышли три его картины по сценарию Горина: «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1981) и «Формула любви» (1983). В 1988 году он поставил фильм «Убить дракона» по сценарию Шварца.

Марк Анатольевич интересуется политикой. В свое время он поддерживал президента Ельцина. Сжигание партийного билета в прямом телеэфире и призывы к выносу тела Ленина из Мавзолея — едва ли не самые популярные постановки Захарова вне сцены и кино. Правда, пройдет несколько лет, и режиссер заметит, что «не от большого ума взял свой партбилет и сжег его перед телекамерой, это было претенциозно и как-то недостойно разумного человека». Захаров был одним из тех, кто активно выступал за выдвижение в президенты Владимира Путина.

Работу в театре Захаров уже много лет сочетает с преподавательской деятельностью. Еще в 1983 году он начал преподавать режиссуру в ГИТИСе. В настоящее время Захаров — профессор кафедры режиссуры РАТИ (бывший ГИТИС). Он — секретарь Союза театральных деятелей России, академик Академии российского телевидения (1997), академик Международной академии творчества (2000), член Союза писателей Москвы (1999).

Захаров — автор многих статей по вопросам театра и политики, а также книг «Контакты на разных уровнях» (1988, 2000) и «Суперпрофессия» (2000), посвященных проблемам современной режиссуры. В течение нескольких лет он был ведущим телепрограммы «Киносерпантин».

Известный театральный критик Александр Свободин давал такую характеристику Марку Захарову: «Режиссер, во многом определяющий настоящее и будущее российского театра. Руководитель театра Ленком, который лучше, чем кто-нибудь другой, укоренен в сложных социальных, политических и экономических реалиях нынешней России. Кинорежиссер и публицист. Популярность его и его театра у зрителей огромна!»

ОТАР ИОСЕЛИАНИ
(род. 1934)

Грузинский советский и французский кинорежиссер и сценарист. Фильмы: «Листопад» (1968), «Жил певчий дрозд» (1971), «Пастораль» (1976), «Фавориты луны» (1984), «И стал свет» (1989), «Охота на бабочек» (1992), «Утро понедельника» (2002) и др.

Отар Иоселиани родился 2 февраля 1934 года в Тбилиси. Как он говорит, ему посчастливилось застать поколение прошлого века, впитать старинные традиции. Мать Отара окончила институт благородных девиц. Отец, офицер царской армии, после революции стал инженером-железнодорожником. В 1930-х годах его репрессировали. Иногда выпускали. Отара воспитывали женщины — мать, бабушка, тетя.

В 1952 году Иоселиани окончил музыкальное училище (класс скрипки и дирижирования). Одним из самых сильных впечатлений детства стали для него фильмы Джона Форда, Рене Клера. Посмотрев их, Отар понял, что «кино дело серьезное».

В 1953–1955 годах Иоселиани учился на механико-математическом факультете МГУ. Но после визита на военный завод он решил выбрать мирную профессию и, выдержав огромный конкурс, поступил во ВГИК (мастерская А. П. Довженко и М. Э. Чиаурели), где проучился до 1961 года. Уже первая учебная работа Иоселиани вызвала политический скандал местного значения, хотя это был всего лишь немой десятиминутный этюд. Первая полнометражная картина Иоселиани «Листопад» (1968) была удостоена в Каннах премии и приза Жоржа Садуля за лучший дебют.

Герой «Листопада» Нико борется за правильную организацию работы на винодельческом заводе. «Ведь вино — это живой организм, измена ему — это… измена своему прошлому, традициям, на которых ты воспитан, — утверждает Иоселиани. — Нам просто хотелось рассказать о первом поступке; о том, как на белом листе жизни молодого человека пишется первая фраза, и о цене первой ошибки — есть рубикон, перейдя который уже не вернешься назад. Первая уступка совести необратима».

Монтируя картину, Иоселиани добавил небольшую притчу о суетности жизни. Этот материал сняли на настоящей деревенской фактуре: показали сбор винограда и праздники после трудов. На фоне этого пролога очевиднее становилась цена происходящих вокруг перемен и суета современной жизни.

В «Листопаде» цензура обратила внимание на бочку с вином под номером 49. А только что прошло пятидесятилетие советской власти. «Видите, — говорили, — на что он намекает. Вино-то красное. И испорченное». Потребовали изменить номер бочки.

После запрета «Старинной грузинской песни» (1970) Иоселиани заканчивает полнометражный фильм «Жил певчий дрозд» (1971). Его герой музыкант Гия проживает свою короткую, «птичью», жизнь в бесконечной суете. Его ждет дома чистый лист нотной бумаги, он хочет сочинять музыку, но вначале ему необходимо успеть на встречу с приятелями, на свидание, заскочить к маме на день рождения и, наконец, на концерт — ударить в барабан в финале симфонии. Торопясь и опаздывая, он опять спешит куда-то и неожиданно нелепо погибает.

Метафорическим камертоном ленты становится мотив истекающего времени, отсчитывающего часы и секунды человеческой жизни.

Но и «Певчего дрозда» долго не выпускали на экран, мотивируя тем, что положительный герой — бездельник: «Он вызывает симпатии и может стать плохим примером для подражания». Запретили картину сначала в Грузии, а потом и в Госкино. Для Иоселиани это было не только моральным ударом, но и материальным — оплата шла по низшей категории.

Последняя работа режиссера в Советском Союзе — «Пастораль» (1976, премия ФИПРЕССИ в Западном Берлине, 1982) не лишена иронически-сатирического заряда. Молодые музыканты приезжают в деревню подышать свежим воздухом и порепетировать. Деревенские в это время глушат форель толом, занимаются виноделием. Иоселиани показывает, как глубока пропасть непонимания между крестьянством и интеллигенцией. Тем не менее фильм оставляет впечатление идиллической бесконфликтности, мировой гармонии, простоты и поэзии. «Пастораль» в данному случае — не жанр, а смысл. Как отметил Иоселиани, в фильме не было ни одного признака существования советской власти.

Картина была запрещена. После этого Иоселиани не работал в течение семи лет. В его переселении во Францию по лично-семейному поводу не было резкого и демонстративного разрыва ни с обществом, ни со страной, не говоря уже о родине. О своих фильмах, снятых в Советском Союзе, он скажет: «…это документы той эпохи, которая уже никогда не вернется. Эпохи, которая канула в лету, а документы остались, чтобы показать, как жили в то время люди, — как они радовались, как печалились, чем дышали».

В окрестностях Парижа Иоселиани снимает ленту «Фавориты луны» (1984, премия в Венеции). Сценарий был написал в Грузии, но о постановке на родине не могло быть и речи. «Он говорит о горьких вещах, но ни сентиментальности, ни осуждения нет в его голосе, — пишет критик Михаил Брашинский. — Есть приправленный иронией скепсис и мудрая наблюдательность „постороннего“, придающие картине чуть холодноватое очарование, и к этому надо добавить, что „Фавориты луны“ — комедия, в которой действительно много смешного».

Следующий свой фильм «И стал свет» (1989, премия в Венеции) Иоселиани снимал в Африке. Он долго не мог найти место, где отношения между людьми сохранили бы наивность и чистоту. И вдруг около одного

городка в Сенегале Отар обнаружил деревню, чье население вело себя необычайно корректно, весело, приветливо. Как говорит Иоселиани, «это был фильм о том, как мы все рушим, грабим, уничтожаем, как исчезает очень тонкий и слабый слой культуры».

После этого Иоселиани снял «Охоту на бабочек» (1992) — притчу о двух пожилых аристократках, проживающих в родовом замке. После смерти одной из них усадьба переходит к легкомысленной московской барышне. Разрушение традиций и нашествие нуворишей отзывается в картине Иоселиани смешением грусти и сарказма. «Главное для меня заключалось в том, чтобы на фильм смотрели не как на портрет последних могикан из аристократии, а как на портрет последних порядочных людей», — говорит он.

К сожалению, не свойственная Иоселиани тема огульного неприятия и раздраженного отрицания советского прошлого все-таки нашла свое отражение в документальной ленте «Грузия одна» (1994).

Фильм «Разбойники. Глава VII» (1996) финансировали Россия (Роскино), Франция, а также Грузия, где она в основном снималась. Это, наверное, самая жесткая картина Иоселиани. Сюжетные линии берут начало в наполненном танками Тбилиси, уходят в средневековье, возвращаются в начало века и заканчиваются в современном Париже. Режиссер пытается ответить на вопрос, в чем привлекательность, магнетизм криминала, преступления, укоренившегося в натуре человеческой. Эта философская притча Иоселиани была удостоена специальной премии на фестивале в Венеции. В 1999 году на экран вышла поэтическая философская притча Иоселиани «Прощай, коровья площадка» (в российском прокате — «In vino veritas»), а в 2002-м — «Утро понедельника». Обе эти картины удостоились премий и наград, в том числе за лучшую режиссуру.

Создавая свои притчи, работая в непривычной для современного кинематографа каллиграфически точной манере и на высочайшем уровне профессионализма, Иоселиани с грустью замечает, что золотой век искусства уже позади. И не только искусства: «Ничего хорошего я от будущего не жду. Мир сошел с ума. Сейчас начнется борьба религий, как в Средние века, и все то тонкое и чудесное, что нарождалось — весь тот тонкий слой интеллигенции, людей думающих и рассуждающих, — его сдует, как перышко со стола. Потому что мы все перешагнули границу разумного, обрушив мост, связывающий нас с прошлым…»

ВУДИ АЛЛЕН
(род. 1935)

Американский режиссер, актер, сценарист. Фильмы: «Хватай деньги и беги» (1969), «Энни Холл» (1977), «Манхэттен» (1979), «Зелиг» (1983), «Пурпурная роза Каира» (1985), «Ханна и ее сестры» (1986), «Тени и туман» (1992), «Знаменитость» (1998) и др.

Аллен Стюарт Кенигсберг (Вуди Аллен) родился 1 декабря 1935 года в Бруклине (Нью-Йорк). Его отец, Мартин, работал то гравером, то таксистом, то официантом. Мать, Нетти, была бухгалтером в цветочной лавке. Дед Аллена эмигрировал из России.

Аллен много времени проводил в кинотеатрах. Ему нравились фильмы Де Сика и Трюффо. Другим его увлечением стало сочинительство.

С шестнадцати лет он отправлял свои статьи в газеты и журналы. Имя Аллан Стюарт Кенигсберг показалось ему слишком длинным, к тому же он не хотел, чтобы его узнали. Так появился псевдоним Вуди Аллен (Вуди — так звали кларнетиста Вуди Хермана).

Кенисбергу не было и двадцати, когда он перебрался в Нью-Йорк, — без денег, без связей, зато с юной женой Харлин. Родители, возмущенные ранней женитьбой сына, помогать ему отказались. Кроме того, им совсем не нравилось, что Аллен выбрал стезю комедианта.

В 1965 году английский режиссер Клайв Доннер поставил по сценарию Вуди Аллена эксцентрическую комедию «Что нового, киска?». В фильме снимались звезды первой величины — Питер О'Тул, Питер Селлерс, Роми Шнайдер, Урсула Андресс. К чести Аллена, он не затерялся в компании знаменитостей.

Еще раньше Вуди прославился как писатель. Он был назван «самым многообещающим комедиографом Америки» после того, как вышла в свет его первая книга. В дальнейшем Аллен напишет еще несколько книг, в том числе и такие бестселлеры, как «Самый поверхностный человек из всех встреченных мною» и «Побочный эффект».

В конце 1960-х годов Харлин подала на развод — а заодно иск в суд, требуя с бывшего мужа материальную компенсацию за то, что он «презирал ее и высмеивал». Выяснилось, что Вуди требовал от жены стерильной чистоты в доме, составлял меню, по которому Харлин должна была готовить, и ехидно комментировал ее действия.

К этому времени Аллен был уже известным голливудским сценаристом. А в 1969 году поставил свой первый фильм — умную и насмешливую комедию «Хватай деньги и беги», в которой он со знанием дела спародировал популярные тогда фильмы о грабителях банков.

Темп его жизни убыстряется. Вуди успевает играть на кларнете, писать сценарии для других режиссеров, выяснять отношения с «подругами жизни». После развода с Харлин он сошелся с Паулиной Каэл, модной критикессой, большой поклонницей его таланта. Но через несколько лет Паулина заявила, что ее «достал и этот человек, и его творчество». Еще тяжелее пришлось актрисе Луизе Лэссер. «Я интересовала его как нянька, актриса и домработница, но не как жена», — жаловалась она. Однажды, вернувшись от психоаналитика, Аллен сообщил ей: «Мой врач сказал мне, что ты не подходишь мне физически». На самом деле Вуди влюбился в другую женщину — актрису Дайану Китон.

В творческом отношении 1970-е годы стали для Аллена «десятилетием пародий». Его фильмы — «Бананы» (1970), «Все, что вы всегда хотели узнать о сексе, но боялись спросить» (1972), «Спящий» (1973), «Любовь и смерть» (1975) — быстро нашли свою аудиторию.

Наибольший успех у зрителей снискала картина «Энни Холл» (1977). Вуди Аллен впервые попробовал не «спародировать», а иронически взглянуть на собственную жизнь. Как отмечают критики, «алленизмы» по поводу любви, дружбы, славы, — плюс поэтизация Нью-Йорка, — впервые проявились именно в «Энни Холл». Главную женскую роль сыграла его подруга Дайана Китон.

Картина «Энни Холл» удостоилась премии «Оскар» за лучший фильм и сценарий. Правда, на церемонию награждения Вуди Аллен не

пришел — играл на кларнете в одном из ночных клубов. Дайана Китон за роль в «Энн и Холл» получила «Оскара», «Золотой глобус», приз нью-йоркской критики и премию Национального общества кинокритиков.

В ленте «Воспоминание о „Звездной пыли“» (1980) Вуди Аллен создает трагический образ человека, потерявшего вкус к творчеству, ставшего беззащитной жертвой своих ретивых поклонников. И хотя в «Воспоминании…» немало шуток, все они имеют горьковатый привкус отчаяния, одиночества и потерь.

Роман Аллена с Китон закончился в 1979 году, когда она ушла к Уоррену Битти. В свою очередь, Вуди увлекся актрисой Миа Фэрроу, прославившейся участием в фильме Поланского «Ребенок Розмари». Аллен снял ее в «Сексуальной комедии в летнюю ночь» (1982). Их творческий союз считался одним из самых удачных и плодотворных в истории современного кино.

Фэрроу имела трех сыновей от второго брака и четверо приемных детей. В 1985 году Вуди и Миа взяли на воспитание маленькую Дилан из Техаса. А еще через два года у них родился сын Сатчел. Аллен был счастлив и горд своим отцовством, однако дал наследнику фамилию любимого бейсболиста — Пейдж. Спустя год супруги усыновили еще одного ребенка, став наиболее многодетной парой среди кинематографистов Америки.

«Миа для меня — идеальная женщина», — говорил тогда Вуди. Он восхищался ее индивидуальностью и снял Фэрроу в 13 своих фильмах, в том числе таких шедеврах как «Зелиг», «Пурпурная роза Каира», «Ханна и ее сестры».

Картина «Зелиг» (1983) считается вершиной творчества Вуди Аллена. Его герой настолько перепуган собственным еврейством (действие происходит в начале Второй мировой войны), что обретает редкостный дар менять свою внешность в зависимости от обстоятельств. В присутствии китайцев он становится похож на китайца. Рядом с неграми — он негр. В обществе толстяка его тело приобретает крупные габариты. Аллен виртуозно смонтировал хроникальные кадры с игровыми вставками, создавая впечатляющий портрет человека-хамелеона.

В образе Зелига он в полной мере реализовал свою склонность к пародированию и насмешкам. Не случайно наиболее веселые эпизоды ленты происходят в кабинете психоаналитика (всеобщее помешательство американцев). Однако главная мысль фильма все-таки в другом — как опасен конформизм средних янки, какими потрясениям и для общества он чреват. Трогательная картина «Ханна и ее сестры» (премия «Оскар» за сценарий) дает возможность заглянуть в души людей, населяющих фантастический город на берегу Гудзонова залива. Биографии героев вымышлены, но они построены на великолепном знании их прототипов. Аллен — поэт Нью-Йорка, но никогда изображение любимого города не было так крепко связано с внутренним миром человека.

В «Пурпурной розе Каира» Вуди сам не играл, но дал Фэрроу одну из лучших ее ролей и рассказал о волшебной силе кино, дарующего счастье тем, кто его по-настоящему любит. Действие разворачивается в Америке 1930-х годов. У молодой женщины, работающей официанткой в пивной, есть муж — безработный. Единственное ее утешение — кино. Однажды,

когда она в пятый раз смотрит фильм «Дворец драгоценностей», происходит нечто необычайное: один из героев сходит с экрана и уводит ее из зала навстречу невообразимым приключениям…

«Я придумал персонаж, сходящий с экрана, и все сразу стало на свои места, — рассказывал Аллен. — Я почувствовал в этом какую-то романтическую прелесть. В реальной жизни люди очень часто жестоки, и сама жизнь жестока. Но если вы предпочтете реальности фантазию, вам придется расплачиваться». Потом он добавил, что старался в этом фильме передать «радость жизни, созданной воображением, вопреки горестям подлинной жизни», — тема эта, кстати, пронизывает все его творчество.

Идею фильма «Тени и туманы» (1992) Вуди вынашивал несколько лет. Сначала хотел написать пьесу, потом — скетч. Потом возник сценарий. «Суть идеи — любой из нас может оказаться в положении преследуемого, каждого можно в чем-то обвинить. Во время войны уничтожали евреев. А если бы не было наций? Я совершенно уверен, что обязательно нашли бы иной принцип истребления соседей», — говорил Аллен.

Следующий, 1993-й год, ознаменовался для него грандиозным скандалом. В то время Фэрроу с детьми и Аллен снимали отдельные квартиры, но жили близко — по разные стороны парка. Однажды Миа обнаружила на его столе фотографии с изображением обнаженной кореянки Сун И, старшей из приемных детей. Вскоре выяснилось, что отношения между Алленом и 21-летней девушкой более чем родственные.

Пережив тяжелый нервный стресс, Фэрроу подала на Аллена в суд, обвинив его в приставаниях к младшей из ее приемных дочерей — пятилетней Дилан. Но суд счел, что тому нет доказательств.

Вуди Аллен и Сун И обвенчались в Венеции. Этот скандальный союз вызвал резкое осуждение большинства коллег и пристальное внимание журналистов. Вуди Аллен объявил, что на сей раз он обрел настоящую любовь.

Вуди Аллен по-прежнему король авторского кино и режиссер, которым по праву гордится Америка. В Голливуде считают, что Аллен — это ответ Америки на интеллектуальные изыски Европы. Сам режиссер признается: «Я совершенно не понимаю того, что пишут о моих работах. Все намного проще: заканчиваю очередной фильм и на следующий день запираюсь у себя в библиотеке или просматриваю свою коллекцию спичечных коробков и старых салфеток, на которых я обычно записываю приходящие мне в голову идеи. И если нахожу что-нибудь стоящее — тут же начинаю писать новый сценарий».

Отметив 65-летие, Вуди Аллен словно обрел второе дыхание, вступив в новую эру с «Мелкими мошенниками» (2000) и «Проклятием нефритового скорпиона» (2001), фильмами живыми, остроумными.

В 2002 году на экран вышел новый фильм Аллена «Голливудский финал», героя которого — кинорежиссера Вэла Уоксмана поражает внезапная слепота как раз перед первым съемочным днем.

С годами режиссер не растерял свои лучшие качества — неуемную фантазию, добрый юмор, мудрость и теплоту. В Голливуде любая знаменитость готова сняться у него даже бесплатно. На вопрос, каким бы он хотел остаться в памяти людей, Вуди Аллен ответил: «Никаким. Меня однажды спросили, хотел ли бы я жить в сердцах своего народа, и я

ответил, что предпочитаю жить в своей квартире. В один прекрасный день случится умереть, и что значит в свете этого, что миллионы или даже миллиарды людей с утра до вечера возносят тебе хвалы? Ничего не значит».

АНДРЕЙ СЕРГЕЕВИЧ МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ (род. 1937)

Российский режиссер. Фильмы: «Первый учитель» (1965), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967), «Дворянское гнездо» (1969), «Романс о влюбленных» (1974), «Сибириада» (1979), «Поезд-беглец» (1985), «Одиссея» (ТВ, 1997), «Дом дураков» (2002) и др.

Андрей Сергеевич Михалков-Кончаловский родился 20 августа 1937 года в Москве. Его отец, писатель Сергей Михалков, помимо всенародно любимых стихов, басен и пьес, написал также текст гимна Советского Союза. Мать, Наталья Петровна, была удивительной женщиной. Дочь художника Петра Кончаловского и внучка Василия Сурикова, талантливая поэтесса, переводчица, она являлась верной хранительницей традиций русской художественной интеллигенции, мудрой и сильной хозяйкой большого дома Михалковых. В историю русской словесности Наталья Петровна вошла как автор книги «Наша древняя столица».

Во время войны Андрей вместе с матерью оказался в эвакуации. Сначала они жили в Казахстане, затем в Уфе и только в 1944-м вернулись в Москву. Здесь Наталья Петровна определила восьмилетнего сына в Центральную музыкальную школу.

В 1957 году Михалков-Кончаловский поступил в Московскую консерваторию по классу фортепьяно. На втором курсе ему стало ясно, что музыка не его призвание, и продолжил обучение во ВГИКе (мастерская Михаила Ромма). Как пишет сам Михалков-Кончаловский, все окончательно решилось после того, как он посмотрел фильм «Летят журавли». Это было потрясение, «удар наотмашь».

Когда Андрей появился на экзамене, Ромм объявил так: «Друзья, у нас очень сложный случай, поступает внук Кончаловского, правнук Сурикова…»

Во ВГИКе Михалков-Кончаловский подружился с Андреем Тарковским, который учился двумя курсами старше. Вместе они написали сценарии фильмов «Каток и скрипка» (режиссерский дебют Тарковского), «Иваново детство», «Страсти по Андрею».

Первая самостоятельная работа студента Михалкова-Кончаловского — лирическая киноновелла о детстве «Мальчик и голубь» — была удостоена «Бронзового льва» на XIV фестивале детских фильмов в Венеции (1962).

Увлечение музыкой наложило неизгладимый отпечаток на все творчество режиссера. «Я считаю, что очень важно, чтобы поток льющихся с экрана чувств для зрителя ни на секунду не прерывался. Фильм должен быть как музыка», — утверждает Михалков-Кончаловский. Его режиссерский стиль всегда отличается своеобразной музыкальностью и какой-то внутренней мелодичностью. Эта особенность проявилась и в его дипломной работе. Фильм «Первый учитель» (1965) по повести Чингиза Айтматова получил несколько премий и наград. На кинофестивале в Венеции исполнительнице главной роли Наталье Аринбасаровой был

вручен «Кубок Вольпи».

Талантливая актриса Аринбасарова стала второй женой режиссера (ранний брак Андрея с балериной Ириной Кандат быстро распался). 15 января 1966 года Наташа родила сына Егора.

Как режиссеру, Михалкову-Кончаловскому пришлось испытать немало разочарований на своем пути. Так, например, в фильме «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) он доверил практически все роли деревенским жителям. Михалков-Кончаловский показал советскую деревню такой, какая она есть. «Хотелось ощущения правды, стихийности, подсмотренной живой жизни», — говорит режиссер. Это не понравилось цензорам. В результате лента оказалась на пресловутой «полке». Только в 1987 году Андрей Сергеевич по чудом сохранившейся авторской копии восстановил фильм. Картина вышла на широкий экран и была удостоена Государственной премии.

Михалков-Кончаловский планировал поставить фильм по повести Андрея Платонова «Река Потудань», но после того как «Асю» запретили, об этом проекте пришлось надолго забыть. В 1968 году он приступил к экранизации «Дворянского гнезда» Ивана Тургенева, предложив роль Варвары Лаврецкой польской актрисе Беате Тышкевич.

«Я была рада съемкам еще и потому, что нас с Андроном связывала многолетняя близкая дружба, которую я окрестила когда-то „мой восточный роман“, — вспоминает Тышкевич. — Андрон неповторим! Он обладает особым даром чувствовать женскую душу, проникать в нее и завоевывать абсолютно!»

Все так, но Михалков-Кончаловский бывал и диктатором. В сцене с Лаврецким ему потребовалось, чтобы героиня Тышкевич после фразы: «Ты никогда не будешь счастлив в России!» — заплакала. Сцена не получалась. Тогда он ударил актрису по щеке. Наотмашь! Слезы брызнули из глаз. Сцена была снята, но это стало началом конца «восточного романа». Тышкевич так и не вышла замуж за Кончаловского. Его третьей избранницей стала француженка Вивиан Годе. Свадьба состоялась в 1969-м в Париже. Девушка была русских корней, из очень богатой семьи. Она училась в Париже в Институте восточных языков.

Изысканная картина «Дворянское гнездо» (1969) советской кинокритикой была воспринята как «бегство от сегодняшних проблем в упражнения с киноформой, эстетское любование ретромиром»… Но были и другие мнения. Чарли Чаплин, посмотрев фильм, сказал дочери Джералдине: «Обрати на него внимание. Это великий режиссер!»

Михалков-Кончаловский снова обращается к классике. На этот раз он ставит фильм «Дядя Ваня» (1971) по пьесе Чехова. На Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне картина получила приз «Серебряная раковина».

Следующая работа Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных» (1974) с великолепной музыкой А. Градского стала для многих «визитной карточкой» режиссера. Ему удалось найти эмоциональный, лирический и возвышенный киноязык для этой повести о молодых и для молодых. Героиню сыграла Елена Коренева, с которой у режиссера сложились близкие отношения.

В 1980 году Михалков-Кончаловский получил звание народного артиста России. На Каннском кинофестивале его четырехсерийный кинороман «Сибириада» претендовал на Гран-при, но получил специальный приз жюри. Увы, каждая премия — результат упорной торговли, в которой замешаны политика, большие деньги, серьезный бизнес.

Михалков-Кончаловский решает остаться за рубежом, благо жена у него иностранка. Конечно, разразился жуткий скандал, но Андрей Сергеевич настоял на своем.

Жизнь на Западе оказалась отнюдь не райской. Во Франции вообще многие считали, что он агент КГБ, так как остался советским гражданином.

Вернуться к режиссуре ему помогла актриса Настасья Кински, мечтавшая о роли в спектакле «Чайка». Именно Кински нашла продюсера, который дал деньги на первый фильм Михалкова-Кончаловского в Голливуде. В США картина «Возлюбленные Марии» (1984) по рассказу Андрея Платонова «Река Потудань» прошла незаметно, зато в Европе имела шумный успех. А для Настасьи Кински роль Марии оказалась звездной. Доволен был и режиссер: «Мне нравится эта картина. Я старался построить ее по законам музыкальной формы. В ней есть рифмы-образы. Каждый такой рифмующий образ больше чем символ. Образы повторяются, создавая подобие рондо».

Со своим следующим американским фильмом «Поезд-беглец» (1985) Михалков-Кончаловский вошел в мировые киноэнциклопедии. Сценарий этой картины написал Акира Куросава, но, поссорившись с продюсерами, фильм он так и не снял. Куросава задумывал философскую притчу о цене человеческой свободы; Михалков-Кончаловский снял захватывающий боевик. «Поезд-беглец» получил три номинации на «Оскар» — Джон Войт за лучшую мужскую роль, Эрик Робертс за мужскую роль второго плана, Генри Ричарде за монтаж.

Для фильмов, снятых Михалковым-Кончаловским в Америке, характерны многоуровневые размышления. Достаточно вспомнить фильмы «Дуэт для солиста» (1986), «Стыдливые люди» (1987), «Гомер и Эдди» (1989) («Золотая раковина» в Сан-Себастьяне). Пожалуй, единственный по-настоящему «американский» фильм из всех, созданных режиссером в Голливуде, — это «Танго и Кэш» (1989), блокбастер с Сильвестром Сталлоне в главной роли.

Михалков-Кончаловский возвращается в Россию, где снимает «Ближний круг» (1992) с русскими, английскими и американскими актерами на итальянские деньги. Он попытался дать свою оценку эпохи сталинизма, показав нравы ближайшего окружения вождя, запечатленные в сознании личного киномеханика Сталина.

Фильм «Ближний круг» стал новым этапом не только в творческой, но и в личной жизни Михалкова-Кончаловского. Еще в самом начале съемок он пригласил на пробы ведущую передачи «Спокойной ночи, малыши» Ирину Мартынову. В фильме она так и не снялась, но их роман увенчался браком. Ирина родила двух очаровательных дочерей — Наталью и Елену.

В следующей своей работе «Курочка Ряба» (1994), которая должна была стать своеобразным продолжением «Аси Клячиной», режиссер решил исследовать чувство зависти, которое, но его мнению, является одним из

основных качеств русского народа. Ия Саввина, сыгравшая Асю Клячину в первом фильме, наотрез отказалась сниматься в продолжении, и тогда на роль была приглашена Инна Чурикова. Особого успеха картина не имела.

Богат на события оказался для Андрея Сергеевича 1997 год. По американскому телевидению прошел его фильм «Одиссей» с Арманом Ассанте в главной роли. В этот грандиозный телепроект было вложено 40 миллионов долларов. «Одиссей» побил все рекорды NBS по рейтингу за последние шесть лет, получил несколько номинаций на «Эмми», причем сам Михалков-Кончаловский стал обладателем «Эмми» за лучшую режиссуру. Успешной была и европейская премьера фильма на XX Московском международном кинофестивале.

5 сентября на Красной площади Михалков-Кончаловский представил свою новую работу — музыкальное действо «Наша древняя столица», которое открыло торжества по празднованию 850-летия Москвы.

Не оставил он и своего давнего увлечения — сочинительства. Им написано множество статей и книги — «Парабола замысла», «Низкие истины» и «Возвышающий обман».

В 2002 году на экраны вышел фильм Михалкова-Кончаловского «Дом дураков», посвященный чеченской войне. События в нем разворачиваются в психиатрической лечебнице. Роль блаженной Жанны сыграла пятая жена режиссера, молодая актриса Юлия Высоцкая (в 1999 году она подарила ему дочь Машу, а в 2003-м долгожданного сына Петра).

В «Доме дураков» снимались как обычные актеры, так и умственно неполноценные, больные. Насколько тяжело работалось режиссеру? «Тяжело было хотя бы потому, что мы снимали в настоящем сумасшедшем доме, и добрая половина моих актеров работала под постоянным врачебным наблюдением, — говорит Андрей Сергеевич. — Но существует масса профессиональных, почти фокуснических трюков, которые позволяют режиссеру добиться желаемого от любого актера, независимо от его психологического или физического состояния»

На 59-м Венецианском кинофестивале «Дом дураков» Михалкова-Кончаловского получил Большую премию жюри. В конце конкурсного просмотра фильма зал стоя аплодировал российскому режиссеру.

ПЕТЕР ШТАЙН
(род. 1937)

Немецкий театральный режиссер. Спектакли: «Коварство и любовь» (1967), «Мать» (1970), «Оптимистическая трагедия» (1972), «Дачники» (1975), «Орестея» (1979), «Три сестры» (1985), «Фауст» (2000) и др.

Петер Штайн родился 1 октября 1937 года в Берлине. В детстве одноклассники, а позже и товарищи по университету почему-то звали его на русский манер — Петя. «Фашизм в Германии я пережил в детском возрасте. Его возрождение вызывает тревогу, — говорит режиссер. — Но у меня были счастливая юность, прекрасный родительский дом. Мама в молодые годы увлекалась скульптурой. Отец — инженер. Он фанат России, создавал даже на Каме целое дело по производству грузовиков».

Петер Штайн изучал изобразительное искусство и филологию в немецких университетах. Систематического театрального образования он не получил. Как режиссер Штайн дебютировал в 1966-м в Мюнхене

постановкой пьесы Э. Бонда «Спасение». Последующие два года работал в Бремене.

В октябре 1967 года Штайн поставил на сцене Бременского драматического театра «Коварство и любовь» Шиллера, а затем «Торквато Тассо» Гете. Обратившись к классике, Штайн преследовал прежде всего просветительские цели, полагая, что многие современные беды и конфликты объясняются скудостью и неточностью эстетических и исторических знаний. В каждом из своих классических спектаклей Петер Штайн, как пишут критики, «темпераментно и последовательно стремится преодолеть отчужденность минувшего и настоящего, показать тесную и полную большого смысла связь истории с нынешним днем».

После премьеры «Торквато Тассо» возник острый конфликт между Штайном и интендантом Бременских театров Куртом Хюбнером. Штайн заявил, что не хочет постоянно испытывать на себе «попытки интеграции художника в государственную систему», и с группой актеров ушел из театра.

В 1970 году Штайн получил приглашение от муниципалитета Западного Берлина возглавить театр Шаубюне, где и проработал двадцать лет. Кроме четырех актеров, приехавших с ним из Мюнхена (Ютты Лампе, Михаэля Кенига, Эдит Клевер, Вернера Рема), к противникам Хюбнера присоединился Бруно Ганц.

Театралы стремились попасть в Западный Берлин, чтобы посмотреть в Шаубюне нашумевшие штайновские спектакли: «Пер Гюнт» Ибсена, «Принц Гомбургский» Клейста, «Оптимистическая трагедия» Вишневского… «Без разума и без взаимопонимания театр — не театр, — говорил позже режиссер. — Изначально главное в театре — включение интеллекта в эмоциональный праздник, сочетание разума и чувств».

Штайна всегда интересовала современная драматургия. Сочинения немца Бото Штрауса, француза Кольтеса занимают важное место в репертуаре Шаубюне. Однако основа творчества режиссера все-таки классика. Он убежден в том, что «европейский театр покоится на трех китах: античной трагедии, Шекспире и Чехове».

В 1979 году Штайн выпускает спектакль, ставший театральной легендой, — «Орестею» Эсхила. Зрителей особенно поразила сцена убийства Клитемнестры. Она лежит на столе, напоминающем операционный, вокруг нее какие-то шланги, трубочки, по которым течет кровь, и в это время звучит древний текст.

Режиссер с успехом ставил не только драматические, но и оперные спектакли. В начале 1980-х Петер Штайн показал в Байрейте (Германия) лучшую в XX веке трактовку «Кольца нибелунгов» Вагнера. Позже он будет работать режиссером в Оперном театре Уэльса.

К русской драматургии Петер Штайн испытывал особый интерес. В его чеховских и горьковских спектаклях чувствуется прекрасное знание традиций К. С. Станиславского и Московского художественного театра.

В 1985 году Штайн поставил один из лучших своих спектаклей — «Три сестры». «Мнение о Чехове, как о драматурге заката, ошибочно, — считает он. — Если хорошо инсценировать Чехова, то каждому захочется оказаться в окружении его героев. Это не образы прошлого, покрытые пылью, нет, они настолько переполнены жизненной силой, что с ними

хочется разговаривать и жить! Чтобы хорошо поставить Чехова, нужно создать на сцене именно такой эффект».

Начиная с 1986-го года Петер Штайн много и плодотворно работает за границей — Италии, Англии, России. В 1989 году Штайн приехал в Москву по приглашению Союза театральных деятелей СССР. В рамках фестиваля театров ФРГ было решено показать спектакль «Три сестры». «В первые минуты я еще слышал немецкие слова, произносимые артистами, — делился впечатлениями председатель СТД Кирилл Лавров. — Но очень скоро они растворились в атмосфере спектакля, и показалось, что со сцены полилась русская речь. Я забыл, что играют немецкие актеры. Они действительно были русскими — чувствовали по-русски».

Успех был оглушительный. В глазах актрис, игравших сестер Прозоровых, стояли слезы. Даже Штайн при всей своей внешней сдержанности не мог сдержать эмоций: «Я испытал чувство большой гордости, что приехал с постановкой туда, где эта чеховская пьеса была поставлена Станиславским».

В 1991 году Штайн поставил в Москве «Вишневый сад». Начиная репетиции он задавался вопросом: «Что означает название „Вишневый сад“?» и сам отвечал: «А то, что в центре ее — не история одного человека или группы людей, а часть природы — сад, взращенный руками человека. Главное для Чехова — человек и природа, человек и Космос. И это для него, как мне кажется, гораздо важнее того, что связывает людей. Тем самым уже в начале века Чехов уловил то состояние, которое характерно для всего нашего столетия — разобщенность людей, их отчужденность».

В 1990-е годы имя Петера Штайна редко возникает в связи с немецким театром. Мэтр весьма холодно попрощался с Германией, бывает там редко, наездами, если что и ставит (как, например, «Фауста»), то деньги находит сам. Нелюбовь к сегодняшнему театру Германии формулирует просто. «Я, — говорит он, — люблю женщин без нижнего белья. Но не на сцене».

Для постановки «Орестеи» Эсхила Штайн приехал в Россию. Он оказался в Москве 3 октября 1993 года, когда в столице происходили трагические события. Представители Международной конфедерации театральных союзов сразу же сообщили ему о сложной ситуации в городе. Однако реакция прославленного маэстро была однозначной: он приступает к работе. На следующий день, ровно в 10 часов утра, в условиях чрезвычайного положения Штайн провел первую репетицию «Орестеи» в Театре Российской армии.

Идея постановки возникла более шести лет назад. Однако в свое время этот замысел не получил поддержки у бывшего министра обороны Язова, который запретил постановку трагедии на сцене Театра Советской армии.

Прежде Штайн приезжал в Москву с чеховскими спектаклями. «Но трагедию я делаю совсем по-другому, — заметил он. — Хотя у меня вообще нет никакого художественного стиля. Есть только стиль работы. Но в любом случае в „Орестее“ не будет натурального сена, которое вы видели в „Вишневом саде“. А вот живая кровь на сцене будет. К счастью, в театре есть очень безобидный способ ее производства».

В спектакле были заняты известные российские актеры: Е. Васильева, Т. Догилева, Е. Майорова, И. Костолевский, Е. Миронов и другие.

Петер Штайн известен всему миру как немецкий театральный режиссер большого стиля. Его называют великим вслед за Станиславским, Бруком, Стрелером. Петер Штайн придерживается традиционного направления в театре: «Я ни в коей мере не считаю себя вправе что-то менять или добавлять в намерения автора… Поэтому Нина у меня не будет наркоманкой, а Аркадина на сцене не будет насиловать Тригорина, что в принципе возможно при современных интерпретациях Чехова. Я попытаюсь донести только то, что написал сам Чехов, и бережно отнестись не только к самому тексту, но и ко всем его ремаркам».

10 октября 1998 года в Москве состоялась еще одна премьера Штайна: он поставил Гамлета с Е. Мироновым в главной роли. Молодой артист имел большой успех. В частности, критика писала: «Если кто-то сомневался, что Евгений Миронов едва ли не самый интересный русский актер своего поколения, теперь может убедиться в этом окончательно».

В 2000 году Петер Штайн показал на сцене Ганновера самую продолжительную в истории мирового театра постановку «Фауста». Это неординарное событие культурной жизни Германии было включено в программу всемирной выставки «Экспо-2000». Штайн представил на суд зрителей несокращенный вариант философской трагедии Гете. «Фауст» шел 21 час! Инсценировка Штайна просто поразительна. Эта железная точность текста и неприкосновенность, с которой было использовано каждое слово.

При таком серьезном отношении к театру и к работе Петер Штайн отдыхает очень мало. В свободное время он занимается земледельческими работами. Петер выращивает зерновые культуры, делает оливковое масло. «Мне грех жаловаться на судьбу, — говорит режиссер. — Однако, как мне кажется, быть довольным собственным существованием просто невозможно. Для художника самодовольство, спокойствие равнозначно смерти. В подобном случае надо идти печь булочки или лепить пельмени, а кому-то просто искать блаженство в объятиях женщины».

ФРЭНСИС КОППОЛА
(род. 1939)

Американский режиссер, продюсер, сценарист. Фильмы: «Крестный отец» (1972), «Крестный отец, часть II» (1974), «Апокалипсис сегодня» (1979), «Клуб „Коттон“» (1984), «Крестный отец, часть III» (1990), «Дракула Брэма Стокера» (1992) и др.

Фрэнсис Форд Коппола родился 7 апреля 1939 года в Детройте в семье Кармине Копполы, композитора и флейтиста в оркестре А. Тосканини. Мать, Италия, была актрисой.

Благодаря профессии отца семья часто переезжала из города в город. До того как поступить в колледж, Фрэнсис Форд проучился в двадцати пяти школах.

В шестнадцать лет Коппола начал заниматься в драмкружке, был там осветителем: возился с прожекторами, изобретал простенькие спецэффекты.

Настоящим потрясением явилось для него творчество Эйзенштейна: «Это был черно-белый немой фильм, но иногда казалось, что с экрана слышны винтовочные залпы. Я понял в тот день, чем буду заниматься. Самое привлекательное в кино — это возможность монтировать. Когда ты составляешь в некоем порядке самые необычные, самые волнующие кадры, начинаешь ощущать себя алхимиком, колдуном».

Фрэнсис Форд учился театральному искусству в университете Хофстра, а потом поступил в киношколу Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе.

В 1962 году Коппола пришел к режиссеру Роджеру Корману, королю фильмов ужасов. Фрэнсис поработал у него звукорежиссером, сценаристом, исполнительным продюсером, прежде чем сам поставил малобюджетную картину «Безумие 13» (1965). Сценарий он написал за ночь, а съемки в Ирландии заняли всего девять дней. Любители фильмов ужасов высоко оценили эту работу. В Ирландии Коппола познакомился с Элинор Нил, художником по костюмам. Вскоре они поженились.

В 1965 году Элинор родила ему сына Джан-Карло. Коппола мечтал стать отцом: «Ведь я наполовину итальянец, и во мне говорило генетическое чадолюбие. Кроме того, мое собственное детство оставило такое ощущение болезненности, что я мечтал компенсировать это тем, что уж своих-то детей я сделаю полноценно счастливыми».

В тридцать один год Коппола получил свой первый «Оскар» — за сценарий к военно-биографическому фильму «Паттон» (1970) об одном из крупных американских военачальников периода Второй мировой войны генерале Джордже Паттоне.

Мировую известность принесла Копполе картина «Крестный отец» (1972) по бестселлеру Марио Пьюзо — история клана нью-йоркской мафии, трактованная по модели семейной саги.

Коппола творчески переработал сценарий, написанный Марио Пьюзо. Он довольно точно воспроизводил как общее построение, так и основные сюжетные линии романа. «Я усмотрел в книге значительную идею, имеющую отношение к проблеме династий и власти», — сказал режиссер.

В фильме Копполы кровавые «разборки» чередуются со сценами свадеб, крещений, супружеских скандалов. Он обнаружил вкус к достоверной бытовой детали, проявил себя как мастер, умеющий создать то, что именуется «атмосферой».

Известно, что точный выбор исполнителей уже сам по себе гарантирует режиссеру половину успеха. В этом плане работу Копполы можно назвать безупречной. На роль дона Корлеоне предлагалось много известных актеров — Лоренс Оливье, Джордже Скотти даже продюсер Карло Понти. Это была суровая борьба за роль. Копполе пришлось долго отстаивать у продюсеров кандидатуру ненавистного им Марлона Брандо. Актер даже согласился на унизительные для него кинопробы.

Марлон Брандо в роли «крестного отца» — дона Вито Корлеоне просто неподражаем. Его герой — замечательный семьянин и преуспевающий делец, но одновременно он глава мафии. Убийство для него — всего лишь часть бизнеса. Достойными партнерами Брандо стали молодые Джеймс Клан и Аль Пачино.

Отснятый материал боссам «Парамаунта» не понравился! Огорченный Коппола отправился писать очередной сценарий в Париж. По иронии судьбы премьера «Крестного отца» прошла без него: «Как ни смешно, но в тридцать два года, в дни самого большого успеха в своей жизни, я торчал в Париже и у меня даже не было сил как следует порадоваться, потому что я дни и ночи писал этот проклятый сценарий!»

«Крестный отец», ставший классикой кино, принес Копполе «Оскара» за сценарий. Кроме того, разбогатев, он мог позволить себе снимать фильмы не ради денег. В 1973 году на экраны вышел «Разговор», в котором Дж. Хэкмен сыграл специалиста по подслушиванию конфиденциальных разговоров. Актуальность звучания картины была обострена скандальным «уотергейтским» делом. «Яростной атакой на систему ценностей американского бизнеса» назвал фильм Копполы рецензент журнала «Сайт энд саунд». «Разговор» был удостоен главной премии Каннского кинофестиваля, но имел скромный прокат.

Финансовые затруднения вынудили Копполу вернуться к теме мафии и снять продолжение «Крестный отец, часть II» (1974). Студия «Парамаунт», выделившая огромные деньги на постановку, торопила режиссера, определив три месяца на подготовку сценария и запуск фильма в производство.

Картина сопоставляла юные годы основателя клана, когда преступная деятельность была для него единственным способом выжить в иммигрантских трущобах, со зрелостью его сына Майкла Корлеоне (Пачино), ведущего свое «дело» по законам большого бизнеса, неотличимым от законов преступного мира. Коппола, обеспокоенный тем, что многие усмотрели в первом фильме романтизацию мафии, поставил перед собой задачу показать, как Майкл Корлеоне превращается в чудовище, хладнокровного убийцу.

Марлон Брандо, не удовлетворенный гонораром за первую часть, сниматься в продолжении отказался. Вито Корлеоне в юности сыграл малоизвестный в то время Роберт де Ниро.

«Крестный отец, часть II» снискал зрительский успех и был удостоен шести премий «Оскар», в том числе за фильм, режиссуру, сценарий. Один из «Оскаров» получил отец Фрэнсиса, Кармине Коппола, совместно с Нино Рота написавший музыку.

Две части «Крестного отца» занимают первое место в списке лучших фильмов 1970-х годов по итогам голосования ведущих американских критиков. Более того, эти картины часто включают в число лучших фильмов всех времен и народов.

В 1979 году Коппола завершил четырехлетнюю работу над картиной «Апокалипсис сегодня», вольной экранизацией романа Джозефа Конрада «Сердце тьмы». Герой фильма — полковник американской армии, вышедший из подчинения начальству и основавший свое царство в джунглях Камбоджи.

«Апокалипсис сегодня» снимали на Филиппинах. Самая большая звезда в фильме, Марлон Брандо, растолстел так, что пришлось показывать только его лицо, и то в полумраке. К тому же Брандо, по обыкновению, много импровизировал. Деннис Хоппер регулярно принимал

наркотики. Исполнитель главной роли Мартин Шин свалился с инфарктом. Декорации империи Куртца, стоившие миллион долларов, были разрушены тайфуном, который пронесся над архипелагом в мае 1976 года, в самый разгар съемок. Работу пришлось прервать на несколько месяцев.

Коппола долго не мог придумать подходящей концовки для фильма. Между тем бюджет картины безмерно рос, и режиссер был вынужден заложить имущество собственной компании. Коппола снял две версии финала и в итоге остановился на той, где капитан Уиллард бросает на землю оружие, призывая людей последовать его примеру и избавиться от довлеющей над ними власти тьмы.

Там же, на Филиппинах, у Копполы впервые осложнились отношения с женой. От огромного нервного напряжения он стал кричать на Элинор, осыпать оскорблениями, а однажды просто грубо вытолкал жену со съемочной площадки. Дело едва не дошло до развода.

Ко всему прочему, самим Копполой овладела идея самоубийства. Дело в том, что он подвержен приступам депрессии. На протяжении нескольких лет Фрэнсис лечился от маниакально-депрессивного психоза. «Но этот процесс мне не нравился, меня все время тошнило, и я понял, что все, что мне остается, — это достичь некоторой стабильности изнутри, умственным усилием», — говорил Коппола. Врачи сказали на прощание: «У вас будут приступы депрессии. Только не застрелитесь».

«Апокалипсис сегодня» удостоился «Золотой пальмовой ветви» и трех «Оскаров»…

В 1986 году во время съемок «Сада камней» Коппола получает страшное известие: катаясь на катере, погиб его 22-летний сын Джан-Карло. «Когда это случилось, я вдруг понял, что независимо от того, какой оборот примут мои дела, я уже потерпел поражение, — говорит Фрэнсис. — Неважно, что будет со мною дальше, — все равно я не смогу испытать полного удовлетворения».

Для него и для Элинор станет неожиданным спасением малышка Джиа — дочь Джан-Карло, родившаяся через шесть месяцев после смерти отца.

Коппола снимает фильм «Такер — Человек и его мечта» (1988), новеллу «Жизнь без Зои» о приключениях 12-летней девочки, в совместном проекте с Алленом и Скорсезе «Нью-йоркские истории» (1989). И тут глава «Парамаунта» Фрэнк Манкузо предложил ему миллион долларов за сценарий третьей части «Крестного отца», три миллиона долларов за режиссуру и 15 процентов от будущих поступлений.

Сценарий Коппола написал вместе с Марио Пьюзо за четыре недели. Финал «Крестного отца, часть II» воспринимается как идеальная концовка: Майкл Корлеоне становится одним из самых могущественных людей в стране, но он — как однажды заметил Коппола — внутренне мертв. Идея режиссера состояла в том, что 60-летний Майкл Корлеоне — это фигура трагическая. Чувствуя неизбежное приближение смерти, этот человек оценивает пройденный путь и пытается очиститься от прегрешений. Он не желает, чтобы его преемника подобно ему считали главой мафии. Он хочет, чтобы его племянник Винсент Корлеоне, которому он вручает судьбу семьи, был в глазах общества главой солидной компании, ведущей крупные дела в рамках законного бизнеса.

На роль Винсента Корлеоне был утвержден Энди Гарсиа. Режиссер считал образ наследника власти очень важным. Без него, говорил он, история свелась бы к грустным размышлениям богатых стариков о своих грехах,

В 1990-х годах Фрэнсис Форд Коппола занимался преимущественно продюсерством и делами собственной кинофирмы. В свое время он финансировал постановки таких мастеров, как Куросава, Вендерс, Шредер… Коппола создает журнал «Zoetrope All Story» для писателей и сценаристов, что позволяет ему открывать новые имена. Он активно сотрудничает с крупнейшими компаниями Голливуда.

Вместе со своим другом Марио Пьюзо Коппола готовил сценарий для четвертой части «Крестного отца». Но после смерти Пьюзо в июле 1999 года Фрэнсис закрыл проект.

Большую часть времени супруги Коппола проводят в своем роскошном калифорнийском поместье Нибаум в долине Напа под Сан-Франциско. Поместье знаменито одним из лучших в Калифорнии виноградником. Коппола снискал славу винодела, создав очень популярный сорт вина «Рубикон». Кроме того, он владеет совместно с Робертом Де Ниро и Робином Уильямсом рестораном «Рубикон».

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ
(род. 1940)

Итальянский режиссер. Фильмы: «Перед революцией» (1964), «Стратегия паука» (1969), «Конформист» (1970), «Последнее танго в Париже» (1972), «XX век» (1976), «Последний император» (1987), «Маленький Будда» (1994), «Мечтатели» (2002) и др.

Бернардо Бертолуччи родился 16 марта 1940 года в Парме. Его отец, Аттилио, известный поэт, профессор истории искусств, поощрял интерес Бернардо к кино — еще школьником он снял двекороткометражки.

С раннего детства Бертолуччи писал стихи, а во времена студенчества в Римском университете (1958–1961) получил национальную литературную премию за сборник «В поисках тайны».

Бросив учебу, Бертолуччи начал свою карьеру как помощник режиссера. Бернардо никогда не учился режиссуре в школе или в институте. Позже он скажет: «Для того чтобы делать кино, нужно не только работать на площадке, но и смотреть много фильмов».

Его первые картины — «Костлявая кума» (1962), «Перед революцией» (1964), «Партнер» (1968) носили отчетливо выраженный элитарный характер. Они принесли Бертолуччи известность, но зрительского успеха не было.

После «Стратегии паука» (1969) в творчестве Бернардо Бертолуччи наступил переломный момент. «К концу 1960-х передо мной встал вопрос о популярности того, что я делаю. Просто надоело обращаться к пустым залам. Появилось ощущение, что в действительности моих фильмов нет. Они не вызывали ни восторга, ни смеха, ни слез у публики. Хотя, надо признать, многие делали фильмы антимассовые. Внезапно я понял, что обращался только к самому себе. Вот тогда мне и пришлось признать существование публики».

Экранизация повести Альберто Моравиа «Конформист» (1970) стала для Бертолуччи ступенью к массовому успеху. Режиссер поведал историю жизни интеллектуала Марчелло Клеричи из высших кругов. После мучительных сомнений он соглашается служить режиму Муссолини. Бесспорно, по своим философским размышлениям о природе и истоках предательства и соглашательства, о фашизме и антифашизме, об эротизме в различных его проявлениях «Конформист» — яркий образец элитарного искусства. В тоже время фильм привлекал зрителей динамикой, эмоциональностью и психологической глубиной актерской игры Жан-Луи Трентиньяна, Стефании Сандрелли и Доминик Санда.

Трентиньян был идеальным кандидатом на главную мужскую роль и в следующей картине Бертолуччи «Последнее танго в Париже» (1972). Однако, смущенный эпатажностью некоторых сцен, актер отклонил предложение.

Картина «Последнее танго в Париже» (1972) вызвала бурю негодования итальянской цензуры. Трагическая история любви стареющего мужчины (Марлон Брандо) и юной темпераментной красавицы (Мария Шнайдер) поразила воображение современников и шокировала разнообразием сексуальных ситуаций.

Разгорелись бурные дискуссии по поводу того, что считать порнографией на экране. По словам Брандо, Бертолуччи требовал, «чтобы секс у нас с Марией был настоящим»…

В 1976 году на экран выходит одно из самых значительных произведений Бертолуччи — «XX век» — широкая фреска итальянской народной жизни на протяжении полувека, особенно подробно показывающая параллельное развитие фашизма и коммунизма в тридцатые годы.

Действие фильма происходит в области Эмилия-Романья — на родине режиссера. «XX век» построен по классической схеме семейного романа-саги: в центре сюжета судьбы бедняка Альмо (Депардье) и аристократа Альфредо (Де Ниро), родившихся в одном поместье.

В фильме были заняты и другие знаменитости: Ланкастер, Сазерленд, Санда, Сандрелли. Бертолуччи разрешил своей многонациональной труппе произносить текст на своем языке, с последующим дубляжом на итальянском.

Он умудрился снять эту гигантскую сагу за два года и всего за 6,5 миллиона долларов. «XX век» дебютировал на Каннском фестивале в 1976 году. В первоначальном монтажном варианте он шел в течение пяти часов двадцати минут. Без тени иронии Бернардо впоследствии выразится об этой версии фильма, как «о крайне удачном первом монтаже».

Тематика эпопеи «XX век» — это попытки осмыслить и проанализировать итальянское общество, понять события, происходящие в стране, ее нужды и тенденции.

После малоудачных фильмов «Луна» (1979) и «Трагедия смешного человека» (1981) Бертолуччи замолчал на целых шесть лет. Он пытался найти для себя новые темы и уехал через Америку на Восток. Так появился грандиозный замысел «Последнего императора» (1987). Удивительная судьба монарха Китая Пу И дала повод для экранного воплощения излюбленных философских тем Бертолуччи, связанных с

предначертанностью и переменчивостью человеческих судеб, с цикличностью хода истории, с недостижимостью идеала.

В созданный режиссером мощный, яркий национальный колорит Китая начала XX века диссонансом вписывается фигура единственного в этом фильме европейца (О'Тул), немолодого джентльмена, элегантного, невозмутимого, несущего просвещение, дыхание «старой Европы». Герой О'Тула отчаянно одинок, как одиноки и нежизненны его принципы среди разгула восточного варварства, жестокости. И если императора Бертолуччи показывает рабом (при всей его неограниченной власти), то герой О'Тула внутренне свободен. Но в нем отчетливо ощущается обреченность, бессмысленность и нежизненность европейской цивилизации.

Созданный с постановочным размахом фильм был с особым восторгом принят в Америке. «Последний император» удостоился девяти «Оскаров», получил приз «Сезар» как лучший иностранный фильм года.

Вдохновленный успехом, Бертолуччи вновь устремляет взоры на загадочный и таинственный Восток. Его психологическая драма «Под защитой небес» (1990) с Джоном Малковичем и Дэброй Уингер в главных ролях, помимо традиционного для Бертолуччи анализа сложных взаимоотношений между мужчиной и женщиной, любовью и страстью, судьбой и смертью, насилием и мазохизмом, была посвящена к проблеме столкновения двух цивилизаций, европейской и восточной.

Пораженный прохладным приемом картины в Америке, Бертолуччи в завершающем «восточную трилогию» фильме «Маленький Будда» (1993) резко усилил зрелищность изображения при помощи сложных спецэффектов и постарался сделать философию более понятной для массовой аудитории.

Эта картина, над которой Бертолуччи работал в течение двух лет, в том числе в Непале и Бутане, представляет собой рассказ о событии фантастическом — перевоплощении духа тибетского ламы в тело западного ребенка. В киноповествование вплетены также эпизоды, воссоздающие легенду о Сиддхартхе Гаутаме, ставшем великим Буддой. Фильм обошелся продюсерам в 35 миллионов долларов.

«„Маленький Будда“ стал для меня наиболее трудным, — говорил Бертолуччи. — Трудным еще и потому, что хотелось сделать его доступным детям. Буддисты упрекали меня: „Как можно называть "маленьким" Будду, который так велик? Это оскорбление!“ Тогда я пошел к далай-ламе. Он сказал, что в каждом из нас есть маленький Будда…»

Фильм начал свое шествие по экранам мира в ноябре 1993 года с предварительной премьеры в Париже в присутствии одного-единственного зрителя. Но какого — самого далай-ламы!..

Кинематографом увлечено все семейство Бертолуччи: продюсером стал старший брат Бернардо — Джованни; сценаристом и режиссером — младший брат Джузеппе. Его вторая жена — Клер Пеплоу (по происхождению англичанка) также является режиссером, а ее брат Марк — сценаристом, с которым Бертолуччи сотрудничает в последнее время…

По мнению Бернардо Бертолуччи, «жить стало скучнее, мы потеряли возможность мечтать. А я хочу обманываться, хочу видеть прекрасные сны! Мне же вместо них навязывают PR — паблик рилейшнз. С помощью пиара сегодня утрясаются социальные конфликты, благодаря ему становятся

президентами и депутатами. Планета тихо сходит с ума. Наверное, я старею. Иначе вы бы не услышали от меня подобных жалоб… Моя задача — найти такое явление, которое, становясь символом, позволяет установить связь творчества с реальностью».

ПИТЕР ГРИНУЭЙ
(род. 1942)

Английский режиссер. Фильмы: «Контракт рисовальщика» (1982), «Z00» (1985), «Живот архитектора» (1987), «Отсчет утопленников» (1988), «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), «Книги Просперо» (1991), «Дитя Макона» (1993), «Чемоданы Тульса Люпера» (2003) и др.

Питер Гринуэй родился 5 апреля 1942 года в Ньюпорте (Уэльс). Его отец был орнитологом. Питер же увлекся энтомологией. Он собрал большую коллекцию насекомых.

В юности Гринуэй учился живописи и литературе. В 1964 году он выставлял свои работы в Галерее лордов. Что касается кино, то он был в полном восторге от «Седьмой печати» И. Бергмана, считая ее идеальным фильмом.

В 1965 году Гринуэй поступил в Центральное бюро информации. Прежде чем стать монтажером, он убирал корзины с обрезками пленки. Именно тогда он увлекся занимательной статистикой и загорелся идеей «каталогизирования» мира. Гринуэй снимает короткометражки, в которых заметно стремление заменить сюжет числовыми структурами и уравнениями.

Толчком к созданию четырехминутной ленты «Окна» (1975) послужил тот факт, что за один год выпало или выбросилось из окон более тридцати человек. Гринуэй создает увлекательный фильм, заканчивающийся обследованием окон, в то время как диктор зачитывает сведения о потерпевших.

Трехчасовое «Падение» (1980) — это 97 микроновелл, символизирующих карточки каталога, составленного для систематизации случаев «неизвестного насильственного акта», которому подвергались люди.

В 1982 году Гринуэй начинает работу над полнометражным фильмом «Контракт рисовальщика». Его финансировал Британский киноинститут при поддержке Четвертого канала британского телевидения.

В «Контракте…» режиссера занимают темы, проходящие через все его творчество, — секс и смерть. «Если мы можем хотя бы частично управлять первым, то второй — не можем и не сможем никогда», — утверждает он. Любовь к документальной точности и порядку приводит к гибели героя фильма художника Нэвилла.

В своей следующей работе «Зед и два нуля» («Z00», 1985) Гринуэй говорит о взаимосвязи и систематике чисел. Образы создаются им с тщательностью и точностью: «Я делаю все, чтобы не прошел ни один небрежный кадр, даже если он всего лишь связка между эпизодами».

Сюжет фильма в духе Гринуэя. В автокатастрофе погибают жены двух братьев-зоологов, а третьей, их общей любовнице, ампутируют ногу. Зоологи снимают процессы распада живой материи. В финале братья совершают акт самоубийства перед фотокамерой в надежде запечатлеть процесс собственного разложения.

«Я всегда думал, что кино высшая степень обмана, — рассуждает Гринуэй. — Это в своей основе искусство иллюзий. Возьмем, например, фильм „Отсчет утопленников“, это фильм об игре. Я хочу, чтобы зрители знали, что пока смотрят картину, они вовлечены в игру: в игру зрителя и режиссера, и ее правила весьма необычны».

«Отсчет утопленников» («Утопая в числах») (1988) — «черная комедия», в которой три женщины — мать, дочь и племянница, устав от сложностей семейной жизни, избавляются от своих мужей. Логику развития событий задает девочка, которая в прологе прыгает через скакалку и устанавливает порядок чисел: от одного до ста. Отныне любое действие будет пронумеровано. Скрыть преступления женщинам помогает судебный эксперт. Но в финале погибают все — эксперт, его сын, коллекционирующий трупы животных, девочка-«считалка», сами преступницы.

В этом же году на экраны французского телевидения выходит документальный фильм Гринуэя «Смерть в Сене». На этот раз режиссер ведет отсчет трупов, выловленных в реке в периоде 1795 по 1801 год.

Настоящей сенсацией стал фильм Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник». Его премьера состоялась в октябре 1989 года в лондонском Национальном театре. Зрелище не для слабонервных. Жена изменяет мужу, вору и гурману, с букинистом. Любовников выслеживают, букиниста убивают в его же библиотеке, заткнув рот страницами, повествующими о взятии Бастилии… В финале жена просит вора отведать жаркого из трупа любовника и, как только он отрезает кусочек, убивает его, обвинив в каннибализме.

«Я получил немало протестующих и осуждающих писем, — говорит Гринуэй. — Во всех говорилось о жестокости, которую эти люди считали недопустимой, жестокости по отношению к женщинам, к детям… но даже мои самые ярые недоброжелатели, самые непримиримые враги признали, что фильм отличается яркой изобразительностью, в нем есть стиль и своя тема, оригинальность которых никто не в силах отрицать».

«Повар, вор, его жена и ее любовник» — не только самая скандальная, но и самая успешная в коммерческом отношении картина Гринуэя. Только в Соединенных Штатах она собрала 28 миллионов долларов. За восемь лет фильм посмотрели около 15 миллионов зрителей.

В 1991 году Гринуэй обращается к творчеству Шекспира и ставит «Книги Просперо», используя в качестве первоисточника «Бурю». Фильм поражает не только обилием обнаженных тел и «рискованных» кадров, но и усложненностью изобразительного решения, обилием метафор и мифологических аллюзий.

«На мой взгляд, — говорит режиссер, — стиль моих фильмов, с его особым набором примеров, с повторами, с театральными эффектами и оперными ассоциациями, тоже ясно обнаруживает, что я пытаюсь очень внимательно и открыто посмотреть на ужасные проблемы насилия, дабы показать, что в каждом случае у них есть свои причины и свои следствия и что мы должны больше остерегаться жестоких людей».

В фильме «Дитя Макона» (1993) Гринуэй отправляет своих героев в жестокий XVII век. В картине снимались тогда еще малоизвестные Джулия

Ормонд и Ральф Файне. Героиню Ормонд изнасиловали 208 раз. Почему именно 208? Неизвестно, кроме того, что 13 + 13 + 13 x 13 + 13 = 208. В Торонто после сеанса к режиссеру подошли три дамы и спросили: «Мистер Гринуэй, о чем думает ваша мать, неужели ей не стыдно за своего сына?»

После этого Гринуэй на несколько лет уходит из большого кино, снимая в основном короткометражки. Его разнообразная деятельность связана с поездками по всей Европе и с разными видами искусства. Кроме режиссуры, живописи, литературных занятий и участия в создании опер он также регулярно выступает в роли куратора выставок.

Гринуэй оформлял выставку «Телесность» в музее Роттердама (1992). При этом он использовал экспонаты из коллекции музея, причем не только картины и рисунки, но и мебель, и предметы прикладного искусства, изображающие человеческое тело в различных видах, всего 1400 или 1900. Гринуэй рассказывал: «С помощью этих произведений я проследил эволюцию нашего ощущения собственной материальности. Я себе это представляю как продолжение размышления, начатого в фильмах „Живот архитектора“ и в „Поваре, воре…“, на тему о человеческом теле, о в высшей степени материальной природе человеческого тела, которую голландская живопись изображала с удивительной откровенностью и спокойствием».

В одном из старинных венецианских палаццо прошла выставка Гринуэя «Подстерегающая вода». В Лувре он сделал подборку из ста рисунков, связанных с темой полета в прямом и переносном смысле. В Вене — подготовил экспозицию «Сто предметов, олицетворяющих мир». С 1995 года Питер возит по миру свою выставку «Лестницы», созданную на основе эскизов к неосуществленному фильму.

В 1999 году Гринуэй развелся с женой, продал свой фамильный дом в Уэльсе и переехал на постоянное место жительства в Нидерланды. В этом же году на экран выходит его документальный фильм «Смерть композитора». Гринуэй провел целое исследование и выяснил, что в 1945–1980 годах десять композиторов (начиная от Антона Веберна и заканчивая Джоном Ленноном) погибли при десяти схожихобстоятельствах.

В середине 1990-х Гринуэй вместе с продюсером Кейсом Кассандером задумал мега-проект, «манифест, обращенный в будущее» — «Чемоданы Тульса Люпера» (2003). Главный герой — профессиональный арестант. Он все время сидит в тюрьме по самым разным причинам. Действие фильма происходит с 1928 по 1989 год в разных местах — от пустыни Колорадо до пустыни Маньчжурии. Все это не случайно. 1928 год — время открытия урана, под знаком которого, по мнению режиссера, прошел весь XX век. «Фиктивная история урана» — это второе название картины. Порядковый номер урана как химического элемента — 92, а потому в фильме 92 персонажа и 92 эпизода, а за время своих странствий Тульс Люпер сменит 92 чемодана. Это сложный узел, для создания которого Гринуэй пользуется каллиграфией, играет цветами, экранами, алфавитами.

Слово «Конец» у Гринуэя никогда не появляется на экране: «Я предпочитаю многоточие. Это, безусловно, банально, но я говорил, что все мои фильмы как главы одного огромного произведения. Эти главы не обязательно расположены в хронологическом порядке, так как иногда я возвращаюсь назад, чтобы осветить какую-то идею, чтобы заполнить

пробел… Мне нравится считать свои фильмы фрагментами одного произведения».

МАРТИН СКОРСЕЗЕ
(род. 1942)

Американский режиссер. Фильмы: «Злые улицы» (1972), «Таксист» (1976), «Бешеный бык» (1980), «Цвет денег» (1986), «Последнее искушение Христа» (1988), «Мыс страха» (1991), «Век невинности» (1993), «Казино» (1995), «Банды Нью-Йорка» (2002) и др.

Мартин Маркантонио Лучано Скорсезе родился 17 ноября 1942 года в нью-йоркском квартале Куинс, где жили выходцы с Сицилии. Этот криминальный район прозвали Маленькой Италией. Родители режиссера, Чарлз и Кэтрин Скорсезе, являлись ревностными католиками. Мартин с трех лет страдал астмой и неделями сидел дома.

Скорсезе учился в одной из нью-йоркских семинарий, но церковником не стал. Он поступил в Нью-Йоркский университет, где изучал английский язык, литературу и кинематографию.

15 мая 1965 года Мартин женился в первый раз — на будущей актрисе Ларэйн Бреннан. У них родилась дочь Кэтрин, но брак это не спасло. В 1971 году Скорсезе развелся с женой и уехал в Голливуд.

Благодаря продюсеру Роджеру Корману Скорсезе удалось снять гангстерскую ленту «Берта из товарного вагона» (1972), потратив всего 600 тысяч долларов. В «Берте…» уже присутствуют темы греха и искупления. Просто потрясает с цена распятия Каррадайна на тепловозе за его религиозные убеждения…

Известность Скорсезе принесла криминальная драма «Злые улицы» (1973). С этого фильма началась его дружба с молодым актером Робертом Де Ниро. Их познакомил на вечеринке Брайан де Пальма. Оказалось, что они выросли в соседних районах и даже встречались на танцах. Одного из молодых героев «Злых улиц» по имени Джонни-бой и сыграл Де Ниро.

«Злые улицы» принесли режиссеру деньги и славу.

Скорсезе и Де Ниро договорились, что будут снимать фильм «Таксист» по сценарию Пола Шрейдера. Главный герой «Таксиста» (1976) — Трэвис Бакль (Де Ниро), бывший морской пехотинец, прошедший Вьетнам. Он становится ночным таксистом, а потом решает бороться с преступной нечистью от имени правительства США.

«Таксист» стал культовым фильмом среди американской молодежи 1970-х годов. Самой запоминающейся и эффектной была сцена массового истребления сутенеров. Однако именно эта натуралистическая сцена вызвала протест драматурга Теннесси Уильямса, возглавлявшего в 1976 году жюри Каннского фестиваля. Он обвинил Скорсезе в демонстрации насилия как такового.

Впрочем, это не помешало картине получить сначала «Золотую пальмовую ветвь», а потом еще целый ряд премий, в том числе «Оскара» за лучший фильм года. В «Таксисте» кроме прекрасной актерской работы Де Ниро критики отметили 14-летнюю Джоди Фостер в роли проститутки.

В следующем фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк» — мелодраматической истории саксофониста Дойля и певицы Эванс — Скорсезе словно возвращался в детство, когда родители брали его с собой в дансинги, и он наслаждался музыкой Пола Уайтмена, Ксавье Куга и Луи Прима.

Казалось, классический мюзикл с участием кинозвезд (актерский дуэт составили Де Ниро и Лайза Минелли) просто обречен стать хитом сезона, в действительности все закончилось полным провалом. Сценарий переделывался прямо на съемочной площадке.

Но проблемы фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк» не ограничивались отсутствием жесткого сценария и перерасходом бюджета. Быстро распространились слухи о том, будто актеры чуть ли не во время съемок употребляют кокаин, а между Скорсезе и Минелли завязались любовные отношения. Жена режиссера Джулия Кэмерон, к тому времени уже беременная, постоянно находилась на съемочной площадке, но в конце концов ей пришлось подать на развод, хотя у нее родилась дочь Доменика.

В сентябре 1978 года Скорсезе угодил в больницу с внутренним кровотечением. Врачи уговаривали его бросить наркотики. В больницу к другу приехал Де Ниро. Он предложил Мартину подумать над экранизацией автобиографии знаменитого американского боксера итальянского происхождения Джека Ла Мотты по прозвищу «Бешеный бык».

«Мне повезло, что под рукой оказался этот проект, в котором я мог выразить свое состояние… — вспоминает Скорсезе. — 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…»

Как отмечает киновед Е. 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. Теперь всю свою неизрасходованную злость Ла Мотта вкладывает в дикие скандалы на почве ревности, кончающиеся смиренным покаянием их инициатора. Приревновав жену даже к собственному брату, он зверски избивает его».

Премьера «Бешеного быка» состоялась в Нью-Йорке — всего через четыре дня после того, как был завершен окончательный монтаж. Картина получила восторженные отклики и восемь номинаций на «Оскар» (правда, премии получили лишь Де Ниро и монтажер Скунмейкер). «Бешеный бык» неоднократно включался в списки лучших фильмов всех времен и народов.

В сентябре 1979 года Мартин Скорсезе женился на красавице Изабелле Росселлини. Этот брак с самого начала напоминал тропический ураган — схлестнулись два бурных итальянских темперамента. Мартин очень ревновал свою жену. Он запирал ее дома, отключив при этом телефон, нанял детектива, который неотступно следил за Изабеллой. Наверное, в знак протеста она пошла на любовную авантюру с манекенщиком Видеманом, от которого родила дочь. Мартин развелся с Росселлини в 1982 году.

Скорсезе давно хотел экранизировать роман грека Никоса Казандзакиса «Последнее искушение Христа», переделавшего евангельское повествование на фрейдистский лад.

В начале 1983 года руководство «Парамаунта» согласилось финансировать проект. Однако за четыре недели до начала съемок

благодаря вмешательству общественности картину удалось закрыть. «Это самое большое разочарование в моей жизни, — вспоминал Скорсезе. — Я мечтал об „Искушении“ в течение десяти лет, половину из которых работал над сценарием. Были набраны актеры, построены декорации, и вдруг все исчезло».

В феврале 1985 года очередной женой Скорсезе стала Барбара Де Фина, продюсировавшая большинство его фильмов в 1990-х годах. Любопытно, что когда и этот брак распался, она продолжала сотрудничать с бывшим мужем.

Мартин Скорсезе утвердил себя в двух беспроигрышных коммерческих лентах — «черной» комедии «После работы» (1985) и «Цвет денег» (1986). Он снял два рекламных ролика для модельера Джорджо Армани и клип «Bad» певца Майкла Джексона, сыграл в «Полночном джазе» (1986) Бертрана Тавернье.

В 1988 году Майк Овиц, один из самых влиятельных людей в Голливуде, предложил Скорсезе вернуться к работе над «Последним искушением Христа» (1988). Правда, компания «Юниверсл» выделила на съемки всего 7 миллионов долларов.

Картина Скорсезе вызвала бурю негодования во всем мире. В Афинах участники акции протеста сорвали экран во время сеанса, в Париже — подожгли кинотеатр, а в ЮАР фильм запретили к показу. В России проводились демонстрации и делались многочисленные общественные заявления с требованием запретить трансляцию фильма.

«Мыс страха» (1991), римейк фильма Джека Ли Томпсона, собирался снимать Стивен Спилберг, но он оказался загружен работой и предложил постановку Скорсезе. Мартин согласился, но при условии, что ему позволят внести изменения в сценарий. Он получил в распоряжение 34 миллиона долларов — самый большой бюджет, с которым когда-либо имел дело. Мастерски поставленный триллер с постоянно нагнетаемой атмосферой страха и многочисленными сценами насилия имел коммерческий успех.

Скорсезе находился на самом гребне славы. Его стали называть великим американским режиссером.

Шеф «Коламбии» решился финансировать, как он выразился, «главное событие года в мире кино». И дал Скорсезе тридцать миллионов на костюмную экранизацию романа Эдит Уортон «Век невинности» (1993). Потом ему пришлось добавить еще десять.

Режиссер нанял нескольких консультантов, с которыми в течение двух лет изучал нюансы поведения нью-йоркского общества 1870-х годов. Среди них был эксперт по этикету и музейный работник, читавший актерам лекции о поведении за столом. Съемки Скорсезе закончил всего на два дня позже срока, но премьера, намеченная на Рождество 1992 года, прошла только осенью следующего года.

Молодой герой «Века невинности» мечется между невестой и прекрасной графиней. По сути, это рассказ о том, как два любящих сердца разъединила непробиваемая стена светских условностей. «Фильм вроде бы отличается от того, что я снимал раньше, но в нем те же мучения, неразрешимые положения, подавленные страсти», — говорил Скорсезе.

Поэтическая мелодрама «Век невинности», где каждый кадр достоин картинной галереи, была признана лучшей экранизацией прозы

Эдит Уортон.

Скорсезе слывет большим знатоком американского кинематографа и занимается реставрацией и повторным выпуском на экран киноклассики. Он создал четырехчасовую документальную ленту «Век кино: путешествие по американскому кино с Мартином Скорсезе» (1995), обошедший экраны всего мира.

Фильм «Казино» (1995) — это кульминация совместного творчества Скорсезе и Де Ниро, то, к чему они шли, начиная еще со «Злых улиц». Трехчасовой эпический фильм о взлете и падении Рофстейна — профессионального игрока из Лас-Вегаса.

Скорсезе и здесь находит тему греха и искупления. Герой никому не хотел уступать и жестоко поплатился за это. «Гордыня — великий грех, — замечает режиссер. — Именно этот грех и создал Люцифера, ведь он сперва был ангелом, который затем возомнил, что может быть превыше Бога, и был низвергнут в преисподнюю…»

После развода с Барбарой де Фина режиссер женился 22 июля 1999 года на издательнице Хелен Моррис. «Квартал, в котором я рос, славился тем, что похороны там случались куца чаще, чем свадьбы, — заметил он. — С тех пор свадьбы кажутся мне единственной защитой против смерти»…

ЛЕВ АБРАМОВИЧ ДОДИН
(род. 1944)

Советский, российский театральный режиссер. Спектакли: «Дом» (1980), «Братья и сестры» (1985), «Звезды на утреннем небе» (1987), «Бесы» (1991) и др.

Лев Абрамович Додин родился 14 мая 1944 года в Сталинске (ныне Новокузнецк). Его отец работал в геологической экспедиции. Мать была детским врачом.

После войны семья переехала в Ленинград. Театром Лев Додин увлекся в школе. Вместе с Сергеем Соловьевым, будущим кинорежиссером, разыгрывал сценки. Потом ребята организовали киностудию «Детюнфильм» и снимали фильмы. В 1956 году они записались в Театр юношеского творчества — ТЮТ при Дворце пионеров, где преподавал Матвей Григорьевич Дубровин — ученик Мейерхольда.

Окончив школу, Додин поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Здесь ему посчастливилось учиться у выдающегося режиссера и педагога Бориса Вульфовича Зона.

После института Додин начал работать на телевидении, затем он перешел в Театр юного зрителя к Зиновию Яковлевичу Корогодскому. Первая его самостоятельная работа в ТЮЗе — «После казни прошу…» В театре была очень хорошая атмосфера. Додину нравилось там работать. Он начал преподавать. Ученица его первого набора Татьяна Шестакова станет женой режиссера.

Однако после постановки комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» осложнились его отношения с Корогодским, и Додин, которому хотелось независимости, предпочел уйти. После этого лет десять он провел в «свободном плавании». Как говорит Додин, «выжить было довольно сложно. Иногда зарплаты не бывало. Зато я делал только то, что хотел, и так, как хотел. Каждый спектакль делал как последний, потому что было все-таки неизвестно, что будет дальше, и все идеи — если они у тебя были

— надо было воплощать именно в этом спектакле».

Известный театральный педагог А. Кацман пригласил Додина для совместной работы на актерском курсе ЛГИТМиКа. В 1979 году со студентами был поставлен спектакль «Братья и сестры» по роману Федора Абрамова. Вместе с педагогом-режиссером начинающие артисты провели лето на Пинеге, на родине Абрамова, стремясь быть максимально точными в показе жизни северной русской деревни. Студенческий спектакль в Учебном театре на Моховой улице имел успех, исключительный даже для того богатого на театральные свершения времени.

Эта необычная учебная работа стала основой спектаклей «Дом» (1980) и «Братья и сестры» (1985; спектакль шел два вечера в Малом драматическом театре). Театральная трилогия по романам Федора Абрамова была удостоена Государственной премии СССР.

Премьера «Дома» была событием не только театральным: и зрители, и критики восприняли спектакль как нечто важное в их личной жизни и в жизни общества. Здесь все было настоящее: люди, судьбы, события.

В 1981 году Додин поставил «Кроткую» по Достоевскому в Большом драматическом театре (вторая редакция — МХАТ, 1985). В этом спектакле Олег Борисов сыграл одну из лучших своих ролей. Как отмечают критики, «исследование пограничных состояний человеческого сознания надолго станет одной из ведущих тем додинского творчества».

Во МХАТе он создает сложный спектакль «Господа Головлевы» по Салтыкову-Щедрину, в котором играли актеры разных поколений: И. Смоктуновский, А. Георгиевская, В. Кашпур, Г. Бурков, Е. Васильева… В финальном хороводе «умертвия» кружились вокруг героя, ищущего прощения и покоя.

С новым актерским курсом Додин инсценировал «Живи и помни» Распутина (история скрывающегося близ родного села дезертира Великой Отечественной войны). В совместной работе были сформулированы идеи и принципы театра-дома, сформирован основной состав труппы Малого драматического театра, который Додин возглавил в 1983 году.

Настоящей сенсацией стала социальная мелодрама «Звезды на утреннем небе» (1987). «Историю, которую Галин сочинил, мы поставили очень свободно, — вспоминает режиссер. — И Галин, мудрый автор, ничему не мешал. Мы и тогда не делали спектакля против власти. Мы делали спектакль о том, что внутри людей, что между людьми может случиться и до чего люди могут довести друг друга от вселенского одиночества, которое окружает человека всегда, а в нашей жизни особенно».

Девятичасовой спектакль «Бесы» вышел в МДТ в зиму 1992 года, в тяжелое для страны время. Эта проникнутая скорбной трагической гармонией театральная поэма — одно из высших достижений искусства Додина.

Многие спектакли Додина пронизаны тончайшим религиозным чувством. «Самое страшное быть безбожником, то есть не задумываться ни о чем; религия — это свойство существования души. А театр — это путешествие в душе, исследование души своей, чужой, человеческой», — утверждает Лев Абрамович.

Спектакль «Пьеса без названия» — третий опыт работы Додина над чеховской драматургией. До этого был «Вишневый сад» и двухлетний опыт

работы над «Тремя сестрами», которые так и не дошли до премьеры.

Ключевые сцены играются в воде. Несомненность песка, воды, дождя, нагого тела создает ощущение естественного прекрасного природного мира, резко контрастирующего с неестественной, некрасивой бессмысленной человеческой жизнью.

В «Чевенгуре» снова заплещутся на сцене метафизические воды, гамлетовские вопросы смысла бытия будут обсуждать босые, оборванные, темные и одержимые люди. «Пафос — ложь для Платонова. Додин лихо снимает его юмором, — пишет искусствовед Нинель Исмаилова. — Вообще никто не умеет, как Додин, смешать все краски, высокое и низкое, трагическое и комическое, лирико-романтическое и грубо-натуралистичное для единого образа спектакля. […] „Чевенгур“ Додина — философский афоризм театральными средствами. В нем мотивы всего Платонова и всего Додина. Здесь и бескорыстие, и жестокость, и сила, и слепота, и куча-мала, и вода, и огонь, и земля, и камни, и люди, и пожирающие их страсти, и жизнь, и смерть».

«Театр Европы» — такого почетного титула Международный союз драматических театров удостоил в 1998 году Малый драматический на своей XVIII Генеральной ассамблее. Бесчисленные рецензии зарубежных журналов и газет пестрели восторженными заголовками: «Глубокая игра», «Жгучая драматическая трепетность», «Триумф русского театра». До этого статус «Театра Европы» получили парижский «Одеон» и миланский «Пикколо театро».

Додин, несомненно, принадлежит к очень немногочисленной группе истинных последователей Станиславского. В одном из интервью он сказал: «Мысли Станиславского можно не любить, но они, как эйнштейновские законы, действуют объективно. И когда артист играет правильно, он играет по Станиславскому, даже если он ему и не нравится, — в этом весь парадокс… Главное его открытие в том, что театр есть поиск идеала, вечное стремление к совершенству».

Додин долгое время отказывался ставить спектакли на Западе. Наконец решился на эксперимент и на Зальцбургском музыкальном Пасхальном фестивале 1995 года показал вместе со знаменитым режиссером Клаудио Аббадо оперу «Электра» Рихарда Штрауса. Спектаклю сопутствовал успех.

Теперь одна постановка следует за другой: «Катерина Измайлова» во Флоренции, «Пиковая дама» во Флоренции и Амстердаме, «Леди Макбет Мценского уезда» на фестивале «Флорентийский музыкальный май» (дирижер С. Бычков), «Мазепа» в «Ла Скала» (дирижер М. Ростропович), новый вариант «Пиковой дамы» в оперном театре Бастилия, «Демон» в театре Шатле…

Режиссер неизменно обращается к русской классике, так как считает, что «за рубежом, как впрочем и дома, публику влечет встреча с подлинным искусством».

Чеховскую «Чайку» Додин представил на Третьей всемирной театральной олимпиаде в Москве. И вновь вода — его стихия. Как отмечали критики, режиссер создал один из самых пессимистичных своих спектаклей. В нем с самых первых мгновений все утомлены, опустошены жизнью, точно воды колдовского озера затопили волю, желания,

стремления и надежды. «Если говорить о жанре, то я скорее философ, размышляющий главным образом о себе, о своем понимании добра и зла, о том, что справедливо и что нравственно, а что подло и жестоко, — считает Додин. — Но поскольку я театральный режиссер, то эти свои размышления я воплощаю в ткани спектаклей».

Смелость постановочных замыслов Додина опирается на возможности блестяще подготовленной труппы, многие актеры которой являются его учениками. Лев Абрамович — профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства, заведует кафедрой режиссуры, регулярно проводит мастер-классы в театральных школах Великобритании, Франции, Японии, США. Выдающийся режиссер Додин неустанно культивирует в себе и актерах страсть к правде — жить не по лжи!

РАЙНЕР ФАСБИНДЕР
(1945–1982)

Немецкий режиссер. Фильмы: «Любовь холоднее смерти» (1969), «Катцельмахер» (1969), «Эффи Брист» (1974), «Замужество Марии Браун» (1978), «Берлин, Александерплатц» (ТВ, 1980), «Лили Марлен» (1980), «Тоска Вероники Фосс» (1982) и др.

Райнер Вернер Фасбиндер называл себя «истинное дитя смятенного послевоенного времени». Он родился 31 мая 1945 года в семье врача Хельмута Фасбиндера и переводчицы Лило Помпайт. В 1951 году отец оставил семью. Погруженная в собственные переживания, болевшая туберкулезом Помпайт практически не занималась воспитанием сына, который много времени проводил в кинотеатре. Он смотрел по 15 фильмов в неделю, в основном американские ленты 1950-х годов.

Уже в пятнадцать лет Райнер Вернер заявил отцу-доктору, что склонен к гомосексуализму, и начал ходить в полуподпольные бары для геев, где познакомился с Удо Киром — наркодельцом и мужчиной-проституткой, впоследствии актером.

Любовь к кино привела Фасбиндера в актерскую школу-студию Фридля Леонгарда, где он проучился с апреля 1964-го по май 1966 года, а в августе 1967 года он вступил в труппу мюнхенского «Акцион-театра», где на практике учился режиссуре и актерскому мастерству. Когда «Акцион-театр» распался, он создал свой «Антитеатр». Фасбиндер ставил спектакли по произведениям Бюхнера, Брукнера, Жарри, Гете, Софокла, Гольдони. Фасбиндер имел все основания стать лидером театральной режиссуры ФРГ, но он предпочел кино.

Свой первый полнометражный фильм Фасбиндер назвал «Любовь холоднее смерти». На фестивале картина провалилась: публика ее не поняла, критика просто осмеяла, лишь писатель Петер Хандке, входивший в состав жюри, да еще несколько журналистов отметили необычный, новый киноязык режиссера.

Тогда Фасбиндер за девять дней поставил фильм «Катцельмахер», причем сам снялся в главной роли оскорбляемого и презираемого рабочего-иммигранта. Осенью 1969 года он отсылает ленту на фестиваль в Мангейм. Успех необычайный. Картина получает ФИПРЕССИ и приз протестантского киноцентра. Чуть позже «Катцельмахер» был отмечен Бундес-премиями за фильм, сценарий и работу художника.

Окрыленный успехом, Фасбиндер снимает до конца 1970 года еще десять фильмов. Это был стремительный взлет его карьеры.

В том же году он женился на актрисе Ингрид Кавен. Правда, брак продлится всего 25 месяцев. Когда Райнер Вернер будет жениться на Юлиане Лоренц, шафером на их свадьбе выступит очередной его любовник…

В сентябре 1970 года на съемках ленты «Предостережение святой блудницы» Фасбиндер распустил «Антитеатр» и создал производственную фирму «Танго-фильм». Костяк «Антитеатра» остался со своим руководителем, образовав так называемый клан, «семью Фасбиндера». Разумеется, Райнер Вернер вел себя как патриарх-тиран, избавляясь от всех недовольных.

Актриса Ирм Херманн поведала в одном из интервью, что он однажды избил ее прямо на улице. Двое любовников Фасбиндера покончили с собой: один повесился в тюрьме, другой же, Армин Майер, был найден мертвым в его квартире…

Героем многих фильмов Фасбиндера становится маленький человек, униженный и оскорбленный. Режиссер показывает этих людей с симпатией, не стыдясь ни своих чувств, ни сентиментальных сцен. Он прекрасно понимает, что его героям нет места в мире, которым управляют соображения выгоды и расчета. И потому все «народные драмы» Фасбиндера имеют трагический финал.

В получившем международное признание фильме «Страх съедать душу» (в названии намеренное искажение: оно произнесено как бы от имени героя-иммигранта) он рассказывает глубоко человечную историю сближения шестидесятилетней вдовы Эми Куровски и молодого рабочего, марокканца Али, которому приходится еще труднее, потому что он живет в чужой стране.

Фасбиндер пробует себя в самых разнообразных жанрах — детективах, криминальных драмах, вестернах, мелодрамах, оставаясь приверженцем «простого искусства», ибо «чем проще фильм, тем он правдивее».

Он выступал против любой манипуляции людьми. Эта тема присутствует в стилистически изощренной, лаконичной по выразительным средствам черно-белой «Эффи Брист» (1974), блистательной экранизации романа Теодора Фонтане. В истории судьбы одной женщины раскрывается история целой эпохи, целого поколения. Вполне соответствует общему духу ленты примененная режиссером техника наплывов и затемнений, восходящая к эпохе немого кино.

В 1975 году Фасбиндер принял должность директора франкфуртского театра и поставил на его сцене спектакли: «Жерминаль» (инсценировка одноименного романа Э. Золя), «Фрекен Юлия» А. Стриндберга и «Дядя Ваня» А. Чехова. Постоянные финансовые затруднения и конфликты с труппой заставили его отказаться от этой почетной должности.

Деятельность Фасбиндера была на редкость многогранной. Он писал сценарии и пьесы, был оператором, под псевдонимом Франц Уолш монтировал фильмы, делал наметки музыки и с удовольствием играл как

актер, причем не только в своих картинах. Его называли вундеркиндом, мотором немецкого кино.

«Не могу представить себе того времени, когда я не буду снимать фильмов. И я настаиваю на том, что фильмы должны представлять собой исследование духа времени. Режиссура стоит мне больших сил, потому что это не отчужденная работа. Если ты делаешь безразличную тебе работу, то можешь прожить на десять или двадцать лет больше, но это будут печальные годы. Я считаю, что нужно жить по-другому, болееисступленно».

К 1980 году Фасбиндер создает по роману Альфреда Деблина 14-серийный телефильм «Берлин. Александерплац», который заслужил самую высокую оценку критики.

Герой романа Франц Биберкопф — фигура неоднозначная. С одной стороны, он сутенер, вор, в тупой агрессивности способный дойти до убийства. Но, с другой стороны, это человек, испытавший в жизни много несправедливости, простодушный, добрый, сентиментальный. Роман «Берлин. Александерплац» Фасбиндер прочитал в пятнадцатилетнем возрасте, и Франц Биберкопф стал вдохновителем многих его картин.

Все фильмы Фасбиндера отражают историю прошлого и настоящего, блеск и нищету общества, карьеру людей и ее крушение. За это его часто называли «немецким Бальзаком». Задавшись целью рассмотреть развитие западногерманского общества послевоенного периода, он создает знаменитую трилогию: «Замужество Марии Браун» (1978), «Лола» (1981), «Тоска Вероники Фосс» (1982), где точно воспроизводит реконструкцию «экономического чуда» эпохи Аденауэра.

Фильм «Замужество Марии Браун» стал высшим достижением актрисы Ханны Шигуллы, сотрудничавшей с Фасбиндером в девятнадцати фильмах.

Свою режиссерскую стратегию он строил на трех элементах: драматургия, актер, предметная среда. Фасбиндер любил изощряться в выборе кинематографических средств, оставаясь верным холодному, монотонному стилю, стойкой нюансировкой характеров, нежными чувствами, бликами, ломкостью судеб, мозаичностью пространства и нескрываемой физиологией.

Идея создания фильма «Лили Марлен» (1980) принадлежала шефу студии «Рокси» Лугги Вальдляйтнеру, который выделил на постановку 10 миллионов марок. За основу сценария были взяты мемуары певицы Лалы Андерсон. За одну ночь она стала знаменитой благодаря исполнению песенки «Лили Марлен», но случайная связь с антифашистским подпольем оборвала ее карьеру…

Выполняя пожелание продюсера, Фасбиндер создал грандиозный ретро-боевик. Вместе с оператором Ксавером Шварценбергером он весьма искусно имитирует атмосферу эффектных ритуалов Третьего рейха.

К этому времени режиссер уже познал силу кокаина. Вначале он испытывал эйфорию, потом стал впадать в депрессию. Фасбиндер понимал, чем грозит ему прием наркотиков, об этом свидетельствует фильм «Тоска Вероники Фосс» (1982), завершавший «аденауэровскую трилогию». Его героиня, знаменитая в прошлом актриса немецкого кино Сибилла Шмитц, из-за наркотиков лишается всего — семьи, славы, богатства, работы…

Райнер Вернер Фасбиндер скончался 10 июня 1982 года (по официальной версии — от «закупорки сосудов мозга», по неофициальной — от передозировки наркотиков) в возрасте 37 лет.

Ранняя смерть спасла его от неизбежного распада личности, предвестием которого можно считать фильм «Керель» (1982), поставленный по роману французского писателя Жене. Писатель в образе моряка Кереля, гомосексуалиста, убийцы и наркомана, запечатлел свою собственную биографию. Критики оставались в полной растерянности из-за ряда откровенных сцен, к примеру, гомосексуального акта с участием актера и бывшего любовника Фасбиндера, темнокожего Гюнтера Кауфманна по прозвищу «черный баварец». Когда фильм вышел на экраны, Фасбиндера уже не было в живых…

ВИМ ВЕНДЕРС
(род. 1945)

Немецкий режиссер. Фильмы: «Алиса в городах» (1974), «Ложное движение» (1975), «Американский друг» (1977), «Положение вещей» (1982), «Париж, Техас» (1984), «Небо над Берлином» (1987), «Лиссабонская история» (1994), «Конец насилия» (1997) и др.

Вильгельм Эрнст (Вим) Вендерс родился 14 августа 1945 года в Дюссельдорфе в семье врача. Далекие предки были выходцами из Голландии. «Я родился в стране, которой больше не существует, на осколках старой Германии. Я всегда чувствовал, что живу в *no man's land* — в ничьей стране. В юности я имел обыкновение сесть на велосипед и упорхнуть в Амстердам. Использовал для этого каждую возможность».

Он хотел стать архитектором, потом священником, художником… Вендерс учился медицине (1963–1964) и философии (1964–1965) в Мюнхене, Фрайбурге и Дюссельдорфе. В октябре 1966 года он отправился в Париж и рисовал на Монмартре. Вернувшись в Германию, Вендерс поступил на режиссерский факультет Высшей школы кино и телевидения в Мюнхене.

В студенческие годы (1967–1970) он активно занимался кинокритикой. Его рецензии были столь оригинальны и самобытны, что их с удовольствием печатали авторитетные издания.

Дипломная работа Вендерса «Лето в городе» (1970) содержит почти все мотивы, характерные для его творчества. Освободившись из тюрьмы, герой нанимает такси и несколько часов бесцельно колесит по улицам Мюнхена. Затем вдруг решает лететь в Нью-Йорк, но, увидев в газете название Амстердам, отправляется в Голландию.

В 1971 году Вим Вендерс начал самостоятельный режиссерский путь. Он выбрал для дебюта повесть своего друга, писателя Петера Хандке «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым». Молодой режиссер дает психологически точный анализ поведения уволенного с работы Йозефа Блоха, без всякого мотива убившего кассиршу кинотеатра, с которой он провел ночь.

После экранизации романа Натаниэла Готорна «Алая буква» (1972) Вендерс выпускает фильм «Алиса в городах» (1974) о путешествии европейца по дорогам Америки. Тридцатилетний журналист Винтер, переживающий тяжелую депрессию, вынужден путешествовать с

маленькой девочкой, которая хочет знать все и на все получить ответ. Алиса остается любимейшим персонажем Вендерса: «Я люблю ее, потому что она отважная девочка, ничего не боится, и ей все кажется забавным. Она классная».

В Германии Вендерс поставил картину «Ложное движение» (1974), где использовал характер героя знаменитого романа И. В. Гете «Годы ученичества Вильгельма Мейстера», перенеся действие в современность. В «Ложном движении» большое место занимают прогулки героев по горам, над Рейном. Красота местности как бы противопоставлена опустошению героев.

В 1975 году фильм получил национальную премию в номинациях режиссуры, сценария, операторской работы, актерского ансамбля, музыки и монтажа. Роль Миньон исполнила четырнадцатилетняя Н. Накшиньски — будущая знаменитость Настасья Кински.

Мотив сближения двух людей, которые сталкиваются случайно, но затем становятся друг для друга необходимы, лежит в основе фильма «С течением времени» (1975). Один из его героев — владелец кинопередвижки Бруно, как и сам Вендерс, — страстный поклонник киноискусства. «Только благодаря порнофильмам держится оно на плаву», — с горечью замечает он.

Критик П. Краал пишет, что Вендерс выразил «ощущение эпохи и скрытое умонастроение поколения тех, кто присутствует при конце мира, поколения, которое не получило в наследство от своих предков ничего, кроме развалин».

Чаще всего герои Вендерса — путешественники, странники. Они колесят по дорогам в поисках какой-то недосягаемой для них цели, пытаясь обрести самих себя, смысл существования. Бесспорный шедевр режиссера — фильм «Париж, Техас» (1984) — полный отчаяния рассказ об одиноком скитальце Трэвисе (Стэнтон), который вместе с сыном Хантером отправляется на поиски бывшей жены (Кински). Они находят ее в низкопробном заведении. После долгой исповеди героиня Кински соглашается взять сына к себе, а Трэвис снова уходит навстречу одиночеству…

«Париж, Техас» получил Гран-при в Каннах и вывел Вендерса в первую пятерку режиссеров мирового кино.

В 1984 году Вим поехал в Японию, чтобы снять документальную ленту «Токио-га» о жизни и творчестве японского режиссера Ясудзиро Одзу, которого боготворил.

Следующие десять лет Вендерс заново открывает для себя Германию и мир, находящийся в состоянии перемен.

Фильм «Небо над Берлином» (1987) посвящен трем «ангелам кино» — Андрею Тарковскому, Ясудзиро Одзу и Франсуа Трюффо. Сценарий написан Вендерсом при участии Хандке.

Режиссер так рассказывал о замысле фильма: «Когда бесконечно разочарованный Бог готовился к тому, чтобы отвернуться от Земли и оставить людей, случилось так, что несколько ангелов воспротивились этому и стали их защищать, прося дать людям еще один шанс. Разгневанный Бог выгнал их (ангелов) в самый страшный в то время город — в Берлин, а потом отвернулся». Божий гнев лишь предыстория сюжетных

событий. Два ангела спускаются с небес в современный Берлин. Один из них даже влюбляется в девушку-циркачку, но из-за этого теряет свои крылья и бессмертие. Отныне «падшие ангелы» вынуждены жить среди людей — без надежд на избавление или возвращение на небо, они приговорены быть свидетелями, вечными зрителями, не способными влиять ни на людей, ни на ход истории…

Вендерс активно участвовал в учреждении приза «Феликс» — европейского аналога «Оскара». Фильм «Небо над Берлином» получил первого «Феликса» (1988) за лучшую режиссуру, кроме того — премию за режиссуру на фестивале в Каннах (1987). В 1989 году университет Сорбонны присвоил Вендерсу звание почетного доктора, как лидеру интеллектуального, авторского кино.

В начале 1990-х Вендерс, возглавлявший Европейскую киноакадемию «Феликс», был поглощен организационными делами. И только после выхода на экран «Лиссабонской истории» (1994) критика вновь заговорила о нем как о великом действующем режиссере. Фильм снимался в Германии и Португалии. Оригинальную музыку записала фолк-группа «Мадредеус».

В «Лиссабонской истории» вновь возник излюбленный персонаж Вендерса — Филипп Винтер. Впервые он появился в «Алисе и городах». В других фильмах режиссера он был фотографом, писателем, детективом, звукорежиссером. Филипп Винтер — человек многосторонний, что каждый раз убедительно показывает актер Рюдигер Фоглер.

В 1997 году выходит интеллектуальный триллер Вендерса «Конец насилия». В истории похищенного голливудского продюсера, чудом спасшегося от смерти и открывшегося навстречу новой жизни, режиссер размышляет о связи насилия и кино. Само название ленты говорило, что режиссер хотел бы объявить конец насилию на экране.

Вим Вендерс не любит сидеть на одном месте и много путешествует по миру, чтобы «сохранять в себе любимые города» — Сидней, Иерусалим, Нью-Йорк, Лиссабон, Гавана… Официальный его дом в Лос-Анджелесе, где он живет вместе с третьей по счету женой актрисой Донатой. Они поженились в 1993 году.

В Гаване вместе с кубинскими музыкантами Вендерс снимает «Общественный клуб Буэна Виста» (1998), номинированный на «Оскар» по документальной категории. «Когда я приехал в Гавану и увидел ансамбль стариков, о которых мне рассказывали (а я думал, что все это преувеличенные восторги), то почувствовал наконец новое вдохновение, — вспоминает Вендерс. — Кубинцы научили меня не принимать себя слишком всерьез».

Мировая премьера игрового фильма мастера «Отель „Миллион долларов“» состоялась на 50-м юбилейном Берлинском фестивале в феврале 2000 года. Самая крупная голливудская постановка немецкого режиссера — это почти сказочный сюжет про постояльцев лос-анджелесской ночлежки. В картине участвуют Мэл Гибсон, Милла Йовович, группа «U2» и культовый рок-музыкант Боно. Жюри Берлинского фестиваля присудило Вендерсу «Серебряного медведя».

В крупномасштабном проекте Вендерса «На десять минут старше» (2003) приняли участие пятнадцать режиссеров, в их числе такие мэтры,

как Бертолуччи, Херцог, Годар, Шлендорф, Сабо, наконец, сам Вендерс. Каждый участник проекта, пользуясь излюбленными сюжетами и приемами, снял десяти минутную ленту на тему рождения, смерти, любви.

«Фильмы остаются в человеке и формируют его мировоззрение, их нельзя выбросить из головы, из души, — говорит Вим Вендерс. — Вот и я, как „захватчик“, хочу захватить людские умы: вложить в головы зрителей некие идеи, образы, которые, я надеюсь, помогут им точнее увидеть мир и их собственную жизнь. Мои картины не содержат посланий. Только одно: каждый человек волен изменить свою судьбу. Это и есть мое кредо, моя политика».

НИКИТА СЕРГЕЕВИЧ МИХАЛКОВ
(род. 1945)

Советский и российский режиссер. Фильмы: «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Пять вечеров» (1979), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1980), «Очи черные» (1987), «Урга» (1991), «Утомленные солнцем» (1994), «Сибирский цирюльник» (1999).

Никита Сергеевич Михалков родился 21 октября 1945 года в Москве в семье известных деятелей культуры. Фамильные корни Михалкова идут от Василия Сурикова и Петра Кончаловского. Отец — Сергей Михалков — поэт и драматург. Мать — Наталья Кончаловская — поэтесса и переводчик.

Никита учился в музыкальной школе, занимался в театральной студии при Театре имени Станиславского. С 14 лет он снимается в кино, пока в эпизодах («Солнце светит всем», «Тучи над Борском», «Приключения Кроша»).

Михалков обрел популярность, сыграв одну из главных ролей в фильме «Я шагаю по Москве» (1963). Режиссер Георгий Данелия вспоминал: «Никита никогда не снимался бездумно. Предлагал свои варианты, спорил со мной. Возможно, бывали даже случаи, когда он побеждал, хотя я этого не помню: такова уж наша режиссерская память».

В год выхода фильма Михалков поступает в Театральное училище имени Щукина. Вместе с ним училась Анастасия Вертинская. Через два года они поженились, у них родился сын Степан, который ныне занимается кинорежиссурой. К сожалению, этот брак вскоре распался.

В 1966 году Михалкова отчисляют из Щукинского училища за нарушение дисциплины (он снимался в кино, что запрещалось студентам училища). Никита переводится на 2-й курс режиссерского факультета ВГИКа в мастерскую Михаила Ромма.

После окончания ВГИКа Михалков был зачислен в штат «Мосфильма». Он уже начал готовиться к съемкам картины «Свой среди чужих, чужой среди своих», когда подоспела повестка в армию. Никита попросился на Камчатку, на флот.

После армии Михалков женился во второй раз — на манекенщице Татьяне Соловьевой, с которой познакомился еще до армии. Брак оказался счастливым. Вскоре в семье родилась девочка, которую назвали Анной, а через год мальчик — Артем.

В 1974 году на экраны страны вышел первый фильм Михалкова-режиссера — «Свой среди чужих, чужой среди своих». Картине предшествовала повесть «Красное золото», которую Михалков написал

вместе с Эдуардом Володарским. Как отмечает критик Ю. Богомолов, перед нами не приключенческий фильм в чистом виде, а скорее интеллектуальная игра в приключенческое кино.

Следующий фильм Михалкова, «Раба любви» (1976), рассказывает о судьбе актрисы русского немого кино Ольги Вознесенской, тщетно пытающейся найти себе место в послереволюционном мире. Постановочно сложный, костюмный фильм был снят за половину отпускаемых на такую картину средств и за одну треть производственных сроков.

Подлинное признание Михалкову принесла «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) по малоизвестной юношеской пьесе Чехова «Безотцовщина». То, что экзамен этот был выдержан блестяще, подтверждают: «Большая Золотая раковина» фестиваля в Сан-Себастьяне, премия «Золотая пластина» МКФ в «Чикаго-78», премия «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм года в Италии и множество других наград.

Успех тут принесли не только прекрасные работы актеров Александра Калягина, Елены Соловей, Юрия Богатырева, Евгении Глушенко и многих других, не только точность и глубина созданных ими характеров и многосложная вязь взаимоотношений героев. За всеми этими судьбами проступал образ времени: частные истории героев складывались в повесть о судьбах русской интеллигенции. Для картины Михалкова характерны обостренное чувство чеховского стиля, жесткая, чуть ироничная манера повествования.

«…Мы пытались найти чеховскую интонацию, свойственную писателю ироничность, тонкость, неуловимость человеческих отношений, — говорил Никита Сергеевич. — Для нас важно было сохранить единство движения действия, свободу этого движения, чтобы ни на одну секунду не возникало ощущение указующего перста, морализаторства, нагнетания игрушечных страстей и псевдостраданий».

В 1979 году Михалков экранизировал пьесу А. М. Володина «Пять вечеров». Фильм пользовался небывалым успехом у зрителей. Объясняется это, наверное, ясностью и простотой рассказанной истории: двое людей (актеры Гурченко и Любшин) когда-то давно, еще до войны, любившие друг друга, внезапно встречаются спустя годы и понимают — не сразу, но понимают, — что нужны друг другу, что не должны друг без друга жить.

Михалков снял фильм в стиле ретро, тогда еще непривычном в советском кино. Он точно фиксировал бытовые подробности послевоенного времени.

В 1980 году Михалков поставил картину «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» по роману И. А. Гончарова «Обломов». Работая над картиной, Михалков старался быть максимально лаконичным в стилистике, показывая на экране лишь то, что действительно необходимо. «Мы хотели, чтобы „Обломов“ был очень литературным фильмом, — подчеркивал он. — Мы стремились быть максимально близкими экранной прозе, а это совсем не исключает кинематографичности». Не случайно закадровое дикторское чтение сопровождается шорохом перелистываемых страниц.

Фильмы Михалкова получают международное признание, завоевывают множество призов на международных и всесоюзных фестивалях. Также на рубеже 80-х годов Михалков много и успешно

снимается как актер. Наибольшую известность получили его роли в «Сибириаде» (1979) Михалкова-Кончаловского, «Вокзале для двоих» (1983) и «Жестоком романсе» (1984) Эльдара Рязанова.

В 1986 году на 5-м съезде кинематографистов, когда после перестройки наступило время ниспровержения кумиров, а заодно и сведения счетов, Михалков выступил с резкой речью в защиту Сергея Бондарчука, чем настроил против себя многих своих коллег. Позднее он говорил: «После моего выступления поговаривали, что Михалков-де прогадал, не на того поставил. Я хочу быть правильно понятым: Бондарчук мне не родственник, нас связывают только профессиональные отношения. Но он снял „Войну и мир“, „Судьбу человека“, „Они сражались за Родину“. Свой вклад в советский кинематограф этот режиссер внес, и это объективно».

Видимо, именно это принципиальное выступление Михалкова во многом послужило поводом к тому, что его следующая картина «Очи черные» (1987), которую он снял в Италии, была прохладно принята отечественной критикой, несмотря на огромное количество призов, которое она взяла на международных кинофестивалях. Во время съемок фильма у Михалковых родилась дочь Надя. В честь ее дня рождения (27 сентября) Никита Сергеевич в одной из сцен «Очей черных» специально выложил число «27» цветами на клумбе.

Еще до написания сценария было известно, что в фильме сыграет Марчелло Мастроянни. И он, и Михалков хотели делать «чеховский» фильм. Однако было понятно, что итальянец в роли российского интеллигента для российского зрителя неизбежно будет как минимум экзотикой. Поэтому Михалков со своим постоянным соавтором Александром Адабашьяном решили взять за основу несколько чеховских рассказов, в том числе «Даму с собачкой», «Именины», «Жену», сделать сценарий, в котором Мастроянни, обладая чертами характера чеховских героев, оставался бы итальянцем. Так родилась идея «Очей черных», а за нею и сам фильм.

У Михалкова всегда творческая атмосфера во время съемок. Юрий Богатырев рассказывал: «До начала съемок, когда в течение нескольких месяцев Никита Сергеевич проводит с актерами огромную репетиционную работу, мы вместе фантазируем роль, выстраивая до мелочей психологический рисунок и внешность героя. Должен сказать, что подобного метода предварительной работы в кино я не встречал больше ни у одного режиссера, как не встречал и той удивительной атмосферы праздника, когда все увлечены и одержимы общим делом, включая костюмеров и осветителей, гримеров и рабочих…»

В конце 1980-х Михалков создает продюсерское объединение «Три Тэ» (Творчество, Товарищество, Труд). Первым фильмом, созданным при участии объединения, стала картина «Урга — территория любви» (1991) — притча о жизни честной, о любви верной, супружеской. Михалков построил свою картину по методу монтажа аттракционов: каждый эпизод содержит нечто впечатляющее, удивляющее. Чтобы обнять жену, муж настигает ее в бурной конной скачке; маленькая монгольская девочка посреди юрты виртуозно играет на аккордеоне; всадник въезжает в городскую квартиру верхом; ноты вальса «На сопках Маньчжурии» вытатуированы на спине и

пояснице веселого шофера….

Картина имела шумный успех на международных кинофестивалях, собрала богатый урожай призов — «Золотой лев» в Венеции, главная премия Европейской киноакадемии «Феликс-93», номинация на премию «Оскар».

После незатейливой ленты «Анна: от 6 до 18» (1993), рассказывающей о жизни дочери, Михалков снимает фильм «Утомленные солнцем» (1994). События разворачиваются в России 1936 года. «Это картина о том, — говорит Никита Сергеевич, — что виноватых нет и невиноватых нет. Единожды отдав на поругание историю, культуру, традицию, веру своей страны, мы все оказались заложниками у дьявола».

«Утомленные солнцем» получили множество международных наград, в том числе Гран-при Каннского кинофестиваля и «Оскара» за лучший иностранный фильм.

Премьера с размахом поставленного «Сибирского цирюльника» состоялась 20 февраля 1999 года в Кремлевском Дворце, а в мае картина открывала Каннский кинофестиваль. Никита Михалков считает, что показал «ту Россию, которая должна быть». Герой фильма юнкер Толстой (Меньшиков) за свою любовь и за защиту чести любимой (Ормонд) готов отдать жизнь, не говоря уже о свободе или достатке…

За счет бюджета «Сибирского цирюльника» Михалков отреставрировал колокольню Ивана Великого. От имени Российского фонда культуры подарил Вологодской области девять пианино. На строительство православной часовни в Даугавпилсе перечислил деньги. Красноярскому музею-усадьбе В. И. Сурикова подарил приличную сумму.

В жизни Никиты Михалкова творчество сочетается с активной общественной деятельностью на ниве культуры. 21 мая 1993 года он был избран председателем правления Российского фонда культуры. Михалков возглавляет также Союз кинематографистов России и является президентом Московского международного кинофестиваля.

Кроме того, он преподает во ВГИКе, на Высших режиссерских курсах, проводит мастер-классы в России и за рубежом.

В последние годы Никита Михалков увлекся документальным кино. Сначала он снял фильм «Отец» — к 90-летию поэта Сергея Михалкова, а чуть позже фильм «Мама», посвященный памяти Натальи Кончаловской.

Героями грандиозного семисерийного документального проекта «Никита Михалков. Русский выбор» стали адмирал Колчак, барон Врангель, генерал Деникин и другие участники событий почти столетней давности. Русская эмиграция — это колоссальный фрагмент истории.

«Я снял множество кинокадров за свою уже 35-летнюю работу в кино, — говорит Никита Михалков, — но всю свою жизнь я снимаю один фильм о том, что мне интересно, о том, что люблю…»

СТИВЕН СПИЛБЕРГ
(род. 1946)

Американский режиссер. Фильмы: «Челюсти» (1975), «Близкие контакты третьего вида» (1979), «В поисках утраченного ковчега» (1981), «Инопланетянин» (1982), «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989), «Парк Юрского периода» (1993), «Список Шиндлера» (1993), «Спасение рядового Райана» (1998) и др.

Стивен Спилберг родился 18 декабря 1946 года в Цинциннати. Его мать, Лиа, была пианисткой, отец, Арнольд — инженером-электронщиком, он участвовал в разработке первых компьютеров. Одна из трех младших сестер Стивена, Энн, станет известной сценаристкой.

Кино он увлекся в детстве. Первую сюжетную ленту Спилберг сделал в двенадцать лет, первый приз получил в тринадцать — за фильм о войне «Побег в никуда» (1960). Для того чтобы покупать пленку, ему приходилось подрабатывать маляром.

В 16 лет Стивен снял «Огненный свет», рассказывающий о группе ученых, исследовавших таинственное свечение ночного неба. Роли исполняли члены семьи. Картина демонстрировалась в кинотеатре в Финиксе, арендованном на один вечер Арнольдом Спилбергом. Прибыль составила 100 долларов.

После того как ему не удалось попасть в киноинститут, Стивен поступил в Калифорнийский университет на факультет телевидения. В 1969 году он снимает 22-минутный фильм «Эмблин», после которого руководство «Юниверсл» предложило новичку семилетний контракт. В результате Стивену пришлось оставить учебу в университете. Фильм «Эмблин» выиграл приз на кинофестивале в Атланте, потом получил премию в Венеции.

На телевидении Спилберг снял небольшой, с одним актером, фильм-катастрофу «Дуэль» (1971). Герой мчится по шоссе на легковом автомобиле. Без всяких причин его начинает атаковать огромный грузовик. Он сталкивает «легковушку» с шоссе, загоняет на переезд под колеса проносящегося мимо поезда, толкает с моста, пока сам не слетает на вираже в пропасть.

«Дуэль» имела успех, завоевала много призов и принесла более десяти миллионов долларов прибыли.

Продюсеры «Юниверсл» предложили Спилбергу сделать картину для большого экрана. Фильм-погоня «Экспресс в Шугарлэнд» (1974) заслужил хорошие отзывы критики. В 1975 году Спилберг приступил к созданию ленты «Челюсти» по бестселлеру Питера Бэнчли. Для фильма была заказана дорогостоящая 14-метровая пластиковая акула с электронным управлением, хотя на экране она практически не появляется. Съемки измотали всех. «„Челюсти“ — это мой личный Вьетнам, — заявил Спилберг. — Это история о том, как наивные люди сражались против природы, и природа мстила им каждый день».

Фильм попал в десятку самых кассовых лент за всю историю Голливуда, киноакадемики присудили ему три премии «Оскар». «Челюсти» вызвали целую волну подражаний в мировом кинематографе, получившую название «экологических катастроф».

В это время Стивен познакомился с Эми Ирвинг. Режиссер и актриса полюбили друг друга с первого взгляда. В 1985 году они поженились, Эми родила сына Макса. Но счастья в этом браке не было… В апреле 1989 года они расстались, в качестве отступного Эми получила 59 миллионов долларов, Стивен же взял сына к себе.

После громкого успеха «Челюстей» Спилберг мог сам выбирать сюжет для нового фильма. «Близкие контакты третьего вида» (1979) —

серьезная научно-фантастическая лента, рассказывающая о попытке установления контактов с внеземной цивилизацией. Спилберг тщательно изучал материалы, посвященные НЛО, встречался с уфологами. Картину он поставил с размахом, поразительными спецэффектами. Фильм был обречен на успех, так как по статистике 50 миллионов американцев верят в существование внеземных цивилизаций.

В 1981 году был снят первый фильм об археологе Индиане Джонсе. Индиана Джонс в исполнении Харрисона Форда стал новым романтическим героем на киноэкране.

Спилберг настолько увлекся фильмом, что провел съемки всего за 73 дня: «Быстрее я снимал только для телевидения». Один головоломный трюк следует за другим, зритель не успевает перевести дух, как следует новый поворот событий и бесстрашный Индиана попадает в еще более опасное приключение. Съемки проходили в Англии, Франции, Тунисе и на Гавайях. Коммерческий успех картины был потрясающим.

Спилберг вновь обращается к теме внеземных цивилизаций. В 1982 году он ставит фильм «Инопланетянин», который покорит весь мир и надолго станет символом его творчества. Это трогательная история о том, как маленького пришельца, похожего на чертенка, подобрали и пригрели дети.

На съемках второй серии «Индианы Джонса» Спилберг увлекся актрисой Кейт Кэпшоу, исполнительницей главной женской роли. Свои отношения они оформили в 1991 году. Кэйт приняла иудейство и нашла общий язык с мамой Стивена, родила троих детей, а еще двоих они с мужем усыновили. Кроме того, у Кэйт была дочь от первого брака, а у Стивена — сын.

Еще в конце восьмидесятых Джеймс Кэмерон заявил, что режиссер, который первым снимет фильм про динозавров на основе современной компьютерной графики, соберет все деньги в сезоне. Он оказался прав. Стивен Спилберг, выпустив на экран «Парк Юрского периода» по роману Майкла Крайтона, добился нового коммерческого триумфа. Это захватывающий рассказ о парке, населенном генетически выведенными динозаврами, контроль над которыми утерян. Консультантами картины были ученые-палеонтологи. Группа специалистов воспроизвела доисторических монстров в натуральную величину.

В 1993 году Стивен Спилберг приступил к постановке, браться за которую не решался более десяти лет, с того самого времени, когда студия «Юниверсл» предложила ему экранизировать роман австрийского писателя Томаса Кинелли «Ковчег Шиндлера». Книга рассказывала о немецком аферисте, спекулянте, бонвиване, который в 1944 году с помощью влиятельных друзей основал в Судетах собственный концлагерь и тем самым спас от гибели тысячу девяносто восемь евреев.

«Список Шиндлера» снимался в черно-белом цвете, чтобы придать истории максимальную достоверность. Успех был полным. Фильм был номинирован по 11 позициям на «Оскара» и победил в семи. Спилберг был назван лучшим режиссером Америки.

После этого он долгое время ничего не снимал, занимаясь коммерцией в области кино и телевидения и участвуя во многих выгодных предприятиях.

Спилберг не чуждается благотворительной деятельности. После выхода «Списка Шиндлера» он потратил 85 миллионов долларов на поддержку культуры и образования среди еврейского народа. Режиссер входит в руководства фонда «Старбрайт», занимающегося детскими больницами, в который вместе с друзьями пожертвовал 40 миллионов долларов.

В 1998 году Спилберг снял военную драму «Спасение рядового Райана» (1998). Режиссер собирался взглянуть на войну не из Голливуда, а глазами людей, которые на ней сражались и гибли. «Я хотел, чтобы зритель почувствовал себя внутри действия, как если бы он физически находился рядом с моими героями, а не сидел в уютном кресле кинозала, — рассказывает режиссер. — Мы на 80 процентов убрали с пленки цвет, благодаря чему изображение напоминает кадры старых фильмов, которые снимали на 35-миллиметровую пленку».

В основу сценария были положены реальные события. В июле 1944 года отряд из восьми человек во главе с капитаном Джоном Миллером (Том Хэнкс) должен проникнуть за линию обороны противника и спасти рядового Джеймса Райана (Мэтт Дэймон), единственного оставшегося в живых сына матери, уже потерявшей на фронте троих сыновей. В фильме поставлен вопрос: стоит ли рисковать жизнью восьмерых ради спасения одного? «Это действительно очень сложно, — говорит Спилберг. — И это то, что лично меня волнует очень давно. Попробуем взглянуть на проблему шире. Имеет ли правительство право посылать на войну молодых парней, зная, что многие из них не вернутся назад? Что должны чувствовать родители этих ребят? Какой ценой покупается слава? Все эти вопросы и составляют главное содержание картины».

В 55 лет Спилберг удивил всех, получив степень бакалавра искусств. Оказалось, что он втайне возобновил прерванную давным-давно учебу в университете Калифорнии. В студенческих списках Спилберг значился под псевдонимом. Любопытно, что к этому времени он уже был почетным доктором искусств пяти университетов, однако все-таки решил получить высшее образование, так как об этом мечтали родители.

После работы Стивен Спилберг всегда спешит домой. Он — примерный семьянин, не пьет и не курит. Для него общение с детьми — одно из самых больших удовольствий в жизни. Рано утром Стивен упаковывает завтрак для детей и развозит их по учебным заведениям. «Но на весь оставшийся день и вечер с ними остается настоящая мама — моя жена», — говорит он.

Стивен Спилберг намерен продолжить цикл серий «Индиана Джонс» с Харрисоном Фордом и Джорджем Лукасом. «Я познакомился со своей женой во время съемок второй части фильма, — говорит он, — поэтому самое счастливое воспоминание моей жизни связано с „Индианой Джонсом“».

ЭМИР КУСТУРИЦА
(род. 1954)

Боснийский режиссер. Фильмы: «Помнишь ли Долли Белл?» (1980), «Отец в командировке» (1984), «Дом для повешения» (1989), «Сны Аризоны» (1992), «Подполье» (1995) «Черный кот, белый кот» (1998) и др.

Эмир Кустурица родился в городе Сараево 24 ноября 1954 года в семье мусульман, но корни имеет сербские. В последних классах гимназии он играл в футбол и собирался подписать контракт с профессиональным клубом, но из-за болезни суставов о спорте пришлось забыть. Неожиданно для себя Кустурица увлекся кино и снял любительскую ленту, которая получила премию.

Закончив гимназию, он уехал в Прагу, где жила сестра отца. «Шел семьдесят третий год, и я вдруг оказался в сердцевине Европы, в центре европейской цивилизации, в городе-музее. Это было шоком для моего южного балканского темперамента», — вспоминает Кустурица.

В Пражской киноакадемии он учился на режиссерском факультете у таких мастеров, как Отакар Вавра и Иржи Менцель. Кустурица имел возможность видеть все, что приходило с Востока и с Запада, в отличие от многих коллег, которые были ориентированы либо в одну, либо в другую сторону. Его дипломная работа «Герника» (1976) завоевала главный приз на фестивале студенческих фильмов в Карловых Варах.

Окончив киноакадемию в 1977 году, Эмир вернулся в Сараево, начал работать для телевидения. Он снимал короткометражки, а вечером играл на гитаре в рок-группе. Его первая полнометражная картина «Помнишь ли Долли Белл?» (1980) получила специальную премию за дебют и приз ФИПРЕССИ на фестивале в Венеции-81. Эмир в это время служил в армии, и его отправили прямо из казармы в Лидо, в самую гущу кинематографического карнавала.

В фильме «Помнишь ли Долли Белл?» вместе с писателем Абдулахом Сидраном Кустурица рассказал о «юноше, вступающем в жизнь», на окраине Сараева в начале шестидесятых годов. Юный герой познает классовую рознь и социальную демагогию, странные и двуличные поступки взрослых, распад семьи, первую любовь, мир городского дна… «Это автобиография всего поколения, даже нескольких», — подчеркивал режиссер.

Уже в двадцать шесть лет Кустурица — или, как его называют друзья, Куста — получил неофициальный титул «Кинорежиссер двадцать первого века». Герой его следующего фильма «Отец в командировке» (1984), невинно пострадавший в конце 1940-х из-за того, что поссорились Сталин и Тито, должен отправиться на несколько лет в трудовой лагерь для перевоспитания. Этот фильм, как и первую ленту режиссера, кто-то счел антисоциалистическим, кто-то — сталинистским. Между тем Кустурица рассказывал о несгибаемой воле к жизни.

Фильм был награжден «Золотой пальмовой ветвью», а председатель каннского жюри Милош Форман объявил 30-летнего режиссера из Югославии надеждой европейского и мирового кино.

В 1989 году Кустурица показал в Каннах свое «Время цыган» (оригинальное название — «Дом для повешения»). Он вырос по соседству с цыганской общиной и получил от цыган первые уроки дружбы и свободы. Одно время о Кустурице говорили: цыганский Феллини. «Притчи боснийского режиссера иносказательны, глубоки по смыслу, но просты и афористичны — почти как библейские», — пишет киновед С. Кудрявцев.

В интервью Кустурица часто представляется как рок-музыкант, который по какому-то недоразумению снимает фильмы в перерывах между репетициями. Он часто говорит о том, что должен был стать писателем. Вспоминает о своей бабке, которой, чтобы добраться из горной деревни до рынка, требовалось пройти пешком пять-шесть километров, но люди встречали ее везде словами: «Привет, соседка». Кустурица уверяет, что точно так же его впоследствии приветствовали в Париже и Нью-Йорке и что это ощущение открытости мира сегодня важнее, чем талант.

В тридцать шесть лет, как мэтр мирового кино, он начал преподавать кинорежиссуру в Колумбийском университете.

Снимая «Сны Аризоны» (1992), Кустурица попытался вписаться в систему Голливуда, не утратив самобытности. Фильм знакомит зрителя с удивительными людьми, каждый из которых по-своему пытается осуществить свою мечту: кто-то — полететь на Луну, кто-то — просто подняться в воздух, кто-то — стать актером, а кто-то — жить среди эскимосов. «Сны» изумительно романтичны — с летающими рыбами и узкоглазыми эскимосами, с дивными арктическими пейзажами. «Зритель окунается в вихрь образов, удивительно изящных и несущих неизъяснимое очарование. Эпизоды нанизываются один на другой так, что практически невозможно предугадать развитие событий, но история при этом рассказывается внятно и четко», — пишет французский критик Эрика Либио.

Поворотным пунктом в судьбе режиссера стал фильм «Подполье» («Андеграунд») (1995), принесший Кустурице вторую «Золотую пальмовую ветвь». Картину представили как триумф десятилетия, роман-эпопею, сравнимую с «Войной и миром». Эмир обращается к судьбе беженцев, желающих спрятаться от ужаса кровавой бойни в своем отечестве. Современный сюжет он воплощает в виде притчи.

После показа «Подполья» боснийское телевидение стало представлять режиссера монстром, администрация Сараева начала репрессии против его семьи. Мать Эмира была вынуждена переехать в Черногорию.

Как и в случае с «Аризоной», Кустурица долго монтировал фильм, прежде чем выпустить на экраны окончательный вариант. Тон многих рецензий (несмотря на каннский триумф) был столь убийственным, что Кустурица заявил о своем уходе из кино. Травлю развязали левые французские философы и критики, которые сочли «Подполье» политически некорректной и просербской картиной (что едва ли верно: Кустурица пытался понять причины югославских войн). «Эти люди, — говорил впоследствии режиссер, — всю жизнь занимаются политиканством. […] Это они вместе со своими союзниками сформировали после Первой мировой войны Югославию, и они же разрушили ее».

Решив было бросить кино, Кустурица затеял небольшой проект для немецкого телевидения о цыганской музыке под названием «Музыка-акробатика». Из этой затеи получился полнометражный фильм «Черный кот, белый кот». История счастливой любви разыгрывается на колоритном фольклорном фоне и украшена цыганской музыкой. Зрелище развлекательное, энергичное, экзотическое.

«Котов» на Венецианском фестивале приветствовали стоя. Это, пожалуй, первый фильм Кустурицы, который зрителям понравился больше, чем специалистам: на фестивале он получил не «Золотого льва», а всего лишь приз жюри за режиссуру.

«Я вернулся к Жизни, Цветам и Свету, — говорил режиссер. — Вот этот кич, который присущ цыганам, интригует меня именно из-за своей эмоциональной силы. Такой кич разрушает рамки любого жанра. Это нечто вроде насмешки. Они ничего не воспринимают всерьез, и мне это очень нравится. Я чувствую себя так, словно я вернулся домой. Они говорят, что живут нигде — между небом и землей. В некотором смысле это напоминает и мою жизнь».

В последние годы Кустурица живет и работает в Белграде, Париже и Нью-Йорке. Кроме режиссуры, он эпизодически занимается литературой — пишет сценарии для других постановщиков, а также выступает бас-гитаристом в группе «Курить запрещено» и регулярно играет в футбол. Предпочитает говорить по-английски и упорно называет себя югославом, эмиром несуществующей страны. Вместе с Квентином Тарантино его называют режиссером XXI века.

КВЕНТИН ТАРАНТИНО
(род. 1963)

Американский режиссер, сценарист. Фильмы: «Бешеные псы» (1992), «Криминальное чтиво» (1994), «Джеки Браун» (1997), «Убить Билла» (2003).

Квентин Тарантино родился 27 марта 1963 года в Ноксвилле, штат Теннесси. Его мать, Конни, была наполовину индеанкой-чероки, наполовину ирландкой. Она окончила школу в пятнадцать лет и вышла замуж за итальянца Тони Тарантино. Через год родила сына, назвав его в честь героя сериала «Дым стрельбы» Квинта Аспера. Официальное же имя — Квентин — она взяла из романа «Шум и ярость» Фолкнера. Отца Тарантино к этому времени в семье уже не было.

В 1965 году Конни переехала в Лос-Анджелес, где вышла замуж за музыканта Курта Заступила. Мать Квентина сделала удачную бизнес-карьеру в области фармакологии. Маленький Тарантино проводил много времени с богемными друзьями приемного отца. Он увлекался телесериалами и обожал кино.

В шестнадцать лет он оставил школу и устроился билетером в кинотеатре, где демонстрировались порнофильмы. Примерно в это же время он записался в класс актерского мастерства Джеймса Беста. Но актерская карьера у него не складывалась.

После долгих поисков Тарантино нашел работу, о которой мог только мечтать, — продавца кассет в магазине «Видео-архив» в богемном районе Манхэттен-Бич. «Видео-архив» был в каком-то смысле заменой режиссерским курсам. Хозяин платил ему всего четыре доллара в день, но позволял брать сколько угодно кассет на дом. Впоследствии его не раз и не два будут упрекать в откровенных заимствованиях из чужих фильмов.

Тарантино хотел не только писать сценарии, но и снимать по ним фильмы. Долгое время ему не удавалось найти денег на собственную постановку. В 1989 году он продал свой сценарий «Настоящая любовь» Гильдии писателей за 30 тысяч долларов.

«Я уже написал „Настоящую любовь“, потом „Прирожденных убийц“, „Псов“, — вспоминает Тарантино. — Потом я написал один сценарий по чужому сюжету, а потом отредактировал чужой сценарий. Таким образом я смог обеспечить себя как писатель на добрых полтора года до того, как я сдвинул „Псов“ с мертвой точки, что было нелегко».

В течение шести лет Тарантино пытался найти продюсера для фильма «Бешеные псы». Наконец, знаменитый актер Харви Кейтел дал согласие сниматься в этой картине. Под его имя был выделен бюджет в полтора миллиона долларов. Для Тарантино это было подарком судьбы.

Тарантино рассказывал о замысле фильма так: «У меня есть идея, „Бешеные псы“, — о банде парней, которые грабят, но самого ограбления вы не видите. Все действие фильма происходит в гараже, где они все собираются: кого-то подстрелили, кого-то ранили, кого-то убили, кто-то из них подосланный полицейский, но самого разбоя, ограбления там нет, потому что это малобюджетный фильм».

Успех картины превзошел все ожидания: она собрала более двадцати миллионов долларов. На фестивале в Торонто «Бешеные псы» были признаны лучшим фильмом года.

Вскоре после премьеры Тарантино отправился в Амстердам, где провел пять месяцев. Здесь он проводил время в барах, напичканных наркоманами, и пил до самого утра. Днем он посещал кинотеатры и много читал. В Амстердаме Тарантино начал писать сценарий под названием «Криминальное чтиво». Он сразу определил структуру будущего фильма: «Три истории, они взаимосвязаны, в них участвуют одни и те же персонажи. Одни и те же герои перемещаются из одной сюжетной линии в другую».

«Криминальное чтиво» был первым фильмом, полностью финансируемым компанией «Мирамакс». Продюсер Дэнни Де Вито и один из владельцев компании Харви Вайнстайн были в восторге от сценария. С их благословения в 1993 году Тарантино приступил к съемкам картины с бюджетом в восемь с половиной миллионов долларов.

На роль гангстера Винсента Тарантино привлек Джона Траволту. Участие Брюса Уиллиса в картине не предусматривалось: его актерский гонорар увеличил бы бюджет вдвое. Однако Уиллис был большим поклонником фильма «Бешеные псы» и согласился сниматься у Тарантино бесплатно.

Успех «Криминального чтива» (1994) был полный. За десять дней картина собрала более 21 миллиона долларов. Критики называли Тарантино «Марком Твеном 90-х годов» и утверждали, что «со времен „Гражданина Кейна“ ни один человек не возникал так из относительной безвестности, чтобы дать искусству кинематографии новое имя». Сценарий «Криминального чтива», вышедший отдельным изданием, в Британии попал в десятку бестселлеров.

«Криминальное чтиво» получило «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах и выдвигалось на премию «Оскар» по семи номинациям (победа досталась только в категории лучший сценарий — Тарантино и Роджеру Эйвери).

Снимавшийся в фильме Сэм 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 должны были бы вызвать ужас, для меня это было открытием и потрясением».

Волна подражаний «Криминальному чтиву» образовала целое направление в современном кино, но второго Тарантино пока так и не появилось.

В 1997 году Тарантино ставит «Джеки Браун» по роману «Ромовый пунш» Элмора Леонарда, в котором рассказывается о стюардессе, вовлеченной в нелегальную торговлю оружием.

«Джеки Браун» — это зрелая работа мастера, тщательно продуманная. Фильм был встречен прохладно, хотя были и положительные отзывы. Так, например, британская «Эмпайр» писала: «Тарантино опять удалось бросить вызов критикам и снять фильм, позволивший ему прочно утвердиться в звании самого значительного режиссера десятилетия».

Весной 1998 года Тарантино дебютировал на Бродвее в спектакле «Подожди до темноты» Фредерика Нотта, новой версии пьесы о слепой девушке, в квартире которой орудуют бандиты. Тарантино сыграл Гарри Роута, главаря преступников.

Кассовые сборы были впечатляющие, но театральные критики в один голос заявили, что Тарантино лучше оставить навязчивую идею стать драматическим актером и заняться тем, что у него хорошо получается — писать сценарии и снимать кино.

Четырехгодичный период застоя после «Джеки Браун» сменился у Квентина Тарантино новым подъемом. В одном из интервью он сказал, что за прошедшие четыре года сочинил сценарии двух фильмов — «Убить Билла» и посвященного событиям Второй мировой войны «Бесславные ублюдки».

Сценарий «Убить Билла» Квентин писал специально для звезды «Криминального чтива» Умы Турман. Правда, съемки пришлось отложить из-за беременности Умы.

Тарантино называет «Убить Билла» кинематографическим романом. Его сюжет необычен. Во время свадьбы происходит кровавая бойня. Невеста в течение пяти лет пребывает в коме. Очнувшись, она начинает мстить убийцам за погибшего жениха… Большая часть съемок проходила в Китае.

Голливудская кинокомпания «Мирамакс» решилась на необычный и рискованный шаг — разделить насыщенный спецэффектами боевик «Убить Билла» на две серии. Премьера первой части состоялась 10 октября 2003 года, второй — в 2004-м.

ЛИТЕРАТУРА

Акира Куросава. Сборник. — М.: Искусство, 1977.

Актер в современном театре. Сборник научных трудов. — Ленинград: ЛГИТМиК, 1989.

Ален Рене. Сборник. — М.: Искусство, 1982.

Антониони об Антониони. Сб. — М.: Радуга, 1986.

Антуан А. Дневники директора театра. — М.: Искусство, 1939.

Арлазоров М. С. Протазанов. — М.: Искусство, 1973.

Арнольди Э. М. Жизнь и сказки Уолта Диснея. — М.: Искусство, 1968.
Асенин С. В. Уолт Дисней. Тайны рисованного киномира. — М.: Искусство, 1995.
Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. — М.: Искусство, 1994.
Баскаков В. Е. Путь исканий. В кн.: Антониони об Антониони. — М.: Радуга, 1986.
Бах С. Марлен Дитрих. Жизнь и легенда. — Смоленск: Русич, 1997.
Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. — М.: Наука, 1983.
Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — М.: Академический проект, 1998.
Березницкий Я. А. Как создать самого себя. — М.: Искусство, 1976.
Блэйер Ф. Айседора. — Смоленск: Русич, 1998.
Бобылева А. Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX–XX веков. — М.: Эдиториал УРСС, 2000.
Богемский Г. Д. Планетта Дзаваттини. В кн.: Дзаваттини Чезаре. — М.: Искусство, 1982.
Богемский Г. Д. София Лорен. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.
Божович В. И. Рене Клер. — М.: Искусство, 1985.
Божович В. И. Современные западные режиссеры. — М.: Наука, 1972.
Бояджиева Л. В. Макс Рейнхардт. — Л.: Искусство, 1987.
Брагинский А. В. Жан-Поль Бельмондо. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
Брагинский А. В. Жерар Депардье. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
Брагинский А. В. Катрин Денев. — М.: Панорама, 2000.
Брук П. Пустое пространство. — М.: Прогресс, 1976.
Брюнелен А. Жан Габен. — М.: Искусство, 2001.
Бунюэль о Бунюэле. — М.: Радуга, 1989.
Бушуева С. К. Итальянский современный театр. — М.: Искусство, 1983.
Бьяджи Э. Марчелло Мастроянни. — М.: Панорама, 1998.
Ваксберг А. И. Ночь на ветру. — М.: Искусство, 1982.
Вилар Ж. Хроника в форме романа. — М.: Искусство, 1999.
Висконти о Висконти. — М.: Радуга, 1990.
Высторобец А. И. Сергей Бондарчук. Судьба и фильмы. — М.: Искусство, 1991.
Генс И. Ю. Бросившие вызов: (Японские кинорежиссеры 60–70-х годов). — М.: Искусство, 1987.
Георгий Александрович Товстоногов. — Ленинград: Искусство, 1986.
Гительман Л. И. Дюллен. Жуве. В кн.: История зарубежного театра. Часть 3. — М.: Просвещение, 1986.
Гиш Л. Кино, Гриффит и я. — М.: Искусство, 1974.
Грасси Паоло. Мой театр. — М.: Искусство, 1982.
Головашенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. — М.: Искусство, 1970.
Громов Е. С. Комедии и не только комедии. Кинорежиссер Эльдар Рязанов. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1989.
Громов Е. С. Лев Кулешов. — М.: Искусство, 1984.
Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. — М.: Искусство, 1963.
Доусон Д. Тарантино. — М.: Вагриус, 1999.

Дуган Э. Роберт Де Ниро. — М.: ТЕРРА, 1997.
Дунаева Е. А. Автор — ты… Из истории возникновения западноевропейской режиссуры. — М.: НТ-Центр, 1994.
Звезды Голливуда (80–90-е годы). — М.: Искусство, 1995.
Звезды немого кино. — М.: Искусство, 1968.
Зоркая Н. М. Евгений Вахтангов. — М.: Искусство, 1963.
Зоркая Н. М. Портреты. — М.: Искусство, 1965.
Ивасаки А. Современное японское кино. — М.: 1960.
Иезуитов Н. Пудовкин: пути творчества. — М.-Л.: Искусство, 1937.
Иллюстрированная история мирового театра под редакцией Дж. Р. Брауна. — М.: БММАО, 1999.
История зарубежного кино. Т. 1 и 2. — М.: Искусство, 1965.
История зарубежного театра. В 4 тт. — М.: Просвещение, 1987.
История советского драматического театра в 6 т. — М.: Наука, 1966–1971.
Капралов Г. А. Человек и миф. — М.: Искусство, 1984.
Карцева Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра. — М.: Искусство, 1976.
Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М.: Искусство, 1958.
Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. — М.: Искусство, 1982–1985.
Козлов Л. Лукино Висконти и его кинематограф. — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987.
Колодяжная В. С. Уильям Уайлер. — М.: Искусство, 1975.
Кончаловский А. С. Низкие истины. — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2001.
Кончаловский А. С. Возвышающий обман. — М.: Коллекция «Совершенно секретно», 2002.
Кречетова Р. Любимов. В кн.: Портреты режиссеров. Вып. 2. — М.: Искусство, 1977.
Крыжицкий Г. К. Великий реформатор сцены. — М.: Советская Россия, 1962.
Кукаркин А. В. Чарли Чаплин. — М.: Искусство, 1988.
Кудрявцев С. 500 фильмов. — М.: СП «ИКПА», 1990.
Кулешов Л. В., Хохлова А. С. 50 лет в кино. — М.: Искусство, 1975.
Лейси Р. Княгиня грез. — Смоленск: Русич, 1996.
Липков А. И. Профессия или призвание. — М.: ВТПО «Киноцентр», 1991.
Лищинский И. Жан Ренуар во времени и в пространстве. В сб.: Жан Ренуар. — М.: Искусство, 1972.
Любомудров М. Н. Все должно идти от жизни… В кн.: Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. — М.: Правда, 1989.
Любомудров М. Н. Противостояние. Театр, век XX: традиции — авангард. — М.: Молодая гвардия, 1991.
Макарова Г. В. Пискатор. В кн.: История зарубежного театра. Часть 3. — М.: Просвещение, 1986.
Макарова Г. В. Прогрессивные тенденции в театральном искусстве ФРГ 1949–1984. — М.: Наука, 1986.
Марк Донской. Сборник. — М.: Искусство, 1978.
Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сост. А. М. Сандлер. — М.: Искусство, 1990.

Михалков-Кончаловский А. С., Дементьева М. Ю. Остаюсь советским гражданином. — М.: Знание, 1989.

Никита Михалков. Сборник. — М.: Искусство, 1989.

Николаевич С. И. Таиров. — М.: Знание, 1985.

Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. — М.: Наука, 1984.

Орсон Уэллс. Сб. — М.: Искусство, 1975.

Паркер Дж. Шон Коннери. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998.

Проскурникова Т. Б. Авиньон Жана Вилара. — М.: Искусство, 1989.

Проскурникова Т. Б. Антонен Арто — теоретик «театра жестокости». В кн.: Современное западное искусство. — М.: Наука, 1982.

Пудовкин в воспоминаниях современников. — М.: Искусство, 1989.

Пырьев И. А. Избранные произведения в двух томах. Автор вступительной статьи Р. Н. Юренев. — М.: Искусство, 1978.

Разлогов К. Монолог Орсона Уэллса. В сб.: Орсон Уэллс. — М.: Искусство, 1975.

Райх Б. Ф. Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М.: Искусство, 1972.

Райх Б. Ф., Лацис А. Э. Рейнгардт. В кн.: История западноевропейского театра. Том 5. — М.: Искусство, 1970.

Рей Сатьяджит. Сост. А. Г. Софьян. — М.: Искусство, 1979.

Ренуар Жан. Моя жизнь и мои фильмы. — М.: Искусство, 1981.

Рокотов В. Голливуд. От «Унесенных ветром» до «Титаника». — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

Рудницкий К. Л. Мейерхольд. — М.: Искусство, 1981.

Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898–1907. — М.: Наука, 1989.

Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. — М.: Наука, 1990.

Садуль Ж. Всеобщая история кино в 5-титомах. — М.: Искусство, 1982.

Салес Гомес П.-Е. Жан Виго. В кн.: Жан Виго. Сб. — М.: Искусство, 1979.

Самин Д. К. Самые знаменитые эмигранты России. — М.: Вече, 2000.

Саммерс Э. Богиня. Тайна жизни и смерти Мэрилин Монро. — Смоленск: Русич, 1997.

Сато Тадао. Кино Японии. — М.: Радуга, 1988.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. — М.: Искусство, 1987.

Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. — М.: Искусство, 1979.

Соловьева И. Н., Шитова В. В. К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1985.

Спото Д. Ингрид Бергман. — Смоленск: Русич, 1998.

Стивен Спилберг. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000.

Трауберг Л. З. Дэвид Уорк Гриффит. — М.: Искусство, 1984.

Трауберг Л. З. Избранные произведения в 2-х томах. — М.: Искусство, 1988.

Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. — М.: Радуга, 1987.

Третьяков С. М. Страна-перекресток. — М.: Советский писатель, 1991.

Уитфилд А. Мэри Пикфорд. — Смоленск: Русич, 1999.

Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. — М.: Искусство, 1971.

Финкельштейн Е. Л. Картель четырех. — М.: Искусство, 1974.

Уэллс об Уэллсе. Предисловие К. Разлогова. — М.: Радуга, 1990.
Хепберн К. Я: Истории из моей жизни. — М.: Вагриус, 1995.
Шальнева Е. Федерико Феллини. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
Щеглов Д. А. Любовь Орлова. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
Шкловский В. Б. Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1976.
Чарлз Чаплин. Моя биография. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
Черкасов Н. К. Записки советского актера. — М.: Искусство, 1953.
Черток С. М. Зарубежный экран: интервью. — М.: Искусство, 1973.
Экран, 1987. — М.: Искусство, 1987.
Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч. 3. Музыка. Театр. Кино. — М.: Аванта+, 2000.
Юренев Р. Н. Краткая история киноискусства. — М.: Издательский центр «Академия», 1997.
Юткевич С. И. Франция — кадр за кадром. — М.: Искусство, 1970.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Александров А. Бертолуччи: Путешествие продолжается. — М.: Эхо планеты, 1994, № 4.
Александров А. Хичкок, толстый и ужасный. — М.: Караван историй, № 2.
Аллен Вуди. Мир скорее смешон, чем трагичен. — М.: Искусство кино, 1992, № 5.
Багратион-Мухранели И. Похвала объему и тени. — М.: Искусство кино, 1999, № 12.
Бартошевич А. Стрелер. — М.: Искусство, 2002, № 17.
Бергман И. Ингмар, Лив и Лена. — М.: Искусство кино, 2001, № 4.
Богемский Г. Д. Витторио Де Сика: один или два? — М.: Искусство кино, 1975, № 10.
Богемский Г. Д. Идентификация мастера. — М.: Искусство кино, 1992, №10.
Босенко В. Дрейер. — М.: Искусство, 2002, № 12.
Босенко В. Эйзенштейн. — М.: Искусство, 2002, № 16.
Брессон Р. «Режиссура — не искусство». — М.: Искусство кино, 2000, № 97.
Виленкин В. Режиссер воскресает в актере. — М.: Театр, 1965, № 10.
Винниченко Е. «Человек с киноаппаратом», СССР (1929). — М.: Искусство кино, 1989, № 12.
Владимов Г. Письмо Андрея Тарковского. — М.: Искусство кино, 1991, № 1.
Волков А. Третье пришествие Уолта Диснея. — М.: Детская литература, 1991, № 12.
Габрилович Е. Одна жизнь. — М.: Искусство кино, 1990, № 4.
Галевдеев В. Лев Додин: метод и школа. — Искусство, 2002, № 9.
Гордон А. Воспоминания об Андрее Тарковском. — М.: Искусство кино, 2001, №№ 2–4.
Грибанов В. Анатолий Эфрос: «…большевиков он просто не замечает»: — М.: «Аргументы и факты», 2003, № 1.
Гринуэй П. Правила игры. — М.: Искусство кино, 1994, № 2.
Гринуэй П. Это очень важно — быть автором. — М.: Искусство кино, 2001, № 1.
Громов В. Пазолини. — М.: Искусство, 2002, № 21.
Джеймс Ник. Жан-Люк Годар: архив архивов. — М.: Искусство кино, 2000, № 7.

Дуларидзе Л. Бунюэль. — М.: Искусство, 2002, № 18.
Еленский Д. Пустырь Пьера Паоло Пазолини. — СПб.: Секретные материалы, 2002, № 7.
Ефремова Е. Лев Додин: «Маятник жизни всегда возвращается к незыблемым понятиям». — М.: «Русский журнал», 12 марта 2003.
Зайцева Т. Эльдар Рязанов по иронии судьбы не стал мореходом. — М.: Семь дней, 1997, № 47.
Зильберман С. Хоть я и моложе, я был ему как отец. — М.: Искусство кино, 1990, № 8.
Зоркая Н. Андрей Тарковский. Один за всех. — М.: Новое время, 2002, № 16.
Исмаилова Н. Репетиция коммунизма. Трагедия и фарс. — М.: Искусство, 1999, № 38.
Карцева Е. Альфред Хичкок. Великий мистификатор. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1996, № 33.
Карцева Е. «Доктор Живаго»: роман и фильм. — М.: Искусство кино, 1990, № 2.
Клифа Т. Ален Рене: «Будущее — равноправная составляющая памяти». — М.: Экран и сцена, 1998, № 10.
Коппола Ф. Ф. Власть судьбы и судьбы власти. — М.: Искусство кино, 1992, № 3.
Коппола Ф. Ф. Утопия. — М.: Искусство кино, 1999, № 4.
Краснова Г. Вуди Аллен и ипостаси пересмешника. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 25.
Кубатьян Г. Заметки о Параджанове. — М.: «Дружба Народов», 2002, № 4.
Кувшинова М. Искушение О.У. — М.: «Ах…», 2001, № 1.
Кудрявцев С. Роман Полански. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1994, № 22.
Кудрявцев С. Любимец Канн Эмир Кустурица. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1994.
Кушниров И. Гриффит. — М.: Искусство, 2002, № 11.
Лазарев Л. На съемках и после съемок… Воспоминания об Андрее Тарковском. — М.: Искусство кино, 1989, № 10.
Максимов В. Антитеатр Антонена Арто. — М.: Театр, 1991, № 5.
Максимов В. Мейерхольд. — М.: Искусство, 2002, № 5.
Мусина М. Джон Хьюстон и три его товарища: Богарт, Уэллс и Господь Бог. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 29.
Назаров А. Скорсезе обрел «невинность». — М.: Эхо планеты, 1994, № 6.
Новогрудский А. Еще об истории одной трагедии. — М.: Искусство кино, 1991, № 1.
Нусинова Н. И. Роман о Лисе. — М.: Искусство кино, 1989, № 12.
Параджанов Г. «У нас был великий дом…» — М.: «Огонек», 1997, № 27.
Потехин К. Игрок на чужом поле. Документальные фильмы Г. В. Александрова. — М.: Искусство кино, 1998, № 3.
Райнер Вернер Фасбиндер. Два сценария. — М.: Киносценарии, 1992, № 1.
Разлогов К. Карлос Саура: траектория исканий. — М.: Искусство кино, 1985, № 3.
Рифеншталь Лени. Вплоть до одержимости. — М.: Искусство кино, 2001, № 8.

Рэнвод Д. Возвращение Мастера. — М.: За рубежом, 1989, № 94.
Рубанова И. Анджей Вайда, польский режиссер: «Ехать в Америку мне было незачем». — М.: Известия, 7 мая 2003.
Рудницкий К. Александр Таиров: конец пути. — М.: Театральная жизнь, 1988, № 21.
Рыбинская Н. Принцесса и вор. — М.: Караван историй, 2002, № 8.
Рязанова О. Художник-легенда. — М.: Киносценарий, 1989, № 2.
Савосин Д. Альфред Хичкок и мистер Гаффин. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 30.
Савосин Д. Вещая анаграмма фамилии. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 25.
Савосин Д. Марсель Карне. Неснятое кино. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 31.
Савосин Д. Франсуа Трюффо. Певец любви неразделенной. — М.: Видео-АСС-Премьер, 1995, № 28.
Секридова Т. Сергей Бондарчук: Он всю жизнь сражался за Родину. — М.: Совершенно секретно, 2000, № 9.
Сердобольский О. Анджей Вайда: петербургский визит к Достоевскому. — М.: Эхо планеты, 2002, №№ 19–20.
Скорнякова М. Он подчинял безоговорочно. — М.: Театральная жизнь, 1990, № 22.
Старевич в воспоминаниях. — М.: Искусство кино, 1999, № 12.
Суркова О. «Гамлет» Андрея Тарковского. — М.: Искусство кино, 1998, № 3.
Сухоцкая Н. Занавес. — М.: Театральная жизнь, 1989, № 23.
Тарковский А. Для целей личности высоких. — М.: Искусство кино, 1992, № 4.
Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. — М.: Искусство кино, 1990, №№ 7–10.
Тасбулатова Д. Скала Отари. — М.: Персона, 2000, № 6.
Трауберг Л. Человек первой величины. — М.: Искусство кино, 1986, № 4.
Трофименков М. Ис-то-(ты)-(те) — рия кино (два раза). — М.: Искусство кино, 1994, № 2.
Трофименков М. Жан-Люку Годару — 60. Две или три вещи, которые я знаю о нем. — М.: Искусство кино, 1991, № 32.
Уайт Л. Вуди Аллен: «Не так уж страшно в центре урагана…». — М.: За рубежом, 1997, № 21.
Федоров А. Бернардо Бертолуччи. «Я делаю фильмы о глубоко волнующих меня вещах», — М.: Видео-АСС-Премьер, 1994, № 24.
Филиппов А. Три жизни Юрия Любимова. — М.: Известия, 1 октября 2002.
Фокин В. Уроки Гротовского. — М.: Театр, 1990, № 7.
Форестье Луи. Великий немой. — Родина, 1991, №№ 11–12.
Хичкок о Хичкоке. — М.: Искусство кино, 1990, № 11.
Цыркун Н. Маэстро Ужас. — М.: Век, 1995, № 7.
Цыркун Н. «Дневник сельского священника», Франция (1950). — М.: Искусство кино, 1990, № 3.
Черненко М. «Это какой же Кустурица? С бас-гитарой?..». — М.: Искусство кино, 1988, № 5.

Шатерникова М. «Не люблю, когда заканчиваются фильмы…» — М.: Искусство кино, 1985, № 12.
Шепотинник П. Индиана Джонс и десять заповедей. — М.: Искусство кино, 1990, № 4.
Щеглов Д. Тамара Макарова. Последний детектив. — М.: Совершенно секретно, 2002, № 7.
Эдлис Ю. Загадка Эфроса. — М.: Театр, 1988, № 7.
Юренев Р. Летописец нашей эпохи. — М.: Искусство кино, 1986, № 5.

ИНТЕРНЕТ-САЙТЫ

Грибанов В. Андрей Тарковский: бесстрашная поступь сталкера. — Сайт: Аргументы и Факты.
Изгаршев И. Статьи: Марк Захаров в поисках счастья. Суслов, Ельцин, Путин — три вехи великого режиссера. Марк Захаров, сотворивший чудо. — Сайт: Аргументы и Факты.
Кудрявцев С. Персоналии. Райнер Вернер Фасбиндер. — Сайт: Музей кино.
Кудрявцев С. Джон Хьюстон. Ной кинематографа. — Сайт: Музей кино.
Кудрявцев С. Луис Бунюэль: Ангел-истребитель. — Сайт: Музей кино.
Кончаловский А. Биография. — Сайт: Андрей Кончаловский.
Михалков Н. Биография. — Сайт: Mikhalkovinfo.narod.
Никулин С. Стэнли Кубрик. Питер Гринуэй. — Сайт: kinomania.
Жизнь Лени Рифеншталь как история эмансипации. — Сайт: News.