

**Е. Карцева**  
**Сделано в Голливуде**





**Е. Карцева**

**Сделано в Голливуде**



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1964**

**Автор благодарит Госфильмофонд СССР, сектор кино и сектор современного искусства капиталистических стран Института истории искусств за помощь в работе над этой книгой.**



## От автора

Американцы любят статистику. Колонки сухих цифр кажутся им красноречивее самых обширных отчетов. Многочисленные институты общественного мнения подсчитывают все и вся, начиная от покупателей жевательной резинки и кончая теми, кто приветствует полеты русских в космос.

Киностатистика долгое время была предметом особой гордости американцев. «Самая высокая цифра фильмов, выпускаемых ежегодно! Самое большое количество кинотеатров! Самое высокое число зрителей! Кино оказывает влияние на жизнь более чем 85 миллионов американцев!»

Так кричала американская реклама в 20-е, 30-е, 40-е годы. За последнее десятилетие тон ее заметно снизился. Уже не 600, а лишь 150 фильмов в год выпускает американская кинопромышленность. Согласно подсчетам ЮНЕСКО, произведенным в 1961 году, не только Советский Союз, но даже страны Океании опередили США по посещаемости кинотеатров. Значительно снизился процент американских фильмов, демонстрирующихся за рубежом.

«Что случилось с Голливудом?» — в недоумении спрашивают американцы.

В 50-е годы в США появился ряд статей и книг, названия которых («50 лет упадка и крах Голливуда», «Видели ли вы за последнее время какие-нибудь хорошие фильмы?», «Голливуд мертв» и т. д.) дают представление об их содержании.

Почти в каждой из этих работ говорится о серьезном кризисе Голливуда, который грозит стать смертельным. Но когда исследователи подходят к причинам этого явления, они пытаются всю вину свалить на экономические факторы, главным образом — на конкуренцию телевидения.

Лишь Эзра Гудман, известный журналист и кино-критик, признал в своей книге «50 лет упадка и крах Голливуда», что «свыше 90% картин, показываемых в Америке, настолько вульгарны, неумны и скучны, представляют собой такую грандиозную пародию на жизнь, что о них просто нельзя говорить серьезно»\*.

Эта так называемая массовая продукция американского кино — ежедневный рацион тысяч и миллионов зрителей как в США, так и за рубежом.

---

\* Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, 1961, N. Y., p. 122.

Много лет назад, впервые в истории кинематографа, Голливуд перенес в искусство принципы конвейерного производства. И очень скоро на фильмах, сошедших с «целлулоидного» конвейера, появилось невидимое клеймо.

«Сделано в Голливуде»,— тотчас же говорят знатоки, увидев «красивый» заграничный фильм, переполненный всевозможными идейными и художественными штампами.

«Сделано в Голливуде»,— ослепительно улыбаясь, заявляют стандартные герои — «стопроцентные» американцы, уводящие зрителей в особый, иллюзорный мир романтических приключений.

«Сделано в Голливуде»,— слышится в звуках бравурной джазовой музыки, несущейся с экрана, видится в неестественно ярких красках цветных картин.

Но эта стереотипная продукция является уже видимым результатом того кризиса, который переживает американская кинопромышленность. А каковы его истоки?

Цель данной книги — дать ответ на этот вопрос.

Анализ причин, приведших к созданию тех 90% картин, о которых говорит Гудман,— вот задача, которую поставил перед собой автор.

Сразу же оговоримся: в американском кино существовали и существуют по-настоящему значительные фильмы, многие из которых вошли в золотой фонд мирового киноискусства. Рассматривать 90% в отрыве от остальных 10% было бы неверно. Однако, естественно, тема нашей работы требует преимущественного внимания к массовой продукции.

Кроме того, понимая трудность стоящей перед ним проблемы, автор старался по возможности ограничить круг примеров. Речь в основном пойдет о продукции

восьми крупнейших американских кинофирм, вошедших в монополистическое объединение.

Факты — лучшие аргументы. Если из них, этих объективных свидетельств, сложится более или менее отчетливая картина обстоятельств, приведших когда-то столь могущественный Голливуд на край гибели, поставленную задачу можно будет считать выполненной.



## **Деньги делают фильмы**

В живописной местности, на расстоянии часа езды от центра Лос-Анжелоса, расположились небольшие городки: Голливуд, Калвер-сити, Универсл-сити. Здесь сосредоточены крупнейшие американские киноатеље.

Но Голливуд давно уже перестал быть географическим понятием.

Долгие годы он олицетворяет собой союз восьми крупнейших кинофирм, которые, объединившись в Американскую киноассоциацию, монополизировали почти все производство и почти весь прокат фильмов в США. Достаточно, например, сказать, что в 1937 го-

ду, считающемся годом наивысшего подъема Голливуда, восемь ведущих кинофирм выпустили 408 из 553 полнометражных картин года, то есть 74%, причем это были в основном «перворазрядные» фильмы, печатающиеся в наибольшем количестве копий (около 300) и идущие в первоэкранных кинотеатрах. По данным того же года, те же восемь фирм прокатывали от 90 до 95% фильмов. Между ними были поделены и все заграничные рынки сбыта, от которых поступало до 40% получаемых прибылей.

Когда, как и для каких целей возникло столь мощное монополистическое объединение? Чтобы ответить на этот вопрос, придется совершить небольшой исторический экскурс.

...История знает удивительные парадоксы. В 1909 году, спасаясь от преследования агентов монополистического треста Эдисона, на Запад, в Калифорнию, бежали из Нью-Йорка многие независимые продюсеры. Они-то и заложили основы Голливуда, который, в свою очередь, довольно скоро превратился в одну из самых больших американских монополий...

Но расскажем все по порядку. Первый киносеанс в Америке состоялся 23 апреля 1896 года, то есть четыре месяца спустя после того, как братья Люмьер показали на бульваре Капуцинов в Париже свою первую программу фильмов. Изобретателем киноаппарата в США был Томас Алва Эдисон, работавший над его созданием параллельно с Люмьерами. Он-то и встал во главе первой американской кинофирмы «Эдисон». Почти одновременно с ней возникли две другие — «Вайтаграф» и «Байограф», — которым Эдисон продал свое изобретение раньше, чем осознал, какие огромные выгоды принесло бы монопольное владение им. Все эти фирмы основали свои студии в Нью-Йорке.

Первые фильмы показывались еще не в кинотеатрах, а в так называемых «никель-одеонах» и «пенни-аркадах» (будочках, напоминающих автоматы для продажи газированной воды). Опустив монетку, зритель получал возможность посмотреть в щелочку небольшой фильм или даже целую кинопрограмму. Владельцами этих киноаттракционов были ловкие и предпри-



Никель-одеон, предшественник кинотеатра

имчивые дельцы (красильщик Уильям Фокс, меховщик Адольф Цукор, лавочник Маркус Лоев, продавец Карл Леммле и ряд других), ставшие впоследствии хозяевами крупнейших американских кинофирм. Постепенно владельцы «никель-одеонов» и «пенни-аркад» обзаводились проекционными аппаратами, и ярмарочные аттракционы превращались в кинотеатры. В 1905 году число кинозалов в США едва доходило до 10. К концу 1909 оно уже превышало 10 тысяч.

Стремясь сохранить монополию на изобретенный им аппарат, Эдисон добился в 1908 году объединения ведущих американских кинофирм в трест (Компанию кинематографических патентов), монополизировавший в своих руках все кинопроизводство и прокат картин. Независимые продюсеры, преследуемые агентами треста, стали искать места для своих студий подальше от восточного побережья США — сферы влияния треста. После долгих поисков они облюбовали участок земли в пригороде Лос-Анжелоса — поселке Голливуд. Благоприятные природные условия, большое ко-

личество солнечных дней, разнообразный ландшафт, дешевая рабочая сила — все это выгодно отличало лучезарный Лос-Анжелос от хмурого Нью-Йорка, и постепенно там обосновались многочисленные кинофирмы. В 1913 году пригород Лос-Анжелоса был настолько застроен кинематографистами, что его отделили от города. Эта дата и стала официальной датой рождения Голливуда.

После признания в 1917 году Верховным судом США действий треста Эдисона незаконными производство фильмов в Нью-Йорке прекратилось.

В этот период американский кинематограф уже прочно зарекомендовал себя одной из самых доходных отраслей промышленности. Им заинтересовались банкиры. Тогда-то и началась великая «битва за контроль». Она продолжалась свыше пятнадцати лет и привела к полному подчинению американской кинопромышленности крупному капиталу. Решающее значение в этой борьбе сыграли два фактора: объединение производства с прокатом и внедрение звука.

Почти все будущие крупные магнаты Голливуда начинали свою деятельность в кино с проката картин как наиболее доходной отрасли. Число принадлежавших им кинотеатров постепенно увеличивалось. Но и владельцы производственных фирм старались не остаться

Трест обирает владельцев кинотеатров  
(карикатура неизвестного американского художника)



ся в проигрыше. В 1915 году глава фирмы «Феймос плейерс» Адольф Цукор сообщил покупателям своих картин, что отныне при демонстрации каждой из них 65% дохода будет отчисляться в пользу фабриканта и лишь 35% — в пользу прокатчиков. Стремясь избежать этих жестких условий, наиболее крупные владельцы кинотеатров обзаводились собственными киностудиями, а производственные фирмы, в свою очередь, приобретали кинотеатры. Здесь-то и выступили на сцену банки. Открыв кредиты и прокатчикам и производителям, они устанавливали все больший контроль над возникающими объединенными кинокомпаниями.

Так, фирма «Метро-Голдвин-Мейер» с момента своего возникновения (1924) уже была связана с «Чейз нэшенл банк», «Колумбия» (1924) — с калифорнийским банком Джиганини, фирма «Братья Уорнер» (1923) — с банком «Гаранти траст» и т. д.

Переход к звуковому кино окончательно закрепил господство крупного банковского капитала в кинопромышленности. Переоборудование кинотеатров и постройка звуковых ателье обходились очень дорого. Если в 1926 году эксплуатация ателье стоила не больше 500 долларов в неделю, то в 1931 году эксплуатация того же ателье, но оборудованного для постановки звуковых картин, обходилась уже в 12 тысяч долларов в неделю. Одно лишь переоборудование кинотеатров стоило их владельцам миллиард долларов. Выжили те, кого субсидировали банки. Мелкие производственные фирмы и владельцы небольших кинотеатров обанкротились. Из 73 мелких производственных фирм, существовавших в 1929 году, к 1936 году уцелело только 33. Количество кинотеатров сократилось с 23 344 в 1929 году до 16 885 в 1934 году.

Крупный капитал жестоко расправлялся с теми, кто стоял на пути осуществления его замыслов. Одной из самых трагических страниц в истории кинобизнеса является финансовая гибель крупнейшего дельца Уильяма Фокса, описанная в 1933 году американским писателем Эптоном Синклером в книге «Эптон Синклер имеет честь представить Уильяма Фокса».



Один из первых  
американских кинотеатров

Фирма «Фокс» к концу 20-х годов была одной из ведущих голливудских кинофирм. В 1928 году ее годовая прибыль составляла 13 миллионов долларов. Но на свою беду Уильям Фокс приобрел звуковые патенты немецкой фирмы «Три-Эргон» и тем самым встал на пути у могущественной «Телефон энд телеграф компани», стремившейся монополизировать все производство и установку звуковой аппаратуры. За ее спиной стоял «Чейз нэшенл»,

один из самых больших банков США. Дождавшись удобного случая, компания беспощадно расправилась с конкурентом. Когда Фоксу, потерпевшему убытки во время биржевого краха 1929 года, пришлось обратиться за помощью к банкам, он столкнулся с организованным заговором. Под давлением «Чейз нэшенл» ни один банк не осмеливался предоставить ему кредит. Фокс обанкротился. Кроме того, в 1935 году Верховный суд США (тоже не без давления со стороны крупного капитала) признал звуковые патенты Фокса недействительными. Фокс был разорен и сошел со сцены.

Так в условиях жесточайшей конкурентной борьбы под эгидой крупного капитала создавалось монополистическое объединение Голливуда, которое полностью выкристаллизовалось к середине 30-х годов. В него вошли восемь кинофирм — «Метро-Голдвин-Мейер», «Братья Уорнер», «XX век — Фокс» (фирма, возникшая на развалинах «империи» Фокса), «Парамаунт», «РКО-Радио», «Колумбия», «Юниверсл» и «Юнайтед Артистс».

Производственные фирмы, не входящие в это кинообъединение, считались «независимыми». Среди

них, впрочем, можно установить четко выраженные градации. Такие «независимые» 30-х годов, как Уолт Дисней и Дэвид Селзник, сами финансировали и ставили свои картины, а для проката их обращались к ведущим кинофирмам. То же можно сказать о многих «независимых» продюсерах, появившихся в 40—50-е годы. Зачастую они пользуются не только прокатной сетью крупных кинофирм, но и их съемочными площадками.

Однако среди независимых есть и такие, которых можно называть этим словом без кавычек. В первую очередь здесь следует назвать Чарлза С. Чаплина, всю свою творческую жизнь говорившего то, что он считал правильным, и подвергавшегося за это самым ожесточенным нападениям. Экономической, хотя и более относительной независимостью располагали в 30-е годы Сэмюель Голдвин и Уолтер Уэнджер, а в 40—50-е — Стенли Креймер и Хэкт—Ланкастер, которым принадлежали кинотеатры, где они могли показывать собственные картины.

И, наконец, есть еще один разряд независимых — прогрессивные рабочие и общественные организации. Их фильмы практически не имеют доступа на широкий экран, ибо в Америке монополизировано не только производство фильмов, но и их прокат.

По сведениям, опубликованным правительством США, 3137 американских кинотеатров (что составляет 70% всех кинотеатров первого экрана, обладающих очень большой пропускной способностью — от 1,5 до 5 тысяч человек одновременно) контролируются крупными производственными фирмами, а 437 кинотеатров связаны между собой «соглашениями о пуле» и могут демонстрировать только фильмы, выпущенные членами монополистической ассоциации.

Таким образом, проникновение «независимых» на эти экраны совершенно исключено. Неминуемое банкротство ждет владельца кинотеатра, если он осмелится показать первым экраном фильм «независимого» продюсера. В качестве наказания крупные кинофирмы не дадут ему больше ни одного интересного и значительного фильма.

Кроме непосредственного контроля над принадлежащими им (или их филиалам) кинотеатрами крупные кинофирмы создали так называемые «сферы влияния», негласно поделив между собой территорию США. Картины фирмы «Лоев инкорпорейтид»<sup>\*</sup> пользуются привилегированным положением в кинотеатрах Нью-Йорка, «Парамаунт» контролирует юг страны, «Братья Уорнер» — среднеатлантические штаты, «XX век — Фокс» — тихоокеанское побережье.

Пользуясь своим господствующим положением, крупные кинофирмы диктуют владельцам кинотеатров наиболее выгодные для себя условия. Например, обуславливаются дни демонстрации продаваемых картин (наиболее доходными считаются суббота и воскресенье). Долгие годы была широко распространена система проката блоками: к нашумевшему, «кассовому» фильму в качестве «принудительного ассортимента» давался ряд фильмов, обреченных на неуспех.

Но только ли получение максимальных прибылей — цель столь отчетливо выраженной монополизации американской кинопромышленности во всех ее отраслях? Отнюдь нет. Хотя эта задача и является одной из главных, не менее важны функции идеологического и политического контроля за содержанием выпускаемой продукции. Их осуществляет центральная картельная организация крупных кинофирм — Американская киноассоциация (МПАА).

---

<sup>\*</sup> Так с 1938 г. стала называться фирма «Метро-Голдвин-Мейер». Старое название используется лишь в рекламных целях



# Между рычащим львом и статуей Свободы



Каждая крупная американская кинофирма имеет свою эмблему. Эта эмблема, или, как ее называют в США, торговая марка, появляется в начале всех выпущенных данной фирмой картин. У студии «Юниверсл» — это земной шар, вертящийся вокруг своей оси, у «Колумбии» — статуя Свободы, у «МГМ» — рычащий лев в ореоле из киноплёнки, на которой написано по-латыни: «Ars gratia artis» — «Искусство признательно своим творцам».

В качестве девиза фирмы, кокетничающей с искусством только ради кассы, эти слова выглядят издева-

тельски. Но подлинное американское киноискусство действительно признательно своим творцам — талантливым людям, которые, несмотря на все тяготы работы в Голливуде, на контроль банков и гнет цензуры, создавали произведения, вошедшие в золотой фонд мирового киноискусства.

«Когда будет написана история первых 50 лет существования Голливуда, она будет посвящена еще не завершенной борьбе между деловой машиной и теми талантливыми мужчинами и женщинами, которые, войдя в Голливуд, отказались оставить у его порога личную честь и совесть художника»\*.

Национальная культура США может по праву гордиться такими мастерами, как Чарлз Спенсер Чаплин и Дэвид Уорк Гриффит, Эрих фон Штрогейм и Джон Форд, Уильям Уайлер и Кинг Видор, Уильям Дитерле и Стенли Креймер, Бэтт Девис и Генри Фонда, Дадли Николс и Бен Хект, Далтон Трамбо и Джон Говард Лоусон и многие-многие другие. Эти режиссеры, актеры, сценаристы обеспечили себе прочное место в истории американского киноискусства. Их творческий и гражданский подвиг станет еще более значительным, если познакомиться с теми условиями, в которых им приходилось и приходится работать.

Различные виды цензуры, система продюсеров, кабальные контракты, заставляющие режиссеров, актеров и сценаристов делать то, что им приказывает руководство крупных кинофирм; монополизация проката, позволяющая осуществлять контроль даже за фильмами «независимых» продюсеров, — вот далеко не полный арсенал средств, применяемых монополиями Голливуда, чтобы ограничить свободу творчества художников, использовать их талант и способности для наиболее доходчивой пропаганды официозных идей.

«...Во времена своего могущества Цезарь приказал приставить к себе специального раба, который должен был все время напоминать ему о том, что и он смер-

---

\* Бадд Шульберг, 50 лет американского кино.— «Атлантик мансли», 1947, ноябрь, стр. 18.

тен. С тех пор всегда, возвращался ли Цезарь с победой с поля боя или просто проезжал по улицам древнего Рима, или, всемогущий, сидел в Сенате, раб без конца повторял ему на ухо одну и ту же фразу: «Ты тоже смертен, Цезарь», предостерегая его, таким образом, от глупостей и ошибок...».

Эту старинную легенду рассказывает американский критик Реймонд Молли в своей книге «Администрация Хейса»\*.

Рассказывает, чтобы убедить читателя в том, что цензура в американской кинопромышленности установлена самим Голливудом в весьма невинных целях, «чтобы предохранить себя от глупостей и ошибок».

Но давайте послушаем и других американцев.

«Администрация производственного кодекса — это слуга крупных компаний, — пишет в своей книге «Свобода кино» писательница Рут Инглиз. — А крупные компании тесно связаны с американским крупным капиталом. Следовательно, некоторые сюжеты всегда останутся под запретом. Будут поддерживаться старые легенды об американском образе жизни, а социальные требования будут утоплены в потоке слащавых романсов\*\*». Как видите, здесь отношения хозяина и слуги представляются в несколько ином свете, чем в книге Молли. Для того чтобы разобраться в том, кто из них прав, необходимо сначала выяснить, что это за Администрация производственного кодекса и для чего, собственно, она была организована.

Первая мировая война явилась определенным рубежом в истории Голливуда. Именно тогда благодаря притоку капитала, протекционистским тарифам и прекращению кинопроизводства в целом ряде европейских стран столь значительно выросло его могущество. Как раз в этот период Голливуд подвергся ожесточенным нападкам со стороны различных общественных групп. Упрек в «аморальности» адресовался как его продукции, так и поведению его работников. Дей-

---

\* Raymond Moley, *The Hays Office*, 1945, N. Y., p. 37

\*\* Ruth Inglis, *Freedom of the Movies*, 1947, Chicago, p. 182.

ствительно, в начале 20-х годов дух голливудской массовой продукции значительно изменился по сравнению с довоенной: на первый план вышли адюльтерные комедии и салонные мелодрамы, трактовавшие весьма рискованные сюжеты. Пресса тех лет то и дело привлекала внимание публики к шумным скандалам в Голливуде: пьяным оргиям, зачастую кончавшимся уголовными преступлениями, наркомании, царившей среди «звезд», их многочисленным любовным похождениям.

Различные религиозные и общественные организации, влияние которых очень сильно в США, выступили с рядом протестов. Практическим результатом этого был бойкот отдельных голливудских картин. Тогда, в 1922 году, ведущими кинофирмами и было принято решение о создании Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков (МППДА; с 1947 года она называется Американская киноассоциация — МПАА), во главе которой стал бывший министр почт и телеграфа Уилл Хейс.

В 1924 году МППДА опубликовала так называемую «Формулу», которая гласила: «Продюсеры должны: очень тщательно следить за тем, чтобы для экранизации выбирались только книги и пьесы нужного типа; избегать экранизации книг и пьес, которые могут быть перенесены на экран лишь с поправками, радикально меняющими основной замысел; не употреблять названий, намекающих на содержание, которого нет в фильме, или пытающихся обманным путем завлечь публику в кинотеатры; не пользоваться дезинформирующей, непристойной или нечестной рекламой»\*.

Такая формулировка допускала самые широкие толкования.

Что значит «книги и пьесы нужного типа»? МППДА утверждала, что здесь имеется в виду только их «моральный характер». Но когда в 1930 году фирма «Парамаунт» обратилась к Хейсу за советом, можно ли экранизировать «Американскую трагедию», тот поре-

---

\* Ruth Inglis, Freedom of the Movies, 1947, Chicago, p. 112



Кадр из фильма «Американская трагедия».

комендовал воздержаться. (Фирма все-таки сделала фильм по этому роману, но с такими «поправками», что Т. Драйзер привлек ее к суду за искажение своего произведения.)

В 1927 году эта краткая «Формула» была заменена более подробным списком того, «что нельзя и что нужно с большой осторожностью показывать на экране», а в 1930 году уже был выработан окончательный свод правил, получивший название Производственного кодекса или Кодекса Хейса. Но официально этот Кодекс вступает в строй лишь в 1934 году, после шумной кампании «за укрепление моральных стандартов», проведенной в масштабах всей страны католической организацией «Легион благопристойности». В том же году при МППДА создается Администрация Производственного кодекса, которая имеет уже откровенно цензорские, а не совещательные функции. Каждый сценарий, рекомендованный к постановке, и каждый готовый фильм теперь подлежат обязательному просмотру АПК. Уклонение от этого карается штрафом в 25 тысяч долларов.

Первый пункт общих принципов Кодекса Хейса гласил:

«Не должно быть поставлено ни одной картины, отрицательно влияющей на моральный уровень зрителя. Поэтому ни в коем случае нельзя привлекать симпатии зрителя к преступлению, правонарушению, злу и греху».

Затем шла расшифровка по «отраслям».

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ. Нельзя изображать преступление таким образом, чтобы оно привлекало симпатию к нарушению закона и правосудия или внушало желание подражать преступнику». (Следуют подробные разъяснения, как нужно трактовать технику убийства и т. д. и т. п.)

«СЕКС. Необходимо утверждать святость института брака и семьи... Об адюльтере или незаконных связях, иногда необходимых по сюжету, нельзя говорить прямо и открыто, нельзя их оправдывать или заставлять казаться правильными и позволительными». (Следуют подробные разъяснения, в каких рамках могут пока-

Кадр из фильма «Психоз»



зваться сцены страсти, аборт, проституция и половые извращения.)

«РЕЛИГИЯ. Ни один фильм или эпизод не должен осмеивать какие-либо религиозные верования. Священнослужители и даже лица, выдающие себя за них, не должны показываться в виде комических персонажей или злодеев, так как это может носить оттенок неуважения к религии».

«НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОИНСТВО. Не может быть выпущен ни один фильм, подстрекающий фанатизм или ненависть между народами разных рас, религий или национальностей. Следует избегать презрительных прозвищ, оскорбляющих национальное достоинство китайцев, испанцев, итальянцев, португальцев, французов, негров, евреев или людей какой бы то ни было национальности...»\*.

Остальные пункты Кодекса запрещали жестокость по отношению к животным, богохульство, вульгарность, непристойности, показ абсолютной наготы...

На первый взгляд Кодекс выглядит вполне пристойно. Под таким сводом правил могли бы подписаться и кинематографисты других стран. Но основная особенность этого документа — его ханжество, то самое, для которого в английском языке есть очень точное слово «cant», означающее своеобразную смесь ханжества, лицемерия и резонерства. Недаром говорят, что текст Кодекса был написан монахом-иезуитом на основе десяти заповедей Ветхого завета.

Кодекс лжив в самой своей основе. Его моральные предписания служат прикрытием подлинной аморальности. Оперировав его параграфами, АПК тщательно хронометрирует длительность поцелуев, неукоснительно следит, чтобы на экране не были показаны технические подробности взлома банковского сейфа и оставляет без внимания само содержание картин, иногда просто чудовищное по своему звучанию.

Где еще вы увидите, как медленно оседает в ванне, истекая кровью, тело убитой на ваших глазах молодой девушки («Психоз», 1960)? Или ужин двух моло-

---

\* «The Production Code» MPPDA, Los Angeles, 1930.

дых людей на сундуке, куда они только что спрятали труп задушенного ими товарища («Веревка», 1948)? Или восьмилетнюю девочку, убивающую одного за другим трех человек («Дурное семя», 1956)?

Лео Гурко, профессор Колумбийского университета в США, в книге «Кризис американского духа» справедливо замечает: «...наши средства массовой пропаганды с необычайной точностью отражают многие особенности нашей сугубо буржуазной нации: ее страсть к стяжательству, ее сентиментальность, странную смесь благородства и цинизма». Сюда следует добавить крайний индивидуализм, антагонизм человека и общества, неверие в силу человеческого разума, и вы получите основные черты буржуазной морали, так наглядно воплотившиеся в фильмах Голливуда.

Если даже отвлечься от патологических произведений, которые ставят своей целью смакование жестокости и копание в безднах нездоровой человеческой психики, останутся многочисленные фильмы голливудской массовой продукции, отражающие в рамках совсем не страшных и не жестоких сюжетов антигуманную суть буржуазного общества.

Какими только методами не пользуется Эдди Джонсон, герой картины «Кони Айленд» (1943), чтобы стать сначала режиссером музыкального ревю, а затем владельцем собственного театра-варьете! Тут и обман, и шантаж, и драки, и подкуп, и беззастенчивая игра на лучших человеческих чувствах. Тем не менее авторы фильма искренне восхищаются своим героем и в конце концов награждают его не только желанным театром, но и рукой и сердцем женщины, любовь которой он беззастенчиво использовал для достижения своих целей.

Закономерности буржуазной индивидуалистической морали, обычно прикрываемые покровом сентиментальности и мелодраматизма, отчетливо проявляются в тех ситуациях, когда герои голливудских фильмов оказываются вынужденными выбирать между собой и другими людьми, своими желаниями и требованиями общества. Тогда на первый план открыто выступает заповедь: «Человек человеку — волк».

В недавно выпущенном на экраны США фильме «Последняя женщина на земле» всего трое действующих лиц. Увлечшись подводным плаванием в специальных костюмах, они долгое время пробыли под водой, а выйдя на сушу, видят лишь останки цивилизации: все человечество погибло в результате атомного взрыва. Что же прежде всего делают эти немногие оставшиеся в живых американцы? Двое мужчин немедленно ссорятся из-за женщины, и один убивает другого.

Аналогичную ситуацию мы встречаем в фильме «Возврат из вечности» (1956). Американский самолет с двенадцатью пассажирами совершает вынужденную посадку в пустынной дельте реки Амазонки. В обратный путь он сможет взять с собой только пять человек. И вот начинается ожесточенная борьба за существование, которая кончается смертью семерых наименее удачливых.

Абстрактно моральный характер Кодекса позволяет ему вуалировать пропаганду секса, силы, расовой ненависти, маскировать программу, осуществляемую Голливудом под диктовку крупного капитала. Об этой политике «организованной лжи» очень хорошо писал известный американский драматург и сценарист Бен Хект: «Два поколения американцев каждый вечер узнают... что любой, кто нарушил законы — божеские или человеческие, — должен умереть... что самые отчаянные негодяи бессильны перед лицом маленьких детей, священников и молодых невинных девушек; что хотя несправедливость может принести массу неприятностей, справедливость обязательно восторжествует не позже 9-й части; что нет таких проблем отношений труда и капитала, политики, семейной жизни или половых ненормальностей, которые не могли бы быть устранены простой христианской фразой или прекрасным американским девизом»\*.

Введение «самоцензуры» в американском кино поначалу, может быть, и в самом деле носило моральный характер. Но затем, по мере укрепления в Гол-

---

\* Ben Hecht, A Child of the Century, N. Y., 1954, p. 469.

ливуде позиций монополистического капитала, «самоцензура» была использована совсем для других, откровенно социальных целей. Как отметил в своей книге «Кино и монополии в США» французский экономист Анри Мерсийон, «к капиталу в голливудских фильмах относятся со всем уважением, которого он требует; капиталисты — и те, кто финансирует, и те, кто занимается производством, — следят, чтобы престиж их класса не был умален»\*.

А вот в виде примера выдержка из письма, посланного Администрацией Производственного кодекса «независимому» продюсеру Сэмюэлю Голдвину по поводу его фильма «Тупик» («Трущобы большого города», 1937): «Мимоходом заметим, что нам хотелось бы, чтобы вы меньше подчеркивали при съемке этого фильма контраст между жилищами бедняков и апартаментами богачей\*\*». Чем руководствовалась АПК, посылая подобное письмо? Соответствующего пункта нет в Производственном кодексе. Однако здесь мы сталкиваемся с непременным требованием того негласного кодекса, которым руководствуется в своей работе не только АПК, но и все крупные фирмы Голливуда.

Тщетно вы стали бы искать в Кодексе статью, на основании которой из фильма «Я — беглый каторжник» («Побег с каторги», 1932) был вырезан АПК следующий вступительный титр: «Мой брат Роберт Бернс — беглый каторжник. Клеймо преступника сделало его самым затравленным человеком на свете. Те сцены в фильме, которые показывают жизнь в кандалных группах, — правдивы и аутентичны. Они основаны на подлинном опыте моего брата. Священник Винсент Бернс». Из того же фильма был исключен и другой титр, в котором говорилось, что рабочий день каторжников длится 16 часов.

Истоки этих цензурных вырезок нужно искать все в том же негласном кодексе.

---

\* Анри Мерсийон, *Кино и монополии в США*, М., Изд-во иностранной литературы, 1956, стр. 112.

\*\* «Saturday Evening Post», 1938, Dec. 24.



Кадр из фильма «Я — беглый каторжник»

Он диктует и ряд установок, которыми руководствуется АПК при рассмотрении сценариев, посвященных конфликту человека с обществом. При этом сценарист сплошь и рядом бывает вынужден перевести разговор о бедах человеческих из социального в психологический или даже биологический план.

В фильме «Тереза» (1951) затрагивается тема безработицы. Молодой американец, ветеран второй мировой войны, не может найти себе места в послевоенной Америке. Бесконечное стояние в очередях безработных, одиночество молодого человека в мещанской родительской семье — все это в первой половине кар-

тины подано весьма реалистично. Но затем выясняется, что виноват во всем этом... сам герой! Он, видите ли, страдает комплексом неполноценности, возникшим оттого, что мать всю жизнь слишком опекала его. Ему нужно стать самостоятельным, почувствовать себя взрослым, и тогда все станет на свое место.

Фрейдистская теория используется и для объяснения такого сугубо социального явления, каким является преступность. В фильме «Глухой тупик» (1938) настойчиво пропагандируется мысль, что преступность — результат болезненных изломов человеческой психики. Убийца-гангстер, согласившийся подвергнуться психоаналитическому исследованию, рассказывает профессору содержание мучающих его сновидений. Истолковав их смысл, профессор убеждается, что перед ним не преступник, а маньяк-убийца, человек, одержимый «комплексом Эдипа». Воспоминание о своей вине, скрытое в тайниках его подсознания, толкает гангстера на все новые и новые преступления.

Ссылки на особенности характера уже не отдельных людей, а целых наций пускаются в ход для того, чтобы, замаскировав политическую подоплеку дела, выгородить подлинных виновников трагедии Хиросимы. Фильм «Летчики-самоубийцы», вышедший в прошлом году на экраны США, настойчиво пропагандирует мысль, что причиной атомной бомбардировки послужило возрождение японцами старого национального обычая, согласно которому солдат должен стоять насмерть и ни в коем случае не сдаваться врагу. Не желая жертвовать жизнями своих солдат, американцы не нашли ничего лучшего, чем убийство тысяч мирных граждан. Только это заставило японцев сдать (хотя, как известно, подлинные исторические факты говорят об ином).

Характерно, однако, что постепенно и гласный Кодекс теряет свой «моральный» характер и все откровеннее становится на путь вуалирования отрицательных явлений американской действительности.

В новом варианте Производственного кодекса, выпущенном в 1956 году, есть ряд очень важных пунктов, которых не было в предыдущем.

Запрещается, например, показ самоубийства «как способа разрешения трудностей, возникающих по ходу действия фильма». (В то время как число самоубийц в США неуклонно растет.)

«Не должно быть сцен, в которых блюстители закона и порядка гибнут от руки преступника». (Хотя сама же американская пресса пишет о том, что рост преступности в США настолько велик, что полиция сплошь и рядом бывает бессильна помешать вооруженным гангстерам в осуществлении их замыслов.)

«Картины, изображающие преступные действия, в которых участвуют несовершеннолетние, или касающиеся несовершеннолетних, не могут быть одобрены...». (А процент преступности среди американской молодежи выше, чем в какой-либо другой возрастной группе.)

«Нельзя показывать пагубную привычку к наркотикам или контрабандную торговлю ими». (Между тем наркомания охватила уже очень широкие круги населения США и в особенности молодежь.)

«Суды какой-либо страны не должны изображаться несправедливыми. Это не значит, что какой-нибудь единственный суд, а тем более какой-нибудь один судья или судейский чиновник не могут быть показаны несправедливыми. Но вся система судопроизводства страны не должна пострадать в результате этого показа»\*. (На практике подобный тезис, как правило, оборачивается прославлением американской «демократии» и апологией американского образа жизни.)

Так Кодекс сначала завуалированно, потом все более и более открыто помогает выполнению основной задачи, стоящей перед Голливудом, — увести зрителей от реальной действительности, от ее кричащих противоречий.

Рут Инглиз имела полное основание заявить: «Самоуправление, которым так гордится американская кинематография, больше походит на «монополию» частной цензуры. И такой контроль еще более опасен, поскольку он осуществляется частной организацией,

---

\* The Production Code, MPPA, 1956, Dec

на которую общественное мнение не оказывает никакого влияния»\*.

Больше того: Администрация Производственного кодекса сама стремится формировать нужное общественное мнение, опираясь в своей работе на целый ряд реакционнейших религиозных и общественных организаций. Уже упоминалось о том, как «Легион благопристойности» помог внедрению Кодекса Хейса. Не менее активными его помощниками являются и «Дочери американской революции», и «Генеральная федерация женских клубов», и «Американский легион», и «Международная федерация католиков», и многие другие. Об эффективности их деятельности можно судить хотя бы по следующему факту. В июне 1960 года «Американский легион» разослал 17 тысяч (!) писем в свои низовые организации с требованием поддержать политику «черных» списков, проводимую Голливудом.

Эти же организации принимают непосредственное участие и в самой оценке картин. Производится эта «оценка» следующим образом.

...Небольшой просмотровый зал. Жужжание проекционного аппарата и приглушенные голоса пяти женщин — единственные звуки, нарушающие тишину. Свет. Женщины проходят в соседнюю комнату и аккуратно пишут на специальных бюллетенях: «хорошо», «удовлетворительно», «слабо», «имеет образовательное значение», «подрывает моральные устои».

Это работает главный помощник АПК — Национальный Рецензионный Совет (National Board of Review), в который входят представители (или, скорее, представительницы) уже упомянутых общественных организаций. Национальный Рецензионный Совет (он организован еще в 1909 г. Институтом общественного мнения Гэллапа) просматривает от 98 до 100% картин, выпускаемых в США. В его уставе значится: «Первая задача Совета — предварительный просмотр картин, представляемых продюсерами. Существует дого-

---

\* Ruth Inglis, Need for Voluntary Self-Regulation, Annals, 1947, p. 85.

Бетти Компсон и Джордж Бэнкрофт в фильме «Доки Нью-Йорка»



воренность, что если Совет после просмотра сочтет необходимым произвести какие-то изменения или вообще запретить картину, то продюсеры обязаны подчиняться этим требованиям» (сохраняя за собой право апеллировать к генеральному комитету Совета).

Тут уж явно проступает функция цензора.

Характерно, что статуты ряда штатов США считают приемлемой любую картину, если она допущена к демонстрации Национальным Рецензионным Советом. Так «общественная» цензура смыкается с цензурой правительственной. Как, разве существует и такая? Да, хотя и не во всех штатах.

Местные цензоры, получающие жалование от федеральных властей, просматривают все фильмы, намеченные к показу в данном штате, и при желании делают многочисленные вырезки. В основе их деятельности лежит все то же ханжество, так часто маскирующее определенную классовую идеологию, расовую или религиозную нетерпимость. В штате Атланта, например, часто запрещаются фильмы, в которых поднимается расовая проблема. В штате Пенсильвания цензоры вырезали в известном нам фильме «Доки Нью-Йорка» сцену ухода моряка из комнаты спасенной им проститутки. (Им показался безнравственным тот эпизод, когда, оставив девушке деньги за проведенную с ней ночь, он, подумав, прибавляет еще.) В штате Мэриленд из фильма «Дурная женщина» была вырезана сцена, показывающая, как героиня снимает с пальца

и бросает на пол обручальное кольцо (хотя этот эпизод имелся в литературном первоисточнике — романе Майкла Арлена «Зеленая шляпа», достаточно широко известном в США). Цензор штата Нью-Йорк систематически возражает против изображения пьянства. И т. д. и т. п.

Эти конкретные факты показывают, что хваленая «самостоятельность» Голливуда, свободного от государственной цензуры, является на самом деле чистой фикцией.

Капиталисты, руководящие американской кинопромышленностью, не менее заинтересованы в сохранении и поддержании существующего порядка, чем капиталисты, управляющие страной.



Но все эти цензуры — цензура АПК, общественная и федеральная — лишь один из двух главных каналов, с помощью которых крупный капитал контролирует содержание кинопродукции. Второй канал — система продюсеров. Она возникла уже после объединения ведущих кинофирм в монополистическую ассоциацию. Характерно, что в 1927 году в Голливуде было всего 34 продюсера, которые выпускали 743 картины в год. К 1937 году число продюсеров увеличилось до 220, а выпустили они только 408 картин.

Кто такой продюсер? Делец, доверенное лицо фирмы, осуществляющее весь финансовый и идеологический контроль в процессе постановки очередного фильма. Как правило, эти люди совершенно не сведущи в вопросах искусства, часто не обладают самой элементарной эрудицией. Рассказывают, например, что при постановке «Большого вальса» продюсер картины Берни Хайман настаивал, чтобы среди действующих лиц обязательно был Моцарт. Его убеждали, что нельзя вводить Моцарта в картину о Штраусе, на что он отвечал: «А кто мне может это запретить?» Естественно, что вмешательство таких людей в каждую деталь постановки никак не может улучшить фильм.

Еще в 1934 году Кинг Видор писал в журнале «Нью тиэтр»: «Окончательные решения принимаются не творческими работниками, а дельцами. Продюсер, у которого полностью отсутствует воображение, не в состоянии заполнить пропасть между сценарием и будущим фильмом. Поэтому он требует, чтобы каждая деталь сценария была лобовой, и фильм, поставленный по такому сценарию, получается примитивным и скучным».

Сколько трагических случаев знает история американского кино, когда интереснейшие произведения калечились продюсерами в угоду коммерческим и идеологическим соображениям! Хотя специальный пункт режиссерского контракта закрепляет за режиссером исключительное право на вырезки и перемонтаж, это чаще всего не принимается во внимание. Достаточно вспомнить хотя бы «Алчность» Штрогейма (1924), «Плуг и звезды» Форда (1936), «Алый знак доблести» Хьюстона (1951). Эти фильмы подверглись вопиющим изменениям. Характерно, что в каждом из этих случаев «поправки», которых добивались продюсеры (часто под нажимом руководства кинофирм), хотя и носили вполне невинный характер — устранение длиннот, добавление «коммерческого интереса» и т. д., — на деле преследовали гораздо более серьезные цели.

Возьмем, например, фильм «Алчность», поставленный по роману американского писателя-реалиста Фрэнка Норриса «Мак-Тиг». Начиная работу над картиной, режиссер решил точно следовать литературному первоисточнику. В эпиграфе к роману Фрэнк Норрис писал: «Я никогда не раболепствовал. Я никогда не снимал шляпу перед модой и не протягивал ее за милостыней. Клянусь богом, я говорил людям правду. Она им нравилась или не нравилась. Но какое мне было до этого дело? Я говорил людям правду. Я уверен, что это была правда!» С подлинной увлеченностью перенося на экран все детали романа, Штрогейм, подобно Норрису, намеревался развенчать маниакальную погоню за золотом, столь характерную для буржуазного мира. В фильме, как и в романе, развивались две параллельные сюжетные линии. История жад-



Эрих Штрогейм на натуральных съемках «Алчности»  
в пустыне Смерти

ного, жестокого старьевщика Зеркова, убивающего свою жену в надежде на богатое наследство, перемежалась рассказом о зубном враче Мак-Тиге, тихом, добром, мягком человеке, которого алчность тоже превращает в зверя и убийцу. Благодаря такому «двойному узлу» тема страсти к деньгам в капиталистическом обществе приобретала широкий, типический характер.

Но первый вариант фильма был слишком длинен (он шел на экране около десяти часов), и руководство фирмы «МГМ» взялось сокращать его. При этом оказалось вырезанным все то, что обладало социальным звучанием, имело обобщающий смысл.

Была выброшена вся история Зеркова, и тогда рассказ о Мак-Тиге потерял широту типизации. Были убраны аллегорические кадры рук, хватающих золото. В этих кадрах Штрогейм рассчитывал дать своеобразный символ буржуазной алчности, лейтмотивом проходящий через всю картину. Режиссер сделал эти фрагменты цветными — желтыми, чтобы они резко выде-

лялись на фоне остальных, черно-белых кадров фильма. Два таких фрагмента, оставшиеся в картине после «сокращений», способны вызвать у зрителей только недоумение.

Но зато в конечном варианте были оставлены куски, слабо связанные с общим развитием действия: кадры, показывающие пороки и губительные страсти, одолевавшие Мак-Тига в бытность его простым шахтером. (У Норриса воспоминания героя об этой поре своей жизни занимали всего лишь одну страницу.) Продюсеры правильно решили, что эти эпизоды помогут перевести разговор об алчности в биологический план: падение мелкого буржуа Мак-Тига объяснялось теперь его рабочим происхождением.

Так постепенно в результате сокращений, вырезок и перемонтажа возникла нужная переакцентировка. Алчность уже трактовалась не как типичное порождение капиталистического общества, а как черта характера отдельных людей, вызванная к жизни отнюдь не социальными причинами.

Недаром Э. Штрогейм, считавший эту картину своим любимым детищем и посвятивший ее памяти матери, писал: «Когда я увидел, как искромсали мой

На съемках кадра, впоследствии вырезанного цензурой из фильма «Алчность»: Эрих Штрогейм, Чезаре Гравина (ростовщик Зерков), Дейл Фуллер (служанка Мария)



фильм «Алчность», куда я вложил всю свою душу, я понял, что нужно отказаться от мысли говорить правду и создавать настоящие произведения искусства...»\*.

Аналогичная история приключилась двенадцать лет спустя с другим крупным американским режиссером — Джоном Фордом. Долгое время он вынашивал идею экранизации пьесы ирландского писателя Шона О'Кейси «Плуг и звезды», рассказывающей о знаменитом Дублинском восстании 1916 года. Форду, ирландцу по национальности, эта тема была особенно близка. Но с самого начала режиссеру пришлось бороться с объединенным фронтом цензуры АПК и продюсеров, представлявших интересы фирмы «РКО-Радио».

В одном из своих интервью, данных еще до начала постановки, Форд рассказывал: «Может быть, они (руководство кинофирмы. — Е. К.) и позволят нам (Форду и сценаристу Д. Николсу. — Е. К.) снять фильм «Плуг и звезды», но только в том случае, если мы будем пай-мальчиками. А пока что мы боремся за право приглашать актеров из ирландского театра Абби, боремся по самым различным поводам против цензоров и так называемых финансовых волшебников»\*\*

Итогом этой борьбы явился компромисс. За то что Форд согласился взять на главную роль голливудскую «звезду» Барбару Стенуик, ему разрешили пригласить Барри Фицджеральда и Деннис О'Ди из ирландского театра Абби. Социальная направленность пьесы была выхолощена в сценарии. Говорят, что режиссер упорно отказывался смотреть готовый фильм, куда фирма, помимо его воли, добавила еще «любовного интереса». Так появилась картина, считающаяся одной из самых неудачных в творчестве Форда. Он ли виноват в этом?

А вот пример из недавнего прошлого.

В начале 50-х годов новое руководство фирмы «Метро-Голдвин-Мейер» задумало серию «престиж-

---

\* Lewis Jacobs, The Rise of the American Film, 1939, N. Y., p. 351.

\*\* «New Theatre», 1936, april

ных» фильмов. Одной из таких картин должна была стать экранизация романа С. Крейна «Алый знак доблести». Кризис американского кино углублялся, кассовые сборы неуклонно падали. Старая политика «швыряния денег» и «заготовки талантов», к которой прибегал Л. Мейер, бессменный заведующий производством «МГМ» в продолжение двадцати семи лет, уже не давала желаемых плодов. Сочтя методы Л. Мейера устаревшими, руководство фирмы назначило на его место Дора Шари, дельца нового типа. Культурный, образованный человек, в прошлом неплохой сценарист, Шари знал толк в киноискусстве и в то же время не отличался большой принципиальностью. Именно такой человек и нужен был в этот период фирме «МГМ». И хотя Л. Мейер, остававшийся еще некоторое время вице-президентом «МГМ», считал роман С. Крейна неподходящим для создания кассового и коммерческого фильма, Шари добился разрешения на экранизацию.

Увлеченный идеей создания настоящего произведения искусства, режиссер Хьюстон провел съемки картины в 38 дней. На предварительном просмотре готового фильма присутствовали такие известные режиссеры, как У. Уайлер, С. Франклин и другие. Похвалы сыпались на режиссера со всех сторон. Шари сказал, что это лучший из фильмов Хьюстона: «Здесь есть интеллект и есть искусство. Картина соответствует задаче кинематографа — развлекать и воспитывать».

Но затем была устроена «проба на собаках» — предварительный просмотр для широкой публики. На таких просмотрах специальные представители фирмы наблюдают за реакцией аудитории, считают уходящих из зала зрителей, а по окончании фильма всем присутствующим раздаются карточки с вопросами: «Как вы оцениваете картину? Какие сцены вам больше всего понравились? Будете ли вы рекомендовать эту картину своим друзьям?» и т. д. «Проба на собаках» принесла огорчительный результат. Большинству зрителей, привыкших к типичной голливудской продукции, картина без известных «звезд» и «любовного интереса» не понравилась. Перед фирмой встал грозный призрак низких кассовых сборов. И тут-то Шари сказал, что «это

один из тех случаев, когда администратор должен вмешаться и принять конечное решение»\*.

Начались переделки. Шари настоял на введении дикторского текста, уверяя, что в противном случае зрителям будет непонятно, почему юноша-новобранец, струсивший в первом бою, потом становится героем. Но в фильме, как и в романе, это было ясно из кульминационного эпизода встречи Юноши с Оборванным солдатом. Именно этот человек, только что переживший весь ужас битвы, дважды раненый, покрытый пороховой гарью, но все же сохранивший в себе подлинную человечность, становится источником нравственного перелома в душе Юноши, заставляет его полной мерой ощутить позор от своей трусости, которая раньше казалась ему проявлением вечного природного инстинкта к самосохранению. По-овечьи кроткие глаза на измазанном кровью страшном лице Оборванного солдата были как бы наглядным символом жестокости и бессмысленности войны. И то, что Юноша предавал Оборванного солдата, отказавшись помочь ему в трудную минуту, очень хорошо подчеркивало основную мысль романа: на войне нет места для подлинной человечности, ибо сама война противостественна для человека.

Но встреча Юноши с Оборванным солдатом по настоянию Шари была выброшена из конечного варианта фильма. Не стыд за свою животную трусость, возникший при столкновении с подлинной человечностью, толкал теперь Юношу к героизму, а то звериное начало, которое якобы живет в душе каждого, ожидая лишь удобного момента для пробуждения. В сцене последнего боя диктор так передавал мысли Юноши: «Он окончательно забыл обо всем, кроме своей ненависти, кроме жажды разmozжить сверкающую улыбку торжества, которую он угадывал на лицах противника... Значит, где-то в нем сидит первобытный человек, дикий зверь. Он дрался, как язычник, защищая свою религию. Так драться было захватывающе приятно и совсем не страшно».

---

\* Lillian Ross, Picture, 1953, Lnd. p. 208.

Подобная переакцентировка извратила замысел режиссера, который хотел показать иронически тонкую линию, отделяющую героизм от трусости, подчеркнуть жестокость и бессмысленность войны. В новой трактовке фильм стал «историей юноши, который со страхом пошел в бой и вышел оттуда храбрым взрослым мужчиной» (так сформулировал его идею диктор в начале картины). Как раз в этот период такая тема была особенно актуальной в связи с началом войны в Корее.

Сокращенный до размеров семи частей «Алый знак доблести» представлял собой карикатурный слепок с предыдущего варианта — настоящего произведения искусства.

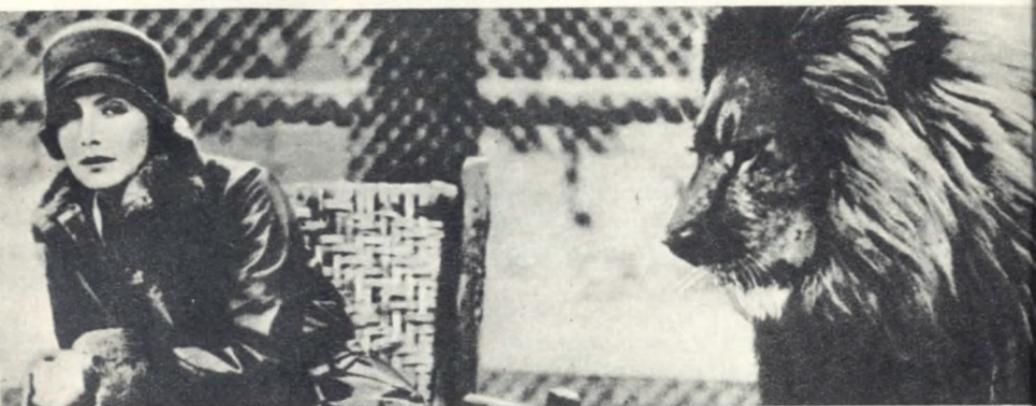
«Это — потрясающий пример того, как великий фильм, поставленный одним из лучших режиссеров по произведению американской классической литературы, оказался изрезанным на куски благодаря боязни и невежеству руководителей студии»\*, — писал по этому поводу известный английский писатель Грэм Грин. С ним нельзя согласиться только в одном. То, что произошло с картиной, не результат невежества Шари, а сознательная тенденция Голливуда, которой вынужден подчиняться любой продюсер вне зависимости от его личных достоинств или недостатков.

Приведенные выше примеры красноречиво свидетельствуют о том, как сказывается на содержании голливудской продукции монополизация кинопромышленности, введение «самоцензуры» и учреждение института продюсеров.

Контроль монополий, губительный для любого вида промышленности, для кинематографии оказался губительным вдвойне. Фильмы — это не только товар, приносящий прибыль, но и произведения искусства, имеющие свою собственную идейную и художественную ценность. Лишая творческих работников самостоятельности, цензура и система продюсеров делают их послушными проводниками тех идей или политических доктрин, которые выгодны крупному капиталу.

---

\* Lillian Ross, Picture, Lnd., 1953, на суперобложке.



Грета Гарбо и лев — символ фирмы «МГМ»  
(рекламная фотография)

Не менее губительную роль в деле ограничения свободы творчества играет и система долгосрочных контрактов, широко распространенная в Голливуде. Она лишает мастеров права выбора. Не имея возможности разорвать контракт и заплатить огромную неустойку, они вынуждены делать то, что предложит им руководство кинофирмы. Зато специальный пункт контракта позволяет фирме отказаться от услуг не понравившегося ей работника по истечении каждых шести месяцев.

В результате такого закабаления актеры вынуждены долгие годы играть одни и те же приносящие доход роли, что обычно ведет к штампу и профессиональной деградации. Недаром карьера большинства американских кинозвезд не превышает шести — семи лет, а часто бывает и много короче. Только очень известные «звезды» имеют право на специальный пункт в контракте, предусматривающий право выбора ролей.

Возьмем, например, Грету Гарбо. Ее первый контракт с американской фирмой «МГМ» был заключен в 1926 году, когда она только приехала в США и еще не пользовалась широкой известностью. Права выбо-

ра ролей у нее, разумеется, не было. Семь долгих лет эта прекрасная драматическая актриса была вынуждена играть коварных соблазнительниц в пошлых голливудских мелодрамах. Даже большой талант актрисы не всегда был способен вдохнуть жизнь в эти образы, лишённые внутренней глубины. Только вырвавшись из рамок кабального контракта, Гарбо сумела сыграть действительно интересные драматические роли: шведской королевы Христины, Анны Карениной, Маргариты Готье...

В конце 30-х годов много шума наделал «бунт» известной американской актрисы Бэтт Дэвис, попытавшейся освободиться от кабальной зависимости, в которую поставил ее контракт с фирмой «Бр. Уорнер». После фильма «Опасная» (1935), за исполнение главной роли в котором актриса получила свой первый «Оскар» (премия американской Академии киноискусства), она твердо решила в дальнейшем выступать только в тех ролях, которые соответствуют характеру ее дарования. Руководство «Бр. Уорнер» пообещало ей главную роль в фильме «Унесенные ветром» при условии, что она будет играть и все поручаемые ей коммерческие роли. Дэвис отказалась. Это привело к разрыву с фирмой. Как раз в тот период актриса получила приглашение от английского продюсера и решила навсегда покинуть Голливуд. Но «Бр. Уорнер» возбудили против нарушительницы контракта судебный процесс. Суд запретил Дэвис сниматься в английских фильмах. Незнание языков мешало актрисе играть в европейских картинах,

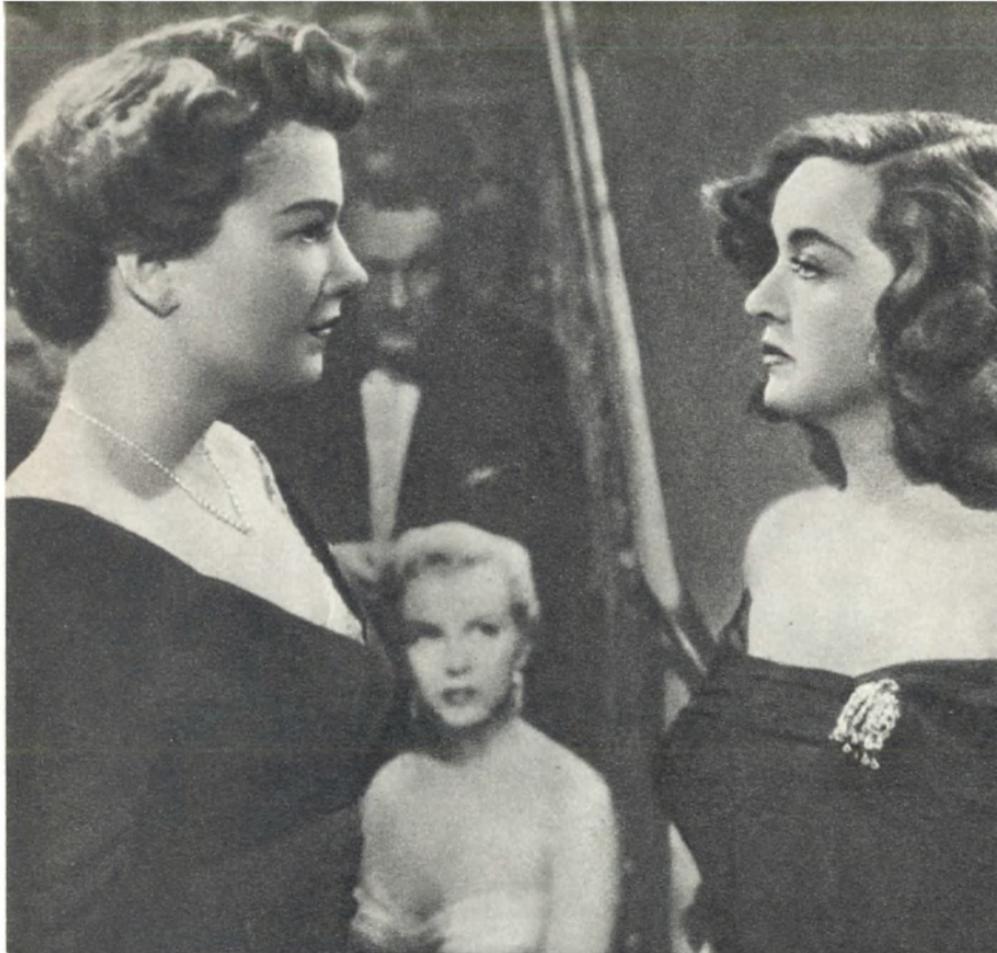
Грета Гарбо в фильме  
«Королева Христина»



и она вынуждена была вернуться обратно в Америку. Правда, этот громкий скандал все-таки заставил руководителей фирм считаться с актрисой и обеспечил ей известную независимость в выборе ролей.

Великолепный, тонкий, очень лиричный актер Генри Фонда первые годы своей работы в американском кино вынужден был выступать в ролях стандартных голливудских красавцев. И только в конце 30-х годов, когда он отказался от долгосрочного контракта и снимался в основном в фильмах «независимых» продюсеров, Фонда создал свои лучшие образы — простого испанского парня Марко в фильме «Блокада», американского президента Линкольна («Молодой мистер Линкольн»). В этот период мечтой Фонды, всегда тяготевшего к образам простых людей — рабочих и фермеров, которых он играл с органически свойственной ему простотой и естественностью, была роль Тома Джоуда в «Гроздьях гнева». Чтобы получить ее Фонда решил закабалить себя, заключив контракт с фирмой «XX век — Фокс». И хотя образ Тома Джоуда действительно оказался лучшей работой Фонды, талантливому актеру еще долго пришлось расплачиваться за этот успех. Владевшая им с помощью контракта фирма заставляла сниматься в пошлых комедиях («Ты принадлежишь мне»), сентиментальных мелодрамах («Лилиан Рассел»), гангстерских фильмах («Большая улица»). И снова свои лучшие роли Фонда создает в картинах «независимых» продюсеров — «Инцидент в Оксбау» и «12 разгневанных мужчин». В последнем случае таковым выступал он сам.

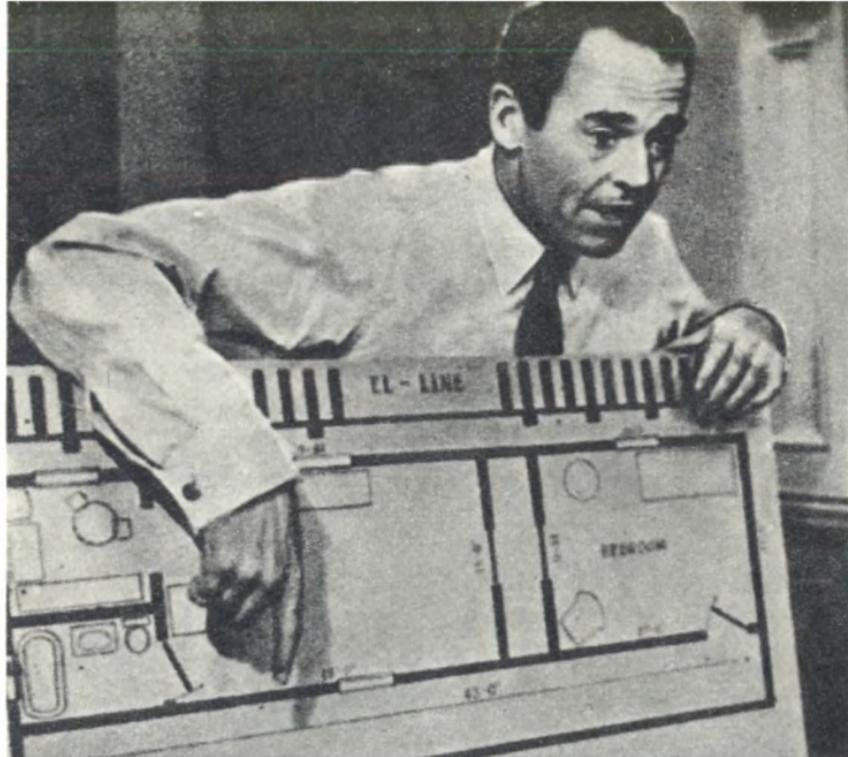
Как правильно подметила американская писательница Гортензия Паудермейкер в своей книге «Голливуд — фабрика грез», американские «звезды» часто напоминают Золушку на балу, со страхом ждущую того момента, когда часы пробьют двенадцать. Они боятся, что их экипажи снова станут тыквами, а прекрасная фея исчезнет. Это шутовское замечание верно характеризует положение «звезды» в американском кинематографе: ее судьба целиком зависит от произвола продюсеров и переменчивых симпатий зрителей. Популярность у публики, огромные гонорары, сенса-



Энн Бакстер и Бэтт Дэвис в фильме «Всё о Еве»

ционная реклама — все это может исчезнуть как по мановению волшебного жезла, если актер чем-то не угодит хозяевам крупных кинофирм.

Зрители старшего поколения, вероятно, еще помнят Роско Арбэкла, отличного комедийного актера, известного у нас под прозвищем Фатти. В 10-е годы популярность Арбэкла была огромной. На экранах мира шли десятки фильмов с его участием. Но в 1921 году разразился сенсационный скандал: на вечеринке в Гол-



Генри Фонда в фильме «12 разгневанных мужчин»

ливуде, которую давал Роско Арбэкл, была убита женщина. Хозяина привлекли к суду в качестве ответчика. Сообщение о происшедшем мгновенно облетело всю Америку (подсчитано, что тираж газет в тот день превысил тираж газет, сообщавших о вступлении США в первую мировую войну!). И хотя суд оправдал актера, его деятельность в кино была окончена.

В фильме «Голливуд», выпущенном в 1923 году, есть такой эпизод. В длинной очереди ищущих работу статистов стоит человек. Вот он подходит к окошку бюро по найму актеров, называет свою фамилию, и тотчас же окошко резко захлопывается перед самым его носом. Актер поворачивается, и зрители узнают некогда столь знаменитого Роско Арбэкла. Для него теперь уже нет места на студиях Голливуда. Актер с подмоченной репутацией не ходовой товар. Дело до-

шло до того, что Арбэклъ был вынужден симулировать свою собственную смерть, чтобы затем, прикрываясь вымышленной фамилией, заняться режиссерской работой.

А вот другой, совсем недавний пример — безвременная гибель Мэрилин Монро — голливудской «звезды» № 1. Безвестная натурщица и статистка, она в течение каких-нибудь пяти лет заняла самое высокое положение на голливудском небосводе. Пока она была только очаровательной «секс-бомбой», привлекающей публику, все шло хорошо. Но как только она захотела выйти за рамки того амплуа, которое приносило наибольший доход, пожелала стать драматической актрисой, начала изучать систему Станиславского и высказала намерение сыграть серьезную роль, фирма забеспокоилась. Между ней и актрисой начались трения. Расторжение контракта привело в конце концов к трагической развязке.

В ряду этих примеров можно было бы рассказать и о судьбе актрисы Гейл Зондергаард, жены режиссера Герберта Бибермана (постановщика фильма «Соль земли»). До 1947 года она снялась более чем в сорока пяти фильмах и получила премию «Оскар». Но затем разразилось антикоммунистическое судилище над Голливудом, и Биберман был занесен в список «не-



Роско Арбэклъ (слева)  
и Бестер Китон

дружественных» свидетелей. После этого Гейл Зондергаард удалось сняться всего лишь в одной картине.

Все эти и многие-многие другие примеры убедительно подтверждают печальное высказывание известного театрального актера Джона Барримора, работавшего в Голливуде. «Самая трудная роль — делать вид, что ты ни от кого не зависишь»\*.

Это верно и по отношению к режиссерам.

В 20—30-е годы в контракте рядового голливудского постановщика, например, указывалось, что он обязан делать четыре фильма в год\*\* по сценариям, отобранным для него руководством.

Еще в 1936 году режиссер Джон Форд писал на страницах журнала «Нью Тиэтр»: «Режиссеру приказывают снимать картину, не посоветовавшись предварительно с ним по поводу сценария и не спросив его, как он ему нравится. По прибытии в студию ему дают несколько страниц диалога или действия, и часто режиссер знает не больше о сюжете, чем актеры. Так как все уже подготовлено к съемке, у него нет возможности выбора. Используя положенный ему час, чтобы войти в курс работы на этот день, режиссер приступает к съемке. Когда она кончается, он уходит домой, имея очень слабое представление о том, что будет делать на следующий день. При таких условиях режиссура становится безликой и синтетичной». Как и на ленте конвейера, она расчленяется на отдельные операции, а ведь сила лучших режиссеров заключается в том, что, приступая к съемке, они уже видят в своем воображении фильм в целом, а не только ту сцену, которую они будут сейчас снимать.

Однако было бы неверным на основании высказывания Форда делать вывод, что так снимались и снимаются все голливудские фильмы. Его слова относятся к съемкам второразрядных картин класса «Б». Режиссеров этих фильмов шутливо называют «регулирущиками движения»: их работа исчерпывается ути-

---

\* Gene Fowler, *Good Night, Sweet Prince!* N. Y., 1947, p. 285.

\*\* В 50—60-е гг. эта цифра уменьшилась до одного — двух.

Мерилин Монро



литарной задачей время от времени давать зеленый сигнал — начать съемку или красный — остановить ее. Такие условия работы, естественно, лишают режиссера возможности по-настоящему репетировать роли с актерами, думать над пластическим, изобразительным решением фильма. Результатом этого оказывается прямолинейная упрощенность актерской игры и почти полное отсутствие оригинальной изобразительной трактовки большинства стандартных голливудских картин при общем довольно высоком уровне кинематографической техники.

Режиссеры, делающие картины класса «А», работают в более привилегированных условиях. К их услугам хорошие сценарии, ведущие «звезды» и больше времени на работу над фильмом. Но и здесь режиссеры закованы в тесные рамки предписаний и сроков.

Только отдельные ведущие мастера Голливуда пользуются относительной свободой. В 50-е годы режиссер Уильям Уэллман писал, что право выбора сценариев имеют в Голливуде лишь 12 режиссеров: Уильям Уайлер, Билли Уайлдер, Джордж Стивенс, Джон Форд, Альфред Хичкок, Джон Хьюстон, Сесиль де Милль, Элиа Казан и другие. Это немного, если учесть, что голливудская гильдия режиссеров насчитывает свыше тысячи членов. К тому же, как свидетельствуют факты, «свобода» этих мастеров также весьма ограничена. Достаточно вспомнить злоключения картин «Плуг и звезды» Форда и «Алый знак доблести» Хьюстона.

Кроме того, в выборе тех или иных тем режиссеры связаны общей обстановкой в Голливуде, всегда отражающей политическую атмосферу в США. Так, например, наиболее значительные произведения американского кино, такие, как «Гроздь гнева» Дж. Форда, «Хуарец» У. Дитерле, «Цитадель» К. Видора, «Мистер Смит едет в Вашингтон» Ф. Капры, и некоторые другие прогрессивные и социально значимые картины, были созданы в 30-е годы — период наивысшего подъема демократического и антифашистского движения в США. Ранние прогрессивные фильмы Эдуарда Дмитрыка («Перекрестный огонь») и Элиа Казана («Буме-

ранг», «Джентльменское соглашение») поставлены в первые послевоенные годы, когда в США царила обстановка радужных надежд на улучшение условий жизни тысяч американцев, проливавших кровь за родную страну.

Буржуазные историки кино не упускают случая использовать подобные факты для произнесения длинных тирад в доказательство творческой свободы, якобы царящей в американском кино. На самом деле причины появления в Голливуде отдельных прогрессивных картин гораздо глубже и сложнее.

Возьмем один из самых необъяснимых на первый взгляд случаев. Как мог Джон Форд, работая в Голливуде, создать фильм «Гроздь гнева», справедливо считающийся вершиной расцвета критического реализма в американском кино?

Говоря об этой картине, не нужно забывать, что она поставлена в самом конце 30-х годов, когда в стране господствовала общая атмосфера демократического и политического подъема, вызванного усилением активности рабочего класса и антифашистского движения.

Характерно, что и в это время Голливуд не торопился откликаться на злободневные вопросы современности. Он лишь следовал в фарватере американской литературы и театра, которые в период 30-х — начала 40-х годов дали американскому зрителю и читателю такие произведения, как «У нас это невозможно» Э. Синклера, «Табачная дорога» Э. Колдуэлла, «Стража на Рейне» Л. Хеллман и многие другие. Только после «апробации» этих книг и пьес Голливуд использовал их для экранизации, смягчив или даже устранив то, что казалось его руководителям слишком острым.

Роман Стейнбека «Гроздь гнева», вышедший в свет в 1939 году, занял первое место в списке литературных бестселлеров. Уже сама тема книги имела огромную политическую актуальность, ибо положение американского фермерства в 30-е годы неоднократно обсуждалось конгрессом, принявшим ряд законов помощи фермерам и сельскохозяйственным рабочим.



Генри Фонда (в центре) в фильме «Гроздьев гнева»

Сенатская комиссия Лафолетта, специально изучавшая положение сельскохозяйственных рабочих на фруктовых и хлопковых плантациях Калифорнии, подтвердила достоверность фактов, положенных в основу «Гроздьев гнева». Экранизация романа Стейнбека в подобной обстановке могла принести студии не только битковые кассовые сборы, но и огромный престиж.

И все же съемки картины были окружены тайной. Опасаясь, что торговые палаты штатов Техас и Оклахома могут запретить натурные съемки на своей территории, руководство фирмы «XX век — Фокс» засекретило фильм условным названием «Шоссе 66».

С другой стороны, в сценарии были сильно смягчены элементы политической и религиозной сатиры, отчетливо звучавшие у Стейнбека.

Например, в сцене в Калифорнии, когда Том Джод и Тимоти — его новый товарищ по правительственному лагерю — роют канаву для какого-то арендатора, Тимоти рассказывает про богатого фермера, который на вопрос: «Что же это за люди, эти красные?» — ответил: «Красный — это тот сукин сын, который требует тридцать центов, когда мы платим двадцать пять». Вопрос остался в фильме, а ответ был заменен другими, ничего не значащими словами: «Я никоим образом не собираюсь об этом говорить».

Были убраны прямые пророчества будущей революции, имевшие место в романе («А компании, банки готовили себе гибель, не подозревая этого... Крупные компании не знали, что черта, отделяющая голод от ярости, еле ощутима»). Был опущен один из самых сильных эпизодов романа: стычка матери с евангелисткой в правительственном лагере. Значительно мягче, чем в романе, показана жестокость полиции.

И все же талантливому творческому коллективу, работавшему над картиной (режиссер Джон Форд, сценарист Нанелли Джонсон), удалось благодаря уже упоминавшейся выше благоприятной политической обстановке сохранить главное — идейную направленность романа. Наибольшая удача картины — образ дружной, трудолюбивой фермерской семьи Джоудов, не по своей вине, а в силу социальных условий лишившейся земли и отправившейся в странствования по дорогам Америки. Бесконечные бедствия, которые члены этой семьи испытывают в пути, в конце концов заставляют самых сознательных из них понять, что выход из создавшегося положения — в борьбе за свои права. Мастерство создателей фильма, великолепная операторская работа Грегга Толенда, правдиво воссозданная атмосфера жизни оклахомских фермеров, выразительные образы героев, воплощенные на экране превосходным актерским ансамблем, — все это сделало фильм не только убедительным социальным документом, но и одним из самых значительных произведений американского киноискусства.

Любопытна дальнейшая судьба этой картины. Если при выходе в свет фильм получил ряд премий и ока-

зался на первом месте в списке десяти лучших американских фильмов 1940 года, то в 1945 году, при изменении политического курса после смерти Рузвельта, «Гроздь гнева» были запрещены к демонстрации как «фильм, несоответствующий методам пропаганды американских стандартов жизни».

Но даже в наиболее благоприятные периоды Голливуд стремился совмещать элементы критики капиталистической действительности с апологией американского образа жизни. Фильм «Мистер Смит едет в Вашингтон» («Сенатор»), пожалуй, лучшая картина режиссера Фрэнка Капры. В ней обличается продажность и коррупция, царящие в политических кругах США, мнимая демократичность американских выборов. Сюжет картины несложен. В результате различных махинаций политических боссов в сенат попадает Джефферсон Смит, наивный молодой человек, совершенно неискушенный в политике. Романтик и идеалист, воспитанный на заветах Линкольна и Джефферсона, он свято верит в незыблемость американской демократии. И когда он узнает о противозаконных делишках сенаторов, использующих свое высокое положение в целях личного обогащения, он в одиночку решает бороться с ними. Вся политическая машина штата приходит в движение, чтобы раздавить непокорного сенатора. Его несправедливо обвиняют в различных преступлениях. Воспользовавшись правом сенатора говорить в сенате столько времени, сколько он хочет, Смит произносит «флибустьерскую» речь, длящуюся свыше двадцати трех часов, и падает в обморок как раз в тот момент, когда в зал вносят целую корзину телеграмм, якобы присланных избирателями, осуждающими его поведение. Это был естественный финал картины, вытекающий из всего предыдущего хода развития действия.

Но руководство фирмы «Колумбия» заставило Капру добавить еще несколько эпизодов, и тогда события фильма предстали в ином свете. Один из сенаторов-мошенников, чувствуя угрызения совести, сознается в своей неблагоприятной деятельности и обличает противозаконные делишки своих коллег. Правда тор-



Джеймс Стюарт в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон».

жествует, порок наказан. Смит становится героем дня. Рассказанная ранее история благодаря такой концовке сразу же теряет типичность. Она превращается в частный случай «отдельных злоупотреблений»

Та же тенденция наблюдается и в ряде других голливудских картин, затрагивающих подобные темы, например в фильме «Бумеранг» режиссера Элиа Казана (1947)

...Маленький американский городок взбудоражен невероятным происшествием. В 7 часов 30 минут вечера на главной улице города выстрелом в упор убит

всеми уважаемый пастор Ламберт. Пока ошеломленные свидетели преступления приходят в себя, убийца скрывается. Они успевают только заметить, что он был человеком среднего роста в темном пальто и светлой шляпе.

Проходит десять дней. Несмотря на все старания, полиция не может напасть на след убийцы. Возмущение жителей растет: по их мнению, полиция и муниципалитет не проявляют должного рвения в этом деле. А так как приближаются выборы, члены муниципалитета хорошо понимают, что если убийца не будет найден, то им не удастся удержаться на теплых местечках. Полиция получает приказ найти хотя бы козла отпущения. Начинаются повальные аресты. Полиция хватается и допрашивает всех людей среднего роста в темных пальто и светлых шляпах. Страх и недоверие воцараются в городке. Люди начинают бояться друг друга...

И вот подходящий ответчик найден. Но он уперто не признает себя виновным. Тогда в дело вступает испытанный полицейский метод: пытка. Так как применение силы карается законом, подследственного пытаются бессонницей. Не выдержав многодневных истязаний, он наконец подписывает признание. Теперь уже никто не сомневается в его виновности. Один лишь городской прокурор Гарви, презрев угрозы и посулы, решает еще раз проверить факты. Проверка устанавливает невиновность подсудимого, и Гарви прямо заявляет об этом. Суд вынужден оправдать невинного человека.

Здесь снова та же коллизия, что и в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон». Отдельные негодяи, злоупотребляющие своей властью, и рядовой, хороший, настоящий американский парень, добивающийся ликвидации замеченных им злоупотреблений. В том, что ему это удастся, как раз и содержится хитро упрямая пропаганда «демократичности» американского образа жизни. Но следует учесть, в каких условиях создаются эти и подобные им картины. Без всевозможных уступок и оговорок они вообще не нашли бы пути к зрителю. Сила и значение лучших произведений

американского кино, конечно, не в том, какое освещение придают их создатели затрагиваемым фактам. При всех своих недочетах эти картины приносят на экран дыхание подлинной жизни и становятся объективными свидетельствами темных сторон американской действительности.

Реакционная политика «холодной войны» и суд над Голливудом (1947) заставили многих режиссеров отказаться от открытой защиты своих прогрессивных убеждений. Отдельные произведения, имевшие в этот период значительный общественный резонанс, затрагивали главным образом морально-этические проблемы («Все о Еве» — реж. Манкевич, 1950; «Бульвар заходящего солнца» — реж. Уайлдер, 1950; «Рожденная вчера» — реж. Кьюкор, 1950 и др.). Не отличаясь большим размахом социальных обобщений, эти фильмы тем не менее вскрывали подлинные закономерности американского образа жизни. «Эзопов язык» позволял художникам говорить правду, обычно тщательно скрываемую массовой продукцией Голливуда.

Но большинство мастеров американского кино, сдав идейные позиции, которые они занимали в 30-е — начале 40-х годов, не создают в этот период ничего значительного.

Джон Форд обращается к тому, с чего начался его творческий путь — к постановке вестернов. Его карти-

Глория Свенсон и Уильям Холден  
в фильме «Бульвар заходящего солнца»



ны конца 40-х — начала 50-х годов («Моя дорогая Клементина», «Форт Апаш», «Три крестных отца», «Рио Гранде») свидетельствуют о резком снижении режиссерского мастерства и в художественном отношении являются перепевом уже давно использованных им самим приемов.

Уильям Дитерле, создатель ряда наиболее значительных американских историко-биографических фильмов («Повесть о Луи Пастере», 1935; «Жизнь Эмиля Золя», 1937; «Хуарец», 1939), делает шаблонные любовные мелодрамы («Портрет Дженни», 1948; «Сентябрьский роман», 1950; «Женщины в жизни Рихарда Вагнера», 1954) иногда с явственным антисоветским душком («Пекинский экспресс», 1951).

Фрэнк Капра, поставивший в 30-е годы ряд критических, хотя и умеренно либеральных фильмов, в послевоенный период создает несколько весьма малоинтересных картин и в 1951 году уходит в документальное кино\*.

Объясняя причины своего ухода, он писал в статье, опубликованной в журнале «Голливуд куотерли», что в той обстановке, которая воцарилась в Голливуде, он не мог больше создавать такие сатирические фильмы, как «Мистер Смит едет в Вашингтон».

Подобных взглядов придерживались и многие другие режиссеры. Поняв, что в создавшейся ситуации нужно отказаться от постановки мало-мальски содержательных фильмов, они перешли к постановке коммерческих картин.

Впрочем, хотя процент коммерческих фильмов в творческой биографии ведущих мастеров Голливуда никогда не был так велик, определенную дань массовой продукции они вынуждены были отдавать всегда.

Так, из 125 картин, поставленных Джоном Фордом за 47 лет его деятельности в Голливуде, лишь полтора-два десятка могут рассматриваться как произведения искусства. Причем большая часть из них сделана в 30-е и в самом начале 40-х годов. Кинг Видор, творчество которого также представляет собой сложный ка-

---

\* Капра вернулся в Голливуд в 1959 г.

лейдоскоп реалистических произведений искусства и пошлых боевиков, так объясняет это непонятное на первый взгляд сочетание: «Часто приходится соглашаться на постановку картин, предлагаемых студией, только потому, что хочешь собрать деньги для «своего фильма» — фильма, в который режиссер сможет вложить не только профессиональное мастерство, но и кусочек своего сердца»\*.

Это засилье массовой продукции и отсутствие подлинной свободы выбора во многом определяют общий характер творчества большинства художников, работающих в Голливуде. Отсутствие единой ведущей темы, определенной «сверхзадачи» (если пользоваться термином К. А. Станиславского) — вот что прежде всего поражает каждого, кто начинает анализировать творческий путь того или иного голливудского режиссера. Интересно, что в творчестве мастеров, постоянно работающих вне Голливуда, такая тема прослеживается довольно отчетливо. Достаточно вспомнить Чарлза С. Чаплина с его «маленьким человеком», через призму сознания которого показывались все наиболее актуальные события того или иного периода, или Стенли Креймера, во всех своих фильмах поднимающего наиболее животрепещущие вопросы современности. Можно нащупать эту единую тему и в тех произведениях голливудских режиссеров, которые создавались не в крупных монополизированных кинофирмах, а за их пределами, с помощью «независимых» продюсеров.

Что, например, поставил в Голливуде Уильям Уайлер, работающий там почти сорок лет? Стандартные вестерны и шаблонные мелодрамы — в первые годы своей деятельности, талантливые, но весьма камерные фильмы типа «Иезавель» и «Грозовой перевал» — в 30-е годы, пропагандистские картины — в период войны, коммерческие фильмы самого высокого класса — в послевоенный период («Римские каникулы», «Кэрри», «Бен-Гур» и др.).

---

\* Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, N. Y., 1961, p. 209

Во всех своих голливудских картинах режиссер выступает в весьма незавидной роли послушного исполнителя воли хозяев крупных кинофирм, проводником совершенно определенной идеологической политики. И если судить об Уайлере только по этим фильмам, он покажется лишь прекрасным профессионалом, но не художником, имеющим свою тему, свои ярко выраженные пристрастия в искусстве.

Но целый ряд картин Уайлер сделал за пределами Голливуда, сотрудничая с «независимым» продюсером Сэмюэлем Голдвином, и в них мы видим другого Уайлера — человека, пытающегося затрагивать большие социально-значимые темы и решать их в тех пределах, которые диктовались политической обстановкой в США того или иного периода.

Уже в одной из первых его «независимых» работ — фильме «Эти трое» (1936), поставленном по пьесе Лилиан Хеллман «Детская шутка», — была сделана очень осторожная попытка покритиковать ханжество морализующего американского общества.

В следующей картине — «Тупик» (1937) — Уайлер пошел дальше. В этом фильме уже наглядно сказались возросшая гражданская зрелость режиссера, сумевшего вскрыть социальные корни преступности.

В 1941 году Уайлер после ряда голливудских картин вновь возвращается к жанру социально-психологической драмы. Он ставит фильм «Лисички» (опять по пьесе Лилиан Хеллман). Страстно бичуя дельцов новой формации, режиссер тем самым выступает против членоконенавистнических законов буржуазного общества, поклоняющегося лишь одному кумиру — деньгам. Пафос отрицания собственнической идеологии сделал фильм «Лисички» одним из наиболее значительных произведений американского кино этого периода.

Кульминационным пунктом развития социальной темы в творчестве Уайлера стал фильм «Лучшие годы нашей жизни» (1946), посвященный животрепещущей для Америки того периода теме. В центре фильма — судьба трех солдат, приехавших после войны в маленький американский городок, где они жили и работали до ухода в армию.



Кадр из фильма «Лисички»

Неласково встречает их родина, борьбе за свободу которой они отдали лучшие годы своей жизни. Первые же их соприкосновения с американской действительностью сразу же позволяют авторам фильма затронуть ряд очень серьезных социальных проблем и среди них — проблему безработицы. Один из героев картины — отважный летчик, капитан Фред Дерри — вынужден снова стать продавцом газированной воды, хотя его помощник, молодой парень, не бывший на фронте, продвинулся далеко вверх по служебной лестнице. Симптоматичным оказался и такой эпизод фильма: фашиствующий молодчик наставительно объясняет одному из героев, лишившемуся на войне обеих рук, что Америке вообще не стоило выступать против Германии. «Как жаль, что у меня нет рук!» — в гневе и ярости восклицает инвалид. «Они есть у меня!» — отвечает Фред, присутствующий при этом разговоре, и ударом кулака сбивает молодчика с ног.



Кадр из фильма «На западном фронте без перемен»

И хотя Уайлер в значительной мере подпортил фильм безмятежно счастливым концом, механически устранившим все трудности в жизни героев, «Лучшие годы нашей жизни» остаются большим социальным полотном, правдиво рисующим американскую действительность тех лет. Этот фильм оказался последним значительным произведением Уайлера. Завершив социальную тему, которая красной нитью прошла через творчество этого режиссера, он показал, как много мог бы сделать художник, если бы не препоны Голливуда.

С начала 50-х годов в связи с общим усилением реакционных веяний в американском кино фильмы Уайлера не выходят за рамки традиционной голливудской продукции (даже в тех случаях, когда он сам выступает в качестве «независимого» продюсера).

Случай с Уайлером не единичен. Сквозной линией лишено творчество не только типично коммерческих режиссеров, но и таких больших мастеров киноискусства, как Джон Форд, Уильям Дитерле, Билли Уайлдер, Льюис Майлстоун, Джон Хьюстон и многих дру-

гих. Причем легко убедиться, что своя, особая тема была у каждого из них, но она не развивалась или даже сознательно подавлялась руководством Голливуда.

Вспомним для примера такие замечательные фильмы Майлстоуна, как «На западном фронте без перемен» (1930), «Северная звезда» (1943), «Прогулка на солнце» (1945). Но антивоенная тема никогда не пользовалась особой любовью Голливуда, и эти фильмы остались единичными в творчестве талантливого режиссера. Остальные его работы весьма разноплановы: есть среди них и бездумные музыкальные комедии («Аллилуйя, я — дурак»), и приключенческие фильмы («Замок Монтецумы»), и экранизации романтических произведений («Отверженные» по В. Гюго). Естественно, режиссерское решение этих тем, весьма далеких от собственных устремлений художника, не может даже сравниться с теми вершинами искусства, которых удалось достичь Майлстоуну в фильме «На западном фронте без перемен».

Другим, не менее выразительным примером может служить эволюция творчества режиссера Джозефа фон Штернберга.

В 1928 году он поставил фильм «Доки Нью-Йорка», в котором было найдено очень тонкое изобразительное решение большой романтической темы — любви двух простых людей, отщепенцев общества. Несколько умело снятых кадров окутанной дымкой гавани — и перед зрителями возникает зримый образ мрачной, сырой, туманной ночи в нью-йоркском порту. Мягкость и женственность героини подчеркивается специальным освещением, контражурной и мягко фокусной съемкой. Атмосфера ночного кабака, где происходит свадьба проститутки со спасшим ее от самоубийства моряком, хорошо передается с помощью коротких монтажных кусков и т. п. Фильм отчетливо свидетельствовал о большом самобытном таланте режиссера, о наличии у него своего, оригинального творческого почерка.

Но как только Штернберг отошел от реалистической тематики, стал режиссером при «звезде» (Марлен Дитрих), начал ставить коммерческие фильмы, его

умение находить оригинальные пластические решения тотчас приобрело иной, формалистический характер. Примером может служить фильм «Кровавая императрица» (1934). Полное отсутствие исторической правды и художественной достоверности Штернберг пытался замаскировать внешней экзотикой, причудливыми декорациями, экспрессионистской игрой света и тени. Огромные комнаты царского дворца, украшенные резными крестами и гротескными, похожими на химеры, изваяниями святых, странные тени, играющие на стенах, необычные, перекошенные кадры — все это в сочетании с заведомым абстрагированием от подлинных русских нравов и обычаев явилось откровенно формалистическим трюкачеством.

Еще раз подтвердилась давно уже ставшая очевидной мысль, что искусство больших идей всегда находит для себя органичную, лишь ему присущую и чаще всего реалистическую форму. Формалистические же изыски приходят на помощь в тех случаях, когда нужно замаскировать убожество содержания.

Кадр из фильма «Кровавая императрица»



В интервью, данном в конце 1960 года корреспонденту журнала «Синема 60», Штернберг сказал: «На всем протяжении 36 лет, пока я занимаюсь режиссурой, я стараюсь облегчить свою работу, изменить условия, которые превращают кинематограф (Голливуда.— Е. К.) в сложную машину, мало приспособленную для творчества. Но это — почти секретная деятельность. Вот вам и ответ на вопрос, почему я работаю так мало». (За последние 25 лет он поставил только 6 фильмов.)

Если Джозеф фон Штернберг выбрал такую «молчаливую» форму протеста, то другие режиссеры, например Эрих фон Штрогейм, пытались выступать более активно, бороться в одиночку со всей монополистической структурой Голливуда — руководством крупных кинофирм, системой продюсеров, цензурой. Каждый фильм Штрогейма был вызовом им. Это, естественно, приводило к скандалу.

Так, картина «Глупые жены» (1922) принесла Штрогейму первые столкновения с только что учрежденной «самоцензурой», которую шокировал откровенный, ничем не прикрытый реализм этого фильма. При постановке «Карусели» (1923) от режиссера потребовали переделки сценария, показавшегося руководству фирмы «Юниверсл» излишне смелым. Штрогейм отказался, что повлекло за собой его увольнение. Переделка сценария и завершение картины были поручены режиссеру Руперту Джулиану, который пристегнул к начатому в ключе острой сатиры фильму фальшивый и сентиментальный конец. История с «Алчностью» нам уже известна. Она закончилась уходом Штрогейма из «МГМ». Предварительно руководство фирмы заставило режиссера для возмещения убытков, понесенных ею в результате затраты больших средств на «Алчность», сделать «кассовый» фильм «Веселая вдова». Но и здесь дело не обошлось без скандала. Бездарная «звезда» Мей Муррей заявила, что Штрогейм не уделяет должного внимания ее «подаче», и, так как съемки фильма подходили к концу, руководство «МГМ», ждавшее лишь повода, чтобы избавиться от неговорчивого режиссера, тотчас же решило заме-

нить его другим. Но съемочная группа, любившая Штрогейма, объявила забастовку. Тогда руководство фирмы нашло другой путь: придравшись к отказу режиссера сократить готовую картину, оно расторгло контракт с ним, лишив таким образом Штрогейма, крайне нуждавшегося в деньгах, процентов с прибыли от проката «Веселой вдовы».

Штрогейм перешел на работу в фирму «Парамаунт», где взялся поставить фильм «Свадебный марш» (1928). Как всегда, он тщательно и кропотливо работал над своим произведением. Съёмки шли около года, и был истрачен миллион долларов, когда выяснилось, что отснята только одна треть картины. Тогда руководство «Парамаунт» обманным путем заставило режиссера снять заключительные кадры фильма и затем потребовало приступить к монтажу отснятого материала. Штрогейм отказался. Его уволили. Монтаж был осуществлен другим режиссером, и фильм из остро сатирического памфлета превратился в беззубую скучную мелодраму.

Это была последняя картина Штрогейма, увидевшая свет. В 1930 году режиссер начал работать над фильмом «Королева Келли», который был задуман им как сатира на американские мелодрамы о Золушках. Штрогейм сам написал сценарий этого фильма, сам режиссировал, сам играл главную роль. Но разразился очередной скандал. Существенно необходимыми для развития сюжета и авторской мысли был эпизод порки героини. Режиссер создал его монтажным путем. Увидев себя на экране в таком виде, исполнительница главной роли, известная кинозвезда Глория Свенсон, настояла на немедленном увольнении Штро-



В пустыне Смерти. Кадр из «Алчности»

гейма. Фильм остался незаконченным. Штрогейм стал «персона нон грата» в Голливуде. Если в 1926 году его фамилия стояла в списке десяти лучших американских режиссеров, опубликованном газетой «Фильм Дейли», то уже в следующем году ее не было даже в списке 118 (!) выдающихся мастеров кино, упомянутых той же газетой.

В своей статье «Прощай, Голливуд», появившейся во французском журнале «Синемонд» в 1935 году, Штрогейм с возмущением и ненавистью рассказывал о той борьбе, которую он вел с хозяевами Голливуда. Проработав там в качестве режиссера много лет и создав своими фильмами репутации фирмам, для которых он их ставил, Штрогейм остался нищим. С грустной гордостью он повторял, что полностью расплатился за все, но остался верным своим принципам.

Судьба Штрогейма не исключение. Сколько менее известных трагедий приходилось переживать тем творческим работникам, которых Голливуд в неустанной



Кадр, вырезанный цензурой из фильма «Королева Келли». Келли (Глория Свенсон) беседует с двумя обительницами унаследованного ею публичного дома.

погоне за талантами отрывал от родной почвы и безжалостно выбрасывал, если они не могли сразу же приспособиться к запросам и вкусам американской публики! Достаточно вспомнить шведского режиссера Морица Штиллера, так и не создавшего в Голливуде ничего значительного, или немецкого постановщика Эвальда Андре Дюпона (автор очень интересного фильма «Варьете», он, переехав в Голливуд, свыше десяти лет вынужден был работать там... агентом по найму), или французского режиссера Жана Ренуара, или многих-многих других.

Но ошибкой было бы думать, что эта горькая участь постигает только иностранцев. «Коренным» американцам приходится не слаще.

Печальной оказалась судьба одного из самых талантливых американских режиссеров 40-х годов — Орсона Уэллеса.

Его первый фильм, «Гражданин Кейн» (1941), был сделан за пределами Голливуда на средства «независимой» фирмы «Меркури».

Еще до выхода картины на экран вокруг нее создавалась угрожающая атмосфера: стало известно, что про-

образом главного героя стал крупнейший американский газетный магнат — Уильям Рэндольф Херст. Против фильма сразу же была начата ожесточенная газетная травля. Личный друг Херста Луис Мейер предложил президенту фирмы «РКО-Радио» (она должна была прокатывать картину Уэллеса) 800 тысяч долларов за сожжение негатива и всех позитивных копий «Гражданина Кейна». Тот не решился сделать это, но в течение полугода оттягивал выпуск фильма на экран. Только после того как Уэллес пригрозил судебным процессом, фильм был показан сначала нью-йоркским критикам, а потом и широкой публике.

Что же так напугало Херста и Голливуд в этой картине? Прежде всего сама тематика. Трагедия себялюбия и индивидуализма, внутренняя опустошенность человека, всю свою жизнь отдавшего погоне за золотом, показаны здесь как явления типические. Наиболее убедительные эпизоды картины — сцены в замке Ксандау, когда, покинутый близкими, Кейн бродит в мрачных и пустых залах, понимая, наконец, что жизнь его прожита зря. Он проходит по длинному коридору, увешанному огромными зеркалами, и мы видим уже сотни таких фигур, — это сразу же придает трагедии Кейна широту типического обобщения.

Очень своеобразный сценарий, написанный Уэллесом вместе с Германом Манкевичем, получил премию американской Академии киноискусства. Здесь был найден прием, впоследствии широко использовавшийся в мировом кино (например, в японском фильме «Расёмон»): одно и то же событие показывается с различных точек зрения. В данном случае о Кейне рассказывали зрителям пять человек: его опекун, сотрудник по работе, лучший друг, вторая жена и, наконец, лакей. Каждый рассказчик открывал какую-то новую грань в характере Кейна.

Звуковое и изобразительное решение картины тоже отличалось новизной и оригинальностью. Необычная композиция кадра, стремительные наезды камеры, съемка снизу, контрасты темного и светлого колорита отдельных эпизодов, удивительная глубина кадра, декорации с низкими потолками, отраженный гулкий



Кадр из фильма «Гражданин Кейн»

звук, подчеркивающий пустоту комнат огромного замка, — все эти новаторские приемы не только были шагом вперед в развитии кинематографа, но и несли определенную смысловую нагрузку. Во время международного опроса критиков в 1958 году эта картина закономерно вошла в список десяти лучших фильмов всех времен.

По выходе «Гражданина Кейна» Уэллеса сразу же приглашают в Голливуд. Ему предоставляют льготные условия, лишив, однако, возможности дальше развивать затронутую тему. Но и сам режиссер к этому уже не стремится. Завоевав себе «место под солнцем», он с головой уходит в эстетские поиски. Их результаты весьма неутешительны. За двадцать лет своей работы в Голливуде Уэллес поставил девять картин, ни одна из которых не поднялась выше среднего уровня. Его последний голливудский фильм, «Примесь порока» (1958), может служить иллюстрацией того, как обесценились после многократного использования те находки, которые принесли режиссеру славу. В «Примеси порока» тоже есть и перекошенные кадры, и необычные ракурсы, и отраженный звук, но все эти приемы оказываются здесь формальным эпигонством, ибо они ни в коей мере не помогают донести до зрителя затейливый детективный сюжет, по ходу которого и сам автор, наверное, не всегда понимал, где преступники действительные, а где мнимые. Здесь Уэллес, поставивший фильм по собственному сценарию, сознательно отказался от логики повествования. То и дело появляются и исчезают таинственные фигуры — слепая женщина, сумасшедший фермер, девицы-наркоманки и т. п. Никак не связанные с сюжетом, эти образы, видимо, призваны создать особую атмосферу. Но сочиненная, нарочито зловещая атмосфера не трогает зрителя, оставляет его холодным.

Уход от подлинной жизни в вымышленный, рафинированный мир эскапистской продукции жестоко отомстил режиссеру.

В 1959 году, перед отъездом в Европу (где Уэллес работает и по сей день), режиссер писал в статье, опубликованной в журнале «Эсквайр», что чувствовал себя

в Голливуде, как пленник за решеткой. «Теперь, — твердо заявлял режиссер, — если мне придется вернуться в США, я не поеду туда без обратного билета в кармане».

Судьба Орсона Уэллеса дает пищу для размышлений о двух важных обстоятельствах, сковывающих свободу творчества многих буржуазных художников.

В своей статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал о свободе «не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма; мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма»\*.

Тема данной главы — показ ограничений свободы творчества в Голливуде главным образом в свете первых двух пунктов ленинского положения.

Скованные запретами экономического и политического порядка, голливудские художники пользуются приблизительно той же свободой, что и герои «Одиссеи» Гомера, вынужденные выбирать между Сциллой и Харибдой, заранее зная, что в обоих случаях им придется плохо. Только символы стали более современными — рычащий лев и статуя Свободы...

Но это опасности, так сказать, извне. Существуют еще и «внутренние опасности» — ограничения, кроющиеся в мировоззрении художника, живущего и работающего в буржуазном обществе. Их-то и имел в виду Ленин в двух последних пунктах своего высказывания.

Общая атмосфера жизни в США, ориентация на вкусы преуспевающих обывателей, нечеткость собственных политических взглядов — все это приводит к тому, что в творчестве многих американских режиссеров причудливо перемежаются не только высокохудожественные фильмы с банальной киномакулатурой, но и фильмы прогрессивные с реакционными. Иногда такая «амплитуда колебаний» объясняется изменениями политической обстановки в стране, иногда же выглядит необъяснимой.

---

\* В. И. Ленин, Сочинения, изд. 5-е, т. 12, стр. 103.

В 1950 году, в самый разгар маккартизма, Билли Уайлдер поставил один из лучших голливудских фильмов «Бульвар заходящего солнца», правдиво показавший глубокий кризис американского кино, неприглядные нравы прессы и телевидения. В последующие годы Уайлдер ставит или коммерческие комедии («Некоторые любят погорячее», 1959), или откровенно антикоммунистические фильмы («Раз, два, три», 1961). И он же делает глубоко человечную картину «Квартира» (1960), — правда, для независимой фирмы.

Молодой режиссер Джон Франкенхаймер, выпустивший в 1962 году грубую антикоммунистическую фальшивку «Маньчжурский кандидат», сразу же после этого приступил к съемкам картины «Семь дней в мае», вызвавшей гнев Пентагона своей антимилиитаристской направленностью.

Дельберт Манн, создатель известного у нас фильма «Марти», несколько лет спустя поставил милитаристскую картину «Слет орлов».

Список подобных примеров можно было бы продолжить. Такая непоследовательность объясняется не только давлением на художников со стороны монополизированного Голливуда, но и шаткостью их собственных идейных позиций.

Особенно наглядно это продемонстрировал «суд над Голливудом» в 1947 году. Реакции удалось сломить только одного из сбвиняемых, режиссера Эдуарда Дмитрика, постановщика интересного фильма «Перекрестный огонь», направленного против антисемитизма. По выходе из тюрьмы, куда он был брошен вместе с остальными членами «десятки», он отрекся от сво-

Орсон Уэллес  
в фильме «Примесь порока»



их прежних прогрессивных воззрений. И в то время, как его товарищи по заключению, попав в «черные списки» были лишены права работать в Голливуде, Дмитрык становится одним из ведущих его мастеров.

Все фильмы, поставленные этим режиссером в 50-е годы, весьма злободневны по тематике и в то же время насквозь пронизаны духом реакционной пропаганды: картина «Дажь нам днесь» (1949) оправдывает штрейкбрехера, предавшего своих товарищей; «Мятеж на «Каине» откровенно милитаристичен; фильм «Молодые орлы» (1959) обеляет гитлеровских вояк и т. д. и т. п. Свои 30 сребреников Дмитрык отработывает не за страх, а за совесть.

Эти факты показывают, что арсенал способов ограничения свободы творчества и стандартизации талантов в Голливуде очень велик: от прямых средств принуждения (цензура, система продюсеров, контракты) до умелой игры на нечеткости мировоззренческих позиций самих художников, на их карьеризме, стремлении к материальному благополучию.

Огромные гонорары, всевозможные средства рекламы, прокат картин в фешенебельных первозкранных кинотеатрах — все это служит приманкой для творческих работников. Особенно для тех, кто сознательно афиширует свою аполитичность и нежелание ставить какие бы то ни было картины «с идеей» (термин, употребляемый в США для обозначения фильмов, затрагивающих общественно-значимые темы).

Тот, кто все-таки берется за постановку такой картины, сразу же обрекает себя на долгую и изнурительную борьбу.

Независимый продюсер Стенли Креймер, выступая в Нью-Йоркском университете на сессии, посвященной защите гражданских свобод, заявил: «Эксперты по защите свободы граждан, вероятно, не знают, что продюсер, задумавший фильм «с идеями», сначала должен бороться за разрешение поставить картину, затем за право ее проката. Если же дело касается показа за рубежом, то тут уже вступает в игру государственный департамент. Для него «фильм с идеями» равноценен богохульству и непристойности».

Но к чести передовых американских кинематографистов следует отметить, что, несмотря на все трудности экономического, политического, идеологического характера, на всем протяжении существования американского кино находились люди, которые стремились работать вне монополизированной машины Голливуда, обеспечивая себе (в известных пределах, конечно!) хоть какую-то независимость в выборе тем и их решении.

Таким был в первую очередь гениальный Чаплин, около тридцати лет владевший независимой студией «Чарлз С. Чаплин филм корпорейшн». Здесь поставлены все его лучшие картины — глубоко социальные и по-настоящему человеческие, с удивительной доходчивостью показывавшие, как тяжело приходится простым «маленьким» людям в жестоком и холодном капиталистическом мире.

Характерно, что появление каждой картины этого независимого художника сопровождалось яростными нападениями реакционной прессы и заранее инспирированными проявлениями «общественного мнения». «Парижанка» (1923) была запрещена к показу в пятнадцати штатах США. (Кроме того, та же цензура заставила переименовать фильм, первоначально называвшийся «Общественное мнение».) «Золотая лихорадка» (1925) была подвергнута бойкоту в ряде американских городов в связи с ожесточенной кампанией травли великого художника, начатой во время его бракоразводного процесса с Литой Грей.

После выхода в свет «Новых времен» (1936) на Чаплина ополчилась вся реакционная пресса — от Херста до Геббельса. Немецкая фирма «Тобис» даже возбудила судебный процесс, обвиняя Чаплина в плагиате — воровстве нескольких трюков из картины Рене Клера «Свободу нам!». Но все доводы адвокатов фирмы были опровергнуты на суде показаниями Рене Клера. Будучи восторженным почитателем Чаплина, он заявил, что был бы горд, если бы хоть в малейшей степени помог своему учителю. Это выступление Клера сыграло решающее значение, и фирма «Тобис» процесс проиграла.

Следующий фильм Чаплина, «Великий диктатор» (1941), снова едва не привел художника на скамью подсудимых. Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности предъявила Чаплину обвинение в подстрекательстве США к войне против фашистской Германии. 6 декабря 1941 года должен был начаться судебный процесс. Помешало... нападение японцев на Пирл-Харбор и вступление США в войну против стран «оси».

Только огромная популярность Чаплина у зрителей всех стран мира позволяла его фильмам находить путь на экраны кинотеатров. (Отметим, кстати, что сам Чаплин был владельцем большого пакета акций фирмы «Юнайтед Артистс», прокатывавшей все его картины как в США, так и за рубежом.)

В 30-е годы в связи с общей демократизацией политической обстановки в стране лагерь «независимых» продюсеров значительно расширился. Даже художники, постоянно работавшие в Голливуде, старались найти средства и возможности для постановки картин с социальной и общественно значимой тематикой.

Режиссер Кинг Видор ставит на собственные деньги фильм «Хлеб наш насущный» (1934), в котором пытается указать пути решения проблемы безработицы — этого грозного бича американских трудящихся. Картина показывала, как группа безработных, оставшихся в годы кризиса без всяких средств к существованию, сообща обрабатывает участок земли. И хотя решение проблемы, предложенное режиссером, выглядело весьма утопично, фильм был интересен уже самой постановкой вопроса, показом тех тягот, которые испытывают в «благословенной Америке» люди, оставшиеся без работы.

Продюсер Уолтер Уэнджер финансирует постановку антифашистского фильма «Блокада», который в 1938 году ставит режиссер Уильям Дитерле. Появление этой картины, обличавшей итальянских и немецких фашистов, помогавших мятежникам во время гражданской войны в Испании, вызвало дипломатические протесты со стороны правительств Германии и Италии.



Чарлз Чаплин в фильме «Король в Нью-Йорке»

Очень важные социальные темы поднимает в этот период и независимый продюсер Сэмюель Голдвин (о выпущенных им фильмах «Эти трое», «Тупик», «Лисички» уже говорилось в связи с творчеством Уайлера).

Особенно же увеличилось число «независимых» продюсеров в конце 40-х и в 50-е годы в связи с обострившимся кризисом Голливуда (о чем подробно будет рассказано в последней главе). Довольно значительный процент этих продюсеров преследует лишь финансовые цели. Но есть среди них подлинно прогрессивные люди, стремящиеся отзываться на самые актуальные проблемы своего времени.

Таков, например, Стенли Креймер, почти каждый фильм которого становится событием в развитии передового зарубежного киноискусства. Его картина «Не склонившие головы» (1958) направлена против расовой дискриминации; «На берегу» (1959) предостерегает против опасности новой войны; «Пожнешь бурю» (1960) обличает мракобесие и религиозный догматизм; «Суд в Нюрнберге» (1961) обнажает нравственные истоки фашизма, возрождающегося в Западной Германии.

Таков актер Генри Фонда, на протяжении многих лет борющийся с руководством крупных кинофирм за право играть социально-значимые роли, а в 1957 году собственноручно финансировавший постановку одного из лучших американских фильмов последнего десятилетия — «12 разгневанных мужчин».

Таковы, наконец, изгнанные из Голливуда за прогрессивные взгляды режиссер Герберт Биберман и сценарист Майкл Уилсон, создавшие столь значительную картину, как «Соль земли» (1953). Перечень подобных примеров мог бы стать очень длинным.

Различны темы и проблематика картин, выпускаемых «независимыми» продюсерами, различна степень таланта их создателей, различна, наконец, смелость и глубина решения поставленных проблем. Но всех этих художников объединяет искреннее стремление говорить людям хоть частицу правды об окружающей их действительности. Даже такая половинчатая позиция является для прогрессивных американских художников актом огромного гражданского мужества.

Те же, кто не находит в себе сил пойти тернистым путем независимого художника, кто не ищет способов остаться честным, работая в трудных условиях монополизированного Голливуда, кто сознательно уходит в лагерь антигуманизма и эстетских поисков, — все они очень скоро перестают участвовать в создании тех 10% хороших картин, которые выпускает американское кино. Они становятся поставщиками тех 90%, которые составляют голливудскую массовую продукцию.



# Философия



# бэббитов



Роман Синклера Льюиса «Бэббит» является одним из самых известных произведений американской литературы. Его популярность объясняется сатирической силой, с какой нарисован там портрет американского обывателя, «опоры нации». Образ оказался настолько точным и выразительным, что слово «бэббиты» стало нарицательным для обозначения американских мещан.

Типичный средний американец, Бэббит живет в стандартном городе, в стандартном доме, обставленном стандартной мебелью вплоть до стандартной лампочки на ночном столике, рядом с которой лежит стандартная книга в яркой, кричащей обложке. Печать стандарта лежит и на самом Бэббите, на его мыслях, взглядах, рассуждениях.

Жизнь героя романа Льюиса, изобилующая благами материального комфорта, удивительно бедна событиями, лишена внутренней насыщенности. Дом, контора по продаже недвижимости, обед в клубе, снова дом. После ужина Бэббит обычно или рассматривает комиксы, в которых «мистер Джефф бомбардирует мистера Мэтта тухлыми яйцами, а мамаша учит папашу уму-разуму при помощи кухонной скалки», или идет с семьей в кино.

«...С глубочайшей сентиментальностью, от которой щипало в носу, он улыбался каждому кадру, где появлялись щенки, котята или пухлые младенцы, и плакал при виде смертных одров или старых матерей, которые терпеливо ждут в своих заложенных и перезаложенных домишках...».

Вечерами, окруженный в своем клубе такими же «стандартными» людьми, Бэббит разглагольствует о «преступлениях рабочих союзов, опасности иммиграции, а также прелести гольфа, нравственных устоев и текущих счетов».

Ни на один вопрос Бэббит не имеет собственной точки зрения. Ему трудно составить свое мнение по той или иной проблеме, пока о ней не высказались читаемые им газеты.

Из тех же источников — передовиц местных газет, фильмов и кулуаров клуба — он черпает и свои философские взгляды и политические убеждения. О том, что они собой представляют, красноречиво свидетельствует одна из самых характерных для Бэббита речей, произнесенная им по случаю ежегодной встречи членов «Ассоциации посредников по продаже недвижимости». Здесь мы находим целый набор стандартных фраз о прелестях американского образа жизни, «настоящем» американизме, материальном преуспевании и необходимости рьяного искоренения тех «либералов», которые пытаются критиковать эти священные для Бэббита жизненные принципы...

Так постепенно, черта за чертой, встает со страниц романа страшный в своей духовной пустоте образ преуспевающего обывателя. Показательно, что аналогичные Бэббиту образы можно встретить и в книгах мно-

гих других американских писателей: Марка Твена и Теодора Драйзера, Эптона Синклера и Шервуда Андерсона, Эрскина Колдуэлла и Джона Стейнбека. Каждый из них, так же как и Льюис, подчеркивал одну из самых страшных трагедий американского образа жизни — кричащее противоречие между высоким уровнем материальной культуры и крайней ограниченностью духовных идеалов, низким интеллектуальным уровнем людей, которые ею пользуются.

Взгляды, вкусы, склонности Бэббита, даже нормы его поведения и морали формируют официозная пресса, беллетристика и, конечно же, самый массовый вид пропаганды — кинематограф.

Американское кино, родившееся позже своих «собратьев» — буржуазной литературы, журналистики, театра,— заимствовало у них уже готовый арсенал идеологических средств. Большая часть этих средств базируется на популярной в США философии прагматизма.

Иллюзорно-оптимистическая философия крайнего индивидуализма, практицизма и делячества, составляющая основу мировоззрения бэббитов, смогла найти столь широкое распространение в Америке главным образом потому, что она основывалась на искренней вере миллионов американцев в «исключительность» пути развития своей страны. Эти иллюзии имели конкретные исторические причины.

Конец XIX — начало XX века был для США периодом бурного развития всей экономики страны, всеобщей занятости в промышленности, повсеместного освоения так называемых «свободных» земель Дальнего Запада. В этой обстановке быстрого роста материального благосостояния страны столь же быстро росло благосостояние тех, кто оказывался наиболее ловким и предприимчивым, беззастенчивым и наглым. Газеты, книги, а впоследствии радио и кинематограф широко популяризовали истории тех, кто сумел в этих условиях стать богачом. Так возник и укрепился миф, гласивший, что в Америке любой продавец газет может стать миллионером. Эта оптимистическая «философия» пустила глубокие корни в сознании рядового

американца. Потребовались колоссальные экономические потрясения 30-х годов, чтобы эти иллюзии стали понемногу разрушаться.

Основные принципы обработки масс средствами кинематографа были официально объявлены в преамбуле к первому варианту Кодекса Хейса (1930): «Каждый американский фильм должен утверждать, что образ жизни Соединенных Штатов — единственный и лучший для любого человека. Так или иначе каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье. Фильм не должен выворачивать наизнанку темные стороны нашей жизни, не должен раздражать решительных и динамичных страстей»\*.

Отсюда, из этой «философской» устансвки, вытекают наиболее характерные черты американской массовой кинопродукции: неизменный оптимизм, пропаганда американской «демократии», «настоящие» американцы в качестве героев.

Любой американец имеет все возможности для материального преуспеяния! Нужно только быть настойчивее, деловитее, предприимчивее и свято верить в «незыблемые» идеалы американской демократии!

Теодор Драйзер иронически писал в статье, высмеивающей американскую рекламу, находящуюся в постоянном вопиющем противоречии с подлинными фактами жизни: «Все мы — Наполеоны, только не по-

\* «The Production Code», MPPDA, Los Angeles, 1930



Кадр из фильма «Великий Карузо» (поет Марио Ланца)

дозреваем об этом. Мы — ленивые Наполеоны, праздные Ганнибалы, бездеятельные Рокфеллеры. Перелистайте страницы любого журнала — вы найдете там сотни рекламных объявлений о том, «как добиться успеха»! Авторы этих объявлений обещают открыть вам свой секрет чуть ли не задаром»

Эти строки, касающиеся американской прессы, можно с полным правом отнести и к кино. Две трети всех американских картин посвящены теме жизненно-го преуспеяния. Вспомните многочисленные мелодрамы о Золушках, историко-биографические фильмы о

«великих» американцах (будь он президент или гангстер — неважно!), многочисленные музыкальные комедии, вестерны и многие другие жанры. Ведь и штамп «хэппи-энда» — счастливого конца — лишь заключительное звено цепи «казенного» оптимизма, столь характерного когда-то для всего американского искусства в целом, а теперь наиболее отчетливо проявляющегося в массовых его отраслях: кино, радио, телевидении.

И каждый раз, показывая путь своих героев к успеху, фильмы Голливуда подчеркивают, что этот успех возможен только в условиях американского образа жизни. Частенько эта мысль приходит в столкновение с историческими фактами, положенными в основу произведения. Что ж, это никогда не смущало Голливуд. Человек, знакомящийся, например, с биографией прославленного итальянского певца по фильму «Великий Карузо» (1951), будет убежден, что настоящее признание и понимание Карузо нашел только в Соединенных Штатах Америки, которые, стало быть, являются такой обетованной землей для расцвета всех и всяческих талантов.

Надо ли отмечать, насколько не соответствует действительности эта версия, оскорбительная для памяти великого певца?

Диапазон средств рекламы «демократических» идеалов с помощью кинематографа очень широк, начиная от прямых агиток и кончая фильмами весьма сложными.

Фильм «Джо и Этель Торп в гостях у президента» (1939) сделан в простодушном стиле святочного рассказа. Он повествует о добром президенте — высшем носителе принципов американской демократии. К нему обращается чета пожилых провинциалов с просьбой разобраться в деле их друга, скромного почтальона, отданного под суд за уничтожение письма. Узнав о благородных мотивах, которыми руководствовался почтальон, президент отменяет решение суда и отдает приказ об освобождении мнимого преступника. В фильме нет даже попытки скрыть нравоучительную

тенденцию, замаскировать ее юмором или изобретательностью формы.

Иное дело — фильм «Человеческая комедия» (1943). Здесь прославление американской демократии подается гораздо более хитро и умело. Уже в поэтической повести Уильяма Сарояна отчетливо чувствовалось стремление рассматривать американский провинциальный городок Итаку как пример подлинной демократии, где бедный и богатый якобы имеют равные шансы на успех, где нет национальной и классовой розни, а важно только, чтобы «человек был человеком и у него было сердце, чтобы он любил правду и честь и одинаково уважал и тех, кто ниже, и тех, кто выше него». Голливудская экранизация усилила эти мотивы. В фильме отсутствует все то, что составляло силу литературного первоисточника — тонкий и очень лиричный показ познания мира маленькими героями, глубокое проникновение в их психологию, сочный и выразительный язык. А наиболее слабая, но очень важная для Голливуда идеологическая сторона повести вынесена на поверхность.

Тема гармонического единения классов, отсутствия антагонизма между богатыми и бедными, аристократами и простыми американцами подчеркивается в фильме двумя эпизодами, которых не было у Сарояна.

Сразу же после работы владелец маленького почтового заведения Томас Спенглер приходит с первым визитом в дом богатой девушки Дианы. Он в мятом, старом костюме, небрит и без галстука. Лакей, отворивший дверь, с недоумением смотрит на странного гостя. Но вот появляется красивая, разряженная Диана. Не обращая внимания на наряд своего возлюбленного, она вводит Спенглера в гостиную, где собрались изысканно одетые молодые люди с аристократическими манерами. Все они от души приветствуют нового гостя. Столь же сердечно относятся к нему и родители Дианы. Отец не упускает случая вспомнить свою молодость, когда он был точно таким же — плохо одетым и полным надежд... Диана представляет всем Спенглера как своего жениха. К этому торже-



Микки Руни в фильме «Семейное дело»

ственному моменту он уже успел украсить себя взятым напрокат галстуком-бабочкой, явным залогом будущей респектабельности...

...Гомер Макколей, вынужденный после школы работать рассыльным, приносит телеграмму одной из своих соучениц — красивой и, конечно, богатой! — Элен Элиот, в которую он тайно влюблен. Согласно правилам, рассыльный должен не только вручить поздравительную телеграмму адресату, но и обязательно пропеть ее текст. Испытывая чувство глубокого унижения, Гомер тем не менее мужественно доводит порученное ему дело до конца. Ему кажется, что собравшиеся вокруг гости презируют его. Однако тут же выясняется, что это не так. Счастливый соперник Гомера, аристократ Хьюберт Экли — третий, крепко жмет руку рассыльному. Он понимает, что любая работа почетна и стыдиться ее нечего.

Эти сцены фальшивы и сусальные до предела. С помощью таких демагогических по своей сути и художественно беспомощных эпизодов авторы картины пытаются создать «энциклопедию американизма», этакий романтизированный общественно-политический и моральный кодекс американского образа жизни.

Характерно, что центральную роль Гомера исполнял Микки Руни — тот самый актер, который играл и юношу Энди в серии фильмов о семействе Гарди, выпускавшейся в США с 1937 по 1942 год. Это обстоятельство обнажает внутреннее единство данных произведений. Если «Человеческая комедия» пропагандирует взгляды бэббитов на общественные вопросы, то серия «Гарди» претендует на раскрытие их, так сказать, житейской философии.

Уже при первом знакомстве с почтенной семьей Гарди (оно произошло в 1937 году, по выходе фильма «Семейное дело») ассоциация с семейством Бэббитов не могла не прийти на ум.

Такой же стандартный дом делового человека в стандартном маленьком американском городке, такой же седеющий добропорядочный глава семьи — местный судья Джеймс Гарди, его вечно хлопчущая по хозяйству жена, проказник-сын Энди, красавица дочка Марианна. И заботы, которые их мучают, во многом напоминают заботы семьи Бэббитов. Но на одни и те же предметы авторы смотрят с различных точек зрения.

В серии фильмов о семействе Гарди нет и намека на ту убийственную иронию, которая составляет существо романа Льюиса. У этой кинематографической серии, так же как у «Человеческой комедии», диаметрально противоположная цель: под мягким юмором, рельефно выписанными характерами героев, занимательными перипетиями сюжета все время чувствуется беззастенчивое рекламирование героев, искреннее преклонение авторов перед ними.

Стоит познакомиться с персонажами серии поближе, как тотчас же обнаруживаются все отличительные признаки «настоящих» американцев. Папа — образец здравого смысла, деловитости, честности. Он доволен

своим скромным достатком и даже кое-что из него урывает для благотворительных целей. Неподкупный служака, он оказывается на высоте даже в самых трудных и рискованных положениях («Дети судьи Гарди»). Никаким шантажистам не удастся его использовать в своих низменных целях. (О коррупции государственного аппарата США в подобных фильмах не может быть и речи.) Когда ему представляется возможность получить наследство в два миллиона долларов (!), но для этого требуется проявить кое-какую недобросовестность, он благородно отказывается от богатства. Однако кристально чистый папа не гнушается маленькими деловыми аферами, вроде скупки и перепродажи земельных участков («Энди Гарди болел весенней лихорадкой»).

Такая чисто американская предприимчивость — отличительная черта и сына старого Гарди, шестнадцатилетнего Энди. Этому живому, непосредственному, немного грубоватому юноше свойственны все увлечения и заблуждения молодости. Однако возраст героя не мешает ему проявлять недюжинную деловитость и смекалку, когда речь идет о возможности заработать. Без долгих размышлений он соглашается (не бесплатно, разумеется) следить за поведением возлюбленной своего друга, отлучившегося из города, и не останавливается даже перед мелким жульничеством (в пределах закона!), желая получить на конкурсе денежную премию («Судья Гарди и сын»). Но добрый совет и небольшая финансовая помощь умудренного жизненным опытом папы помогают Энди благополучно выбираться из всех передряг.

Идиллические отношения, царящие в семье Гарди и во всем маленьком провинциальном городке, где они живут, не похожи на удушливую, пропитанную лицемерием атмосферу бэббитовского городка Зенит или Гофер Прейри, где задохнулась героиня другого романа С. Льюиса — «Главная улица». Зато мы все время проводим аналогии с Итакой из «Человеческой комедии».

По своей философии и авторской позиции эта кинематографическая серия близка к «мыльным опе-



Джуди Гарланд и Микки Руни в фильме  
«Любовь настагает Энди Гарди»

рам», которыми так увлекается американское радио и телевидение. Там тоже всегда фигурируют «Мудрый отец», «Мать семейства», «Юноша, которому надо помочь» и тому подобные схемы характеров, становящиеся более или менее жизненными в зависимости от степени таланта драматурга и актера.

Именно такая трактовка образа бэббита характерна для массовой продукции американской литературы, кино, радио и телевидения. Черты обывателя, столь зло высмеянные Льюисом, подаются здесь всерьез, лишаются сатирической заостренности. Экран-

ный персонаж подгоняется под шаблонные черты «преуспевающего» американца.

Что характерно почти для любого героя голливудской массовой продукции? Делячество и практицизм, безудержное желание любой ценой «делать деньги», бедность духовной жизни, консервативность взглядов в области социологии и политики. Возьмем наудачу несколько примеров из картин самых различных жанров.

Вот типичный бэббит — герой социальной драмы «Ах, глушь!» (1935), экранизации одноименной пьесы Юджина О'Нейла, в свое время получившей премию Пулицера\*.

Очень напоминая судью Гарди, он, однако, показывается зрителю с «философской» стороны. Его мировоззрение — сгусток официальных взглядов на социологию и политику. Их он и внушает с успехом своему сыну, увлекшемуся было — какой ужас! — радикальными идеями...

Общие с бэббитом черты можно найти даже у героев детективных и уголовных драм. Гангстер Тони (из знаменитого фильма Г. Хоукса «Лицо со шрамом», 1932), прообразом которого послужил известный чикагский бандит Аль Капоне, наделен многими весьма симпатичными для обывателя чертами. Он деловит, энергичен, предприимчив и в то же время чувствителен и сентиментален. Ни на минуту не задумавшись, он убивает своего верного друга и помощника, заподозрив его в обмане своей сестры. Когда же недоумение рассеивается и Тони узнает, что молодые люди любили друг друга, сознание собственной вины приводит его к гибели...

Фильм «Бриллиантовый Джим» (1935) представляет собой весьма романтизированную биографию реально существовавшего американского железнодорожного магната Джеймса Бьюкенена Бреди. Авторы картины всячески приукрашивают жизненный путь этого беззастенчивого спекулянта, бывшего в самом на-

---

\* Высшая премия, присуждаемая в США произведениям литературы, драматургии и журналистики.

чале своей карьеры простым грузчиком и сумевшего «выбиться в люди». Полностью закрывая глаза на все отрицательные стороны деятельности своего героя, сценарист обильно наделяет его лучшими чертами «американского» характера: настойчивостью, предприимчивостью, умением не пасовать перед трудностями, благородством и т. д. Сюда же причисляются и беззастенчивость в обмане конкурентов, и довольно большая самоуверенность, и наглость, слегка прикрываемые розовым флером.

Вообще бизнесмен бэббитовского типа один из самых распространенных героев голливудской массовой продукции. В какой-то степени он даже воплощает в себе эстетический идеал класса буржуазии. Сотни добрых миллионеров, предприимчивых дельцов, щедрых банкиров шествуют по американским экранам, служа, с одной стороны, положительными примерами, а с другой — проповедуя любимые идеи буржуазии США о «народном капитализме», «гармонии классовых интересов» и тому подобных вещах.

Очаровательная героиня фильма «Кадиллак из чистого золота» (1956) обладает незаурядными деловы-

Поль Муни (в центре) в фильме «Лицо со шрамом»



ми качествами. Владелица всего лишь десяти акций крупной монополистической компании, она с необыкновенной энергией защищает интересы таких же, как она, мелких пайщиков. В конце концов этой предприимчивой женщине удается не только разоблачить мошеннические проделки руководства фирмы, но и посадить в директорское кресло одного из мелких пайщиков, за которого она к тому же выходит замуж. Благодарные акционеры преподносят в подарок своей защитнице автомобиль, сделанный из чистого золота. Ведь они теперь сами стали «капиталистами» и принимают участие в управлении страной!

Вот какие далеко не романтические идеи скрываются в этой картине за весьма романтизированным образом женщины-дельца.

В фильме «Девушка с пятой авеню» (1939) главный положительный герой — старый банкир — не столько деловит, сколько философичен. Он считает, что его дети, выросшие в богатстве и роскоши, стали тунеядцами, и намерен любой ценой «оздоровить» семью. Взяв к себе в дом в качестве секретарши простую, но красивую девушку, старик вскоре женит на ней своего сына, а дочь выдает замуж за шофера, который твердит, что «никогда не забудет своего пролетарского происхождения». «Классовый мир», воцарившийся в семье хитроумного финансиста, делает ее счастливой.

Лишь в единичных картинах, да и то в 30-е годы, попадались бесчестные капиталисты и ограниченные банкиры, к концу фильма, однако, непременно исправлявшиеся. Но даже и эти весьма немногочисленные примеры да еще реплики типа «Ваш отец — банкир» или «Мой папа живет над бакалейной лавкой» дали основания комиссии по расследованию антиамериканской деятельности упрекать голливудских сценаристов чуть ли не в стремлении свергнуть существующий в США государственный строй! Естественно, что после 1947 года в американском кино не было даже попыток показать «плохих» бизнесменов. Бэббиты, руководящие крупными кинофирмами, теперь следят за этим еще более бдительно, чем раньше.

Но деловая активность, как мы помним, была лишь частью образа Бэббита. Американская массовая продукция не забывала популяризировать и другие стороны его мироощущения и характера. Политические взгляды бэббитов, их сентиментальность и ограниченность — все это нашло свое отражение в голливудских фильмах.

Бэббит в разных обликах на протяжении вот уже многих лет служит идеалом голливудского положительного героя. Причем тщательно контролируется, чтобы в каждый исторический отрезок времени он был выразителем вкусов и настроений, превалирующих в этот период среди преуспевающих обывателей.

В 20-е годы, например, когда разбогатевшие на войне бэббиты, отбросив свою обычную чопорность и ханжество, в открытую бросились «прожигать жизнь», Голливуд тотчас же вывел на экран целую вереницу американских бонвиванов и обольстительных красоток, которые только тем и занимались, что соблазняли друг друга и нарушали «сухой закон». Характерны сами названия картин, в которых фигурировали эти герои и героини: «Мужское и женское» (1919), «Зачем менять свою жену?» (1920), «Запретный плод» (1921), «Ребро Адамово» (1923)...

В 30-е годы, в период президентства Рузвельта, бэббиты приходят на экран уже в образе «социального» героя, думающего о путях выхода из того бедственного положения, в которое США попали в результате экономического кризиса. В фильмах появляются то благородные дельцы, которые утверждают, что самый верный способ вывести страну из депрессии — это не хранить деньги в банках, а давать их в оборот заслуживающим доверия людям («Американское безумие», 1932); то чудаковатые миллионеры, предлагающие решить проблему безработицы в США путем раздачи богатыми своих капиталов бедным («Мистер Дидс переезжает в город», 1936); то идеалистически настроенные «средние» американцы, отказывающиеся от погони за деньгами во имя «свободы духа» («Этого вам с собой не унести», 1938). Но ни одно из предлагаемых ими решений социальных проб-



Глория Свенсон (в центре) в фильме «Зачем менять свою жену?»

Гери Купер в фильме «Мистер Дидс переезжает в город»



лем не выходило за пределы модных в тот период в Америке реформистских теорий.

В годы войны появляются многочисленные картины, настойчиво внушающие зрителю, что истоки героизма американских солдат кроются в той самой питательной среде, которая порождает бэббитов.

Так, например, в фильме «Сержант Йорк» (1941), где действует этаким голливудский двойник Козьмы Крючкова, который «одним махом семерых убивахом», основное внимание уделяется показу того, какое огромное влияние на формирование мировоззрения Йорка оказала Библия, с помощью которой его убедили в необходимости существования войн. Подобные же мотивы настойчиво звучат в фильмах «История рядового Джо», «Салливаны», «Парень по имени Джо» и многих других.

Конец 40-х—50-е годы знаменуют собой отход от привычного типа положительного героя. Этому способствовали определенные исторические причины. После второй мировой войны мировосприятие «среднего американца» во многом изменилось. Большое значение здесь имело расширение влияния идей коммунизма, политика «холодной войны», постоянная угроза атомного уничтожения и многие другие факторы. Атмосфера тревоги и неуверенности заставила многих бэббитов пересмотреть те идейные и моральные ценности, которые до этого казались им незыблемыми. Прежний, сияющий улыбкой, никогда ни в чем не сомневающийся и неизменно одерживающий победы на любом поприще «стоцентный» американец показался бы им сейчас досадным анахронизмом.

Голливуд, всегда очень чутко реагирующий на изменение взглядов и вкусов массового зрителя, тотчас же внес соответствующие коррективы в традиционные образы героев. Бандиты стали более философичными и менее самодовольными, «золушки» — более активными, негры — чувствующими и мыслящими, но хотя, как и раньше, всегда знающими свое место. На авансцену выступили также психически неуравновешенные люди, одержимые различными фрейдистскими комплексами, и мятежные подростки, всем своим

поведением бросающие вызов благополучию и душевной устроенности бэббитов.

Преуспевающий обыватель не станет ни допиваться до белой горячки, как это, например, делает герой фильма «Потерянный уик-энд» (1945), ни устраивать «куриные бега»\* — веселое времяпрепровождение парней из фильма «Бунтовщик без причины» (1955), ни балансировать в течение четырнадцати часов на карнизе высокого отеля, желая и не решаясь броситься вниз («14 часов», 1951).

Но антибуржуазность всех этих «бунтарских» образов на поверку оказывалась чисто внешней. Слишком мелким, локальным, не преследующим никаких позитивных целей был их «бунт». В конце концов они, как правило, примирались с окружающей их действительностью, и зритель выходил из кинотеатра с твердой уверенностью, что исцеленный от своей страсти к алкоголю герой «Потерянного уик-энда» станет преуспевающим писателем, а «бунтовщики без причины» рано или поздно сделаются полноправными членами бэббитовского «Клуба деловых людей».

Эта иллюзорная «антибуржуазность» проступает и в многочисленных романтических жанрах массовой продукции.

Возьмем, например, знаменитого Тарзана, вот уже почти пятьдесят лет уводящего бэббитов из их столь бедной событиями жизни в красочный, экзотический мир, где прыгают по деревьям, плавают под водой, храбро сражаются с дикими зверями или с туземцами. Как ни странно, этот «сверхчеловек» награжден всеми стандартами буржуазной добродетели.

Сначала из соображений «любовного интереса» в «тарзанью» серию ввели Джен — красивую белую девушку, ставшую женой Тарзана. Затем добавили мальчика — сына, сделав, таким образом, дикаря заурядным «хорошим семьянином». Недаром сюжеты мно-

---

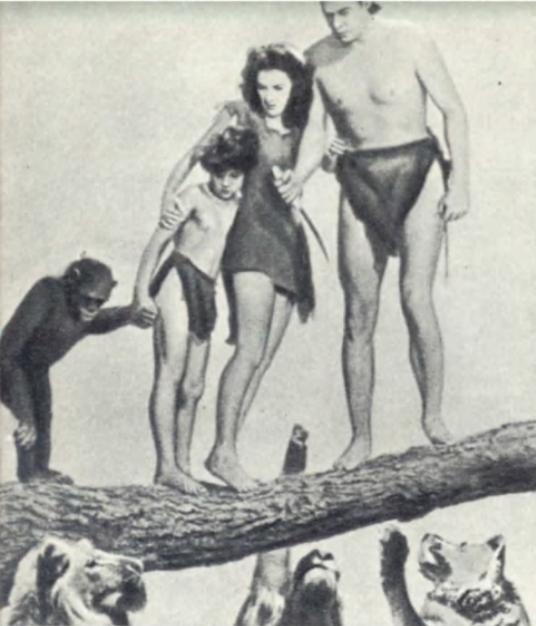
\* «Куриные бега» — своеобразная игра американских подростков, когда краденые машины с сидящими в них водителями на полной скорости мчатся к обрыву, и задача состоит в том, чтобы выпрыгнуть из летящей под откос машины как можно позднее.



Джеймс Дин в фильме «Бунтовщик без причины»

гих серий строятся на бесконечных похищениях Джен и мальчика и спасении их главой семьи. Таким образом из-под экзотического фона проглядывает традиционное и обыденное.

Отнюдь не случайно важную роль в фильмах о Тарзане играют расистские тенденции — пища, которой усердно пичкают бэббитов. Вспомним, как жестоко расправляется герой с воинственными неграми-



Джонни Вайсмюллер, Морин Салливан и Джонни Шеффилд в фильме «Тарзан, человек-обезьяна»

карликами («Тарзан»). Или как он с помощью слонов и обезьян спасает белых участников экспедиции, попутно уничтожив все селение дикарей («Тарзан находит сына»). А знаменитый эпизод, когда Тарзан собирается лечь спать рядом с туземцем, но его вовремя останавливает Джен: негр должен всег-

да помнить, что он неравен белому («Тарзан в запад-не»). Все свои подвиги Тарзан проделывает ради спасения белых людей, допуская при этом, чтобы туземцы мерли как мухи.

Постепенно отличие «белого дикаря» от обыкновенного обывателя свелось лишь к нагоде, мощному торсу и умению ловко прыгать с дерева на дерево. Характерно, что это начали ощущать и сами американцы, у которых «тарзанья» серия пользуется все меньшей и меньшей популярностью. Изрядно подмоченную репутацию героя уже не спасают ни цвет, ни широкий экран, ни натурные съемки, к которым теперь стали прибегать голливудские кинематографисты.

В однотипности героев самых различных жанров есть своя закономерность: это — эталоны, образцы, которым должен следовать рядовой зритель. Именно поэтому знакомство с ними и с картинами, в которых они действуют, может привести в ужас любого мало-мальски мыслящего человека. Об этом еще в 1936 году писали Илья Ильф и Евгений Петров в своей книге «Одноэтажная Америка»:

«Мы, московские зрители, немножко избалованы американской кинематографией. То, что доходит в

Москву и показывается небольшому числу киноспециалистов,— это почти всегда лучшее, что создано Голливудом... А как нам уже известно, американцы «выстреливают» в год 800 картин. Конечно, мы подозревали, что эти остальные семьсот девяносто картин не бог весть какое сокровище. Но ведь видели мы картины

Денни Миллер и Джоан Барнс  
в фильме «Тарзан, повелитель джунглей»



хорошие, а о плохих только слышали. Поэтому так тяжелы впечатления от американской кинематографии, когда знакомишься с ней на ее родине... Так называемые «художественные» картины просто пугают. Они ниже уровня человеческого достоинства. Нам кажется, что это унижительное занятие для человека — смотреть такие картины...»

Ориентация на самого что ни на есть неинтеллектуального зрителя сказывается не только в предельной упрощенности тем, сюжетов, героев, но и в сознательной примитивизации и стандартизации киноязыка. Это подметил еще С. Михоэлс, писавший в 1944 году, что американское искусство — это искусство для утомленного делового человека, — оно должно быть понятным.

В рядовых голливудских фильмах сюжет излагается четко и ясно, без каких-либо попыток заставить зрителей задуматься; декорации, костюмы, прически всегда утилитарно реалистичны и сверхмодны (не без тайной мысли, что зритель будет их копировать); операторское решение предельно профессионально, но мало интересно, так как специфически кинематографические средства выразительности: ракурс, оригинальная композиция кадра — используются очень мало.

Классическими примерами характерных для массовой продукции Голливуда выразительных средств могут служить хорошо известные у нас фильмы «Рапсодия» и «Семь невест для семи братьев». Ведь дело не только в том, что в этих картинах (и в тысячах им подобных!) нет ни подлинных жизненных проблем, ни рельефных характеров действующих лиц, а все насквозь надуманно и фальшиво. Не менее страшно и то, что это насквозь мещанские фильмы. Последнее отчетливо ощущается не только в слезливо-мелодраматических сюжетах, но и в декорациях, обстановке, туалетах, даже в предельно упрощенной композиции кадра. Тут все — на радость мещанину любой страны.

Ну а как воспринимает эту продукцию рядовой американец, потребляющий ее уже много лет подряд?

Здесь мы вплотную подходим к одной из самых серьезных проблем не только американской кинематографии, но и всей культуры США. В течение многих десятков лет в стране проводится планомерная политика, так сказать, антиэстетического воспитания зрителей, приучения их к пошлому и банальному.

Основу этой политики составляет ключевое положение прагматизма: истинно только то, что полезно. Толкуя «полезность» в узком смысле материальной прибыли, магнаты Голливуда руководствуются в оценке картин цифрой кассовых сборов. При таком подходе произведения искусства рассматриваются только в качестве товара.

Американский сценарист Бадд Шульберг так писал об этом в своем романе «Что подгоняет Сэмми?», посвященном Голливуду:

«— Нам здесь нужно побольше таких людей, которые смотрят на картины, как на обыкновенный товар, и выкинули из головы заботу о всяких там «серьезных» фильмах.

— Как раз это я и говорю,— вмешался Сэмми.

— В конце концов, фильмы перевозят в жестяных коробках. По существу у нас консервное дело. Наша задача — суметь добиться того, чтобы каждая партия товара давала прибыль»\*.

Эта неустанная погоня за прибылью, за каждым долларом зрителя постепенно привела к губительным для искусства результатам. Фильмы стали делаться по банальным, раз и навсегда апробированным схемам. Им начали давать самые пошлые, «зазывающие» названия (например, «Пышка» Мопассана превратилась на экране в «Жертву проститутки», «Воскресение» Толстого — в «Искушение любви», а «Золотое руно» Готье назвали еще хлеще — «В поисках белокурой любовницы»). В 1949 году, когда кассовые сборы резко понизились, фирма «МГМ» намеревалась даже выпустить десять фильмов с актерами старше шестидесяти лет в главных ролях (на что американский кинематографический журнал «Variety» ответил: «МГМ не знает, что такое искусство»).

---

\* Budd Schulberg, *What Makes Sammy Run?*, N. Y., 1941, p. 273.

матограф идет крайне редко), лишь бы привлечь в кинотеатры стариков, любивших этих «звезд» в дни своей молодости.

Используются, таким образом, все мыслимые и немыслимые средства, кроме одного — улучшения художественного уровня картин, изменения их проблематики.

А между тем практика американского кино показала, что многие серьезные, талантливо сделанные фильмы пользовались большим успехом у зрителей и давали не меньшую цифру кассовых сборов, чем пошлые боевики.

Известно, например, что американский продюсер Ирвинг Тальберг сделал в 1937 году экранизацию трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» вопреки желанию заведующего производством фирмы «МГМ» Луиса Мейера, утверждавшего, что «массы не хотят Шекспира». При этом Тальберг настоял, чтобы в разработке сценария участвовал профессор Калифорнийского университета Уильям Штранк-младший, который должен был «защищать интересы автора». В результате фильм «Ромео и Джульетта», поставленный режиссером Кьюкором, стал не только добротной экранизацией Шекспира и одной из лучших «престижных» картин фирмы «МГМ», но и занял одно из первых мест в году по цифре кассовых сборов.

То же самое произошло и с прокатом в США английского «Гамлета» Л. Оливье, и с такими значительными картинами, как «Гроздь гнева» Дж. Форда, «Хуарец» У. Дитерле, «Сокровище Сьерра-Мадре» и «Асфальтовые джунгли» Дж. Хьюстона и целым рядом других картин. Успех этих фильмов у зрителей свидетельствовал о том, что дело тут не только и не столько в кассовых сборах.

Прикрываясь ими, как щитом, руководство крупных кинофирм сознательно выпускает банальные и пошлые картины, стремясь духовно обеднить рядовых американцев, отвлечь их от насущных жизненных проблем. Из зеркала сознания масс, их общественных интересов большая часть продукции Голливуда превращается лишь в отражение вкусов и стремлений пре-



Кадр из фильма «Сокровище Сьерра-Мадре»

успевающих обывателей. Из «властителя дум» — в практическое руководство, как надо одеваться, вести себя, обставлять свое жилище и т. п.

Это настойчивое желание массовой продукции американского кино стать законодателем мод и нравов когда-то очень хорошо высмеял Бестер Китон в веселой комедии «Шерлок, младший».

...Скромный и застенчивый герой вместе с любимой девушкой смотрит картину. Актер на экране целует руку даме, надевает ей на палец обручальное кольцо, затем целует в губы, и точно так же, копируя все его жесты, поступает и наш герой. Но в следующем кадре влюбленная пара появляется уже с двумя малышами. Тут Бестеру Китону остается лишь почесать затылок.

Эти законодательства мод и вкусов рассчитаны на зрителя определенного возраста (чаще всего молодежь) и определенного уровня развития. Недаром американский журналист и исследователь кино Джилберт Селдес писал в статье «Насколько глупа публика?»:

«Кинофильмы не дают такого рода развлечений, которые хотел бы иметь средний взрослый человек. Люди, которые не ходят в кино,— это обычные взрослые люди, которых уже не удовлетворяют преподносимые им детские иллюзии...»

А те, кто ходит в кино (не на определенную картину, а именно «в кино»), уже привыкли к тому, что там не нужно думать, а нужно лишь впитывать прописные истины; к тому, что герои, появляющиеся на экране, безнадежно бедны в духовном отношении и с ними можно быть «на равных» или даже смотреть на них свысока; к тому, что в кинотеатр приходят не познавать жизнь, а весело провести время. Такие зрители с удовольствием смотрят фильмы, где актриса раздевается семь или восемь раз, а потом выходит замуж за миллионера. Такие зрители толпами убегают с «проблемной» картины.

А регистраторы Голливуда выдают эти стремления какой-то части американского зрителя — подростков и обывателей — за вкусы всего народа. Подобные обывательские «вкусы» великолепно описаны все в том же «Бэббите».

«Бэббит любил кинокартины трех сортов: такие, где хорошенькие купальщицы показывали голые ножки; такие, где полисмены и ковбои усердно стреляли из револьверов; и такие, где смешные толстяки ели макароны. Миссис Бэббит предпочитала картины, где молодые красавицы в изысканных туалетах ходят меж декораций, изображающих гостиные нью-йоркских миллионеров».

Но именно эта столь неприятная на первый взгляд продукция давала руководству монополистического Голливуда широкие возможности для внедрения в умы зрителей тщательно продуманной идеологической программы.

Если внимательно проанализировать массовую продукцию Голливуда, то при всем ее жанровом и сюжетном многообразии можно отчетливо проследить примат двух основных тем: секса и силы. В тех или иных вариациях, вместе или поодиночке эти темы присутствуют почти в каждом голливудском фильме. Подобное постоянство отнюдь не случайно.

Что характерно для фильмов о Золушках — бедных, но честных и обязательно красивых девушках? Настоячивая пропаганда все той же немудреной житейской философии бэббитов. Если человек будет в любом положении сохранять жизнерадостность и оптимизм, то счастье рано или поздно улыбнется ему. Обычно «счастье» приходило в образе красивого и непременно богатого молодого человека, галантно предлагавшего героине свое сердце и свои деньги. Начиная еще с Мэри Пикфорд перед зрителями нескончаемой ве-

Мэри Пикфорд



реницей дефилировали всевозможные красивые секретарши, гардеробщицы, судомойки и портнихи, на которых в награду за все их добродетели женились богачи-миллионеры. Долгие годы эта сказка оставалась «иллюзией № 1». Тем более что очень часто за всеми этими мелодраматическими историями проглядывала весьма далекая от романтики идея мирного сотрудничества добропорядочных бедняков и прекраснодушных миллионеров в условиях «демократической» Америки.

Но уже с конца 10-х годов в Голливуде появился другой сюжетный штамп — «сексуально опасная женщина». Этот образ вскоре получил самое широкое распространение. Героини Теды Бары, Греты Гарбо, Мей Уэст, Марлен Дитрих и Мэрилин Монро уже не обладали традиционными буржуазными добродетелями «золушек». И все же между этими как будто полярно противоположными образами существовала глубокая внутренняя связь. Это всего лишь разные пути к одной и той же цели — материальному преуспеянию. По мере проникновения фрейдизма в американский кинематограф удельный вес этих двух образов постепенно менялся.

Суть происходящих изменений великолепно подметил и выразил известный американский мультипликатор Уолт Дисней в своем короткометражном фильме «Хрустальный башмачок» (1938).

Золушка — типичная американская девушка с модной прической — рассказывает по телефону подруге происшедшую с ней досадную историю.



Тедя Бара в роли Клеопатры

Стоило ей только пожелать поехать на бал, как появилась фея (внешне напоминающая Мей Уэст — «сексуальную звезду» американского кино 30-х годов, до прихода в кино бывшую профессиональной «жрицей любви»). По мановению ее волшебной палочки нарядная Золушка оказывается на балу. Появляется «принц» — толстый, смешной, рыжий человечек, единственное сходство которого с героем сказки заключается в богатстве. Как водится, Золушка теряет башмачок, а очарованный «принц» разыскивает ее по всему городу. Дрожащими руками девушка начинает примерять башмачок, как вдруг неожиданно появляется фея. Она спокойно надевает башмачок на свою ногу и победоносно уводит с собой рыжего «принца». «Я всегда добиваюсь того, чего хочу», — говорит она на прощанье ошеломленной девушке, и традиционный «хэппи-энд» звучит здесь несколько своеобразно.

В этой сатирической зарисовке отчетливо ощущается и прагматическая подоплека массовой продукции Голливуда и та многозначительная замена героинь, которая произошла как раз в этот период. Традиционная фигура «замарашки», умеющей преданно любить и терпеливо ждать, отходит на задний план. Центральное место надолго захвачено агрессивной «сексапильной» женщиной, твердо идущей к намеченной цели. Последнюю фразу феи могли бы с полным правом повторить многие героини голливудских картин.

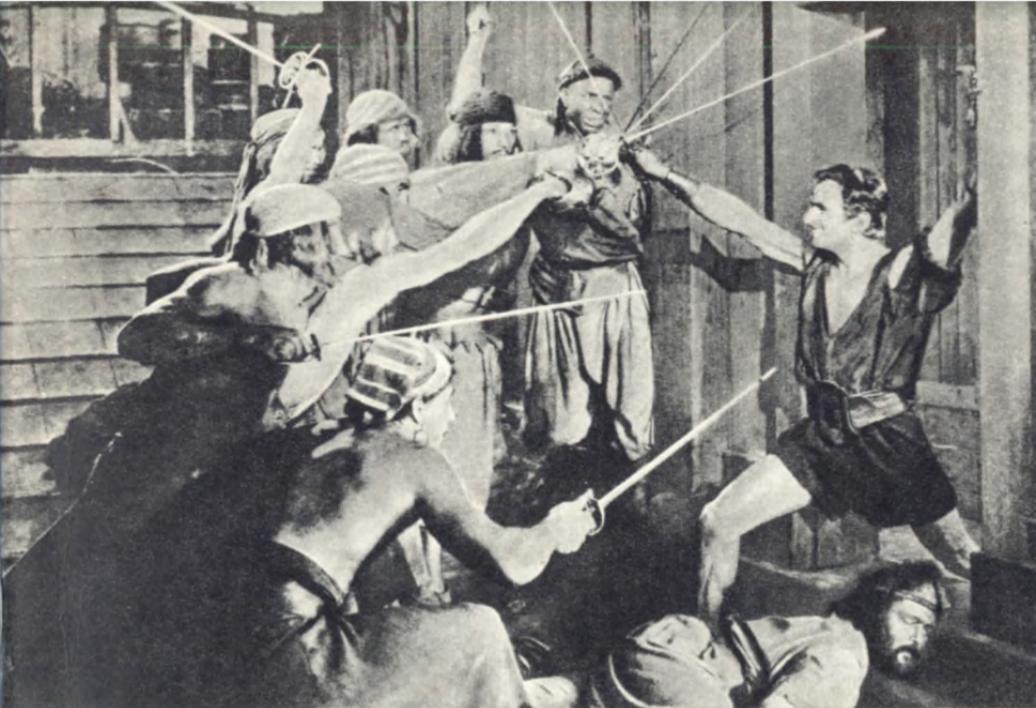
Ведь именно в американском кинематографе возник специальный термин — «золотоискательницы» или «золотоискатели». При этом имеются в виду совсем не те люди, которые искали золото на Аляске и в Калифорнии. Так называют теперь в США женщин (или мужчин), ищущих себе богатого мужа (или жену). Голливуд занимается всемерной популяризацией этого малодостойного явления. Беззастенчивые героини фильмов «Золотоискательницы 1933 года», «Золотоискательницы 1935 года», «Золотоискательницы 1937 года», «Луна над Майами» и многих-многих других обязательно получают искомое богатство, а в виде бесплатного приложения к нему — даже «истинную любовь», обычно появляющуюся в самом конце картины.

Но традиционный сюжет «Золушки» по-прежнему используется лишь в тех случаях, когда нужно незаметно для зрителей наполнить его определенным классовым содержанием.

Первые кадры фильма «Долина решимости» (1945) как будто намечают серьезный социальный конфликт. Над «столицей стали и угля» — городом Питтсбургом возвышается стоящий на холме огромный дом. Он принадлежит одному из хозяев города — крупному сталелитейному заводчику Скотту. А на окраинах города в маленьких полуразрушенных хибарках ютятся рабочие. Многие из них стали инвалидами на заводе того же Скотта. Среди них — старый ирландец Пэт Рафферти.

Но довольно скоро выясняется, для чего нужна была авторам такая преамбула. Оказывается, у Рафферти есть дочь — молоденькая и хорошенькая Мэри, которая, несмотря на протесты отца, устраивается служанкой в дом Скоттов. Ласковая и внимательная девушка вскоре становится здесь незаменимым человеком. В нее влюбляется старший сын хозяина, но Мэри считает себя не вправе стать его женой (из-за разницы социальных положений!) и уезжает из города. Старый Скотт, проведав о любви сына, немедленно вызывает девушку обратно. Она возвращается, но радостную встречу любимых омрачают происходящие в городе тревожные события. На заводе Скотта — забастовка. Рабочие требуют улучшения условий труда. Скотт уже послал за штрейкбрехерами. Мэри уговаривает его поговорить с рабочими и полюбовно решить все спорные вопросы. Заводчик готов послушаться ее. Однако старый Рафферти закликает своих товарищей не верить Скотту. Неожиданно появляются штрейкбрехеры, которых не успели предупредить, что заводчик изменил свои намерения. Между рабочими, решившими, что Скотт их обманул, и охраной завода завязывается перестрелка. Под пулями погибают и Скотт и Рафферти.

Больше к вопросам «рабочего движения» фильм не возвращается. Оказывается, вся эта линия нужна была авторам для того, чтобы углубить мелодраматическую



Один против десяти! (Дуглас Фербенкс в фильме «Черный пират»)

интригу. Ибо кровь, пролитая в этот день, стеной встала между любящими, и проходит еще около получаса экранного времени, прежде чем они, наконец, могут соединиться.

Но посмотрите, сколько пропагандистских, фальшивых утверждений кроется в этом как будто бы побочном и небольшом по метражу эпизоде, вставленном в традиционную историю Золушки!

Здесь и стандартная для американского кино фигура «доброго» капиталиста, тотчас соглашающегося на брак своего наследника со служанкой и готового любовно решать все возникающие недоразумения с рабочими. Здесь и осуждение профсоюзов, поднимающих рабочих на забастовки. Здесь и обличение «подстрекателей», из-за которых якобы пролилась кровь рабочих, тех самых «критиков», которым мистер

Бэббит призывал отвечать «хорошим пинком крепкого башмака».

Кульť «хорошего пинка», физической силы, умения расправляться с противником с помощью кулака или револьвера — вот вторая главная тема голливудской массовой продукции.

Возьмем любой из «романтических» жанров американского кино: приключенческие или фантастические фильмы, вестерн или уголовную драму — всюду присутствует фигура супермена — «сверхчеловека», очень многими своими чертами похожего на «белокурую бестию» Ницше.

Он может выступать в разных обличьях. Американский пионер, устанавливающий на захваченных у индейцев землях Дальнего Запада законы «кулачного права»... Вполне современный гангстер, поражающий всех своей смелостью и отвагой... Человек «в синем мундире» — американский полицейский, весьма редко придерживающийся рамок «законности»... В любом случае суть образа остается одной и той же. В любом случае перед нами великолепный экземпляр человеческой породы, не утруждающий себя излишними умствованиями и признающий лишь политику большого кулака.

По сути дела, это различные вариации все того же «благородного бандита» — дежурного образа, ведущего свое начало с самых первых лет развития американского кинематографа. Популярность этого штампа, как и сюжета «Золушки», совсем не случайна. Изо дня в день рядовой американец видит на экране, как герой, ничем не отличающийся от него, пробивает себе путь в жизни, добивается успеха, любви, богатства, всеобщего уважения с помощью кулака и револьвера. И постепенно убийство людей начинает ему казаться делом вовсе не таким уж страшным. (Не потому ли так катастрофически растет цифра преступности в США, особенно среди молодежи?)



За свою долгую жизнь в Голливуде этот образ претерпел весьма существенные изменения. В фильмах Инса, например, герой был настоящим бандитом — пусть не по своей вине, а по воле обстоятельств. (Вспомним Уильяма Харта с его неизменными револьверами в руках, всегда готового к нападению.) Когда начал действовать Кодекс Хейса, эта характеристика оказалась неприемлемой. Был найден другой сюжетный вариант: теперь герой оказывался честным человеком, несправедливо обвиненным в преступлениях, совершенных его недругами...

Но суть конфликта осталась прежней: супермен, сражающийся против негодяев, чаще всего представителей «неполноценных» национальностей — индейцев, негров, мексиканцев и др. Можно привести огромное количество примеров, расистская направленность которых очевидна. Мы ограничиваемся одним: разберем фильм «Джеронимо» («На земле предков», 1939).

Излюбленная поза героев вестернов (в центре — Уильям Харт)





Уорнер Бакстер (слева) в фильме «Робин Гуд из Эльдорадо»

Вступительные титры картины гласят, что она претендует «на правдивое изображение великого врага». Кадры, непосредственно следующие за надписью, выразительно свидетельствуют об обратном: летящие во весь опор индейцы безжалостно уничтожают один за другим караваны белых переселенцев. Газеты полны сообщениями о зверствах вождя индейцев — Дженонимо.

Далее фильм показывает, как, желая привлечь индейцев на свою сторону, правительство США начинает проводить по отношению к ним мирную политику: посылает еду и одежду, воздерживается от воен-

ных действий. Как же отвечают эти неблагодарные дикари на отеческую заботу о них? Они по-прежнему ведут себя враждебно: нападают на почтовые дилижансы, убивают беззащитных женщин, садистически мучают попавших к ним белых людей. Только их крайняя жестокость, наглядно продемонстрированная кадрами пыток и зверств, заставляет командующего отдать приказ о начале военных действий. После целого ряда эффектных сражений американские войска одерживают победу. Джеронимо, пытавшийся предательски убить тяжело раненного генерала Стила, схвачен и обезврежен. Кончается фильм сценой награждения в Вашингтоне доблестных воинов американской армии.

Можно ли назвать все это правдивым изображением индейцев? Главный герой (если судить по названию фильма) появляется всего лишь в нескольких сценах и каждый раз несет с собой смерть и разрушение. Ни одной положительной чертой не наградили авторы фильма этого в действительности незаурядного, смелого и решительного человека, у которого белые убили мать, жену, детей. Настоящим героем картины оказывается американская армия. Ее беззастенчивому прославлению художники уделили все свое внимание: она выступает в данном случае в качестве такого коллективного супермена.

Такой открыто расистский подход к изображению представителей «неполноценных» рас и национальностей характерен для многих американских фильмов. Есть, однако, картины, где подобная тенденция подается более завуалированно. Выбор героя фильма «Робин Гуд из Эльдорадо» («Мститель из Эльдорадо», 1936) на первый взгляд не совсем обычен. Им является мексиканец Хоакин Муриетта. Не совсем обычна для американского кино и первая, реалистическая часть повествования.

Хоакин Муриетта становится бандитом не из любви к легкой наживе. К этому его понуждают весьма определенные социальные причины: американские золотоискатели отняли у него участок земли, замучили жену, повесили брата. Теперь он мстит им всем, отбирая золото. Даже некоторые американцы понимают

справедливость этой мести и поддерживают Хоакина и его банду, но только до тех пор, пока во время налета на почтовый дилижанс мексиканцы случайно не убивают девушку-американку.

Вот тут-то и начинает звучать традиционная тема неизбежной гибели «туземца», поднявшего руку на англосакса. С этого момента, действие неотвратимо близится к трагической развязке. Все американцы, поддерживавшие раньше Хоакина, теперь объединяются с «виджиллянтами»\* и устраивают подлинную охоту на мексиканца и его людей.

И если сам Хоакин рисуется в картине человеком по-своему честным и благородным, то его сподвижники изображены весьма непривлекательно. В фильме, например, есть такой разговор между Хоакином и Джеком, бывшим главарем шайки мексиканских бандитов:

— Что это? — спрашивает Хоакин, указывая на связку каких-то предметов.

— Уши, — невозмутимо отвечает Джек.

— Уши? — удивленно переспрашивает Хоакин.

— Это уши китайцев, — успокаивает его собеседник. — Я ловлю их за уши и убиваю.

— За что?

— Привычка... Увижу китайца и не могу удержаться.

— А если я по привычке убью тебя? — осведомляется Хоакин.

— Но я же не китаец! — искренне изумляется Джек.

Подобный диалог сразу же настраивает зрителя на особый лад по отношению к мексиканцам, способным вот так, ни за что ни про что, «по привычке» убить человека.

Аналогичные элементы шовинизма можно найти в фильмах, где фигурируют ирландцы, поляки, итальянцы, пуэрториканцы и другие представители национальных меньшинств, проживающих в США.

---

\* «В и д ж и л я н т ы» — реакционная организация, предшественница «ку-клукс-клана».

Но наиболее отчетливо расовая дискриминация проявляется в фильмах о неграх.

«Преступное обращение американского капитализма с неграми уже давно лежит позорным пятном на Соединенных Штатах и вызывает ныне протесты многих народов. Оно как нельзя ярче показывает лицемерие тех, кто вопит о благах буржуазной демократии», — писал Уильям Фостер еще в 1951 году.

Характерно, что одной из первых полнометражных картин, выпущенных Голливудом на самой заре его существования, был фильм «Рождение нации» (1915) — «обдуманная попытка унижить 10 миллионов американских граждан — негров и изобразить их в качестве зверей», как назвал эту картину редактор американского журнала «Нейшн» Освальд Гаррисон Виллард. Фальсификация подлинной истории США эпохи гражданской войны и периода реконструкции, мелодраматические эффекты, художественное мастерство создателей фильма — все было направлено на доказательство того, что негры хороши только в качестве слуг и ни в коем случае не могут обладать теми же правами, что и белые.

В начале картины рисовались идиллические отношения, царившие якобы на юге до гражданской войны: плантаторы заботливо пеклись о своих рабах, и эти «преданные души» были счастливы. Освобождение же негров и предоставление им права голоса, по мысли создателей фильма, привело лишь к насилиям и убийствам. В ряде отвратительных, откровенно издевательских кадров фильм демонстрирует невежество и глупость негров, избранных в



Кадр из фильма  
«Рождение нации»

законодательное собрание южных штатов. Чего стоит, например, эпизод, показывающий одно из заседаний этой организации: на скамьях сидят грязные, жующие, ухмыляющиеся, наглые негры, а белый председатель тщетно требует, чтобы депутаты надели ботинки...

Для того чтобы окончательно убедить зрителей в том, что «черных» нужно держать в руках, фильм обращается к давно уже апробированному в США средству — показу негра в качестве насильника.

...На экране возникает пронизанный солнечными лучами лес, в котором весело щебечут птички и все дышит миром и покоем. Созданное оператором настроение хорошо гармонирует с образом беззаботно резвящейся белой девушки — милого, жизнерадостного существа. Неожиданно появляется мрачная фигура огромного негра, преследующего ее. С помощью все более и более короткого монтажа показаны его погоня за девушкой, ее отчаянный бег и прыжок с обрыва навстречу верной гибели...

Такие заведомо ложные, однако весьма искусно поставленные эпизоды помогали авторам картины оправдывать ку-клукс-клан и суды Линча. Недаром актер Дональд Крисп, игравший в этом фильме, выступая через несколько лет по радио, говорил, что в течение первых четырех недель демонстрации картины «Рождение нации», «три негра были подвергнуты суду Линча». Тем не менее фильм продолжает показываться на экранах США и по сей день.

После изобретения звука картину снабдили музыкальным сопровождением, с внедрением широкого экрана хотели сделать новый цветной и стереоскопический вариант. Но эта затея вызвала гневные протесты прогрессивной общественности.

Выступая против оскорбительного показа негров в голливудских фильмах, в частности против вторичной экранизации «Рождения нации», 14 тысяч жителей Филадельфии — белых и негров, включая мэра города, — подписали петицию Эрику Джонстону. Это обращение получило название «петиции, длиной в милю», ибо лист с подписями, когда его протянули по улицам города, занял восемь кварталов. Рой Уильямс, секретарь

национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения, опубликовал в 1955 году специальный протест, в котором писал: «Национальная ассоциация так же непреклонно выступает сейчас против фильма, как она делала это в 1915 году, когда он впервые вышел на экран».

Рабская идеология «дяди Тома», сквозившая в этой картине, нашла свое выражение и в ряде последующих фильмов о неграх, хотя уже и не содержавших столь откровенно расистских выпадов.

В таких картинах, как «Аллилуйя» (реж. Кинг Видор, 1929) и «Император Джонс» (реж. Дадли Мерфи, 1933), главный упор делался на раскрытие психологии негров, показе их мнимой неполноценности, легкой подверженности всевозможным страстям и порокам.

В обоих фильмах все идет хорошо до тех пор, пока молодые герои остаются в лоне родной семьи, мирно собирают хлопок, распевая свои «спиричуэлс». Попав в большой город и столкнувшись с его соблазнами, они сразу же становятся развратниками, ворами и преступниками. А уж если кому-нибудь из них (например, Брутусу в «Императоре Джонсе») удастся получить власть, то немедленно обнаруживаются самонадеянность, тщеславие и жестокость, которые якобы подспудно таятся в любом негре. (Став императором маленького острова, беглый каторжник Брутус вдвое увеличивает налоги, жестоко наказывает заключенных, без конца унижает своих подданных — негров.) Причем хотелось бы отметить, что в одноименной пьесе Юджина О'Нейла этот конфликт хотя и присутствовал, но не был так отчетливо обнажен. Предельно упростив сюжетную канву и идейную направленность пьесы, Голливуд сделал ее реакционность гораздо более очевидной.

То же самое можно сказать и о замысле фильма «Аллилуйя». Приступая к его постановке, Кинг Видор хотел показать, как гибнут цельные, хорошие люди, воспитанные в патриархальных традициях, столкнувшись с тлетворной «цивилизацией» большого города. Но руководство фирмы «МГМ» заставило режиссера

радикально изменить свои намерения. По выражению самого Видора, «картина явилась классическим примером снисхождения белой буржуазии к черному племени». Впрочем даже это определение является излишне мягким.

После принятия Кодекса Хейса картины, где негры фигурируют в качестве главных героев, вообще исчезли. Теперь негры появлялись на экране только в ролях второго плана, чаще всего в качестве слуг или джазовых музыкантов и танцоров.

Лео Гурко отмечает в своей книге «Кризис американского духа»: «В течение долгого времени негра никогда не показывали совершающим убийство, насилие, поджог, грабеж или вообще поступающим аморально. Его не показывали также ни влюбленным, ни реально сталкивающимся с какими-либо жизненными проблемами... Из образов негров выхолащивалось все человеческое, чтобы не вызвать раздражения у какой-либо влиятельной части белого населения, настроенного как про- так и антинегритянки»\*.

С изменением политической обстановки в стране после второй мировой войны изменилась и тактика Голливуда.

За годы войны значительно возросла солидарность белых и черных американцев, вместе проливавших свою кровь на полях сражений. Многие негры, вернувшись домой и вновь столкнувшись с многочисленными ограничениями, стали принимать более активное участие в рабочем и профсоюзном движении. Учитывая все это, нужно было, с одной стороны, создавать видимость того, что правящие классы также думают о судьбе негритянского народа, а с другой — стараться расколоть все более и более крепнущий союз черных и белых рабочих. Этой цели и служили такие фильмы, как «Пинки», «Утраченные границы», «Осквернитель праха», «Очаг храбрых», выпущенные в конце 40-х годов и во многом отошедшие от традиционных голливудских клише в изображении негров.

---

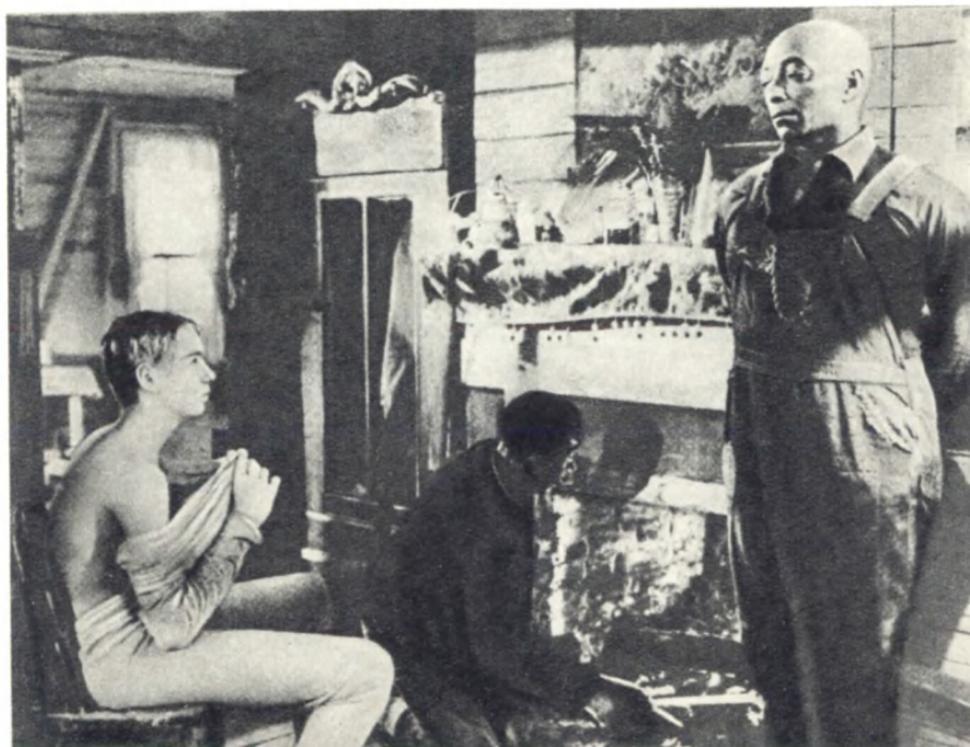
\* Лео Гурко, Кризис американского духа, М., Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 253.

Сцены откровенной расовой дискриминации — вот то новое, что было в этих фильмах. В картине «Пинки», например, есть эпизод в полиции, когда отношение к героине резко меняется после того, как выясняется, что она негритянка. В «Утраченных границах» показаны ужасные условия жизни негров в Гарлеме — специально отведенном им квартале Нью-Йорка. В «Осквернителе праха» зритель видит толпу белых линчевателей, собравшихся для расправы с ни в чем не повинным негром.

Но как только дело доходит до объяснения причин этого явления, авторы тотчас же возвращаются на старые, испытанные позиции. Корни расовой дискриминации ищутся не в социологии и политике, а в психологии людей, неумении и нежелании самих негров «знать свое место».

Все беды героев фильмов «Пинки» и «Утраченные границы» происходят, оказывается, оттого, что они встали на путь обмана, отказа от своей принадлежности к черной расе. Не будь этого, они счастливо жили бы среди своих соплеменников.

Кадр из фильма «Осквернитель праха»



В фильмах «Осквернитель праха» и «Очаг храбрых» авторы идут еще дальше и объявляют расовую проблему существующей только в умах негров, страдающих от сознания своей внутренней неполноценности. Герои этих фильмов не «черный скот»: они мыслящие, думающие и чувствующие люди. Но всеми правдами и неправдами они стремятся отречься от своего народа, перейти в касту «высших». Для каждого из них личное благополучие оказывается важнее всего.

Вспомните, как трактует эту же проблему прогрессивная американская литература тех лет.

Нийл Кингсблад, герой романа Синклера Льюиса «Кингсблад, потомок королей», оказывается в той же ситуации, что и доктор Джонсон — герой «Утерянных границ». Но ведет он себя совсем по-другому. Никто не заставляет его заявлять о своем случайно обнаруженном негритянском происхождении. Голос собственной совести велит ему сделать это. Он находит в себе достаточно смелости, чтобы пренебречь общественными условностями и предрассудками. Толпа неистовствующих расистов разрушает дом Нийла, его бросают в тюрьму. Но как раз эти тягчайшие испытания приносят ему радостное сознание того, что он стал частью своего народа, что он страдает и борется вместе с ним.

Как непохож этот суровый и мужественный конец на слащавый и насквозь фальшивый финал «Утерянных границ». Там все неприятности, сыпавшиеся на голову доктора Джонсона, после того как обнаружилось его негритянское происхождение, механически устраняются в результате воскресной проповеди белого пастора, призвавшего своих прихожан к расовой терпимости. Герой вновь обретает работу и уважение сограждан.

Интересно, что сама жизнь внесла поправки в эту голливудскую обработку действительного факта. 16 октября 1949 года газета «Нью-Йорк геральд трибюн» поместила следующую заметку: «Др. Альберт Джонсон, негритянский врач, история которого положена в основу фильма, сказал, что госпиталь, в котором он работал в качестве рентгенолога с 1940 года,



в этом году отказался возобновить с ним контракт. Он не хотел бы считать себя жертвой расовой дискриминации, но другой причины он не находит». К такому сообщению всякие комментарии становятся излишними.

Как правильно отмечает американский киновед В. Дж. Джером в своей брошюре «Негр в голливудских фильмах» (1951), есть еще один мотив, настойчиво присутствующий почти во всех картинах этого цикла, — мотив расчленения белых, выступающих против негров, по классовому признаку. Как в «Пинки», так и в «Осквернителе праха» на защиту негров становятся белые богачи и власть имущие. Они с помощью «справедливого американского суда» охраняют негров от банд озверевших линчевателей, состоящих сплошь из бедняков.

К примеру, в фильме «Осквернитель праха» в первых рядах толпы, жаждущей линчевать героя, назойливо мечется бедно одетая женщина с ребенком на руках, она то и дело нетерпеливо спрашивает вожака: «Ну, мистер Гаури, когда же мы начнем?»

Подобные штрихи — отнюдь не случайность. За ними стоит тщательно продуманная тактика борьбы с крепнущим единством белых и негров. Старый девиз «разделяй и властвуй» присутствует здесь в новом, более современном облике.

В целях маскировки Голливуд не остановился перед рядом уступок, которые в предыдущие годы были немислимы. В фильме «Я выдавала себя за белую»

(1960) показан даже брак светлокожей мулатки с белым человеком (прежде эта тема была одним из главных голливудских «табу»). Но показан этот брак только для того, чтобы убедить зрителя в невозможности счастливой совместной жизни людей двух рас.

Или вот: главные роли в фильмах «Осквернитель праха» и «Очаг храбрых» играют негритянские актеры (раньше, как правило, роли негров исполняли белые). Но до сих пор в Голливуде нет негров режиссеров, сценаристов и операторов. В 1949 году прогрессивный негритянский критик Роберт Эллис писал: «Приходилось ли вам когда-нибудь слезать с поезда в поисках уборной «для цветных»? Или ходить голодным потому, что за стойкой не было специальных мест для негров? Или видеть ненависть в глазах идущих вам навстречу людей только из-за цвета вашей кожи? Как же может студия, как же может промышленность, которая не берет на работу негров, создавать правдивые картины о жизни негритянского народа?»\*.

Это обстоятельство лишний раз подчеркивает неискренность выступлений Голливуда против расовой дискриминации: она продолжает процветать в нем самом.



Обзор идеологических средств и методов воздействия на массы, применяемых руководством Голливуда, был бы неполным без показа того, как тесно защита принципов капитализма связана с попытками опорочить коммунизм.

Анализ эволюции, которую претерпевало на всем протяжении истории Голливуда решение «советской» и «коммунистической» темы, наглядно показывает также тесную связь монополизированного американского кино с политикой (что лишний раз опровергает излюбленный тезис апологетов Голливуда об «аполитичности» своего искусства).

С первых же лет существования Советского государства Голливуд активно включился в широкую кам-

---

\* «The California Eagle», 1949, oct. 20 th. p. 17

панию антисоветской пропаганды. На экранах США то и дело появлялись страшные бородачи в полушубках, с ножами в зубах. Эти лубочные фигуры американскому народу пытались выдать за «большевиков». В фильмах типа «Волжские бурлаки» (1926), «Мир и плоть» (1932), «Британский агент» (1934) беззастенчиво искажались смысл Октябрьской революции и события гражданской войны в Советской России.

Беспомощность реакционных американских кинематографистов, стремившихся оклеветать страну, о жизни которой они были очень слабо осведомлены, приводила к созданию нелепых, абсурдных произведений.

Разве какому-нибудь здравомыслящему человеку придет в голову, что «страшный» рассказ Эдгара По «Черный кот», написанный в прошлом веке, можно использовать для антисоветской пропаганды? Оказывается, можно. Доказательством тому — голливудский фильм того же названия, выпущенный в 1934 году. Благодаря произведенной над ним вивисекции рассказ Эдгара По утерять всякое сходство с оригиналом. Остались лишь черный кот и трупы, число которых многократно увеличилось. Зато фильм приобрел столь желанную для его постановщиков антисоветскую окраску (герой картины — маньяк, убивающий женщин и бальзамирующий их трупы, если верить авторам, стал таким после длительного пребывания в «сибирских концентрационных лагерях».

После прихода к власти президента Рузвельта и установления дипломатических отношений между США и СССР антисоветская и антикоммунистическая истерия несколько приутихла. Она разразилась с новой силой в конце 30-х годов, когда готовился реакционный закон Вурхиса, направленный против Американской коммунистической партии.

В этот период один за другим появились такие фильмы, как «Товарищ» (1937), «Весеннее безумие» (1938), «Ниночка» (1939) и другие, пытавшиеся всячески опорочить Советскую страну. Но были они настолько тенденциозны и показывали советскую действительность в духе такой развесистой клюквы, что это лишало их элементарного правдоподобия.



Кадр из фильма «Песнь о России»

В фильме «Путешествие в страх» действует американский инженер, которого на советской территории беспрепятственно преследуют немецкие шпионы. Инженер ложится спать в номере гостиницы. «Спи спокойно, дорогой товарищ!» — торжественно говорит ему русская горничная, и простое пожелание доброй ночи звучит как надгробная эпитафия.

На таком же уровне знания русского языка и советской действительности делались и другие американские картины подобного рода.

За тридцать лет истории Голливуда мы не найдем в его обширной продукции ни одной (!) картины, которая показывала бы Советскую страну и ее граждан пусть не с благожелательных, а хотя бы только с объективных позиций.

Потребовалось резкое изменение исторической ситуации — начало войны с фашистской Германией, в результате чего СССР и США оказались участниками антигитлеровской коалиции, — чтобы Голливуд изменил свою ориентацию.

Одной из первых откликнулась на «новые веяния» крупнейшая американская фирма «Метро-Голдвин-Мейер», из стен которой в довоенный период вышло подавляющее большинство антисоветских картин.

В 1943 году режиссер Грегори Ратов ставит фильм «Песнь о России». И хотя эта картина отошла далеко «влево» от предвоенных традиций своей фирмы, все же трудно было ожидать, чтобы, как писал один американский критик, «Луис Мейер за одну ночь стал из черного красным». Идеологические и художественные штампы в изображении СССР, накопившиеся за долгие годы, отчетливо ощущаются и в «Песни о России». Советская действительность служит здесь лишь фоном для традиционной мелодраматической интриги — любви американца к русской девушке.

Картина от начала до конца проникнута мотивами прославления Америки. «Для нас это большая честь», — повторяют советские люди, приветствуя американского дирижера, и эта мысль лейтмотивом проходит через всю картину. Поэтому Луис Мейер был совершенно прав, когда в 1947 году на заседании Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности заявлял, что он не проповедовал и не намерен проповедовать никакой другой идеологии, кроме американской.

Но изменившаяся политическая обстановка заставила руководителей Голливуда в годы войны соблюдать хотя бы видимость объективности по отношению к своему союзнику.

Пришлось отказаться от традиционного показа бородатых русских мужиков, одетых в вышитые косоворотки и шаровары навыпуск поверх сапог, распевających «Дубинушку» под балалаечный аккомпанемент и пьющих водку в трактирах с высокими стойками, закусывая черной икрой. Декорации и костюмы воспроизводили быт уже новой, Советской России. Правда, в показе сельской жизни было много развесистой клюквы: оперные «пейзанки» в длинных до пола юбках, деревенские домики архитектуры XIX века, газовые фонари на вокзале и т. д. и т. п. Но вмонтированные в фильм документальные кадры новой Москвы, ее многоэтажных домов, красивого метро, вместительных парков и стадионов, а главное — счастливых и улыбающихся москвичей производили большое впечатление на американских зрителей. Этот правдивый

фон оказался сильнее фальшивого сюжета. Именно поэтому после войны, в изменившейся политической обстановке, руководители фирмы были привлечены к ответу за постановку этой, в сущности, весьма безобидной картины. Им не могли простить ни «показа русских улыбающимися», ни конечных слов фильма: «Мы — солдаты одной армии. Мы боремся за свободу всего человечества. В этой борьбе еще теснее станет союз наших великих держав».

Гораздо более интересен другой фильм этого периода — «Северная звезда» (1943). Он поставлен режиссером Льюисом Майлстоуном по сценарию Лилиан Хеллман.

«...22 июня 1941 года немецкая армия пересекла советскую границу. Она пересекала много границ. Но это была особая страна и особый народ». Эта надпись, открывающая фильм, сразу же определяет его направленность, задает нужный тон. Колхозники из маленького украинского села «Северная звезда», скромные и мужественные, простые и величественные, умеющие дружно работать и хорошо веселиться, а в час грозных военных испытаний отдающие все силы организации отпора врагу, становятся в картине символом всего советского народа, его стойкости и героизма. В показе мирной жизни этих людей и затем их борьбы с гитлеровскими оккупантами нет того штампованного, «голливудского» налета, который так раздражает в «Песне о России». Эта картина проще, скромнее, правдивее в деталях.

Суровой страстностью отмечены эпизоды, рассказывающие о звериной жестокости фашистов, о беззаветном мужестве советских людей. Отрицательному герою фильма, немецкому военному врачу, в котором фашистский строй вытравил все человеческие черты (эту роль блестяще исполнил Э. Штрогейм), противопоставлен советский врач — носитель идеалов гуманизма и настоящий патриот своей родины. Оба они представители одной и той же науки. Но один из них борется за сохранение человечества, другой — за его уничтожение. В этом противопоставлении — политический смысл фильма.



Кадр из фильма «Северная звезда»

Картина не была свободна от ряда недостатков, но в целом она удачно выполнила свою миссию. Она рассказала правду о СССР и заставила тысячи сомневающихся и находящихся в неведении американцев сказать «спасибо» советскому народу за его великую борьбу в защиту человечества.

Но даже такое пусть и не очень глубокое, но все-таки положительное отражение советской действительности, какое имело место в «Песне о России», «Русской истории», «Днях славы» и др., выпущенных Голливудом в годы войны, смогло просуществовать очень недолго. Следующий поворот руля в Белом доме — и «аполитичный» Голливуд снова меняет свою ориентацию. Стоило президенту Трумэну в 1947 году провозгласить политику «холодной войны», как Голливуд тотчас же вернулся на старые антисоветские и антикоммунистические позиции.

Поворотным пунктом стал суд над прогрессивными кинематографистами Голливуда, состоявшийся в 1947 году. Он явился лишь частью той широкой кампании против всего прогрессивного и демократического, ко-

торая была предпринята сразу же после резкого изменения внешнеполитического курса США.

Приказ Трумэна «О проверке лояльности государственных служащих» повлек за собой увольнение из правительственных учреждений всех мало-мальски либерально настроенных американцев. Реакционный антирабочий закон Тафта — Хартли ударил по профсоюзам, лишив их почти всяких прав. Закон Маккарэна — Вуда запретил американским гражданам объединяться в прогрессивные организации. В этой планомерной фашизации страны огромную роль должны были сыграть средства массовой пропаганды, и в первую очередь кино.

Но раньше нужно было привести творческих работников к полной покорности. Этим занялась Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Кстати, она была создана еще в 1938 году для расследования деятельности фашистских организаций в стране. Однако ее первое и единственное заседание по этому вопросу было закрыто через десять минут «из-за отсутствия дела». Не уделила эта Комиссия должного внимания и сообщению американского Министерства юстиции, сделанному в 1946 году, в котором говорилось, что есть неопровержимые доказательства связи ку-клукс-клана с немецко-американским бундом — нацистской пропагандистской организацией в США.

Зато Комиссия весьма рьяно взялась за борьбу с несуществовавшей «коммунистической опасностью» в Голливуде. 18 октября 1947 года девятнадцать «недружественных свидетелей» — двенадцать сценаристов, пять режиссеров, один продюсер и один актер предстали перед Комиссией. В течение десяти дней шли допросы. От «недружественных свидетелей» требовали признания в принадлежности к компартии и в том, что в своих фильмах они стремились пропагандировать коммунистические идеи. Всем «дружественным свидетелям» задавали один и тот же стереотипный вопрос: согласны ли они с мнением Комиссии, что Голливуд должен делать больше антикоммунистических картин?

Тем временем за стенами Капитолия бушевало море протеста. В газетах появилось обращение, подписанное крупнейшими американскими актерами: Генри Фондой, Кетрин Хепберн, Мирной Лой, Грегори Пеком, Хамфри Богартом и другими, протестовавшими против действий Комиссии. Тридцать кинозвезд и четыре сенатора выступили по радио с требованием прекратить это позорное судилище. В палату представителей была послана специальная петиция. Председатель Американской киноассоциации Эрик Джонстон во всеуслышание объявил, что нельзя делать хорошие фильмы в атмосфере страха.

Под напором общественности Комиссия была вынуждена прекратить заседания, ограничившись привлечением к ответственности десяти «недружественных свидетелей» за «неуважение к Конгрессу». Но начатое ею черное дело продолжала уже сама Американская киноассоциация. 24 ноября 1947 года пятьдесят ее членов собрались в Нью-Йорке в гостинице «Уолдорф-Астория». Результатом этого совещания была так называемая Уолдорфская декларация, узаконившая введение «черных» списков в американской кинопромышленности.

«Мы уволим без всякой компенсации и не будем вновь приглашать на работу тех из десяти, которые не подтвердят под присягой, что они не являются коммунистами», — говорилось в ней. — «Мы никогда не будем использовать на работе коммунистов или членов любой другой партии или группы, ставящей своей целью свержение правительства США... Мы просим Конгресс в

Делегация голливудских кинорботников направляется с протестом на заседание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности





Толпа приветствует Далтона Трамбо и Джона Говарда Лоусона по окончании «суда над Голливудом» в 1947 году

законодательном порядке помочь американской промышленности избавиться от подрывных, нелояльных элементов»\*.

Тон Декларации явно противоречил предыдущим заявлениям главы МПАА Эрика Джонстона и других руководителей американской кинопромышленности, уверявших, что они не допустят внедрения «черных» списков.

Эту перемену позиции хорошо объяснил американский журналист Эд. Салливан в нью-йоркской газете «Дейли ньюс» от 29 ноября 1947 года: «Причины, заставившие голливудских дельцов поспешно броситься в Нью-Йорк и изгнать десять «недружественных свидетелей», были предсказаны мною уже в статье, напечатанной 1 ноября. Я писал там: «Голливуду нанесли удар, который явно придется не по вкусу финансистам Уолл-стрита, вложения которых в американскую кинопромышленность достигли цифры 60 миллионов долларов. Уолл-стрит дернул за ниточки». В результате

---

\* John Cogley, Report on Blacklisting, Part 1, Movies, 1956, p 22

принятой Декларации кинокомпании уволили «недружественных свидетелей»: продюсера Адриана Скотта, режиссера Эдуарда Дмитрика (через год этот «блудный сын» раскаялся и был принят обратно), сценаристов Лестера Коула, Ринга Ларднера-младшего и Далтона Трамбо. В открытый «черный» список были занесены сценаристы: Джон Говард Лоусон, Альберт Мальц, Сэмюэль Орнитц, Алва Бесси и режиссер Герберт Биберман; девять остальных заставили подписать заявление, что они не являются членами Коммунистической партии.

Голливуд капитулировал перед реакцией. И это было вполне закономерно.

«Естественно, что люди, которые боятся делать фильм об американском негре, люди, которые только в прошлом году допустили, чтобы слово «еврей» произносилось в кинофильме, люди, которым понадобилось более десяти лет для того, чтобы сделать антифашистский фильм, — это напуганные люди», — заявила Лилиан Хеллман, американская писательница, драматург и сценарист, на страницах журнала «Скрин райтер» в декабре 1947 года.

Своим решением эти «напуганные» люди посеяли страх и панику в американском киногороде.

В одной из книг, выпущенных в США в начале 50-х годов, есть такая карикатура. На съемке нового американского фильма герой, обнимая свою возлюбленную, нежно воркует: «Моя любовь похожа на красную, красную розу...»

— Немедленно уберите это коммунистическое высказывание! — рычит продюсер.

Эта шутливая сценка хорошо иллюстрирует обстановку, воцарившуюся в Голливуде. И когда в марте 1951 года состоялось новое заседание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, его атмосфера разительно отличалась от первого. Уже не было петиций протеста, выступлений негодующих кинозвезд, массовых митингов. Не было всей той сплоченности киноработников, которая чувствовалась в 1947 году. Политика «черных» списков дала свои плоды. Свыше девяноста кинематографистов были до-

прошены Комиссией, и все они, чтобы реабилитировать себя, старались давать антикоммунистические показания.

Триста двадцать четыре фамилии «коммунистов» попали в «черные» списки. На основе материалов процесса была выпущена специальная книга «Красные каналы», в которой были указаны фамилии всех американских кинематографистов, заподозренных в симпатиях к коммунизму, с подробным перечислением их «преступлений».

«Очищенный» от всех прогрессивных элементов, стремящийся доказать свою полную «лояльность», Голливуд стал одним из самых ревностных проповедников антикоммунизма. Подсчитано, что за семь лет «холодной войны» (с 1947 по 1954 г.) Голливудом было выпущено около сорока антисоветских и антикоммунистических фильмов. Все они явились прямой иллюстрацией того задания, которое Голливуд получил от палаты представителей: «Ставить фильмы, показывающие ужасы тоталитарного коммунизма».

О содержании этих картин красноречиво говорят их названия: «Красная угроза» (1949), «Красный Дунай» (1949), «Я был коммунистом по заданию ФБР» (1951), «Я вышла замуж за коммуниста» (1949), «Атомный город» (1952) и т. д.

Каждая из крупных американских кинофирм считала своим «патриотическим долгом» внести хоть какую-то лепту в общую кампанию антисоветской истерии, царившую в стране. Выпуская подобные картины, продюсеры не могли рассчитывать на высокие кассовые сборы: как правило, публика игнорировала эти наспех сфабрикованные фальшивки. Но, с другой стороны, такие фильмы и не требовали больших затрат. Скроенные по примитивным сценарным схемам, они в большинстве своем ставились режиссерами-ремесленниками с участием посредственных актеров и чаще всего оказывались за пределами искусства. Только очень немногие из них делались по известным литературным произведениям. Интересно проследить, как в таких случаях фильм зачастую приобретал направленность, совершенно несвойственную первоисточнику.



Майкл Редгрейв (справа) и Оди Мерфи  
в фильме «Тихий американец»

В основу антисоветского фильма «Дипломатический курьер» (1952) положен хорошо известный на Западе шпионский роман Питера Чейни «Зловещая миссия», рассказывающий о гитлеровском шпионаже в Лондоне в годы второй мировой войны. Кинематографическая жизнь романа началась с того, что Англия была заменена странами народной демократии, вторая мировая война — послевоенным периодом, гитлеровские шпионы — «советскими шпионами», а сюжетные перипетии остались в основном теми же.

Типично шулерская манипуляция. Но еще большей трансформации подвергся фильм «Тихий американец», поставленный в 1958 году режиссером Джозефом Манкевичем.

Этот хорошо известный у нас роман Грэма Грина обладает ярко выраженной антиамериканской направленностью. Культурный, образованный, «тихий» американец Пайл оказывается активным проводником американской политики закабаления Вьетнама. Под вывес-

кой американской миссии экономической помощи он занимается поставкой оружия мятежникам, в результате чего гибнет ни в чем не повинное мирное население. Поняв неблагоприятную роль Пайла, английский журналист Фаулер выдает его повстанцам, и те убивают его.

До этого момента события фильма развиваются совсем как у Грина, если не считать того, что исчезла великолепная психологическая разработка образов, убраны эпизоды, показывающие ненависть Фаулера к войне, сведено до минимума осуждение стерилизованной организованности американского образа жизни. Все это «цветочки» по сравнению с последней частью фильма. Тут неожиданно выясняется, что Пайл был ни в чем не виновен и пал жертвой «коммунистического» заговора (?), в который обманым путем был вовлечен и Фаулер.

Так, одним росчерком пера беззастенчивого сценариста снимается вся антиамериканская направленность романа.

Новой трактовке соответствует и новый финал. Роман кончается словами Фаулера: «После его смерти все пошло у меня гладко». Фуонг возвращается к нему. В фильме же Фаулер несет заслуженное наказание», и Фуонг навсегда покидает его.

Даже английский журнал «Сайт энд Саунд» не мог не выразить своего удивления по поводу столь вольного обращения с широко известным литературным произведением. В статье, напечатанной весной 1958 года, говорилось: «Было бы гораздо умнее направить критику, содержащуюся в романе, в другое русло, а не зажимать ее совсем».

Подобные факты мало кого могут удивить: искажение литературных произведений — привычное дело для Голливуда. Теперь его руководство пошло еще дальше: при колебаниях политической обстановки стали искажаться фильмы, выпущенные ранее на экран.

В конце 1958 года «Сайт энд Саунд» сообщил, что в лондонских кинотеатрах показывается «модернизированный» вариант фильма «Северная звезда». Эта

кинофальшивка радикально отличалась от упоминавшегося выше оригинала, правдиво показывавшего героическую борьбу советского народа против фашистских захватчиков. В результате многочисленных вырезов стало непонятно, кто, собственно, против кого борется. Даже само слово «русские» было отовсюду тщательно убрано, а прежний дикторский текст заменен новым, изобилующим антисоветскими выпадами. Новый «фильм» заканчивался словами: «Нацистскую угрозу сменила угроза коммунистическая».

Воистину вопиющий пример политического сальто-мортале!

Сюжеты многих антикоммунистических картин последних лет приобрели уже совсем фантастический характер.

Вот, например, содержание фильма «Маньчжурский кандидат», поставленного в 1962 году режиссером Джоном Франкенхеймером.

Американцы, попавшие в плен во время войны в Корею, подвергаются специальной операции «промывания мозгов». Таким образом они становятся бессознательными агентами коммунистов и по возвращении на родину послушно выполняют приказы убить того или другого политического деятеля. Судьба одного такого «оперированного» — молодого американца Реймонда Шоу — оказывается на редкость необыкновенной. Его мать вместе со своим мужем, сенатором-маккартистом, планирует государственный переворот. Во время подготовки к нему она тоже заставляет своего сына убивать различных людей, но совсем не тех, на которых его нацеливают коммунисты. Чтобы не мучиться сомнениями, бравый парень уничтожает и тех и других. А в решающий момент, когда он должен убить кандидата в президенты и тем самым «открыть путь коммунистам к власти», он стреляет в собственную мать и срывает заговор.

Вся эта смесь фантастики с детективом и фильмом ужасов не только подается вполне серьезно, но и снабжается весьма оригинальной, никем до сей поры не высказанной мыслью, что ярый антикоммунист сенатор Маккарти, с именем которого связан один из

самых мрачных периодов в истории послевоенной Америки, был ...«агентом коммунистов, пытавшихся с его помощью ослабить США»\*.

Подобные примеры лишней раз подтверждают очевидную истину: в той идеологической борьбе, которая сейчас ведется в мире, проповедники антикоммунизма не брезгают никакими средствами.

В Программе КПСС говорится: «Виды и формы буржуазной идеологии, методы и средства обмана трудящихся многообразны. Но суть их одна — защита отживающего капиталистического строя»\*\*.

В какие бы красивые одежды ни рядилась массовая продукция Голливуда, какие бы маски она на себя ни напяливала, ее реакционная сущность остается той же.

Под различными личинами в ней скрывается все тот же узкий круг идей: от всемерного прославления принципов индивидуализма и его основных атрибутов — материального преуспевания, культа силы, расовой дискриминации — до прямых попыток ослабить великую силу передовых идей, опорочить коммунизм и советскую действительность.

Но несостоятельность этих идеологических приемов давно уже очевидна. Использование дискредитировавших себя идей всегда было губительно для искусства. Именно в этом кроется одна из главных причин современного кризиса Голливуда.

---

\* «Sight and Sound», Winter, 1962—1963, p. 31.

\*\* Программа КПСС, Госполитиздат, 1962, стр. 53.



# Стреляющий конвейер

В книге «Голливуд, фабрика грез» американская писательница Гортензия Паудермейкер справедливо замечает, что на всем протяжении своего развития Голливуд пытается перефразировать известное изречение «Все люди рождаются одинаковыми» так, чтобы получилось: «Мысли всех людей должны быть одинаковыми».

Это очень важное замечание. Оно свидетельствует о том, что в основе стандартизации голливудских картин лежат не издержки конвейерного производства, а сознательная тенденция, ставящая своей целью систематическую обработку умов зрителей.

Отказ от реалистического отражения действительности, превращение кинематографа в средство мас-

совой пропаганды, ограничение круга затрагиваемых проблем, заранее заданный подход к их трактовке, идеологические штампы — все это не могло не привести к стандартизации выразительных средств.

Еще в 20-е годы режиссер Эрих фон Штрогейм утверждал: «Выпуск картин с регулярностью машины для выделки сосисок делает их такими же одинаковыми, как сосиски».

Эта одинаковость неизбежно вступила в противоречие с самой природой искусства, требующей от произведения прежде всего оригинальности, неповторимости.

Многочисленные штампы, заполонившие голливудскую массовую продукцию, — закономерный результат той политики «унификации умов», которая в течение долгих лет практикуется в США.

«Целлулоидный» конвейер ничем не отличается от любого другого. Принцип его организации — производство массовой продукции «по образцам». Стоит появиться талантливому или даже просто хорошему фильму, как он тотчас же пускается в серийное производство.

Для создания «образцов», которые в Голливуде делают на две группы: «престижные» картины и «боевики», используются самые талантливые режиссерские и актерские силы.

«Престижные» картины обычно предназначаются не для широкой публики. Они чаще всего имеют некое символическое значение — показать миру, что Голливуд занимается не только производством «тысяч и миллионов метров целлулоида», но и созданием произведений искусства. Кроме того, они служат своеобразной наградой для творческих работников, которые готовы ради постановки одной такой картины делать десятки коммерческих.

Анализ этих картин еще раз подтверждает, что в основе стандартизации голливудских фильмов лежат прежде всего причины идеологического порядка. Ибо на примере «престижных» фильмов можно наглядно проследить, как те же приемы, что и в массовой продукции, но использованные настоящими художниками

для решения крупных общественно-значимых тем, наполнялись смыслом и содержанием, становились органичными компонентами больших произведений искусства.

В 1939 году на экраны США был выпущен фильм «Хуарец» — картина весьма необычная не только для Голливуда, но и для всего зарубежного кино.

Бенито Хуарец — бедняк-индеец, возглавивший мексиканскую революцию 60-х годов прошлого века и ставший первым демократическим президентом страны, — для буржуазной кинематографии фигура одиозная. Освещая этот период, многие западные псевдоисторические фильмы уделяли главное внимание драме мексиканского императора Максимилиана, казненного по приказанию Хуареца. В этой связи Хуарец обычно изображался жестоким и бездушным человеком.

В фильме режиссера Уильяма Дитерле этот ставший уже традиционным конфликт получил иное освещение.

Как бы ни были по-своему, в человеческом плане, симпатичны каждый из этих двух людей — Хуарец и Максимилиан, — они носители разных исторических тенденций. Хуарец, правильно понимающий пути развития своей страны, необходимость демократических преобразований и улучшения жизни народа, — фигура прогрессивная. Максимилиан, носитель монархических принципов, вольно или невольно ставший виновником бедствий и страданий мексиканского народа, — фигура реакционная. Именно поэтому Хуарец не может пощадить Максимилиана.

Противопоставление этих образов подчеркивается всем художественным строем фильма. Строгость, внешняя сдержанность и внутренняя насыщенность эпизодов с Хуаресом передаются предельно скупой, лаконичной игрой Поля Муни, скромностью декораций, мизансцен, простыми композициями кадра. Совсем иная стилевая окраска эпизодов с Максимилианом: мелодраматичность, стремление к внешним эффектам, пышность декораций, душесипательное музыкальное сопровождение... Это выглядит слепым копированием



Поль Муни в фильме «Хуарец»

штампов голливудских историко-биографических фильмов. На самом деле это сознательный режиссерский прием, подчеркивающий отличие нового, народного героя от традиционных персонажей голливудских «исторических» мелодрам.

Подобное переосмысление стандартных приемов характерно и для других «престижных» фильмов.

Ориентируясь на вкусы широкого зрителя, не приученного к восприятию «проблемных» картин, голливудские сценаристы стремятся вуалировать самые

серьезные мысли внешней занимательностью интриги, динамикой развития действия, неожиданными сюжетными поворотами. В произведениях массовой продукции подобные приемы носят самодовлеющий характер и часто помогают скрывать отсутствие мысли и глубины. В сценариях «престижных» картин они умело сочетаются с великолепной обрисовкой характеров, с остроумным диалогом, изобретательным использованием деталей.

Первые кадры фильма «Повесть о Луи Пастере» («Жизнь за науку», реж. У. Дитерле, 1935) напоминают начало традиционного детектива.

...Темный силуэт человека с револьвером в руке приближается к открытой двери балкона и заглядывает в комнату.

Человек. Доктор Франсуа?

Д-р Франсуа Да.

Выстрел.

В следующем эпизоде зритель узнает, что убийца — человек, жена которого умерла от родильной горячки, а невольным виновником ее смерти стал доктор Франсуа, пренебрегавший правилами санитарии. — Так начинается фильм о борьбе Пастера за внедрение антисептики.

Или, например, эпизод с овцами в той же картине. Он как будто взят напрокат из арсенала приключенческого фильма.

...В присутствии съехавшихся отовсюду научных светил доктор Пастер должен проверить действие своей противоящурной вакцины на овец. Вот он в сопровождении гостей подходит к загону, на котором висит плакат: «Этим овцам прививка не была сделана». Мертвые овцы лежат на земле. Но так же мертвенно неподвижны и овцы в соседнем загоне, где красуется надпись: «Этим овцам была сделана прививка Луи Пастера». Зритель с ужасом думает, что эксперимент не удался. Неожиданно раздается лай собаки, овцы вскакивают на ноги и разбегаются по загону. Они вполне здоровы.

А вот пример того, как зрелищные аттракционы, зачастую являющиеся в голливудских фильмах само-

целью, используются для создания выразительной характеристики главного действующего лица.

В сценарии Ламара Тротти «Молодой мистер Линкольн» (фильм по нему поставлен в 1939 г. режиссером Джоном Фордом) герой, будущий американский президент, приезжает в маленький городок Нью-Салем, где он собирается начать свою адвокатскую практику. В один из первых дней своего пребывания там Линкольн отправляется на городскую ярмарку, где устраиваются всевозможные состязания. Он тотчас же принимает в них самое активное участие. Наравне с другими Линкольн тянет канат, рубит дерево, поглощает домашние пироги. Для него, человека из народа, все эти занятия привычны и интересны.

Наряду с великолепной зрелищностью этих очень динамичных массовых сцен они показывают характер Линкольна, его демократизм, близость к простому люду. И хотя действие сценария охватывает только ранний период жизни Линкольна, тем не менее воочию убеждаешься, что именно такой человек мог стать самым демократичным президентом в истории США.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере»



В этом же фильме есть такой эпизод: мать двух юношей-бедняков, несправедливо обвиненных в убийстве и спасенных от смерти благодаря адвокатскому мастерству Линкольна, протягивает ему гонорар — жалкие, с трудом собранные гроши. Зритель уверен, что благородный адвокат от этих денег откажется. А он их берет! И эта деталь как нельзя лучше подчеркивает, что Линкольн — настоящий американец, для которого дело есть всегда дело, и всякие сантименты здесь ни к чему.

Контраст между видимостью и сущностью, часто использующийся в голливудских фильмах в качестве шаблонного «qui pro quo», в лучших произведениях американского киноискусства нередко становился мощным средством срывания масок и показа неприглядной сути изображаемых явлений.

Этот прием лежит, например, в основе одного из наиболее прогрессивных голливудских фильмов последних лет «Лицо в толпе» (реж. Элиа Казан, 1957).

Построение по контрасту ощущается здесь не только в общем драматургическом замысле, но и в структуре отдельных сцен.

«Лицо в толпе» рассказывает о грубом и необразованном человеке, который благодаря врожденной склонности к демагогии становится «звездой» телевидения. Его популярность у публики используют реакционные политические круги, послушным орудием в руках которых он становится без всяких колебаний. В конце концов «Франкенштейна XX века» разоблачает его создательница — Марция Джеффрис, некогда нашедшая этого бездомного бродягу в тюрьме и сделавшая из него «национальное достояние».

Эпизоды выступлений Лоунсома Родса (так зовут героя) перемежаются в сценарии со сценами его обычной жизни. Если на голубом экране Родс добр, отзывчив, порядочен, сентиментален, то за его пределами он — воплощение противоположных качеств.

С помощью такого приема разоблачается не только подлая натура Родса, но и прежде всего нравы американского телевидения — одной из ведущих отраслей индустрии «организованной лжи».

Широко используется в сценарии и контраст между диалогом и изображением, в результате чего достигается яркий сатирический эффект. Начиная передачу из тюрьмы, радиореporter Марция Джеффрис бодро произносит: «Слушайте нашу утреннюю радиопередачу «Лицо в толпе». Чье лицо? Может быть, ваше, может быть, ваше, а может быть, ваше. Потому что в каждом лице есть что-то привлекательное, где бы вы его ни встретили». Тем временем объектив фиксирует тупые, безразличные и непривлекательные лица обитателей тюрьмы.

Этот же прием использован в ряде других американских сценариев. Например, картина «Пришествие мистера Джордана» начинается с закадрового голоса, сообщающего, что действие фильма будет происходить в долине, где царят мир и гармония, после чего показывается жаркая схватка двух боксеров.

«Престижными» картинами часто становятся экранизации классических произведений мировой литературы, если в них удастся не только сохранить основную идейную направленность литературных первоисточников, но и облечь ее в оригинальную кинематографическую форму («Сон в летнюю ночь», «Добрая земля», «Ромео и Джульетта», первый вариант «Алого знака доблести» и др.).

«Престижные» картины не являются приманкой для публики, поэтому реклама уделяет им весьма скромное место. Их отмечает и пропагандирует лишь серьезная критика. Они — образцы того подлинного искусства, которое могло бы существовать в Голливуде, если бы не постоянная погоня за прибылями, если бы не стремление хозяев превратить кинематограф в рупор угодных правящим классам идей. Выполнение этих двух задач возлагается на босвики или, как их часто называют, кинематографические бестселлеры.

Система бестселлеров была заимствована американским кинематографом из литературы, где она получила широкое распространение уже с первых лет XX века. В начале 20-х годов американский монополистический капитал, укрепившись во всех областях госу-



Энди Гриффит (в центре) в фильме «Лицо в толпе»

дарственной и хозяйственной жизни страны, стал прибирать к рукам и культуру. Система бестселлеров явилась способом продвижения нужных идей к читателю и зрителю.

Английское слово «бестселлер» на русский язык можно приблизительно перевести как «лучше всего продающаяся» (книга). Но перевод не совсем точно передает значение этого термина. Бестселлер не просто книга или кинофильм, пользующиеся успехом у зрителя. Это целая система завоевания популярности, результат многочисленных комбинированных методов рекламы.

Уже при составлении плана выпуска картин на будущий год руководители каждой кинофирмы решают, какой фильм станет ведущим боевиком. На производство такой картины отпускаются большие средства, которые позволяют купить для экранизации апробированный у публики литературный источник (часто уже бывший литературным бестселлером), заказать доро-

гостящие декорации, пригласить знаменитого режиссера, взять на исполнение главных ролей «звезд» первой величины.

Вокруг будущих боевиков разворачивается широкая рекламная кампания. Газеты и журналы постоянно держат американскую публику в курсе хода съемок фильма, обращая особое внимание на создание «публицити» режиссеру и актерам. При этом сообщаются сенсационные, а часто и весьма пикантные подробности личной жизни участников творческого коллектива — все средства хороши, чтобы подогреть интерес зрителей!

Перед выходом фильма в прокат киногазеты и киножурналы печатают обширные рецензии. По месту расположения этих рецензий и по количеству отпу-

Кадр из фильма «Добрая земля»



щенных на них строк можно заранее догадаться, какой фильм должен стать боевиком. Такому фильму посвящаются обширные рекламные проспекты, в которых можно найти все: аннотацию, биографические и иные сведения о режиссере, сценаристе, актере, советы, как оформить кинотеатр, когда в нем демонстрируется эта картина, и даже... кроссворды, головоломки и загадочные картинки, связанные с фильмом, которые должны скрасить минуты ожидания зрителя перед началом сеанса.

Загипнотизированный всей этой крикливой рекламой американец уже хотя бы из простого любопытства идет смотреть картину, о которой столько кричат, и в результате она действительно становится бестселлером — фильмом, получившим наивысшие кассовые сборы.

Так возникают широко распространенные в США списки лучших картин, публикуемые различными кинематографическими и общественными организациями. Наравне с «престижными» фильмами в эти списки входят и «боевики», служащие эталонными образцами для последующего массового производства.

В целях уяснения того, как происходит стандартизация продукции и возникают штампы, каким образом на поточной линии кинематографического конвейера выхолащивается все то лучшее, свежее и оригинальное, что содержалось в эталонных образцах, остановимся подробно на трех основных компонентах производства фильмов — сценариях, режиссуре, актерской игре.



«Парень встречает девушку» — так называется фильм, выпущенный в США в 1938 году. Это пародия на сценарные штампы Голливуда. Герои картины, голливудские сценаристы, когда-то бывшие известными драматургами и писателями (американская пресса утверждала, что их прототипами служили Бен Хект и Чарльз Мак-Артур), а теперь, по образному выражению одного из них, «пишущие диалоги для лошади», берутся за создание очередного сценария. Что поло-

жить в его основу? Ну, конечно же, самую распространенную формулу, которая диктует следующий сюжетный план:

Парень встречает девушку.

Парень смотрит на девушку.

Парень теряет девушку.

Парень завоевывает девушку.

Сценарий, по выражению самих авторов, рассчитанный на умственный уровень двенадцатилетних детей, получает полное одобрение. Перед успехом нового фильма «меркнут произведения самого Шекспира». Сценаристы сразу же получают заказы на многочисленные продолжения этого сюжета. Но по воле изобретательных сценаристов героиня вместо предназначенного ей популярного киноактера выходит замуж за бедного, но уже давно любимого ею статиста. Узнав об этом, руководство студии немедленно увольняет незадачливых авторов. Те дают себе зарок в дальнейшем писать не о приевшихся «юношах и девушках», а о живых, реальных людях, их горестях и заботах.

Эта картина, несмотря на свою шутливость и беззлобность, дает точное представление о проблемах, мучивших Голливуд уже в тот период. Штампованные сюжеты, приверженность к имевшим успех «формулам», вымышленные персонажи, не имеющие никакой связи с реальной действительностью, избитые диалоги, пошлые «зазывающие» названия, трагедия талантливых людей, вынужденных размениваться на стандартные пустячки,— все эти беды Голливуда, шутливо затронутые в картине, далеко не так смешны и незначительны, как может показаться на первый взгляд. В их основе лежит тщательно продуманная тенденция, о которой говорилось в предыдущей главе.

Оторванность от подлинной жизни, ее лакировка, отсутствие настоящих конфликтов и больших мыслей, характерные для массовой продукции американского кино, зачастую кроются уже в тех литературных источниках, которые Голливуд выбирает для экранизации.

Как правило, крупные голливудские студии всегда ориентируются на бестселлеры. В 1936 году в амери-

канском кинематографическом журнале «Моушн пикчер геральд»\* была опубликована длинная таблица литературных бестселлеров с 1900 по 1935 год и их голливудских экранизаций. Таблица показывает, что из 127 бестселлеров, появившихся за этот период, в Голливуде было экранизировано 87, то есть около 68%. Цифра внушительная! Что же заставляет руководителей Голливуда в первую очередь покупать именно эти произведения, хотя за право их экранизации часто приходится платить баснословные деньги? Прежде всего, их идеологическая проверенность. Литература всегда была для Голливуда своего рода пробным камнем, на котором он испытывал возможность безопасно касаться тех или иных тем. Если литературное произведение становится бестселлером, значит, оно уже в должной степени апробировано и с точки зрения политической «благонадежности» и с точки зрения популярности у публики. Кроме того, появлению литературных бестселлеров всегда сопутствует обширная рекламная кампания, которая значительно облегчает последующую рекламу фильма. То же самое, даже еще в большей степени, имеет место с экранизацией театральных хитс (пьес, наиболее популярных у зрителей в данном сезоне).

В том же 1936 году в американском театральном журнале «Тиэтр артс мансли» были опубликованы списки наиболее популярных бродвейских пьес с 1912 по 1935 год\*\*. Пользуясь этой таблицей и кинематографическим справочником «Фильм дейли иар бук», где ежегодно публикуются сведения по экранизациям, можно установить, что все эти пьесы (там их около ста) были экранизированы Голливудом.

Если же посмотреть на оба эти списка уже с позиций не 1936 года, а 1962, мы увидим, что многие из упомянутых там произведений на протяжении истории Голливуда экранизировались по два-три, а то и по четыре раза. (Романы «Муж индианки» — в 1913, 1919, 1931 гг.; «Пленник Зенды» — в 1916, 1922, 1937 и

---

\* «Motion Picture Herald», 1936, Aug. 15th, p. 18.

\*\* «Theatre Arts Monthly», 1936, Oct. 12 th. p. 6.

1952 гг.; пьесы «Длинноногий папочка» — в 1919, 1931 и 1955 гг.; «Тринадцатое кресло» — в 1919, 1929 и 1937, и т. д.).

Но бестселлеры и хиты, как правило, бывают весьма далеки от большой американской литературы. Произведения, которые выражают душу американского народа, его думы и чаяния, попадают на экраны США крайне редко.

В руководстве для сценаристов — книге «Американская кинодраматургия» — ее автор Тамар Лейн, знакомя будущих сценаристов с «табу» сценарного дела, пишет: «Американские студии отказываются ставить откровенно проблемные пьесы, как бы их темы ни интересовали публику. В эту категорию попадают те произведения, которые посвящены борьбе труда с капиталом, расовой проблеме и т. д.»\*, то есть, иначе говоря, социальным проблемам.

Именно поэтому так плохо обстоят дела с экранизацией романов американских писателей-реалистов. Почти совсем нет экранизаций книг Фрэнка Норриса (кроме памятного инцидента с «Алчностью»). У Эптона Синклера в 1914 году, на самой заре существования Голливуда, был экранизирован один-единственный роман «Джунгли». У Джека Лондона попали на экран главным образом те произведения, где он выступал проповедником философии силы и апологетом закона джунглей.

С особой тщательностью замалчиваются произведения современных прогрессивных американских и английских писателей. В Голливуде нет фильмов, поставленных по романам таких мастеров, как Джеймс Олдридж, Джек Линдсей, Александр Сакстон, Питер Абрахамс, Катерина Причард. Ссылка на «некинематографичность» служит безотказным предлогом для отвода произведений нежелательных авторов.

Та же тенденция наблюдается и в самом процессе экранизации. Если то или иное литературное произведение идеологически приемлемо, оно редко искажает-

---

\* Т а м а р Л е й н, Американский киносценарий, М., Госкиноиздат, 1940, стр. 65.



Кадр из фильма «Давид Копперфильд»

ся и переносится на экран довольно добросовестно. Это в первую очередь относится к сентиментально-слезливым романам, таким, как произведения Луизы Олкотт, Фанни Херст, Викки Баум; многочисленным вестернам Зейна Грея, Джеймса Кервуда, Питера Кайна; сенсационным детективам Дэшиела Хэммета, Агаты Кристи, Илери Куинна. Есть также много добротных экранизаций литературной классики («Давид Копперфильд», 1935; «Остров сокровищ», 1934; «Грозовой перевал», 1939, и другие), а также «модных» произведений современных американских и зарубежных писателей и драматургов («Трамвай, называемый желание» (1951) по пьесе Теннесси Уильямса, «Острие бритвы» (1946) по роману Сомерсета Моэма, «Мятеж на «Каине» (1954) по одноименному произведению Германа Вука и другие).

В тех же случаях, когда в литературных первоисточниках есть нежелательные социальные мотивы, искажения бывают поистине вопиющими.

Одним из самых характерных примеров для доказательства этого положения может служить печальная судьба двух романов Теодора Драйзера.

При экранизации «Американской трагедии» в 1931 году Т. Драйзер настаивал, чтобы она была осуществлена советским режиссером Сергеем Эйзенштейном, бывшим в то время в США. Руководство фирмы «Парамаунт» ответило отказом, и постановка картины была поручена Джозефу фон Штернбергу. По выходе фильма Т. Драйзер возбудил судебный процесс против фирмы «Парамаунт». Обвиняя ее в полном искажении своего замысла, он писал в обращении к Верховному суду США: «Я требую запрещения демонстрации этого фильма на том основании, что, не показав всех тех обстоятельств, которые повлияли на Клайда, вовсе не дурного и не злого человека, они (создатели фильма.— Е. К.) свели на нет всю психологию моей книги, превратив ее в дешевую историю с убийствами»\*.

---

\* Theodore Dreiser, *The Real sins of Hollywood*, «Liberty», 1932, June 11th.

Суд, поддерживавший фирму, ответил: «Людей, составляющих аудиторию, которой будет показан фильм, больше интересует победа правосудия над преступлением, чем показ неизбежности того, что случилось с Клайдом». Так официально было подтверждено право фирмы исказить литературные произведения.

Аналогичная история разыгралась и в 1951 году, при вторичной экранизации этого романа, осуществленной режиссером Джорджем Стивенсом для той же студии «Парамаунт».

Само название фильма — «Место под солнцем» — показывает направление, по которому пошли сценаристы. От «американской трагедии», трагедии юноши-бедняка, честолюбивые стремления которого были вскормлены самой системой американского образа жизни, всей сетью официальной пропаганды и окружающей действительности, в фильме не осталось и следа. Бесцеремонно убраны и первая книга романа, показывающая становление и формирование характера Клайда, и последняя, рисующая его состояние после убийства. Фильм начинается с приезда Джорджа Истмена (фамилии действующих лиц в картине тоже

Кадр из фильма «Место под солнцем»





Грета Гарбо и Фредерик Марч в фильме «Анна Каренина» (1935)

изменены) в маленький городок, где он поступает на фабрику своего дяди. Но и здесь, в самой мелодраматической части повествования, акценты оказались смещенными. В фильме нет противоречивой сложности характера Клайда — юноши тонкого, нервного, чувствительного и в то же время расчетливого, осторожного, временами даже жестокого. Все эти отрицательные черты его характера в сценарий не попали. Движущая сила всех поступков Джорджа Истмена — любовь, его «прекрасное и возвышенное чувство» к Анжеле Виккерс, не осложненное мыслями о ее богатстве. Отношения Джорджа с Анжелой составляют ядро фильма, его центральную часть, и изумленный зритель со страхом наблюдает, как буквально на глазах психологически сложный, глубоко социальный и анти-

религиозный роман Драйзера превращается в заурядную штампованную мелодраму — еще одну вариацию на тему «Парень встречает девушку».

Эта формула, столь едко высмеянная в упоминавшейся выше картине, — основа почти любого голливудского фильма массовой продукции. Но подобный конфликт присутствует и в тысячах других картин, выпускаемых во всем мире! Возражать против него можно только в тех случаях, когда он служит основой для ловко скроенного сюжета, за которым нет ничего — ни реальной жизни, ни характеров действующих лиц, ни настоящих больших чувств. А ведь именно так трактуется этот конфликт в большинстве голливудских фильмов. Возьмем наудачу ряд названий: «Любовь на бегу», «Любовь на пари», «Любовь перед завтраком», «Любовь и свистки», «Любовная связь», «Любовь — это головная боль», «Любовь — это газетная новость» и т. д. Фильм с подобным названием вряд ли может претендовать на серьезное раскрытие своей темы: чаще всего она низводится до уровня банальной мелодрамы или не менее банальной комедии.

Это стало законом Голливуда. Из самого сложного литературного произведения он извлекает прежде всего любовную, по возможности мелодраматическую интригу. Примеров множество. При экранизации в 1927 году романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» на экран попала только линия любовных отношений Анны и Вронского, о чем говорит уже само название фильма «Любовь». То же самое произошло и в 1935 году (фильм «Анна Каренина»). При перенесении на экран великолепного произведения английской литературы «Сага о Форсайтах» из всех многочисленных сюжетных линий трилогии была оставлена только одна — линия Ирэн, а как она трактована, ясно из названия фильма «Эта женщина Форсайт» (1949). (В английской идиоме кроется трудно переводимый на русский язык оттенок пренебрежения, — так обычно говорят о женщинах предосудительного поведения.) Сюда же можно отнести экранизацию романа Синклера Льюиса «Главная улица» («Я вышла замуж за доктора», 1936) и многие-многие другие.

Та же трансформация характерна и для экранизации романа Драйзера «Сестра Керри» (реж. У. Уайлер, 1952). Как известно, это литературное произведение показывает трагическую изнанку успеха, то страшное душевное одиночество, на которое обречен в условиях американской действительности чувствующий и мыслящий человек, даже находящийся на гребне славы. Именно этого в фильме и нет. Несколько кадрами в конце иллюстрируется процветание Керри, добившейся славы, и нет даже намека на внутреннюю опустошенность и отсутствие счастья, столь наглядно показанные в финале романа.

В фильме к тому же чувствуется явная переакцентировка: он посвящен не столько истории успеха Керри, сколько трагедии Герствуда — его любви и его гибели. Возможно, это получилось не совсем намеренно и во многом идет не от сценария, а от актерской трактовки образов: великолепный актер Лоуренс Оливье, игравший роль Герствуда, как принято говорить в подобных случаях в Голливуде, «украл картину» у Дженнифер Джонс, исполнительницы роли Керри. Но тогда

Дженнифер Джонс и Лоуренс Оливье в фильме «Керри»



было бы правомерно, чтобы в фильме во весь голос зазвучала тесно связанная с образом Герствуда тема безработицы и нищеты. Ничего подобного не произошло. Столь важной проблеме посвящена одна мимолетная сценка: нам показали очередь безработных и стоящего в ней Герствуда. Если вспомнить, с какой силой убедительности, с какой широтой обобщения описан в романе этот эпизод, сразу же станет ясна его кинематографическая неадекватность. Рассказывая об очереди у дверей булочной Флейшмана, где голодным выдают по булке, Драйзер пишет: «Состав и число этих людей почти не менялись. Лица многих из них уже запомнились тем, кто из года в год наблюдал за этой процессией. Тут было двое таких, которые за 15 лет не пропустили ни одной ночи, и несколько десятков частых гостей...» Последняя фраза, брошенная как бы мимоходом, говорит читателю гораздо больше, чем все любовные страдания Герствуда.

Если же обратиться к обычным ремесленным поделкам, мы увидим совсем неприглядную картину. Безликие парни со стандартной «американской» улыбкой встречаются со столь же безликими девушками со стандартными модными прическами, с первого взгляда влюбляются друг в друга, но, разумеется, стандартные сюжетные перипетии (ревнивый соперник, стихийное бедствие, роковое стечение обстоятельств) мешают им сразу же соединиться, и зрителю приходится терпеливо ждать последней части, которую обязательно увенчает «хэппи-энд» и поцелуй в диафрагму.

О «хэппи-энде» — голливудском штампе № 1 — уже много писалось. По этому поводу добродушно шутят сами голливудцы («Ревю Голдвина»), его пародируют лучшие мастера американского кино (Чарли Чаплин в «Золотой лихорадке», Бестер Китон в «Шерлоке-младшем»), над ним едко издеваются европейские режиссеры («Неотразимый мятежник», реж. Ле Шануа). Рассказывают даже совершенно невероятные, но действительно имевшие место истории о том, как счастливые концы приделывались к экранизациям широко известных литературных произведений, в оригинале кончавшихся трагически.

Так, американский журналист и кинокритик Босли Кроутер пишет в своей книге «Львиная доля»\*, что известный продюсер Луис Мейер добивался введения «хэппи-энда» в фильм «Тесс из рода д'Эрбервиллей» (1924). Напрасно режиссер Маршалл Нейлан ссыался на роман Томаса Гарди, на закономерное развитие сюжета и образов и, наконец, просто на здравый смысл. Глава фирмы «МГМ» был неумолим. Тогда Нейлан потребовал, чтобы решающее слово было предоставлено зрителям. На одном из предварительных просмотров публике показали этот фильм с двумя концами. Зрители, естественно, предпочли трагический. Но Мейер все-таки настоял, чтобы в прокат поступили два варианта одной и той же картины, и владельцы кинотеатров должны были сами выбирать копию с тем или иным концом. Узнав о надругательстве над его детищем, Т. Гарди пришел в возмущение. Но все его протесты были оставлены фирмой без ответа.

Перейдя от анекдотических историй к статистике, можно легко убедиться, что увлечение счастливыми концами в голливудских фильмах действительно носит массовый характер.

В 1955 году был опубликован ряд материалов администрации производственного кодекса, среди которых, в частности, была таблица процентного соотношения счастливых и несчастливых концов голливудских фильмов за период с 1947 по 1954 год\*\*.

Она выглядит следующим образом:

	1947 г.	1948 г.	1949 г.	1950 г.	1951 г.	1952 г.	1953 г.	1954 г.
Счастливые концы	87,4	88,6	90,8	85,5	83,9	87,0	86,2	84,9
Несчастливые концы	4,9	5,7	2,9	6,5	4,7	1,6	3,9	5,9

\* Bosley Crowther, *The Lion's Share*, 1957, N. Y.

\*\* John Cogley, *Report on Blacktisting. Part I, Movies*, 1956, p. 284.



Марлен Дитрих в фильме «Кровавая императрица»

Цифры показывают, что счастливый конец не дело случая, не каприз того или иного продюсера, а продуманная политика казенного оптимизма. Основной ее принцип очень прост: зритель должен уходить из кинотеатра размягченным и успокоенным. Для этого подойдут любые средства.

Пошлая мелодраматичность, использование формулы «Парень встречает девушку» в качестве основного содержания характерны не только для многочисленных голливудских картин на современном материале, но и для фильмов о прошлом. Здесь они подменяют главное — конкретный исторический фон, подлинный смысл деятельности тех или иных персонажей.

Фабрикуются исторические и историко-биографические фильмы весьма просто: берется штампованный рецепт сентиментальной мелодрамы, участников которой наряжают в костюмы той или иной эпохи и награждают громкими историческими именами.

Разберем в качестве примера сюжеты двух фильмов: «Кровавая императрица» (реж. Дж. фон Штернберг, 1934) и «Мария-Антуанетта» (У. С. Ван-Дайк, 1938). Действие первого разворачивается в России середины XVIII века, и героиней его является будущая

императрица Екатерина II. Действие второго — во Франции конца этого же века, и в центре его стоит супруга короля Людовика XVI. Тем не менее сюжетная схема этих двух картин совершенно одинакова.

Молоденьких наивных принцесс выдают замуж за будущих крупнейших монархов. Героини переживают глубокое разочарование, так как мужья не соответствуют их романтическим надеждам. Однако вскоре обе они легко утешаются: Екатерина — с гвардейскими офицерами, Мария — с французскими придворными и шведским аристократом. Рассказу об альковных похождениях героинь, сдобренному внушительной порцией «истинной» любви, отведено все экранное время. Только в финале авторы, словно спохватившись, считают необходимым сделать весьма краткие экскурсы в историю. Неожиданно для зрителей, никак к этому не подготовленных, Екатерина совершает дворцовый переворот (под ее предводительством группа гвардейцев скачет на лошадях по лестницам Зимнего дворца), а Мария-Антуанетта гибнет от рук восставшей «черни» (так подается в фильме Французская буржуазная революция). Здесь мелодраматичность оказывается ширмой для вуалирования весьма реакционных идей.

Стремление выпятить на передний план сочиненную мелодраматическую интригу, отрешиться от конкретной исторической деятельности того или иного персонажа отчетливо проявляется и в многочисленных биографических фильмах, выпускаемых Голливудом.

Американский сценарист Даймонд в своей статье, напечатанной в 1947 году в журнале «Скрин райтер», писал: «Как появляется на свет, например, музыкальный шедевр? Наш музыкальный гений в каждой сцене наигрывает одни и те же четыре ноты и работает такими темпами, что раньше, чем через 30 лет, нельзя ожидать завершения его замысла. Но вот перед нами новая сцена. Наш маэстро выступает в сопровождении мощного симфонического оркестра. По всей видимости, он успел за короткий промежуток времени прибавить к первоначальным нотам еще тысяч двенадцать и подарить миру шедевр».

Наспех продемонстрировав творческий процесс, авторы подобных картин главное внимание уделяют личной жизни знаменитого героя. Стремление показывать великих людей в «домашних туфлях и халате», смотреть на них глазами камердинера — характерная особенность многих голливудских картин этого жанра.

В качестве примера рассмотрим два биографических фильма: «Джаз-банд Александера» и «Суэц» («Трудный путь»), поставленные в одном и том же 1938 году.

Первый рассказывает о жизни Ирвинга Берлина, известного американского композитора, одного из корофеев джазовой музыки, второй — о строителе Суэцкого и Панамского каналов Фердинанде Лессепсе, вошедшем в историю героем «панамы» — знаменитого уголовного процесса проворовавшихся строителей.

Уже само сопоставление этих имен показывает, как широк диапазон жанра голливудского биографического фильма. Достойными увековечения в кинематографе считаются не только те люди, деятельность которых была действительно общественно значимой, но и всевозможные авантюристы и даже гангстеры, лишь бы их биография давала хоть какие-нибудь основания для построения мелодраматической интриги.

Может быть, именно поэтому оба фильма получились чем-то похожими друг на друга. И не только тем, что и там и тут роль главного героя играл один и тот же актер Тайрон Пауэр. Не очень интересуясь конкретной деятельностью своих героев, авторы, как водится, уделили все внимание любовной интриге. (В случае с Лессепсом она оказалась целиком выдуманной, что повлекло за собой громкий судебный процесс, возбужденный родственниками Лессепса против фирмы «XX век — Фокс».) Схема, формула безраздельно властвует и тут и там. В результате образ Ирвинга Берлина получился упрощенным и обедненным, а образ Лессепса — неоправданно романтизированным.

Чтобы придать последнему фильму видимость исторического колорита, по экрану дефилирует длинный ряд реально существовавших персонажей: Наполеон III, Ференц Лист, Виктор Гюго, Бенджамин Дизраэ-

ли... Это увлечение «громкими» именами, появляющимися в качестве эпизодических персонажей,— штамп, характерный для многих голливудских исторических и биографических фильмов. Он порожден все тем же стремлением подменить основное второстепенным.

...К нотному издателю случайно заходит какой-то музыкант. Неожиданно выясняется, что он — Ференц Лист («Незабываемая песня» — фильм о Шопене). В дальнейшем Лист появляется еще раз в эпизоде пышного придворного приема и снова исчезает, на этот раз — окончательно.

...В одном из кабачков Парижа американский композитор Джордж Гершвин встречается пожилого старичка, который оказывается Равелем («Рапсодия в стиле блюз» — фильм о Джордже Гершвине). Больше Равель в фильме не показывается, и зачем он вообще появлялся, остается неясным.

Эти фигуры не служат выявлению основной мысли фильма. Они лишь вуалируют ее отсутствие.

Не более рельефно очерчены в таких картинах и образы главных персонажей. Герои здесь не являются двигателями действия, они лишь неперемный его атрибут. Не их характеры определяют развитие сюжета, а, наоборот, последний навязывает действующим лицам их поступки. Отсюда — традиционный для многих голливудских фильмов культ счастливой случайности, подобно античному «*deus ex machina*», разрубающей самые сложные и запутанные сюжетные узлы. В больших произведениях искусства, где есть подлинные и значительные характеры, случайность в развитии сюжета исключена: под ее личиной проступает закономерность. Голливудские фильмы, наоборот, случайное маскируют под закономерное. Чаще всего это делается сознательно, для того чтобы скрыть или завуалировать подлинные закономерности жизни.

Известно, например, как нелегко сделать артистическую карьеру в США (ряд реалистических произведений американского искусства, таких, как «Сестра Керри» Драйзера, «Все о Еве» Джозефа Манкевича и др., правдиво рассказали нам об этом). А десятки голливудских фильмов пытаются, оперируя все те-

ми же счастливыми случайностями, убедить зрителей в обратном.

...Никому не известный, бедный, но красивый начинающий певец благодаря счастливой случайности (ему удалось выступить на вечере вместо заболевшего популярного актера) становится звездой Голливуда («Голливудский отель», 1937).

...Никому не известная, но красивая и добродетельная танцовщица благодаря счастливой случайности (примадонна сломала ногу) становится звездой ревю («42-я улица», 1933).

...Никому не известная, начинающая, но красивая и добродетельная певица благодаря счастливой случайности (во время ее дебюта неожиданно оказавшийся в зале папа срежиссировал начинавший проваливаться номер) становится всемирно известной актрисой («Плавучий театр», 1936).

Подобные примеры можно найти не только в тех фильмах, где действуют никому не известные, бедные, но красивые начинающие певцы и певицы, танцоры и танцовщицы, но и во многих других жанрах массовой продукции Голливуда.

Счастливый случай всегда спасает традиционную «голубую» парочку молодых американцев в гиньолях — фильмах ужасов. В самый критический момент, когда герои находятся на волосок от гибели, раздается неожиданный взрыв, в результате которого погибает кровожадный некрофил, а положительные герои, конечно, спасаются («Черный кот», 1934). Или столь же неожиданно (!!) наступает утро, и Дракула, приготовившийся выпить у героини всю кровь, теряет свою магическую силу («Дракула», 1931). Или непредусмотренная случайность заставляет маньяка погибнуть в собственной комнате пыток («Ворон», 1935) и т. д. и т. п.

Тот же счастливый случай неизменно приходит на помощь и «благородным бандитам», беспрестанно мелькающим в вестернах, уголовных и приключенческих драмах.

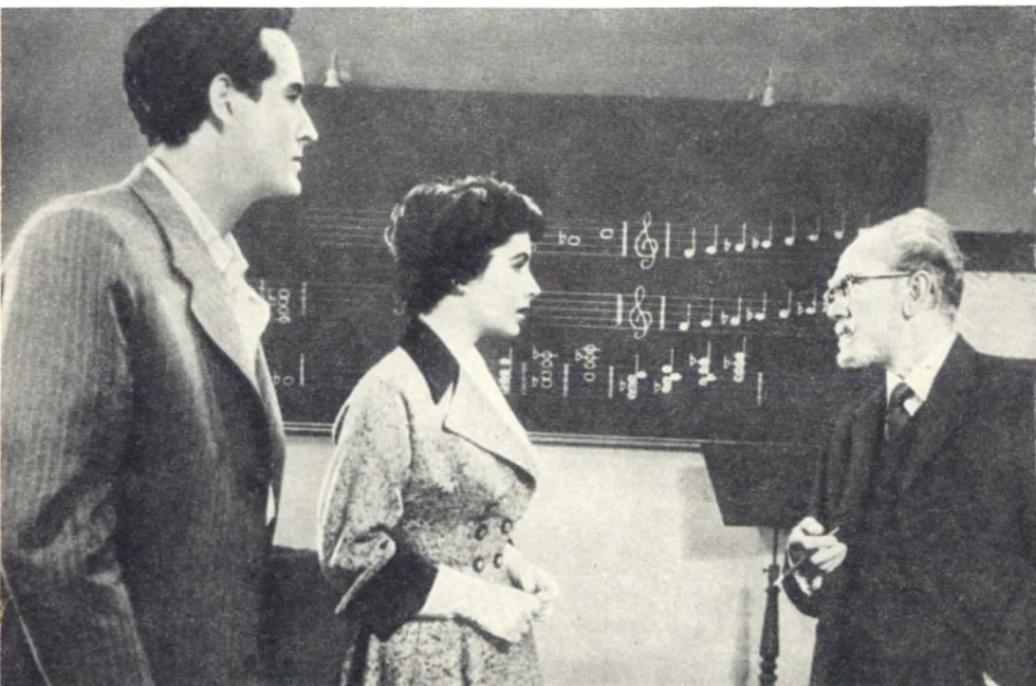
Самые рискованные положения, самые неправдоподобные ситуации нагромождаются здесь друг на

друга, неизменно заканчиваясь полной реабилитацией несправедливо очерненного героя и его женитьбой на любимой девушке.

Кто-то сказал, что если с героя вестерна снять обшитые кожей штаны, широкополую шляпу и пояс с кольцом, то останется пустое место. В самом деле, только очень немногие фильмы этого жанра («Дилижанс», «Великолепная семерка») наделяют своих действующих лиц индивидуальными приметами, психологическими характеристиками. Подавляющее же большинство подобных героев лишены каких бы то ни было отличительных черт. Впрочем, это наблюдение относится и ко всем другим жанрам массовой продукции Голливуда.

Чем, например, запомнилась зрителю героиня музыкального фильма «Рапсодия»? Пожалуй, только тем, что на протяжении картины она 32 раза меняла свои туалеты. Во всем прочем она бесцветна и невыразительна. Недалеко ушли от нее и остальные действующие лица. Чего стоит хотя бы их манера изъясняться:

Витторио Гассман, Элизабет Тейлор  
и Михаил Чехов (справа) в фильме «Рапсодия»



«Ты получил то, что ты хотел, а я то, чего ты не хотел!»

«Я отдал тебе все, что имел, и я не жалею об этом».

«Ему была нужна музыка, а мне нужны вы!»

«Я проиграла, он бросил меня!»

Невольно вспоминается эпизод из фильма «Парень встречает девушку», где актер начинает в жизни разговаривать словами своих экранных ролей. Возникает великолепный комический эффект. Становится особенно очевидной вся пошлость, стандартность и нежизненность подобных высокопарных, мелодраматических фраз.

«Английский язык Америки, знаменитый своей остротой и силой, пройдя через чистилище экрана, становится вялым, бескровным, невыразительным, жалким подобием подлинного языка американцев».

Так писал Лео Гурко в своей книге: «Кризис американского духа».

Эти слова можно в равной степени отнести и ко всей американской действительности, получающей в голливудских фильмах массовой продукции весьма одностороннее и тенденциозное отражение. Причем, как мы уже убедились, дело здесь не только в стертости и затасканности определенных сюжетных ситуаций и положений, а главным образом в том, что их частое употребление оказывается отнюдь не случайным. Столь же закономерны и штампы режиссуры, о которых пойдет речь ниже.



Тот, кому приходилось смотреться в чуть-чуть неправильное зеркало, хорошо знает, как меняются в нем черты лица. Немного увеличивается нос, или перекашивается рот, или раздвигаются щеки, и в лице тотчас же нарушается гармония. Этот пример приходит в голову, когда сравниваешь кинематографические бестселлеры со сделанными по их подобию произведениями массовой продукции. При старательном, но бездушно-ремесленном копировании все то новое,

свежее, оригинальное, что отличало «образец», немедленно превращается в штамп.

Рассмотрим это положение на конкретных примерах.

Первое место в списке кинобестселлеров 1923 года занял фильм «Крытый фургон» (реж. Джеймс Крюзе). Один из первых «переселенческих» вестернов, он имел огромный успех не только у публики, но и у критиков. Наиболее восторженные из них называли его «американской песней о Роланде», а известный драматург и сценарист Роберт Шервуд отозвался о нем как о «величайшем эпическом фильме, когда-либо созданном в истории американского кино». Для такой высокой оценки имелись определенные основания, хотя на современного зрителя картина производит более скромное впечатление.

...Бескрайняя однообразная равнина, узкая ленточка бесконечной дороги. Крошечными точками кажутся на ней караваны крытых фургонов. Это едут на Запад первые американские переселенцы. Долгое, изнурительное путешествие, во время которого приходится и переправляться вплавь через реку, и охотиться на бизонов, и сражаться с индейцами. Все это снято на натуре, поставлено умело, с выдумкой и весьма реалистически воспроизводит историческую атмосферу того времени. Сам режиссер, подчеркивая достоверность этих эпизодов, говорил: «В картине не было ничего фальшивого: пыль от колес повозок была настоящей пылью, бороды пионеров были настоящими бородами, а индейцы — настоящими индейцами».

Фальшивым и надуманным оказался только сюжет фильма: героиня, которая остается чистенькой и прилизанной, несмотря на всю пыль, ураганы и нападения индейцев; бесконечная и довольно скучная любовная интрига; отсутствие должных мотивировок, психологической глубины.

Все это значительно снижает художественный уровень картины. Но в данном случае обратим внимание не на сценарий фильма, который не выдерживает сколько-нибудь серьезного анализа, а на режиссерское решение ряда сцен.



Кадр из фильма «Крытый фургон»

Особенно большое впечатление на зрителей производили две из них: переправа каравана через реку и нападение индейцев на лагерь «крытых фургонов».

В первой — на экране настоящая река, широкая и полноводная. Кажется немислимым перебраться через нее без лодок и плотов. Но у переселенцев нет выбора, и они загоняют лошадей в воду. Мы видим, как несчастные животные изнемогают, плывя через быстрину и таща за собой повозки. С тревогой мы наблюдаем, как борются с течением люди и как в конце концов они побеждают коварную стихию. Драматизм этого подлинного, с документальной точностью



Ковбой всегда готов к обороне и к нападению

показанного поединка человека с природой по-настоящему захватывает.

Во второй сцене мы поначалу застаем мирную картину свадьбы во время привала. Радуюсь отдыху, переселенцы безмятежно веселятся. Неожиданно в грудь невесты вонзается стрела, ловко пущенная притаившимся индейцем. Это — сигнал атаки. Фургоны мгновенно ставятся в круг, за ними укрываются их пассажиры. Все от мала до велика участвуют в бою.

Стреляют ружья, летят камни. Брошенный индейцами факел поджигает один из фургонов. Люди тушат пожар голыми руками. Наконец атака отбита. Кое-как перевязав раненых, переселенцы снова отправляются в путь...

Не нужно забывать, что в этот период кинематограф в значительной мере был скован театральными рамками. Не удивительно поэтому, что публика восторженно воспринимала подобные динамичные сцены, снятые на натуре, да к тому же с таким эпическим размахом.

Но очень скоро эпизоды, решенные в «Крытом фургоне» оригинально и интересно, стали непременной принадлежностью всех «переселенческих», да и не только «переселенческих», вестернов. В фильмах этого жанра начала 30-х годов, таких, как «Большая тропа», «Симаррон», «Колеса судьбы», «Следопыт», «Мир идет вперед» и др., без конца варьируются длинные караваны крытых фургонов, переправы через реку,

битвы с бизонами, сражения с индейцами... Причем решаются эти эпизоды точно так же, как в «Крытом фургоне». «Симаррон» и «Большая тропа», например, начинаются с такой же панорамы лагеря переселенцев. Переправа через реку в «Большой тропе» почти дословно цитирует «Крытый фургон». Что же касается сражений с индейцами, то специальный набор прие-

Кадр из фильма «Симаррон»



мов перекочевывает из фильма в фильм в полной сохранности.

Но вот изнуренные дорожными передрягами переселенцы добираются наконец до цели. Что происходит потом? Впервые это показали многочисленные вестерны Инса и особенно наглядно «Симаррон» (1931).

...Кому достанутся лучшие участки целинной, нетронутой земли? Конечно же, самым ловким и сильным. По сигналу горниста срываются с места повозки и всадники. Каждый стремится вперед, к заветному «гомстеду». Перевертываются фургоны, лошади ломают себе шеи, но в экстазе приобретательства никому нет дела до остальных. Наконец, все участки за столблены. На недавно пустой равнине вырастает стандартный западный городок с единственной главной улицей и непременно салуном — местом сбора всего мужского населения. Такие городки присутствуют почти в каждом «ковбойском» фильме. Они удивительно похожи друг на друга. (На любой крупной студии существовали постоянные декорации, использовавшиеся для постановки десятков вестернов.)

Не отличается разнообразием и обстановка салуна: одни и те же длинные стойки с бесконечными рядами бутылок, картежные столы и зеркала в безвкусных дорожных оправах, служащие не столько украшением, сколько мерой предосторожности — так легче следить, чтобы тебе не выстрелили в спину. Человеческая жизнь здесь стоит не дороже игральной карты, а любимое занятие посетителей — поймать ловким броском ласо идущего по улице человека, метким ударом ножа пригвоздить к стене неизвестно откуда появившуюся красивую бабочку или подстрелить проезжающего мимо индейца. (Эти конкретные эпизоды заимствованы из «Симаррона» и «Юнион Пасифика», но их можно найти и во многих других вестернах.)

Когда же ковбои занимались своим прямым делом — пасли скот, обрабатывали полученную землю? В том-то и дело, что никогда. Широкополая шляпа, отороченные мехом узкие штаны, кривые ноги человека, большую часть жизни проводящего на лошади, — здесь не отличительные признаки профессии, вынуж-



Кадр, типичный для вестерна

дающей верхом под палящим солнцем объезжать стада, а всего лишь экзотические атрибуты жанра. В свободное от пребывания в салуне время обитатели подобных киногородков или дерутся, или грабят дилижансы, или сражаются с индейцами, или совершают тысячи других столь же «отважных» дел. Подобное времяпрепровождение продолжается до тех пор, пока не появляется герой с двумя кольцами за поясом, кото-



Джон Каррадайн, Дональд Мик и Томас Митчелл  
в фильме «Дилижанс»

рый, действуя теми же методами, быстро устанавливает в городке мир и спокойствие, а в награду за свои подвиги получает руку и сердце самой красивой девушки. На этом вестерн обычно кончается.

Так из фильма в фильм в десятках, а то и в сотнях картин повторяются одни и те же ситуации, решенные в большинстве своем стереотипно и потому малоинтересно.

По пальцам можно пересчитать вестерны, где избитые режиссерские приемы заиграли бы по-иному, органически вошли бы в ткань настоящего произведения искусства.

К подобным фильмам в первую очередь нужно отнести «Дилижанс» («Путешествие будет опасным»), занявший первое место в почетном списке фильмов 1939 года. Во многом тривиальный сюжет новеллы Сиднея Хейкокса «Карета из Лордсбурга» сценарист Дадли Николс и режиссер Джон Форд сумели использовать для создания картины, в атмосфере которой причудливо переплелись ирония и патетика. Здесь есть то, чего всегда не хватало вестерну и что сделало этот фильм большим произведением искусства,— глубокое раскрытие характеров. Не прибегая к внешнему действию в первой половине фильма, режиссер и сцена-

рист сумели, однако, рассказать о типичных представителях далекого «фронттира»\* очень много интересного. В отличие от стандартных вестернов здесь нет одноплановости характеров, резкого деления персонажей на добродетельных и злодеев. Ирония кроется уже в самом подходе к героям, когда отрицательные на первый взгляд образы, раскрываясь, превращаются в положительные, и наоборот.

В одном из своих интервью Форд и Николс так объяснили выбор сюжета: «Этот сюжет нам понравился тем, что он нарушал привычные штампы, одобренные цензурой. Здесь нет положительных персонажей в принятом у нас смысле этого слова. Герой убил трех человек, героиня — проститутка». Но положительными героями в конце концов оказываются эти отщепенцы общества, а отрицательными — его столпы. Эта нестандартность решения стандартной темы, умение показать человека во всей его сложности и многообразии придали первой половине фильма не только художественную оригинальность, но и известную социальную значимость.

Иначе трактована вторая половина картины. Здесь психология отходит на задний план, вступают в силу основные законы вестерна, и зритель встречается с хорошо знакомыми приемами.

...Ринго Кид заметил дымок над далекой горой — знак того, что индейцы готовятся к нападению. Подхлеснутые кучером лошади ускоряют бег. Неожиданно аппарат панорамирует на вершину горы и показывает неподвижные лица индейцев, в полной боевой готовности следящих за едущим внизу дилижансом. Пущенная одним из них стрела вонзается в грудь одному из пассажиров. Действие мгновенно приобретает иной, динамический ритм. Он достигается умелым сочетанием длинных и коротких планов, убыстренным внутрикадровым движением. Перемежающиеся кадры дилижанса и скачущих за ним индейцев создают впечатление головокружительной погони. Это великолепно обыграно в изобразительном плане: на светлом фоне

---

\* Ф р о н т и р — двигавшаяся на Запад граница США.

огромной равнины рельефно вырисовываются мчащийся во весь опор дилижанс и окружающие его темные точки индейцев. Темп погони все нарастает. Вот индейцы уже поравнялись с дилижансом, заглядывают в окна. Гибель героев кажется неотвратимой... И вдруг в музыкальный мотив битвы врывается звук далекого горна. Он все ближе и ближе. Увидев приближающихся солдат, индейцы кидаются врассыпную. Дилижанс замедляет ход. Его пассажиры спасены.

Но впереди еще один драматургический узел. Ринго Кид должен расправиться с тремя братьями Палмерами, перебившими всех его родственников. Для этого он и приехал в Лордсбург. Только выполнив обычай кровавой мести, он сможет спокойно сесть в тюрьму. Добросердечный шериф дает ему отсрочку, и Ринго Кид отправляется на поиски Палмеров.

...Салун, в котором воцарилась напряженная тишина ожидания. Весть о приезде Ринго Кида уже облетела город, и братья Палмеры ждут своего врага. Сам ритм этой сцены, медленный, зловеще неторопливый, очень хорошо передает атмосферу действия. Кто-то сообщает о приближении Ринго Кида. Братья Палмеры выходят ему навстречу.

...Пустая темная улица, по которой осторожно движутся три фигуры. Револьверные выстрелы разрывают тишину. Следующий кадр показывает нам людей, столпившихся в салуне в ожидании исхода перестрелки. Дверь распаивается. На пороге — один из Палмеров. В первую секунду кажется, что он победитель. Но, пройдя несколько шагов, он падает замертво.

Напряжение снова слабеет. Наступает традиционный «хэппи-энд». Это, пожалуй, самый неудачный эпизод картины. Живой и невредимый Ринго Кид падает в объятия любимой. Умилившийся шериф забывает о служебном долге и дает возможность своему подопечному ускользнуть из рук правосудия. Вместе с девушкой Ринго Кид уезжает на далекое ранчо, где молодые люди смогут начать новую, честную жизнь.

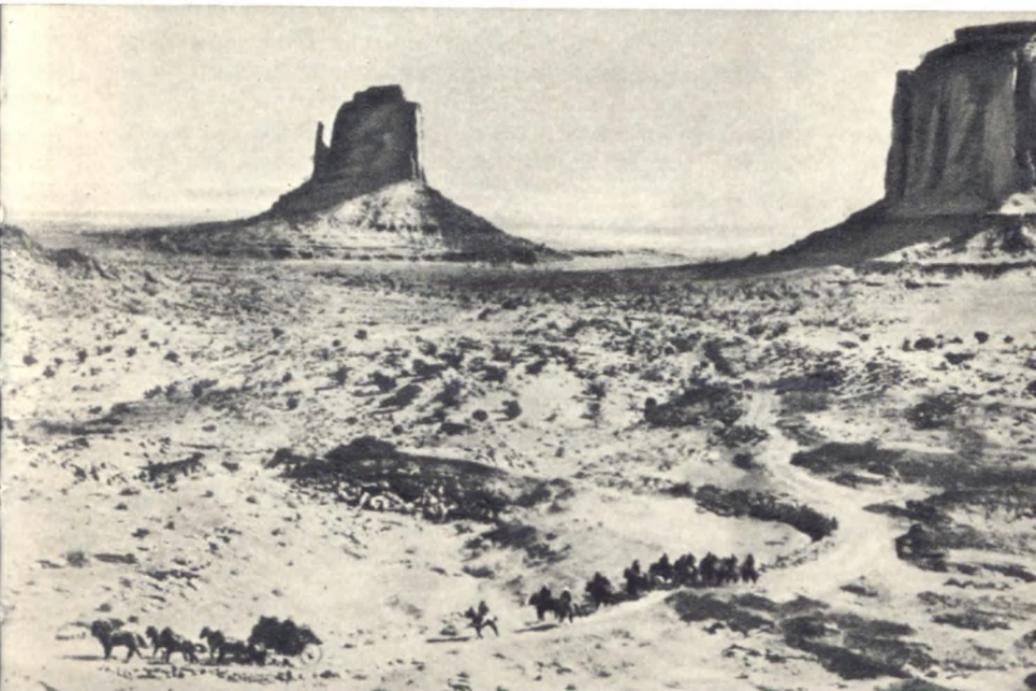
Эта часть картины весьма традиционна. Здесь, в сущности, нет ни одного приема, который не был бы использован в предыдущих фильмах жанра вестерн.

Во многих десятках картин повторялись и захватывающие дух погони индейцев за белыми (решенные, правда, далеко не так интересно), и револьверы, приставленные к вискам женщин, когда гибель кажется неминуемой, и спасение в самую последнюю минуту.

Но нестандартные образы действующих лиц, столь подробно разработанные в первой половине картины, заставили совсем иначе заиграть обычные для вестерна приемы. Кроме того, Форд сумел здесь возродить то, чем владел Инс и что было утеряно в последующие годы,— атмосферу действия не только отдельных сцен, но и фильма в целом. Как справедливо писал американский журнал «Голливуд Спектэтор», «Дилижанс», величайший из всех вестернов, является к тому же одним из самых интересных с кинематографической точки зрения голливудских фильмов.

К сожалению, он не стал образцом для других фильмов этого жанра. Многие его приемы и даже отдельные эпизоды частенько копировались, но ни один из последующих вестернов, включая сюда и картины самого Форда, не поднялся до такого органическо-

Кадр из фильма «Дилижанс»





Джон Уэйн (капитан Кирби)  
в фильме «Рио Гранде»

го сочетания умелого использования жанровых традиций с требованиями настоящего искусства.

Возьмем для сравнения вестерн «Рио Гранде», поставленный тем же Фордом одиннадцать лет спустя.

...Для сурового, негибачаемого капитана Кирби, прослужившего более тридцати лет в американской армии, служба, долг — превыше всего. Этот безупречный человек не делает скидок никому: ни солдатам своего отряда, ни членам своей семьи. Солдаты ропщут, возмущаясь стро-

гостью командира, но первое же нападение индейцев убеждает их в правоте Кирби. Только благодаря его знаниям, находчивости и установленной им дисциплине солдаты отражают атаки, спасают угнанных индейцами детей и восстанавливают «закон и порядок на исконно американской территории». Все отличившиеся во главе с раненым капитаном Кирби получают награды.

Уже из этого краткого пересказа ясна идейная направленность фильма. Безоговорочное восхваление американской армии, безжалостно расправляющейся с негодяями индейцами, нападающими на беззащитных женщин и детей,— вот его основное содержание. Эта готовая трафаретная схема не разнообразится ничем: вы не найдете здесь ни сюжетной динамики, ни запоминающихся образов, ни малейших попыток воссоздать атмосферу действия.

Ряд эпизодов (нападение индейцев, погоня за обозом по равнине, сражение солдат с индейцами) сюжетно и режиссерски почти дословно повторяет подобные же эпизоды в «Дилижансе». Но как серы, мертвы, как поразительно неинтересно решены эти эпизоды!

Сразу же вспоминаешь неправильное зеркало. Все как будто бы то же, а на самом деле — совсем не то.

Подобные примеры можно найти и в фильмах других жанров. Остановимся лишь на нескольких картинах.

В 1933 году много шума наделала «42-я улица», занявшая второе место в списке десяти лучших фильмов года. Она и до сих пор считается одним из лучших американских музыкальных фильмов. Дело в том, что этот фильм был одним из первых подлинно кинематографических произведений музыкального жанра, насчитывавшего к тому времени всего лишь пять лет от роду. Предыдущие танцевальные картины оказывались простым перенесением на экран репертуара американского мюзик-холла. Оттуда же перекечевали в кинематограф и заезженные театральные штампы. В музыкальных фильмах так называемого «монументального» стиля без конца повторялись огромные лестницы и длинные анфилады колонн, живописно выстраивались толпы артистов кордебалета, неумеренно употреблялись крикливые, яркие краски и осветительные эффекты. Грандиозные ревю связывались с сюжетом чисто механически.

В «42-й улице» музыка как бы пропитывает сюжет, органически входит в него, придает ему определенную динамику, темп и ритм. Есть в фильме эпизод, когда уставшая после бесконечных репетиций героиня выходит на улицу и ей кажется, что уличная жизнь идет в непрерывном танцевальном ритме. В другом месте режиссер и оператор нашли кинематографический прием, чтобы передать на экране изнурительный труд балерин: многократными экспозициями показываются ножки, тела и головки без усталости танцующих статисток. Интересное пластическое решение найдено и для показа самого ревю. Здесь много живописных

кадров, использовано сочетание черных и белых цветов в костюмах и т. д. и т. п.

Все эти кинематографические находки хорошо отвечали содержанию фильма, показывающего нелегкую повседневную жизнь одного из нью-йоркских театров, расположенного на 42-й улице.

Вслед за «42-й улицей» появилась «Веселая вдова» (1934), которая внесла много нового и оригинального в жанр кинооперетты.

Классическая оперетта заиграла всеми своими гранями, потому что режиссер Эрнст Любич и оператор Оливер Марч сумели подыскать ей блестящую кинематографическую форму, изобретательно использовать специфические средства кино. Много удачных сцен здесь построено на умелом обыгрывании деталей (вроде, например, эпизода, в котором при помощи мгновенной смены туалетов вдовы показано изменение ее образа жизни).

В танцевальных сценах, поставленных с большим вкусом, снова повторяются изящные сочетания черного и белого (мужчины, одетые в черные костюмы, и женщины в белых платьях танцуют на черно-белых квадратах огромного зала). И хотя Любич не полностью перенес на экран содержание оперетты (некоторые арии пришлось опустить, так как вокальные способности Мориса Шевалье, исполнявшего роль принца Данило, были невелики), ему удалось добиться

Кадр из фильма «42-я улица»





Джанетта Мак Дональд и Морис Шевалье (справа)  
в фильме «Веселая вдова»

главного — он создал самостоятельное кинематографическое произведение, хорошо передавшее суть и атмосферу известного первоисточника.

Как «Веселая вдова», так и «42-я улица» вызвали огромное количество подражаний.

Фирма «МГМ», поставившая «Веселую вдову», в последующие годы сделала десять оперетт по ее образу и подобию. («Роз-Мари», 1936; «Светлячок», 1937; «Майские дни», 1937; «Молодой месяц», 1940, и др.). Но ни в одной из них не было ни той легкости и изящества, которые отличали «Веселую вдову», ни того кинематографического мастерства, которое проявил Любич.

То же самое случилось и с фильмами, копировавшими «42-ю улицу», такими, как «Золотоискательницы 1935 года», «Вершина города» (1937), «Большая радиопередача» (1938), «Кони Айленд» (1943) и др. Сюжет в этих картинах служит лишь средством соединения

Бетти Грейбл  
в фильме «Кони-Айленд»



танцевальных номеров. Образы героев здесь бесцветны и невыразительны, ибо от актеров требуется прежде всего умение петь и танцевать, а не умение играть. Все — музыка, краски, режиссерская и операторская работа — подчинено здесь не поискам наиболее интересного решения сюжета, а задаче весьма утилитарной: как можно чаще и выигрышнее показывать на экране оголенные женские тела.

А в 40—50-е годы в экранизациях оперетт были утеряны даже те достоинства, которые отличали фильмы этого жанра в 30-е годы, — темп и ритм. Достаточно вспомнить знакомые нам «Оклахому» и «Семь невест для семи братьев»! Несмотря на цвет, широкий экран и стереофонический звук, оба эти фильма скучны и затянуты, не говоря уже о перегрузке их сюжетными и режиссерскими штампами.

Даже лучшие фильмы этого периода во многом уступают своим собратьям 30-х годов. Сравним, например, известный нам фильм «Большой вальс» (1938) и сделанную по его образцу картину «Рапсодия в стиле блюз» (1945) — кинобиографию знаменитого американского композитора Джорджа Гершвина.

В сюжетной канве этих двух фильмов много общего. Есть перекличка даже в названиях: и там и здесь упомянуто музыкальное произведение, наиболее характерное для творчества данного композитора. Но решены эти сходные замыслы совсем по-разному.

Вспомните, как органически вплеталась музыка в сюжет «Большого вальса». Звуки пастушьего рожка,

Фернан Гравэ и Луиза Райнер в фильме «Большой вальс»



цокот копыт лошади, щебетание птиц, игра на губной гармошке, насвистывание Штрауса, пение Карлы Доннер — все это сливалось в неповторимую мелодию штраусовского вальса, великолепно отражавшего и прелесть утра и очарование зарождающейся любви (эпизод создания вальса «Сказки Венского леса»). Сколько выдумки, изобретательности, подлинного понимания музыки потребовалось для этой сцены! Ее успеху, кстати, в немалой степени способствовало и

мастерство оператора Джозефа Руттенберга, великолепно снявшего прозрачный воздух и пронизанный солнечными лучами лес, тоже как бы ставшие компонентами создаваемой музыки.

В «Рапсодии в стиле блюз» процесс создания музыкальных произведений сведен к традиционному «мукам творчества», шаблонному зрелищу взлохмаченного композитора, иступленно колдующего за фортепьяно. Мотивировки появления лучших творений Герш-



Фернан Гравэ и  
Милица Корьюс  
в фильме  
«Большой вальс»

вина поверхностны и лишены достоверности. Разве тем обстоятельством, что «Рапсодия в стиле блюз» была заказана режиссером джаза, можно объяснить создание этого глубоко поэтического, проникнутого подлинным лиризмом произведения, в котором бьется пульс американской жизни, звучат интонации, характерные для американской песенной культуры?

По-разному решена в обоих фильмах проблема истоков творчества композитора.

Одна из лучших сцен «Большого вальса» — первое исполнение Штраусом вместе с любительским оркестром своих произведений. Показана толпа народа, осаждающая маленькое кафе и бурно приветствующая рождение нового, подлинно народного композитора. Небольшая по метражу, эта сцена тем не менее чрезвычайно убедительна.

А народность музыки Гершвина авторы все время пытаются объяснить его «народным» (точнее — мелкобуржуазным) происхождением. Папа, владелец лавочки, а затем турецких бань, милый человек, ничего не понимающий в искусстве и определяющий значительность музыкального произведения длительностью его исполнения. Добрая, любящая мама, покупающая пианино только потому, что это «признак культуры». Две женщины, занимающие значительное место в жизни композитора. Одна из них, актриса мюзик-холла, как бы олицетворяет собой ту «простую» джазовую музыку, к которой тянется сердце Гершвина. Другая, увлекающаяся абстрактной живописью, символизирует собой мир «искусства для интеллигентов»; к такого рода искусству причисляется и классическая музыка.

По замыслу, этот маленький мирок личной жизни композитора должен подчеркнуть основную мысль картины — джазовая музыка вышла из самой гущи народной и является американской национальной музыкой. Общеизвестно, однако, что национальные корни джазовой музыки кроются в негритянских народных танцах и религиозных песнопениях («спиричуэлс»). Произведения Гершвина являются подлинно народными именно потому, что в лучших из них он сумел талантливо использовать интонационные и ритмические

элементы негритянской музыкальной культуры. Увы, в огромной картине о Гершвине, идущей около трех часов, вообще нет ни одного негра!

Итак, скрупулезная точность в деталях при фальсификации главного в «Рапсодии в стиле блюз» — и отступление от точных фактов, но подлинная передача сути творчества композитора в «Большом вальсе». Недаром во вступительном кадре последнего значится: «Мы пытались передать не факты жизни Штрауса, а дух его творчества, навеки запечатленный в созданных им произведениях».

Механическая связь биографии Гершвина с исполнением его музыкальных пьес — и ритмы вальса, пропитывающие всю картину, сделанную на едином дыхании, — безостановочный, опьяняющий и головокружительный вальс!

Полное отсутствие выдумки, изобретательности, а зачастую и вкуса — и фейерверк фантазии, подлинно кинематографических находок!

Рапсодия действительно получилась печальной\*. В первую очередь потому, что была совершенно забыта подлинная основа творчества Гершвина, одного из немногих действительно народных композиторов. Во вторую — из-за тех многочисленных сценарных и режиссерских штампов, которые возникли в результате конвейерного производства и превратили процесс творчества в холодное ремесленничество.



В зале гаснут огни, луч света падает на экран, и после эмблемы фирмы появляются слова: продюсер такой-то имеет честь представить актера и актрису таких-то (идут фамилии известных кинозвезд). Так начинается почти каждый голливудский фильм.

За этой короткой фразой стоит очень многое. За ней кроется пресловутая «система звезд», которая вот уже в течение полувека является краеугольным

---

\* Rhapsody in blues — можно перевести на русский язык и как «Рапсодия в стиле блюз» и как «Печальная рапсодия».



Флоренс Лоуренс — первая кинозвезда

камнем Голливуда. Она — одна из главных опор его конвейерного производства, самая доходная, самая живучая и, пожалуй, самая порочная. В ее основе лежит все то же «производство по образцам», о котором уже подробно говорилось, когда речь шла о сценарных и режиссерских штампах голливудской массовой продукции.

«Система звезд» возникла в американском кино в 1910 году. Коммерция, стоявшая у ее колыбели, стала в дальнейшем ее постоянным спутником.

В первые годы развития кино в США актеры выступали безымянными, и зрители называли понравившихся им героев по названиям фирм, в которых они снимались («девушка из «Вайтаграфа» или «парень из «Байографа»), а также по их внешним данным («мужчина с печальными глазами», «девушка с локонами»).

Зрители атаковали правления фирм письмами с просьбами сообщить фамилию, имя и различные биографические данные понравившихся им актеров. Карлу Леммле — главе ведущей компании «ИМП» — первому пришла в голову мысль использовать популяр-

ность актера или актрисы для привлечения публики в кинотеатр. Так было положено начало «системе звезд». Первой «звездой» в истории американского кино стала в 1910 году актриса «ИМП» Флоренс Лоуренс, получившая не только повышенное жалованье, но и широкое «паблисити» (рекламу).

Почин оказался успешным. Примеру «ИМП» последовали другие кинокомпании, начавшие рекламировать имена своих актеров. Число «звезд» стало быстро расти, но еще быстрее росло получаемое ими жалованье. Популярности «звезд» во многом способствовала пресса, широко публиковавшая сенсационные сведения об их личной жизни. На переписку между «звездами» и зрителями компании ежегодно тратили свыше 250 тысяч долларов. Считалось, что успех фильму обеспечен, если удастся заполучить «звезду», которая понравится публике.

Начался поход за привлечение в кинематограф театральных актеров. Почти все актеры бродвейских театров, имевшие успех у публики, получили приглашение сниматься. Был выдвинут даже специальный лозунг: «Знаменитые пьесы в исполнении знаменитых актеров». Однако практика скоро показала, что кино имеет свою специфику и не все хорошие театральные актеры могут завоевать себе здесь популярность. Тогда бросились в другую крайность: стали приглашать актеров без всякой профессиональной подготовки, но с привлекательными внешними данными.

В кинематограф пришли люди самых разнообразных профессий. Среди них были клерки и биржевые маклеры, моряки и кавалеристы, фермеры и учительницы, секретарши и просто искатели приключений. Особенно много было представителей мелких сценических жанров — танцовщиц из кафешантанов, певцов из варьете, циркачей, акробатов. Всех их влекло в кино стремление к славе и большому заработку.

Стихийно возникшая практика актера-натурщика — красивого и фотогеничного, строящего образ исключительно внешними приемами, — затем была поднята на «теоретическую» высоту и стала одним из непреложных требований «системы звезд». С самого начала

здесь крылся не только эстетический, но и философский смысл. «Звезда» стала идеалом буржуа, верящего в силу индивидуальности. В культе «звезд» угадываются отголоски столь любимого в США мифа, утверждающего, что «каждый — сам творец своей судьбы». Если раньше родители мечтали, что их сын будет президентом или новым Генри Фордом, то теперь они хотели, чтобы он стал «звездой», знаменитым киноактером. Не удивительно поэтому, что в Голливуд, как некогда на Юкон и Клондайк, рвутся толпы «золотоискателей», и хотя лишь очень немногие из них действительно становятся «звездами», этот блестящий миф на протяжении вот уже долгих лет продолжает манить к себе всевозможных мотыльков.

Еще Ильф и Петров отметили, что Голливуд наполняют толпы не взошедших «звезд»: «...красивые девушки с неприятными злыми глазами. Они хотят славы — и для этого готовы на все. Может быть, нигде в мире нет такого количества решительных и несимпатичных красавиц...»

Требование непрременной внешней красоты часто приводит к тому, что на вершину голливудского Олимпа взбираются люди, лишенные таланта, а многие высокоодаренные актеры, не обладающие выигранными внешними данными, вынуждены оставаться в тени.

Достаточно вспомнить, например, что первое место в десятке наиболее популярных и доходных кинозвезд 1925 года занял Рудольфо Валентино — живой манекен с заученными жестами и улыбками. В своих фильмах он заведомо предпочитал не играть, так как находил, что всякая мимика только портит его лицо, красивое именно своей статичной неподвижностью.

То же самое можно сказать и о многих других американских «звездах».

А когда в 1928 году после окончания драматической школы на пробу в Голливуд пришла двадцатилетняя девушка Рут Элизабет Дэвис, не отличавшаяся внешней привлекательностью, ей тотчас же отказали. «Откуда только берутся такие?» — сказал знаменитый продюсер Сэмюель Голдвин. Тринадцать лет спустя,

после просмотра «Лисичек», Голдвин публично извинился перед завоевавшей к тому времени мировую известность актрисой Бэтт Дэвис.

Хорошо, что у молоденькой Элизабет хватило воли доказать свое право быть киноактрисой, перешагнуть через основную заповедь «системы звезд» — требование обязательной внешней привлекательности. В Голливуде это удается весьма немногим.

Советские зрители хорошо помнят американскую актрису Бетси Блер, знакомую им по «Марти» и «Главной улице». Эта внешне не очень заметная женщина пленила всех тонкостью и глубиной, проникновенным лиризмом своей игры. Талантливая, но «нестандартная» актриса вот уже в течение четырнадцати лет не может найти себе применения в Голливуде. Штампованные, заурядные сценарии американских картин не дают ей возможности раскрыть свое дарование, и она вынуждена сниматься у «независимых» американских продюсеров или у европейских режиссеров.

Стремление к внешней красавице часто приводит к абсурдным ситуациям. В какую бы невероятную передрагу ни попадала героиня, она должна всегда выглядеть так, как будто только что сошла с обложки журнала мод. С этим нелепым положением, лишаящим достоверности и игру актера и сам фильм, ведут неустанную борьбу лучшие мастера американского кино. Та же Бэтт Дэвис уже в самом начале своей карьеры, в 1934 году, во время съемок фильма «Пограничный городок», сломала сопротивление продюсера и добилась разрешения появиться на экране в папильотках. Именно так, по ее убеждению, должна была выглядеть женщина, разбуженная ночью. Если этого требовала роль, Бэтт Дэвис не боялась быть некрасивой или даже жалкой. В 1955 году, играя английскую королеву Елизавету в картине «Королева-девственница», она решилась показаться на экране — о ужас! — с наголо обритой головой!

Такое может позволить себе только настоящая актриса. Внешняя красавица голливудских «звезд» часто маскирует отсутствие подлинного актерского дарования. Обладая хорошими внешними данными, ря-

Бэтт Дэвис в фильме «Королева-девушка»



довая голливудская «звезда» получает лишь самый необходимый минимум профессиональных знаний. Ее учат держаться перед аппаратом, двигаться, говорить, естественно выполнять все те действия, которые имеют место в обыденной жизни. Отработанность техники движений, жестов, большая спортивная тренированность — отличительная особенность американских актеров. Для стандартных мелодраматических пьесков, составляющих основу массовой продукции Голливуда, этого вполне достаточно. Актер зачастую из роли в роль играет самого себя. Многие из них даже не прибегают к помощи грима.

Зато в тех случаях, когда требуется незаурядное актерское мастерство, большинство «звезд» пасует. Для того чтобы уберечь их от провала, разработана другая теория этой системы — теория амплуа, в основе которой лежит уже упоминавшееся нами «производство по образцам» — копирование удачно сыгранных ролей. В кинематографе ни одной другой страны железное деление на амплуа не получило столь широкого распространения, как в США.

«Самое страшное, — говорил в свое время К. С. Станиславский, — это, когда актер, да еще с хорошей внешностью, приходит в театр и думает, что он — «любовник». Ничего пошлее таких соображений быть не может. Все артисты должны быть характерными. Иных и быть не может...»\*.

Это требование, основополагающее для советского театра и кино, в корне противоречит американской «системе звезд» именно потому, что актерское мастерство, мастерство перевоплощения, ставится там на одно из последних мест.

В кинематографе Голливуда получила широкое распространение теория, что искусство перевоплощения вообще противопоказано «звезде». Подсчитано даже, что 60% зрителей приходят в кинотеатр только для того, чтобы увидеть свою любимую «звезду».

Это соображение оказывается состоятельным лишь в тех редких случаях, когда актер сам по себе доста-

---

\* Е. И в а н о в а, Б. Н. Ливанов, М., «Искусство», 1955, стр. 10.

точно яркая индивидуальность, когда он несет свою тему, свой взгляд на мир, свое отношение к создаваемым, пусть и похожим образам (таковы, например, Гери Купер, Кларк Гейбл, Джоан Кроуфорд и некоторые другие). Если же актер или актриса из фильма в фильм, по сути дела, играют одну и ту же роль, не привнося в нее ничего нового, они очень скоро исчерпывают свои возможности. В таких случаях (а их подавляющее большинство, ибо подбор актеров ведется, в основном, по внешним данным и по впечатлению от его прежних ролей) «система звезд» становится источником многочисленных актерских штампов, которые помогают держаться на поверхности бесталанным актерам и уничтожают все живое, свежее, самобытное в актерах талантливых.

Свыше десяти лет Адольф Менжу был никому не известным статистом. Затем Ч. Чаплин в процессе работы над «Парижанкой» (1923) с большим трудом заставил его сыграть роль элегантно и цинично жуи-ра, больше всего на свете любящего вкусный ужин, ароматную сигару и хорошеньких женщин. Образ был замечен и накрепко прирос к своему создателю. Более ста ролей сыграл затем Адольф Менжу в Голливуде. За редким исключением это были перепевы все того же образа. Нескольких внешних, раз навсегда заученных приемов оказалось вполне достаточно для долгой и безбедной актерской карьеры.

А вот иной пример. Около тридцати лет назад впервые появилось на экране обрамленное кудряшками милое, открытое лицо совсем молоденькой девушки. С неугасающим оптимизмом этот грациозный и в то же время еще немного угловатый подросток самозабвенно устраивал счастье окружающих его взрослых людей. Такой запомнилась нам Динна Дурбин в одном из своих первых фильмов — «Сто мужчин и одна девушка» (1937). Четырнадцатилетней девушкой благодаря счастливой случайности пришла Динна Дурбин в американский кинематограф. Хорошие данные, грация и обаяние юности, неплохой голос быстро завоевали ей популярность у публики. Девочка из штата Виннипег стала «звездой». Но «звезда» — это капи-



Динна Дурбин в фильме «Сто мужчин и одна девушка»

тал, который нужно выгодно использовать. И кинофирма «Юниверсл», предложившая юной актрисе контракт, намеревалась не остаться в проигрыше. Никто не думал о том, что у вновь испеченной «звезды» нет профессионального образования, нет навыков актерской игры, недостаток которых не может не сказаться рано или поздно. Она была мила, обаятельна, непосредственна, с увлечением играла на экране самое се-

бя, и этого было достаточно. Так началась хищническая эксплуатация удачно найденного и получившего успех типажа. Одна за другой следовали картины: «Без ума от музыки» (1938), «Этот известный возраст» (1938), «Три милые девушки становятся взрослыми» (1939), «Первая любовь» (1939), и в каждой из них Динна Дурбин была все той же грациозной девочкой-подростком с ослепительной улыбкой и приятным голосом. Только в каждом последующем образе было немного меньше искренности и непосредственности.

Став слишком взрослой для исполнения ролей девочек, она перешла на амплу молодых девушек, бедных, но обаятельных, счастливо устраивающих свою судьбу, выйдя замуж за любимого и притом богатого человека. Вспомните «Весенний вальс» (1940) или «Брак поневоле» (1941), или «Сестру его дворецкого» (1943).

Но один и тот же образ нельзя варьировать до бесконечности. Утрачивалась прелесть новизны, уходило обаяние. Переключиться на характерные роли актриса не могла: сказалось отсутствие подлинного таланта и актерских навыков. Так начался закат. В течение пяти лет Д. Дурбин пыталась хоть как-то удержаться на экране. Но фильмы с ее участием пользовались все меньшим успехом. В 1948 году она бесславно ушла из кино.

Таких примеров можно привести десятки.

Многие талантливые американские кинозвезды долгие годы бьются в клетке одного и того же амплу, пока известность и популярность у зрителей не обеспечат им право выбора ролей.

Очень своеобразный характерный актер Хамфри Богарт десять лет подвизался на ролях стандартных гангстеров, пока, наконец, совершенно случайно не получил настоящей возможности проявить себя в «Мальтийском соколе» (1941). Только после этого, снимаясь уже в «образцах», режиссируемых такими крупными мастерами, как Джон Хьюстон, Билли Уайлдер, Марк Робсон, он создает образы, принесшие ему мировую известность (авантюрист Рикк в «Касабланке», 1942;

американский солдат в «Сахаре», 1943; золотоискатель, опьяненный жаждой наживы в «Сокровище Сьерра-Мадре», 1948; забулдыга капитан в «Африканской королеве», 1951, и др.).

Марлен Дитрих в течение почти четверти века была всего лишь символом «рафинированного эротизма», пока не исполнила главной роли в фильме «Свидетель обвинения» (реж. Б. Уайлдер, 1957). Только тут выяснилось, что «загадочная Марлен» могла бы стать по-настоящему хорошей актрисой, если б ее судьба сложилась иначе.

Конечно, в создании замечательных ролей актерам помогают и хорошая режиссура и интересный сценарный материал. Но все это Голливуд дает только тем «звездам», которые сумели прочно зарекомендовать себя в качестве кассовой приманки. Тогда к их услугам и специально написанные сценарии, учитывающие их индивидуальные особенности, и опытный режиссер, и умелый оператор. Монтаж, композиция кадра, круп-

Хамфри Богарт (справа) в фильме «Окаменевший лес»





Хамфри Богарт в фильме «Сокровище Сьерра-Мадре»

ный план, декорации — все тогда служит одной цели: как можно лучше «подать» исполнителя главной роли.

С «ценным капиталом» обращаются бережно. Известную «звезду» напрасно не утомляют и везде, где можно, заменяют дублером. Он выполняет все опасные трюки, получая за страшный риск весьма мизерную в сравнении с гонораром «звезды» плату. К слову сказать, когда речь идет не о знаменитостях, а о «черной косточке» — статистах и дублерах, — в Голливуде отсутствует самая элементарная охрана труда. Головокружительные трюки, которыми изобилуют голливудские фильмы, стоили жизни многим безвестным дублерам.

То усиленное внимание, которое уделяется «звездам» как центральному звену фильма, подчиняющему себе все остальные компоненты, не могло не привести к сознательному принижению роли актерского ансамбля. Возьмем, например, фильмы, сценарии которых были написаны специально с расчетом на исполнение главной роли определенным актером. Пусть это будут картины с участием Дугласа Фербенкса («Знак Зорро», 1920; «Три мушкетера», 1921; «Багдадский вор», 1924), Уильяма Харта («Ариец», 1916; «Железнодорожные волки», 1918; «Роуден — голубая метка», 1919) или Мэй Уэст («Красотка 90-х годов», 1934; «Путь в общество», 1935). Ни одного исполнителя второстепенной роли в этих фильмах вспомнить нельзя. Они сознательно «притушены», чтобы в фильме фигура «звезды» безраздельно царил. Здесь же хотелось бы подчеркнуть, что в настоя-



Мэй Уэст в фильме «Путь в общество»

щих произведениях американского киноискусства — фильмах Гриффита, Форда, Уайлера, Казана и многих других крупных американских режиссеров, которые в главных ролях предпочитают снимать не «звезд», а хороших актеров,— почти всегда наличествует великолепный актерский ансамбль.

Образы, создаваемые в этих картинах лучшими мастерами американского кино, — молчаливый обвинительный приговор голливудской «системе звезд».



К. С. Станиславский когда-то писал: «Чтобы создать искусство, необходимо не только изучать жизнь, но и непосредственно соприкоснуться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет вырождаться в штамп»\*.

Эзра Гудман в уже упоминавшейся книге «50 лет упадка и крах Голливуда» называет американский киноцентр «островом на земле», подчеркивая, таким образом, его полную оторванность от подлинной жизни страны и ее народа.

И дело здесь не в лености или снобизме того или иного творческого работника, а в сознательном стремлении уйти от реалистического отражения действительности. Это стремление издавна является краеугольным камнем политики, проводимой руководством Голливуда.

Эскапизм, стремление любым путем увести зрителя от противоречий реальной действительности, заставить забыть о них — главная отличительная черта голливудской «фабрики снов». Она-то и порождает формулы типа «Парень встречает девушку», подменяя серьезные социальные конфликты дешевой сентиментальностью и мелодраматизмом.

С помощью набора апробированных, стандартных приемов достигается лакировка американской действительности — обратная сторона эскапизма. Даже в

---

\* К. Станиславский, Об актере. — «Правда», 1938, 17 января.

тех случаях, когда сюжет относительно безобиден, пропаганда американского образа жизни прячется в «развлекательных» фильмах за красочностью и декоративностью, модными туалетами и роскошной обстановкой.

Но чаще всего за вполне невинными на первый взгляд штампами (Золушка, благородный бандит, «хэппи-энд» и т. д.) кроется тщательно продуманная система пропаганды нужной идеологии. Как правило, она базируется на прагматизме — псевдооптимистической философии индивидуализма и практицизма. Сюда же уходят корни и главного источника актерских штампов — «системы звезд». В ней особенно отчетливо сказываются отрицательные последствия «производства по образцам», характерного для голливудского киноконвейера. Железные каноны «амплуа» стали источником гибели многих замечательных актерских талантов.

Это «производство по образцам» ставит своей целью не столько быстрее и бесперебойный выпуск продукции, как это бывает на обычном конвейере, сколько ограничение круга затрагиваемых тем и сюжетов, сведение их к небольшому числу уже апробированных.

«Руководители студий, — писал знаменитый голливудский режиссер Джордж Стивенс, — оценивают картину не по ее подлинным художественным достоинствам, а в первую очередь по тому, лежит ли в ее основе испытанная формула...»\*.

После этого история, происшедшая в Голливуде, когда какой-то продюсер поставил одиннадцать фильмов по одному и тому же сюжету, кажется уже совсем не забавной, а скорее страшной.

То же самое имеет место и с режиссерскими штампами. Изучение жизни по фильмам друг друга, о котором писал Гудман, приводит к слепому копированию отдельных приемов, из которых постепенно уходят не только оригинальность и свежесть, но и само их пер-

---

\* Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, 1961, N. Y., p. 207

воначальное содержание. После долгих лет такой работы многие, даже весьма талантливые режиссеры превращаются в холодных ремесленников, людей, которые «нигде не чувствовали себя такими выхолощенными, как здесь...»\*.

В конце концов они или окончательно становятся поставщиками стандартной массовой продукции, или уходят в лагерь «независимых» продюсеров, число которых в США неуклонно возрастает, особенно в послевоенный период в связи с все более и более обостряющимся кризисом Голливуда.

---

\* Эдвин Джильберт, В белом колесе, М., Изд-во иностранной литературы, 1950, стр. 3.



«Кинотеатры пустуют, кризис пожаловал в студию. Растет количество безработных среди деятелей кино. Нет ничего свежего, кажется, что все охвачено склерозом. Отсутствуют какие-либо новые идеи, перспективы, публика изнывает от «звезд»\* — так охарактеризовал положение в американском кино начала 50-х годов французский режиссер Жан Ренуар, только что вернувшийся из Голливуда, где он проработал одиннадцать лет.

Наличие глубокого кризиса признавали и сами американцы. «Энтузиазм (в производстве фильмов. —

\* «Ecran français», 1951, № 3, p. 11.

Е. К.) ушел из Голливуда, и атмосфера в нем стала такой же, как на фабрике «Дженерал Моторс»\*, — заявила в 1955 году актриса Марлен Дитрих.

Но дело обстояло еще серьезнее, чем казалось авторам этих весьма резких высказываний. С конца 40-х годов начала постепенно рушиться сама голливудская киноимперия, ее монополистическая структура, столько лет заботливо культивировавшаяся.

Экономические факторы (конкуренция телевидения и т. д.), которые многим казались непосредственной причиной ее гибели, были всего только внешним проявлением более серьезных, глубинных закономерностей. В частности, телевидение действительно получило очень широкое распространение в США. Но, как правильно подметил американский продюсер Сэмюэль Голдвин, ход мысли зрителей был примерно таков: «Зачем идти в кино и платить деньги за просмотр плохой картины, если ее можно в случае необходимости посмотреть и на экране телевизора». Начиная с 1948 года резко снижается число посетителей кинотеатров (с 80 млн. человек в неделю в 1946 г. до 46 млн. человек в 1955 г.).

Ища выхода из создавшегося положения, крупные кинофирмы решили прибегнуть к техническим нововведениям (этот прием уже однажды спас их во время кризиса конца 20-х гг.) Из-под зеленого сукна, где она покоилась почти четверть века, была вытащена идея широкого экрана. Начиная с 50-х годов американскому зрителю предлагается большой выбор самых различных широкоэкранных систем: «Синерама», «Синемаскоп», «Нечурл Вижн», «Суперскоп», «Тодд-АО», «Циклорама» и др. Уже в 1956 году из 272 фильмов, выпущенных Голливудом, 102 были широкоэкранными и панорамными.

Но далеко не каждый сюжет годился для широкого экрана. Как остроумно заметил немецкий режиссер Фриц Ланг, после прихода Гитлера к власти эмигрировавший в Америку: «Широкий экран хорош для того, чтобы показывать землетрясения, похороны и мар-

---

\* «Film Culture», 1956, № 4, p. 28



Кадр из первого американского широкоэкранного фильма «Багряница»

ширующих солдат. Но я не хочу больше видеть марширующих солдат ни на каком экране»\*.

Повторяя высказанную ранее мысль С. М. Эйзенштейна о «динамическом квадрате», режиссер Льюис Майлстоун писал: «Широкий экран до тех пор не получит универсального распространения, пока изобретатели не додумаются, как суживать его по ходу действия для показа интимных сцен между двумя людьми, или сцен, в которых на экране находится только один персонаж»\*\*.

Пока же на огромном полотне лучше всего смотрелись видовые картины, пышные костюмные боевики и музыкально-танцевальные фильмы. Стремясь ошеломить зрителя, наглядно показать ему преимущества кинематографа перед телевидением, кинодельцы не жалели денег на такие фильмы. Если в 30-е — начале 40-х годов средняя стоимость картины колебалась

\* «Sight and Sound» 1955 № 4 п 209

\*\* «Sight and Sound», 1955, № 4, п 210

от 200 до 400 тыс. долларов, то в 50-е годы она достигла 900 тысяч долларов. Если раньше затрата на постановку фильма в 1 миллион долларов считалась верхом расточительности, то в 50-е годы крупные боевики стоили (в долларах):

«Бен-Гур» — 19 млн.

«10 заповедей» — 13 млн.

«Король и я» — 6—7 млн.

«Война и мир» — 6—7 млн.

«Вокруг света в 80 дней» — 5—6 млн.

«Гигант» — 5—6 млн.

«Моби Дик» — 5—6 млн.

Все рекорды побил супербоевик «Клеопатра» (1963). Он обошелся в 42 млн. долларов.

Почти в два с половиной раза увеличилось и время демонстрации картин. Общее же количество выпускаемых фильмов начало резко сокращаться.

Ввиду недостатка фильмов и плохой посещаемости стали закрываться кинотеатры. По официальным данным за истекшее десятилетие общее их число уменьшилось почти на четыре с половиной тысячи (с 16 904 в 1950 г. до 12 291 в 1960 г.\*).

Кроме того, в результате длительных судебных процессов Верховный суд США в 1949 году запретил на основании антитрестовского закона Шермана сосредоточение в одних руках производства и демонстрации фильмов. Таким образом, крупные кинокомпании уже не могли возмещать убытки от производства фильма за счет прибылей от его демонстрации. Был также запрещен прокат картин блоками.

Все эти события сильно подорвали экономику Голливуда и углубили его кризис. В наши дни кинокомпании больше, чем когда-либо раньше, боятся риска: теперь при производстве каждой картины речь идет об огромной сумме, и банки, давая деньги, требуют прежде всего гарантии прибыли. Вместо того чтобы расширять собственное производство, кинокомпании предпочитают сейчас отдавать съемочные павильоны

---

\* F. D. Y. B., 1961, p. 107

Кадр из широкоэкранный фильма «Десять заповедей»



в аренду «независимым» продюсерам или прокатывать по своей сети кинотеатров поставленные такими продюсерами картины.

Большую же часть капиталов крупные фирмы вкладывают теперь в совместные постановки с другими странами, где производство картин обходится дешевле. Это ведет к растущей безработице в стенах самого Голливуда.

В конце концов, исчерпав все возможные способы экономической борьбы, Голливуд был вынужден капитулировать. Между американским кино и телевидением заключена сделка, согласно которой крупные кинофирмы продали телевидению свои старые картины и организовали специальные филиалы для выпуска телефильмов.

Но достигнутое соглашение не могло заслонить основного — резкого сокращения прибылей крупных кинофирм, вынужденных делить их с телевидением. В связи с этим снова обострились противоречия и конкурентная борьба между членами МПАА, раньше любовно делившими огромные барыши.

В 1960 году из МПАА вышла фирма «XX век — Фокс». Формальным поводом для этого акта послужило столкновение интересов данной фирмы, задумавшей постановку сверхбоевика из жизни Христа, со стремлением фирмы «Метро-Голдвин-Мейер» поставить фильм на ту же тему. Однако причины разногласий кроются гораздо глубже: в период все усиливающейся конкуренции фирмы не хотят быть связанными никакими обязательствами по отношению друг к другу.

Итак, круг замкнулся. Голливуд, как скорпион, жалил самого себя. Монополистическая его организация, в течение стольких лет создававшаяся крупным капиталом в целях пропаганды нужной идеологии и получения наивысших прибылей, привела к кризису продукции как идейному, так и художественному. Кризис в свою очередь повлиял на экономику. И конкуренция телевидения — лишь повод для дальнейшего обострения тех противоречий, которые характерны для загнивающего монополистического капитала. Пророче-

скими оказались слова американского кинорежиссера Кинга Видора, писавшего еще в начале 30-х годов: «Слишком большая зависимость Голливуда от крупного финансового капитала является его проклятием. Это — основное зло, от которого проистекает большая часть бедствий американской кинематографии... И по глубочайшему моему убеждению, монополистический капитализм играет ту же роль и во всех других областях искусства».

Где же выход из создавшегося в Голливуде бедственного положения? Означает ли крах Голливуда гибель всего американского кино?

Конечно, нет.

Уже упоминавшийся нами Эзра Гудман так отвечает на этот вопрос, который давно уже задают сами американцы: «Для того чтобы кино продолжало существовать, Голливуд должен сделать выбор между искусством и промышленностью»\*.

События последних лет показывают, что многие дельцы Голливуда начинают осознавать необходимость перемен.

Практика создания супербоевиков — это не что иное, как попытка Голливуда отказаться от конвейерного производства и таким образом избежать связанных с ним зол. В сущности, эти картины — те же бестселлеры, на которые крупные американские кинофирмы ориентировались в 30-е и 40-е годы, но уже без подражаний в массовой продукции. В Голливуде по-прежнему действует испытанный принцип: если хочешь заработать деньги, потрать много денег. Только счет теперь ведется не на тысячи, а на сотни тысяч и миллионы.

Творческие коллективы, создающие «суперколоссы», поставлены в самые привилегированные условия. Работа над такими картинами ведется не несколько месяцев, а два-три года. Приглашаются наиболее талантливые сценаристы, режиссеры, актеры. В их распоряжение предоставляются дополнительные средства вы-

---

\* Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, 1961, N. Y., p. 449

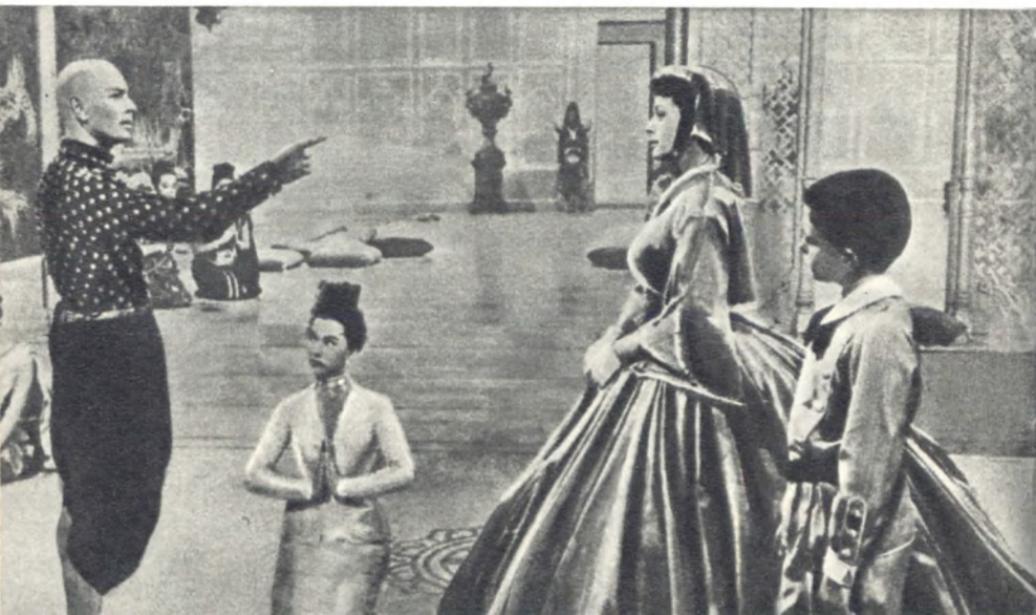
разительности: цвет, широкий экран, стереофонический звук. Прокат и реклама «фильмов-гигантов» блестяще организованы. Широко применяется, например, практика «исключительного проката», когда картина долгое время показывается только в одном кинотеатре, куда билеты должны заказываться предварительно.

Американские киноведы часто пытаются представить практику «суперколоссов» качественно новым этапом в развитии кинематографа, главным средством спасения Голливуда, основным орудием борьбы с телевидением. Из всех этих утверждений можно согласиться только с последним.

Да, действительно «фильмы-гиганты» помогают отрывать публику от домашних экранчиков и привлекать ее в пустующие залы кинотеатров. Недаром такие картины в США часто называют «блокбастерами», что в буквальном переводе означает: «преодолевающие препятствия»

Но свежим словом в развитии искусства кино их никак не назовешь — ни в плане тематики, ни в плане художественного мастерства. Постараемся доказать это положение на конкретных примерах.

Кадр из фильма «Король и я» (слева — Юл Бриннер)



Фильм «Бен-Гур», поставленный фирмой «МГМ» в 1959 году, уже не первая экранизация широко известного в США романа Лью Уоллеса. Предыдущий фильм по тому же произведению был выпущен в 1926 году, в весьма критический не только для «МГМ», но и для всего американского кино период. Очень характерно, что в кризисные времена Голливуд всегда обращается к испытанному средству спасения — библейским сюжетам и постановочной пышности. Уже тогда на создание фильма были потрачены огромные деньги. Права на экранизацию романа были куплены за совершенно баснословную цену: кинофирма обязалась выплатить книжному синдикату половину от каждого доллара прибыли. Три тысячи статистов, участвовавших в съемках, также стоили недешево.

Новый «Бен-Гур» поставлен с еще большим размахом: 50 тысяч статистов, 78 великолепных белых скакунов, океаны «крови», 400 фунтов человеческого волоса, закупленного в Италии для париков и бород, огромные, дорогостоящие декорации Иудеи и Рима — все это должно было показать зрителю, что для него не поскупились.

В предварительной рекламе картины чаще всего встречалось слово «самый». Самый известный режиссер Уильям Уайлер, самый популярный актер Чарлтон Хестон, самая длинная, самая дорогая картина и т. д. и т. п. Уже по одному этому можно было предположить, что фильм окажется произведением коммерции, а не искусства. Так оно и случилось.

Картина, излагающая историю «современника Христа», еврея Бен-Гура, на долю которого выпали нечеловеческие страдания, скучна, риторична и затянута. За исключением нескольких действительно великолепно поставленных массовых сцен (гребцы на галере, морской бой, состязания колесниц), она вызывает у зрителей только непреодолимую зевоту, особенно во второй своей половине, где религиозная тема становится ведущей.

Когда Бен-Гур (его роль играет Чарлтон Хестон) впервые появляется перед нами, он молод, красив, знатен. Самый богатый человек в Иерусалиме, друг



Кадр из самой дорогой картины в мире — фильма «Клеопатра»

детства римского трибуна Мессалы, он пользуется всеобщим уважением и любовью. Но нелепая случайность — черепица, упавшая с балкона дома Бен-Гура на голову проезжавшего мимо губернатора, — лишает молодого иудея всех привилегий.

И вот уже мы видим его в рубище, еле волочащим ноги через пески пустыни, а затем — рабом на галере. Свистит кнут надсмотрщика, в изнеможении один за другим падают гребцы, но Бен-Гур и здесь сохраняет самообладание. Его независимый вид привлекает внимание капитана, который приказывает освободить этого невольника от кандалов. Бен-Гур не остается в долгу: он спасает своего благодетеля с тонущего в морском бою корабля.

Следующий поворот судьбы — и Бен-Гур на роскошной колеснице въезжает в Рим. Теперь он снова знатен и богат. Спасенный им капитан-римлянин усыновил его. Бен-Гур использует долгожданную свободу для розыска своей матери и сестры. Приехав на родину, он узнает, что жестокий Мессала бросил их сначала в темницу, а затем — в страшную Долину смерти, где ютятся прокаженные. Жестоко отомстив бывшему другу, Бен-Гур одной лишь силой своей любви исцеляет мать и сестру от неизлечимой болезни.

Даже из этого краткого пересказа видно, что образ Бен-Гура — наглядная иллюстрация основных библейских заповедей, этакий составленный лабораторным путем идеал положительного героя. В век атома и кибернетики можно было бы придумать что-нибудь посовременнее морального эталона двухтысячелетней давности. Но в том-то и дело, что, не находя в современной американской действительности идеального героя, достойного преклонения и подражания, Голливуд вынужден обращаться к седой старине.

В фильме «55 дней в Пекине» (реж. Николас Рей, 1962) мы видим все того же «образцового» героя на ином историческом этапе. Американский морской офицер Мэтт Льюис, суровый немногословный человек (его играет все тот же Чарлтон Хестон), становится защитником трех тысяч ни в чем не повинных белых людей — обитателей иностранного квартала в Пе-



Чарлтон Хестон  
в фильме «Бен-Гур»

кине,— которых хотят растерзать разъяренные китайцы (действие происходит в 1900 г., в разгар «боксерского» восстания). Находчивый и изобретательный Льюис с помощью всего лишь пятисот матросов в течение восьми недель отражает атаки полчищ «желтолицых варваров» и в конце концов, дождавшись подкре-

пления, отбрасывает их не только от иностранного квартала, но и вообще за стены города.

Итак, герой — супермен, сражающийся против «негодяев», представителей «неполноценной» расы. Знакомый конфликт! Он не раз уже встречался нам в фильмах 20—40-х годов. Так же как и там, герой наделен всевозможными достоинствами, а его противники— всевозможными пороками. Так же как и там, железобетонный образ супермена утеплен человеческими черточками: Мэтт любит детей, к нему интуитивно тянется маленькая сирота Тереза, дочь китайки и американца. С его помощью обретает свое место в жизни «женщина с прошлым», русская красавица графиня Наталья Иванова, ставшая сестрой милосердия. Льюис застенчив и мужествен, суров и ласков, сосредоточен и прямодушен — словом, являет собой набор стандартных качеств американского положительного героя, тип которого сформировался где-то в конце 10-х годов и с тех пор подвергся лишь очень незначительным изменениям.

Подобного героя можно увидеть в фильме «Великий побег» (реж. Джон Старджес, 1962), представленном США на III Московский международный кинофестиваль.

Капитан Хилтс, непоседливый, вечно находящийся в движении американец, почти не выходит из карцера. Он самый беспокойный из всех обитателей фашистского концлагеря, где собраны американские, английские и французские военнопленные. Ему чужды терпеливость и трезвый расчет. Одну за другой он совершает безрассудно смелые попытки побега (разве это не долг офицера пытаться бежать, стараться как только можно изматывать врага?). Он действует в одиночку. Инженер по прокладыванию тоннелей, он категорически отказывается от участия в подготовке общего побега, для чего нужно в течение целого года рыть подземный ход. Длительная работа вместе с большим коллективом не устраивает Хилтса!

Но когда готовящимся к побегу заключенным потребовались сведения об окрестностях лагеря, Хилтс немедленно предлагает свои услуги. Успешно бежав, он через два дня приходит обратно и приносит необходимую информацию. После общего побега он тоже ведет себя не так, как все. Пока остальные беглецы неприметно пробираются по Германии, Хилтс с бешеной скоростью мчится на отбитом у немца мотоцикле к швейцарской границе. Отчаянно дерзкая попытка не удается. Немцы нагоняют пленника и убивают.

Стив Мак-Куин, исполнитель роли Хилтса, — прекрасный актер. Но недаром предыдущей его ролью был Вин из «Великолепной семерки». Образ капитана Хилтса чем-то очень близок Вину. Та же сила, то же мужество, то же бесстрашие, тот же индивидуализм и, наконец, то же полное отсутствие интеллекта. Оба эти образа — вариации стандартного «американского героя», уже неоднократно встречавшегося нам.

Но есть в фильме «Великий побег» и еще кое-что, что заслуживает пристального рассмотрения. Это условия содержания военнопленных в концлагере с особо

строгим режимом. (Здесь, по образному выражению коменданта, «все тухлые яйца положены в одну корзину», то есть собраны воедино все «специалисты» по побегам.) В нашем представлении слово «концлагерь» неразрывно связано с дымом крематория, истощенными от голода людьми, издевательствами охранников... Ничего подобного вы не увидите в этом фильме. Сытые, упитанные люди в военной форме своей страны мирно занимаются спортом, сажают цветочки. У них есть библиотека, клуб — все, что нужно для культурного отдыха. Если заключенные пытаются бежать, их ловят и вежливо водворяют на место, разве что сначала посадят на несколько дней в карцер. А охраняющие пленников немецкие солдаты еще жалуются им: как, дескать, плохо служить в немецкой армии, то ли дело в американской!..

Такое изображение концлагеря кажется чудовищным издевательством. Да, мы знаем, что к военнопленным войск США, Англии, Франции немцы относились гораздо лучше, чем, например, к захваченным в плен советским солдатам и офицерам. Но не до такой же степени! Даже сами американцы, участники войны, возмущаются этой идиллией. Критик Ричард Уайтхолл в статье, опубликованной журналом «Филмз энд филминг», справедливо назвал фильм «Великий побег» эскапистской картиной. Это действительно попытка уйти от правдивого изображения подлинных событий, причем попытка, имеющая далеко не невинный политический подтекст. Именно в 60-е годы, когда Федеративная Республика Германия стала полноправной участницей НАТО — военного союза западных держав, — все чаще и чаще в кинематографе и литературе стали появляться произведения, пытающиеся фальсифицировать историю, уменьшить вину фашистской Германии во второй мировой войне.

Этой теме, например, целиком посвящен один из последних «суперколоссов» — «Самый длинный день» (продюсер Даррил Занук, 1962).

Еще задолго до выхода этого фильма американская пресса сообщала, что в картине снимаются 57 самых известных кинозвезд, а в качестве статистов уча-

ствуют 5700 американских, 2 тысячи французских солдат и к тому же 6-й флот США. Все эти силы были брошены на изображение только одного дня — 6 июня 1944 года, когда войска союзников высадились в Нормандии и открыли второй фронт.

В картине, идущей почти три часа, есть великолепно поставленные массовые военные сцены, убедительные документальные материалы, выразительные детали. Но нет ни одного (!) упоминания о той роли, которую сыграли в этот день, как и на протяжении всей войны, русские, принявшие на себя силу главного удара немецких войск. Подлинные исторические закономерности подменяются здесь случайностью. Успех высадки союзников объясняется ни много ни мало тем, что Гитлер накануне выпил снотворное и его не могли добудиться: немецкие войска, действовавшие без его руководящих указаний, потерпели поражение.

Та же самая тенденциозность, забвение подлинной исторической правды наблюдаются и в изображении сражающихся солдат. Только американцы показаны настоящими воинами и их образы хоть сколько-нибудь индивидуализированы. Все остальные персонажи, начиная от беззаботных англичан и кончая галантными немецкими генералами, весьма далеки от своих подлинных прототипов.

Идейным итогом картины является вопрос, который задает молоденький американский солдат в конце фильма. «Я так и не могу понять, кто победил?» — растерянно спрашивает он. История давно дала недвусмысленный ответ на этот вопрос. Что же касается фильма «Самый длинный день», то здесь сознательно придуманный миф победил подлинную действительность.

Как видно из приведенных примеров, идеологический характер голливудской продукции 50—60-х годов мало изменился. В «суперколоссах» по-прежнему основное внимание уделяется утверждению библейских заповедей, прославлению силы, пропаганде расизма, фальсификации истории...

И в то же время здесь можно отметить закономерности, характерные только для картин этого периода.

В отличие от бестселлеров 20—40-х годов, идеологический заряд которых повторялся в десятках, а то и в сотнях картин массовой продукции, «суперколоссы» — явление уникальное. Каждый такой фильм — орудие крупного калибра. Заряжать его требуется большим и полновесным ядром. Темы и сюжеты «фильмов-гигантов» по масштабности не имеют себе равных в предыдущие периоды.

Для показа, например, расового конфликта берутся уже не просто камерные истории из жизни Дальнего Запада США, а большие исторические эпизоды, имевшие огромное значение для жизни целых стран («55 дней в Пекине» и др.). За судьбой еврея Бен-Гура проглядывают обобщения не только религиозного, но и политического порядка. В фильме есть сюжетная линия дружбы героя с арабским шейхом, при помощи которого Бен-Гур выигрывает состязания на колесницах. В период арабско-израильского вооруженного конфликта эта тема была весьма актуальной. О причинах сознательной фальсификации истории в фильмах «Великий побег» и «Самый длинный день» уже говорилось.

Кроме того, во всех этих фильмах ищутся, хотя и не всегда успешно, новые формы подачи все тех же старых конфликтов и героев, ощущается стремление заставить зрителей поверить в полную объектив-

Кадр из фильма «Самый длинный день»



Кадр из фильма  
«Лоуренс Аравийский»

ность авторов. Естественно: чем тоньше подделка, тем она доходчивее.

Особенно отчетливо это проступает в одном из самых талантливых и в то же время одном из самых тенденциозных «суперколоссов» — фильме «Лоуренс Аравийский» (реж. Дэвид Лин, 1962). Образ главного героя здесь ничем не напоминает английского колонизатора, пропитанного кастовыми и национальными предрассудками. Это уже не герой типа Тарзана, который не сядет за один стол с черным. Наоборот. Если судить по фильму, Лоуренс искренне любит арабов и никак не чуждается их компании. Этот мотив сознательно введен в качестве дополнительного штриха в экранном портрете английского разведчика. Авторы понимают, что в эпоху упадка колониализма и роста национально-освободительного движения нельзя оставаться на прежних негибких расистских и националистских позициях. Нужны более современные методы уловления душ зрителей. Отсюда сравнительная многогранность положительных образов в наиболее талантливых «фильмах-гигантах», таких, как «Лоуренс Аравийский», «Спартак» и немногих других.

Эти фильмы наиболее интересны и в художественном отношении. Вообще нужно отметить, что громадный метраж «суперколоссов» (каждый из них идет на экране не меньше двух с половиной—трех часов) чаще всего играет лишь отрицательную роль. Фильмы получаются затянутыми, лишенными внутренней динамики и очень утомительными для зрителей. В остальном — действуют те же законы художественного творчества, что и на предыдущих этапах развития кино. Если



фильм делают талантливые люди, он становится произведением искусства. Большинство же «суперколоссов», несмотря на отдельные удачи (главным образом в плане постановки массовых сцен), так и остаются в рамках коммерческого кино.

Таким образом, мы видим, что даже в тех случаях, когда Голливуд отказывается от конвейерного производства и предоставляет творческим работникам большую свободу, идеология выпускаемой продукции в основном остается той же. Пока американское кино контролируют монополии, трудно говорить о возможности коренных перемен.

«Однако нет закона, обязывающего делать фильмы только в Голливуде»,— справедливо замечает все тот же Гудман. «Киностудии когда-то перекочевали с восточного на западное побережье США только потому, что там было много солнца. Теперь же солнце закрыто смогом, да и общая атмосфера в Голливуде стала совсем другой. Достижения техники позволяют снимать фильмы всюду, и когда их делают не в Голливуде, они получаются гораздо лучше»\*.

Дело здесь, конечно, не в географическом противопоставлении Голливуда Нью-Йорку. Кинематограф, контролируемый крупным капиталом, противопоставляется «независимому» кинематографу, центром которого за последние годы стал Нью-Йорк.

В конце 50-х годов в США начался процесс, обратный тому, что происходил полвека назад. Тогда независимые продюсеры, снимавшие фильмы на восточном побережье, бежали на Запад. Теперь, спасаясь от тлетворного влияния Голливуда, кинематографисты бегут обратно в Нью-Йорк. Согласно официальной статистике, в 1961 году в Нью-Йорке было снято свыше ста художественных картин и телефильмов, что составляет почти половину всей американской кинопродукции. Большая часть из них выпущена «независимыми» киноработниками, в конце 1960 года объединившимися в Группу нового американского кино. В нее

---

\* Ezra Goodman, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, 1961, N. Y., p. 449.

вошли режиссеры: Лайонел Рогозин («На Бауэри», 1957, и «Вернись, Африка», 1959), Эдуард Бланк («Крик джаза», 1959), Ширли Кларк («Связной», 1962), Роберт Франк и Альфред Лесли («Погадай по моей ромашке», 1960), братья Сандерс («Преступление и наказание, США», 1959) и другие.

Эти люди не составляют единой школы. Среди них есть сторонники разных направлений и разных творческих методов, начиная от документального отражения действительности и кончая столь модным сейчас на Западе «спонтанным кинематографом». Что же объединило этих художников в одну группу?

В опубликованном ими специальном манифесте говорится:

«Мы устали от лжи в жизни и искусстве... Официальное кино умирает. Оно морально прогнило, тематически поверхностно, эстетически устарело, эмоционально ущербно. Мы решили объединиться, чтобы выразить свой протест против старого официального и претенциозного кинематографа...»\*.

К сожалению, творческая практика Группы нового американского кино оказалась гораздо скромнее широковещательных деклараций ее членов.

Из всех многочисленных пунктов своего манифеста они сосредоточили главное внимание на поисках новых форм и средств выражения. Это, конечно, весьма немаловажный фактор в условиях американского кино (не следует забывать, что в Голливуде творческое экспериментирование было сведено почти к нулю). Но идейное содержание их фильмов далеко не всегда отмечено активными прогрессивными устремлениями.

С этой точки зрения гораздо более интересно творчество ряда голливудских «независимых» продюсеров — Стенли Креймера, Генри Фонды, Дэниела Тарадаша, Сиднея Люмета и других, — стремящихся затрагивать актуальные социальные и политические проблемы, показывать то, что прячется за парадным, официальным фасадом «американского образа жиз-

---

\* «Films and Filming», 1961, April, p. 12.

ни». Делать это им приходится очень осторожно, пользуясь в основном темой «маленького человека».

Очень интересно проследить, как эта внешне «немасштабная» тема помогает передовым американским художникам развенчивать основные закономерности буржуазной морали, столь настойчиво пропагандируемые массовой продукцией Голливуда. Если разобрать в качестве примеров несколько наиболее значительных американских фильмов, выпущенных «независимыми» в послевоенный период, перед читателем как бы в порядке зеркального отражения развернутся все те темы, о которых уже шла речь в главе, посвященной философии американской массовой продукции; материальное преуспеяние, успех в жизни и на сцене, расовая проблема, антигуманизм буржуазного общества и т. д. Но показаны они здесь с иных позиций, чем в продукции Голливуда.

...Наконец-то уплачены последние взносы за холодильник, машину и дом, ради чего пришлось не покладая рук работать полжизни. Как будто бы материализовалось то призрачное американское счастье, которое долгие годы «ловил за хвост» маленький человек — коммивояжер Вилли Ломен. А в доме некому жить. Хозяин покончил с собой. Почему? На этот во-

Кадр из фильма «Смерть коммивояжера»



прос отвечает фильм «Смерть коммивояжера» (1951), поставленный режиссером Ласло Бенедекком в маленькой «независимой» кинофирме «Скрин Плейз».

Суть этого произведения — в развенчании тех самых «оптимистических» идеалов, которые столько лет утверждало американское искусство вообще и кинематография в частности.

В картине отчетливо прослеживается борьба двух философий, двух различных подходов к жизни, к сущности успеха, преуспеяния.

Всю свою жизнь коммивояжер Вилли Ломен считал, что главное — это внешнее представительство. Он думал, что улыбка, личное обаяние могут легко обеспечить успех. Надо только нравиться начальству, нравиться знакомым, нравиться первым встречным, своим покупателям.

— Но разве Джон Пирпойнт Морган кому-нибудь нравится? — возражает ему сосед Чарли. — Однако когда при нем его карманы, он всем кажется таким симпатичным. Единственное, что ценится в нашем мире, — это то, что можно продать.

— Стать богатым можно, только войдя в джунгли, — утверждает со своей стороны Бен, брат Вилли.

Но в джунглях жестокие законы, и не каждый выходит оттуда живым. Там топчут слабых и равнодушно проходят мимо упавших. В финальной сцене похорон Вилли Ломена мы видим только пятерых человек, пришедших проститься с прахом неудачника.

Показывая циничную правоту Бена и Чарли, фильм сурово обличает общество, где все построено на голом расчете, на власти чистогана. Но прогрессивное звучание фильма не только в этом. На первый взгляд кажется, что трагедия Вилли Ломена носит несколько индивидуальный и, скорее, морально-этический характер. Однако в том-то и ценность пьесы Артура Миллера и ее экранного варианта, что за частным случаем здесь проступают большие социальные закономерности.

Тридцать четыре года прожил Ломен со своей семьей в доме, купленном в рассрочку, все время боясь, что не сможет вовремя уплатить очередной

взнос. Ему казалось, что машина, рефрижератор, дом — это всё, к чему стоит стремиться. Но не принес ему счастья этот американский «комфорт». Тридцать четыре года проработал Ломен в одной и той же фирме, надеясь на благодарность ее хозяев. Но когда его выжали как лимон, он был безжалостно выброшен на помойку. И тогда у «маленького человека» рухнуло все: философия, вера в справедливость, добро, семейные узы. Не в силах перенести краха своих идеалов, он избирает последний выход — смерть.

Тема гибели иллюзий «маленького человека» при столкновении с капиталистической действительностью давно уже стала традиционной для прогрессивного американского кино. Вспомните фильмы Чаплина 30—40-х годов. Через призму сознания своего героя художник показывал наиболее актуальные события того или иного периода. Эта же черта отчетливо ощущается в фильмах многих «независимых» 50-х годов. В частности, в картине Дэниела Тарадаша «Центр бури» (1956).

Замысел этого фильма возник у режиссера еще в 1950 году, но осуществить его в период маккартизма было совершенно невозможно.

Героиня картины, скромная, пожилая женщина, много лет работает библиотекарем в провинциальном американском городке. Ее любят дети, уважают взрослые. И вдруг, как по мановению волшебной палочки, все меняется. Взрослые подвергают ее остракизму, дети в своей ненависти доходят до того, что поджигают библиотеку.

Что же произошло? Героиня совершила какой-нибудь аморальный поступок?

Отнюдь нет. Она всего лишь оказалась честным и принципиальным человеком, продолжавшим во время разгула маккартизма свято верить в идеалы американской демократии и свободы слова. Несмотря на угрозы, она не согласилась убрать с библиотечных полок книгу, которую муниципальный совет признал коммунистической. Только после того как большая часть книг погибает во время пожара, жители города начинают понимать, какому массовому психозу они под-

Бэт Дэвис в фильме «Центр бури»



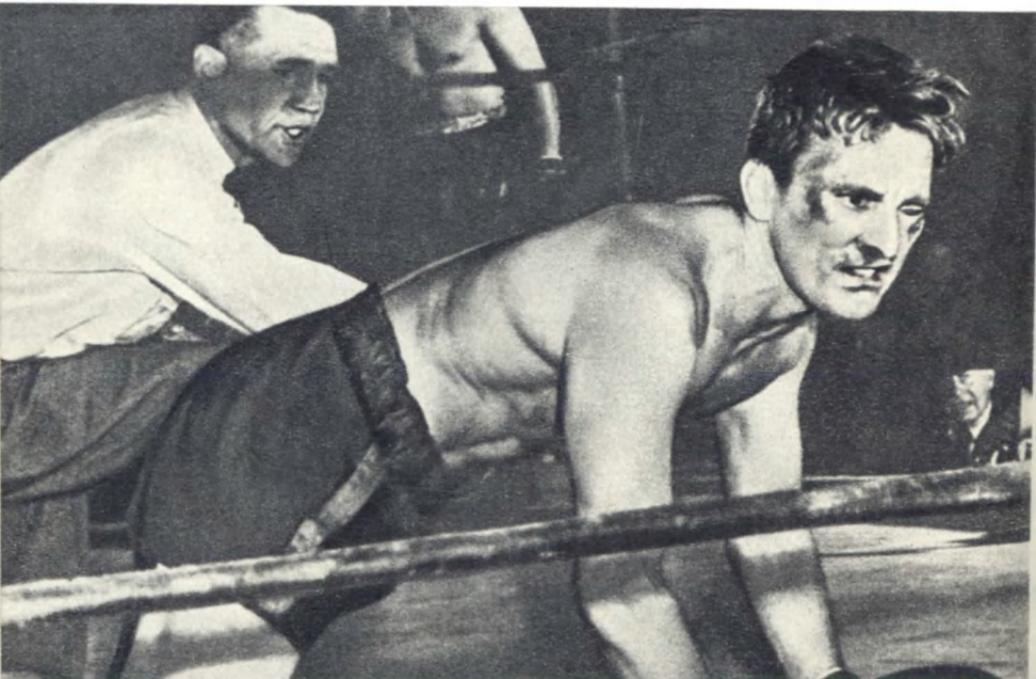
верглись. Мучимые угрызениями совести, они принимают решение заново отстроить библиотеку. Но кто возместит урон, нанесенный человеку? Этот вопрос неизбежно встает перед зрителем после просмотра фильма.

Вера в высокие идеалы, человечность, простая житейская порядочность оказываются ненужными в этом мире. Они не принесли счастья ни Вилли Ломену, ни героине фильма «Центр бури». Для того чтобы добиться процветания в современной Америке, нужно обладать совсем другими свойствами характера. О них-то и повествует фильм «Чемпион» (реж. Марк Робсон, 1949, фирма «Скрин Плейз»).

Это страшный рассказ об истинной подоплеке американского «успеха».

Поставленный по известной новелле Ринга Ларднера, фильм не всегда придерживается канвы литературного первоисточника. Очень многое здесь смягчено и приглажено: Мидж Келли не избивает до полусмерти калеку-брата, оставив его инвалидом на всю жизнь, а, наоборот, возит его всюду с собой; не бро-

Керк Дуглас (справа) в фильме «Чемпион»





Джек Леммон в фильме «Квартира»

сает без гроша родную мать, а снимает для нее уютную квартиру; не остается в конце преуспевающим, а сходит с ума и умирает. Все эти изменения сделаны в явном расчете на зрителя, привыкшего к тому, что зло должно наказываться. Из тех же соображений в фильм введена мелодраматическая линия брата героя. Но все это частности. Важно другое. Авторам картины удалось сохранить главное — гневную направленность новеллы, ее обличительный пафос.

Карьера чикагского паренька Миджа Келли выглядит головокружительной — от официанта бара до «первой перчатки» страны, чемпиона США по боксу. Но в основе этой карьеры лежит не только боксерский талант.

Самсуверенный и наглый Мидж идет к славе по телам близких ему людей.

Жену, поддержавшую его в самые трудные минуты жизни, он бросил; импрессарио, сделавшего из него боксера, уволил; женщину, искренне полюбившую его, предал.

В фильме есть эпизод, отсутствующий в новелле, но прекрасно передающий суть характера Миджа.

Пальма, красивая жена нового импрессарио Гарриса, полюбила Миджа. Тот как будто отвечает ей вза-

имностью. Она приходит к мужу, чтобы сказать ему о своем уходе. Однако Гаррис лучше знает своего хозяина. Он предлагает жене спрятаться за занавеской и послушать его разговор с боксером. Приходит Мидж, подтверждающий свое намерение увезти Пальму. Вместо нее Гаррис предлагает ему большую сумму денег, и, не долго думая, тот соглашается. Страсть к деньгам — движущая сила всех его поступков. Ради них он вошел в джунгли и чувствует себя здесь как дома.

Но крупным недостатком фильма (как и многих других американских картин, например, «Все о Еве») явилось то, что его герою не пришлось ничего в себе ломать, чтобы стать таким. И Мидж Келли и Ева — негодяи с самого начала. Но Ева в конце концов открывает, что обрекла себя на самое страшное в жизни — на душевную черствость, на вечное одиночество. В отличие от нее Мидж не испытывает даже этого чувства. Здесь не получила должного развития та тема утраты человечности в обществе, где для нее нет места, которая с такой силой прозвучала, например, в английском фильме «Место наверху» («Путь в высшее общество»). Но весьма ценен уже самый показ грязной изнанки пресловутого американского успеха.

С гораздо большей силой антигуманизм общества, уродующего и калечащего людей, показан в фильме «Квартира» (фирма «Мириш», реж. Б. Уайлдер, 1960 г.).

На первый взгляд «Квартира» кажется произведением более камерным, чем, например, знакомый нам фильм «12 разгневанных мужчин». Но при более пристальном рассмотрении оказывается, что темы этих двух фильмов очень близки друг к другу. И там, и здесь мы видим духовное распрямление человека в какой-то критический момент его жизни.

...Молодой клерк Бакстер, холостяк и владелец отдельной квартиры, считает, что он нашел путь к успеху. Стремясь продвинуться по служебной лестнице, он оказывает услуги начальнику, предоставляя ему по вечерам свою квартиру для любовных утех. Это про-

должается до тех пор, пока жертвой вероломства начальника не становится девушка, в которую тайно влюблен сам Бакстер. В самый последний момент Бакстер спасает ее от самоубийства. Только теперь он начинает понимать всю неприглядность своего поведения.

В картине отчетливо звучит мотив, традиционный еще для лучших произведений русской литературы XIX века,— мотив внутренней красоты «униженных и оскорбленных», умеющих в трудный момент духовно распрямиться, проявить чувство собственного достоинства.

Та же тема рождения человеческого в человеке становится ведущей в антирасистском фильме Стенли Креймера «Не склонившие головы» («Скованные цепью», 1958).

Одной цепью скованы два бежавших из тюрьмы каторжника — белый и черный. Преследователи не торопятся: они уверены, что беглецы перегрызут друг другу глотки. Их расчет основателен: на первых порах чувство острой взаимной неприязни толкает беглецов на ссоры и потасовки. Но если негр с самого начала выведен в качестве человека, неспособного предать или оставить товарища в беде, то образ белого гораздо менее привлекателен. Воспитанный в духе расовой дискриминации, этот человек ненавидит «черномазого» и давно бы бросил его ради спасения собственной жизни, если бы не проклятая цепь. Однако мужество и благородство негра мало-помалу оказывают воздействие на его спутника. Эволюция отношений героев, очищающихся от годами вдалбливавшихся в них расовых предрассудков,— самое интересное в картине.

Великолепен и финал фильма. Цепь, сковывавшая руки беглецов, разбита. Но когда женщина, с которой белый должен был бежать, посылает негра в болото, где ему грозит верная смерть, его товарищ не выдерживает. Забыв все, он бросается на поиски друга и наконец находит его. Вместе они бегут к поезду, который должен увезти их за пределы досягаемости преследователей. Негр вскакивает на подножку вагона

Тони Кертис и Сидней Пуатье в фильме «Не склонившие головы»



и протягивает руку белому. В течение нескольких секунд показываются крупным планом их скрещенные руки. Но белый, ослабевший после ранения, не может забраться на высокую платформу. Тогда прыгает вниз и негр. И хотя вдали слышатся звуки приближающейся погони, этим двум людям она уже не страшна. Как и в начале фильма, они снова скованы цепью. Только на этот раз это цепь настоящей человеческой дружбы. Они уже не одиноки в чужом и враждебном им мире...

Крепкое рукопожатие двух рук — белой и черной — перекликается в сознании зрителей с кадром других рук — белых и смуглых, бережно несущих тело убитого молодого человека.

Это финал фильма «Вест-Сайдская история», поставленного в 1961 году «независимым» продюсером Робертом Уайзом.

Авторы сценария перенесли сюжет шекспировской «Ромео и Джульетты» в современную Америку, где место нелепого средневекового обычая кровной мести заняла столь же нелепая и бессмысленная расовая вражда между группами молодых американцев и пуэрториканцев.

Этот реальный жизненный конфликт, положенный в основу музыкального фильма, сразу же продиктовал и строй новых выразительных средств, столь непохожих на штампы голливудских картин этого жанра.

Контрасты подлинной американской действительности выплеснулись на экран в первых же эпизодах фильма.

Огромные небоскребы, красивые автострады, потоки машин, а рядом самые настоящие трущобы, где ютится нью-йоркская беднота самых различных национальностей, главным образом иммигранты.

Вот танцуют на улице члены двух враждующих групп — «Акулы» и «Ракеты». Характеры этих парней как нельзя лучше проявляются в динамичном и неистовом танце.

Вот сцена в клубе, где пуэрториканцы поют о том, что далеко не всем живется хорошо в «благословенной» Америке.

«За плату все в Америке хорошо покупать в кредит...

— ...но взгляд на нас — и все становится вдвое дороже.

— Новые дома строятся в Америке...

— ...где все двери захлопнутся перед нашим носом!

— Жизнь прекрасна в Америке...

— ...если ты — белый в Америке!»

Здесь столько подлинного жизненного пафоса, что зритель забывает, что перед ним музыкальный спектакль.

Но затем на передний план выходит традиционный голливудский конфликт «парень встречает девушку», и фильм тотчас теряет всякую оригинальность. Исчезают ярко выписанные характеры. Вместо них появляются маловыразительные схемы «голубых» героев. Создается впечатление, что перед нами уже другой фильм, действие которого неотвратимо движется к традиционному «хэппи-энду». Но в сцене драки и затем в прекрасном финале, о котором уже шла речь выше, снова ощущается дыхание подлинной жизни. Становится ясно, что «хэппи-энду» здесь нет места.

Пагубным последствиям расовой дискриминации посвящен и «независимый» фильм «Раз картошка, два картошка», поставленный в 1964 году режиссером Ларри Пирсом.

Безоблачно начало картины: Фрэнк, негр, получивший высшее образование, работает в отделе кадров крупного предприятия. Белые, его товарищи по работе, играют с ним в бейзбол, ездят на его машине, относятся к нему вполне дружески. Фрэнк чувствует себя во всем равным им. Но вот он влюбляется в белую женщину, и ему сразу же приходится столкнуться с неприкрытым проявлением дискриминации.

На улице, в публичных местах влюбленные ловят косые взгляды окружающих. Полицейский, ставший случайным свидетелем их поцелуя, ведет себя грубо и нагло. «Он принял тебя за проститутку,— объясняет Фрэнк Джулии.— Он уверен, что только в этом слу-

чае белая женщина может позволить негру поцеловать себя». Не нравится эта история и родителям Фрэнка, вынесшим из своего жизненного опыта горькое убеждение, что неграм лучше всего держаться подальше от белых.

Но когда влюбленные, пройдя через все это, становятся наконец мужем и женой, выясняется, что главные трудности впереди. Приезжает первый муж Джулии, бросивший ее с грудным младенцем много лет назад. Теперь, узнав, что его дочь воспитывается в негритянской семье, он хочет взять ее к себе. И Фрэнк бессилён отстоять девочку, защитить жену от потери любимого ребенка.

Белый судья, знающий, что девочке хорошо живется в семье отчима, все-таки отдает ее на воспитание безалаберному и неуравновешенному отцу. Выйдя из зала суда, Джулия в припадке истерии бьет Фрэнка, оказавшегося невольным виновником ее горя. А девочка, не понимающая, почему ее отсылают из родного дома, в свою очередь, бьет мать.

Итак, разрушена семья, страдают хорошие, искренне любившие друг друга люди; в душе ребенка растоптано самое высокое и светлое чувство — любовь к матери. И виноват во всем этом расизм, царящий в стране, лучшие сыны которой сто лет назад отдали свои жизни борьбе за освобождение негров. (Первый поцелуй Фрэнка и Джулии многозначительно показан на фоне памятника героям Гражданской войны в США).

Камерная история, рассказанная в фильме, приобретает большой социальный резонанс.

Отсутствие счастливых концов в картинах, сделанных за пределами Голливуда (кроме разве «Квартиры»), где он, несомненно, явился уступкой вкусам публики), очень типично для «независимого» американского кинематографа, сознательно восстающего против казенного оптимизма, присущего голливудской массовой продукции.

Нет совершенно обязательного для вестерна «хэппи-энда» и в фильме «Великолепная семерка», поставленном «независимой» компанией «Мириш». Эта кар-

тина являет собой интересный пример пересмотра еще одного идеала — идеала «крепкого кулака», дегероизацию одного из основных героев Голливуда — бандита.

Фигуры храбрых и ловких парней, действующих в фильме, сначала кажутся весьма традиционными.

В руках у этих ковбоев мы снова видим не лассо, а кольт, и занимаются они не ловлей мустангов, а совсем другим промыслом. Как водится, эти «рыцари удачи» одарены необыкновенным душевным благородством, с той только разницей, что теперь оно толкает их на защиту интересов простых мексиканцев — неслыханный в истории жанра случай.

Но чем дальше развивается действие, тем явственнее звучат новые, совсем не типичные для вестерна мотивы.

Обычно, совершив ряд отважных поступков, выйдя невредимым из самых трудных и рискованных положений, храбрый, белозубый ковбой получал в награду звание честного человека и любимую девушку. В противовес канонам герои «Семерки» не обольщаются относительно своих перспектив. Наиболее умные из них понимают, что в будущем у них ничего нет: ни мечты, дорогой сердцу, ни настоящего дела, ни достойного места в жизни.

Основной конфликт кроется здесь не в примелькавшейся примитивной схеме противопоставления «хороших» и «плохих» бандитов, а в моральном поединке крестьян с «рыцарями удачи». И то, что победителями оказываются крестьяне, очень знаменательно. До подобного критического взгляда на своих героев-бандитов не поднимается, пожалуй, ни один из известных нам вестернов.

Но, частично сорвав героический флер с образов бандитов, авторы картины не поднялись до показа истоков этого весьма типичного для США явления. Почему герои, судя по всему, выходцы из фермерских семей, оторвались от земли, встали на путь добычи себе пропитания с помощью револьвера? На этот неизбежно возникающий вопрос зритель так и не по-



Кадр из фильма «Великолепная семерка»

лучает ответа. Еле уловимые намеки, разбросанные в картине, так и остались неразвернутыми.

Кроме того, новое содержание авторы сплошь и рядом стремятся втиснуть в узкие рамки жанровых канонов. Перестрелки, драки, погони и преследования представлены здесь в самом богатом ассортименте. Все это, а также легкость, с которой герои фильма могут просто так, ни за что ни про что, пристрелить первого встречного, вызвало справедливые нарекания советского зрителя.

Но, отмечая стандартные приемы этого жанра и элементы чуждой нам идеологии суперменства, мы не должны недооценивать то, что поднимает этот фильм над произведениями своего жанра, делает его в какой-то мере противостоящим им.

От дегероизации бандита тянется еще одна очень важная для «независимого» кинематографа нить — нить к дегероизации солдата, показу бессмысленности и жестокости войны.

К сожалению, даже в «независимом» американском кинематографе мы не найдем картин, которые могли бы соперничать с лучшими произведениями американской литературы послевоенного периода, посвященны-

ми той же теме. Здесь не создано, пожалуй, ни одного фильма, который поднялся бы до обличительной силы и сложного психологизма «Обнаженных и мертвых» Н. Мейлера или «Возлюбившего войну» Дж. Херси.

Но уже одно то, что в обстановке «холодной войны» и непрекращавшейся военной истерии в США нашлись художники, взявшие на себя смелость противопоставить фильмам, пропагандирующим и воспевающим войну, свои произведения, направленные против нее, свидетельствует об их огромном гражданском мужестве.

Наиболее значительными из американских антивоенных фильмов последнего времени справедливо считаются «Мост через реку Квай» (1957, продюсер Сэм Шпигель, режиссер Дэвид Лин) и «На берегу» (1959, продюсер и режиссер Стенли Креймер).

...Английский полковник Николсон (его играет великолепный актер Алек Гиннес), кадровый военный, около 30 лет прослуживший в армии, попадает в плен. (Действие фильма «Мост через реку Квай» происходит в 1943 году в Бирме, оккупированной японскими войсками). Желая занять подчиненных ему солдат каким-нибудь полезным делом, а заодно и доказать японскому коменданту лагеря, на что способны англичане, полковник берется за постройку моста. И вот красавец-мост, свидетельство огромной созидательной силы рук человеческих, построен. Неожиданно для самого себя Николсон открывает, что ради этого момента он и жил всю жизнь. Его предыдущая деятельность кажется ему бесцельно потерянным временем: ведь за все эти долгие годы он ничего не создал! Теперь же он по-настоящему счастлив.

Но война неумолимо напоминает о себе. Мост оказывается важнейшей стратегической артерией, по которой вот-вот потекут боеприпасы и снаряжение для японских войск. Десант союзников готовит диверсию. Увидев опасность, грозящую его детищу, полковник Николсон бросается на его защиту. И только в тот момент, когда он, смертельно раненный, упав своим телом на детонатор, приводит его в действие,

Николсон понимает бессмысленную логику войны: мост, построенный для врага, действительно следует уничтожить...

Конфликт между радостью созидания и всеокрушающей жестокостью войны получил в «Мосте через реку Квай» весьма наглядное и убедительное воплощение. В этом — сила и значение фильма. Но в разработке основной темы авторы картины встали на абстрактно-гуманистические и пацифистские позиции. Особенно отчетливо эти тенденции проявляются в следующих эпизодах.

...По пути к месту назначения десант союзников и сопровождающие его местные жители останавливаются на привал. Красивейшая природа этого края располагает к отдыху и покою. Союзные солдаты и бирманские девушки весело купаются в горных водопадах. Эту идиллическую картину неожиданно нарушает появление четырех японских солдат. Союзники хватаются за автоматы. Удивительно громко звучат выстрелы в мирной тишине. Трое японцев падают мертвыми, четвертый бросается прочь. За ним кидаются в погоню руководитель десанта — майор Уорден и самый молодой, еще не бывший в боях член отряда — Чик. После долгого блуждания в джунглях они, наконец, догоняют японца. Но Чик, уже поднявший нож, не может нанести удара. Он видит в руках противника фотографию женщины, с которой тот прощается в последний миг своей жизни. Чик понимает, что этот враг — такой же человек, как и он сам. Вовремя подоспевший Уорден убивает японца. Аппарат фиксирует рядом с трупом растоптанную тяжелым армейским ботинком фотографию.

...«Безумие, безумие, безумие», — повторяет в финале фильма английский врач, ставший свидетелем взрыва моста и бессмысленной гибели полковника Николсона и участников союзного десанта. Эти слова, выражающие авторскую позицию, несут в себе осуждение всякой войны, войны вообще...

Подобные ограничения, свойственные многим западным художникам, можно найти и в фильме Креймера «На берегу». В его основу положен нашумевший

роман австралийского писателя Невилля Шюта, написанный в самый разгар «холодной войны» и пропитанный безысходным пессимизмом. Но фильм по своему звучанию оказался в некоторой степени противоположным литературному первоисточнику. Сохранив основные сюжетные положения и образы главных героев, режиссер изменил акценты, частично убрав из атмосферы фильма пафос обреченности, которым была пропитана книга. И если роман утверждает: «Так будет, и выхода нет», то фильм подчеркивает, что так может быть, но так не должно быть. Эта мысль хорошо подкрепляется последним эпизодом картины, которого нет в романе.

...Мир, обезлюдивший от радиации после термоядерной войны. Опустевшая площадь, которую еще недавно наполняла шумная толпа. Ветер гонит обрывки газет и колышет полотнище, на котором написано: «Есть еще время, брат!»

Это призыв к зрителям, которые именно сейчас, пока есть еще время, должны бороться, чтобы не произошло всего того, о чем было рассказано в фильме.

К сожалению, авторы ни единым намеком не показали эти борющиеся силы, что также весьма характерно для «независимого» американского кинематографа. Даже в наиболее значительных произведениях, затрагивающих серьезные социальные и политические проблемы (в начале 60-х годов, в период известной демократизации страны при президенте Кеннеди, число таких фильмов выросло), недостатки американского образа жизни критикуются только в известных пределах, без мысли о каких-нибудь радикальных преобразованиях. Это можно отчетливо проследить на примере двух совсем недавно выпущенных фильмов.

Тема первого из них («Самый достойный», реж. Фрэнк Шеффнер, 1964 г.) — механика закулисной борьбы внутри некоей (не названной) американской политической партии. Борьба эта связана с выдвижением кандидата на пост президента Соединенных Штатов. Гор Видал, автор пьесы, по которой поставлен фильм, сам пробовал баллотироваться в

Конгресс и всю подноготную американской избирательной системы знает, так сказать, из первых рук.

Один из претендентов (его великолепно играет Генри Фонда) — Уильям Рассел, миллионер, тонкий, культурный, образованный человек либерального толка. Другой — Джо Кэнтвел, выходец из низов, еще довольно молодой, но уже вполне сформировавшийся демагог, стоящий на крайне реакционных позициях. Весьма неразборчивый в средствах, он готов на все — на клевету, на шантаж, на обман, — лишь бы одержать победу. Эта неразборчивость в средствах претит Расселу. Обладая материалами, серьезно компрометирующими его политического противника, Рассел все же не решается их обнародовать — элементарная житейская порядочность удерживает его, к удивлению и возмущению его советников и консультантов. В результате Кэнтвел вырывается вперед. Перед решающим голосованием Рассел, поняв, что шансы его не высоки и желая во что бы то ни стало уберечь страну от этого демагога и реакционера, призывает своих сторонников отдать голоса «темной лошадке» — нейтральному кандидату. Тот одерживает победу.

Несмотря на некоторую прямолинейность в подаче главных действующих лиц, несмотря на многозначительную акцентировку их классового происхождения, картина имела большое общественное звучание. Раскрыв некрасивую механику «демократических» выборов, она оказалась серьезным ударом по официальной мифологии, гласящей, что в условиях США только лучшим, только самым достойным удастся проникнуть к высотам государственной власти. (Само название фильма проникнуто едкой иронией.) По справедливому замечанию критика журнала «Филм ин ревью» авторы лишь немного поцарапали затронутый предмет, но через проделанную ими маленькую щелочку можно хотя бы краем глаза увидеть, «что прячется за фасадом нашей двухпартийной системы».

Фильм «Семь дней в мае» (реж. Джон Франкенхаймер, 1964 г.) служит как бы тематическим продол-

жением «Самого достойного». Он отвечает на вопрос: насколько независим, насколько самостоятелен президент в выборе курса развития своей страны?

Первые же кадры, показывающие демонстрацию у стен Белого дома, вводят нас в курс дела и одновременно дают возможность ощутить атмосферу, царящую в стране. Демонстранты несут многочисленные плакаты и транспаранты, как поддерживающие решение президента подписать договор с СССР об атомном разоружении, так и отвергающие его. Создавшуюся обстановку умело использует американская военщина (во главе с начальником штаба вооруженных сил генералом Скоттом), готовящая заговор против правительства.

Так совершенно отчетливо определяется в картине поляризация сил, столь знаменательная для Америки совсем еще недавнего прошлого: с одной стороны демократический президент, стремящийся к разрядке международной напряженности, с другой — оголтелая военщина, старающаяся любой ценой, вплоть до вооруженного переворота, сохранить прежний курс «политики силы».

Ценность картины именно в этом реалистическом показе протиборствующих тенденций в современной американской политической жизни. Сам Франкенхаймер писал по этому поводу: «Я хотел сделать фильм, предостерегающий американский народ от излишнего спокойствия. Когда американцы читают сообщения о военных переворотах в других странах, они обычно говорят: «У нас в США этого не может быть». Может. В этом-то все дело. Это-то я и хотел довести до сознания американского народа».

Справедливости ради надо отметить, что вторая половина картины, показывающая ликвидацию заговора и торжество «истинной демократии», гораздо менее интересна, строится по давно апробированным рецептам. Как и во многих лучших произведениях критического реализма на Западе, сила этих картин в их правдивом отражении противоречий капиталистической действительности. Но большинство прогрессивных зарубежных, в том числе и американских худож-

ников, не решаются обнажить социальные корни затронутых проблем, указать зрителю выход из создавшегося положения, наметить конкретные общественные силы, противостоящие злу. Их картины не дают ответа на недоуменный вопрос «Как же жить дальше?», который возникает почти у каждого «маленького человека» США, постепенно убеждающегося в эфемерности своих иллюзий. И все же такие фильмы заставляют простых людей пристальнее присматриваться к окружающей жизни, учат разбираться в ней, призывают выступать против угрозы новой войны, а это в условиях капиталистической действительности уже много.

Но почему подобные произведения появляются сейчас только за пределами Голливуда? Ведь в 20—30-е годы, в периоды жесточайших экономических кризисов, крупные кинофирмы все-таки выпускали такие фильмы, как «Толпа» К. Видора, «Гроздь гнева» Д. Форда, «Ярость» Ф. Ланга, «Они не забудут» М. Ле Роя, «Хуарец» У. Дитерле, «Мистер Смит едет в Вашингтон» Ф. Капры и ряд других, которые пусть с известными оговорками, но поднимали весьма значительные темы.

Все дело, вероятно, в том, что в те периоды США переживали в основном кризис экономический. Будучи еще достаточно сильными в области идеологии и политики, правящие круги США и зависящее от них руководство Голливуда могли тогда позволить некоторым художникам в целях поднятия политического престижа говорить какую-то часть правды об американской действительности.

После второй мировой войны кризис американского империализма вступил в новый этап. Рост социалистического лагеря, расширение влияния идей коммунизма в мире, крах политики «холодной войны» привели США к кризису политическому и идеологическому.

Чувствуя свою слабость и полное отсутствие позитивных идей, американские монополисты не могут сейчас разрешить работающим у них мастерам ничего такого, что хотя бы косвенно, но расшатывало и без того качающиеся устои.

Наоборот, все сколько-нибудь проблемные картины, выпускаемые сейчас Голливудом, в еще большей степени, чем раньше, сводятся к критике частных и, как правило, известных всему миру недостатков американского образа жизни — для того чтобы всеми силами способствовать восхвалению и утверждению его основных принципов.



## Заключение

«Наука и культура при капитализме (имеются в виду наука и культура, служащие капитализму. — Е. К.) в значительной степени утратили свою былую мощь и вступили в период увядания и упадка, а это — верный признак деградации общественного строя»\*, — писал в своей книге «Закат мирового капитализма» виднейший общественный деятель США Уильям Фостер.

Это высказывание как нельзя лучше помогает понять, что современный кризис Голливуда носит не ча-

\* У. Фостер, Закат мирового капитализма, Госполитиздат, 1959, стр. 13.

стный экономический характер, в чем пытаются нас уверить зарубежные историки кино, а является частью общего кризиса всей буржуазной культуры, буржуазной идеологии.

Двадцатый век — век кинематографа — является эпохой кризиса империализма, этапом загнивания буржуазного общества. Благодаря особенностям капиталистического развития США там этот процесс начался позже, чем в других буржуазных странах. Возникновение Голливуда и первые два десятилетия его существования совпали с периодом наивысшего процветания монополистического капитала в стране. Захватив контроль над всеми средствами формирования общественного мнения, буржуазия особое внимание обратила на самое массовое и самое наглядное средство пропаганды — кино. Превратив Голливуд в одну из крупнейших монополий, империализм сделал его мощным рупором нужных идей.

Интересно проследить, как наиболее важные закономерности, характерные для идеологии современного буржуазного общества, нашли свое непосредственное отражение в продукции Голливуда.

У буржуазии, уже ясно сознающей неизбежность своей гибели, не осталось теперь и следа бывшего оптимизма.

Нет его и в американском кино, как и вообще в искусстве США. Глубокий пессимизм, мотивы «Римской империи периода упадка», отсутствие позитивных идеалов — вот что сейчас характерно для реакционного искусства этой страны. Недаром примерно с середины 50-х годов в Америке была начата ожесточенная кампания за создание «оптимистической» литературы. Недаром в разгоревшейся в этот же период на страницах американской прессы дискуссии о дальнейших перспективах развития американского театра выступавшие видели только два пути — путь «прекрасных леди» (лакированные бездумные пустышки) и путь «змеиных ям» (психопатология). Недаром так глубоко пессимистичны те немногие реалистические фильмы, которые хотя и очень редко, но появляются в американском кино.

Отказавшись от элементарных норм нравственности и справедливости, когда-то ею исповедуемых, буржуазия встала на путь аморализма и антигуманизма. И тотчас же эти два столпа стали официальной доктриной массовой продукции Голливуда.

Культ крайнего индивидуализма, стремление превратить человека в стяжателя, убить в нем все человеческое, разбудить самые порочные страсти и инстинкты его натуры — вот к чему зовут прагматизм и фрейдизм, на которых базируется идеологическая программа, проповедуемая фильмами Голливуда.

Нужно убить душу молодого, только что вступающего в жизнь человека, сделать его рабом своих страстей? — На помощь приходит культ секса.

Требуется воспитать послушного солдата, готового убивать не рассуждая? — Помогает давно испытанный и планомерно насаждаемый культ силы.

Необходимо отравить зрителя ядом шовинизма, расовой ненависти? — Расизм возводится в единственно возможный принцип взаимоотношений между людьми, подается как «закон природы», с которым якобы нет никакого смысла вести борьбу.

Больше всего на свете буржуазия боится правды жизни, способной опровергнуть лживые, столь тщательно насаждаемые каноны демагогической пропаганды. Сильнее всего буржуазия ненавидит народ, справедливо видя в нем своего будущего могильщика.

То же самое характерно и для Голливуда.

Эскапизм, стремление любым путем увести зрителей от противоречий реальной действительности, заставить забыть о них — главная отличительная черта «фабрики снов». С ней тесно связана и та постоянная лакировка американской действительности, которая характерна для фильмов голливудской массовой продукции.

Отказ от отражения подлинной жизни американского народа, его надежд и дум отчетливо проявляется и в том идеале положительного героя, который насаждает массовая продукция Голливуда. В качестве «стоцентных» американцев чаще всего фигурируют

отнюдь не подлинные простые люди Америки, а те самые бэббиты, обыватели и мещане, о подлинной сути которых уже подробно говорилось. Голливудский положительный герой — лишь одно из звеньев той защиты отживающего капиталистического строя, которая является главной целью современной буржуазной пропаганды. Но недаром в Голливуде так и не было создано ни одного подлинно значительного произведения с подобными героями. А отказ от поисков их в другой среде, в широких слоях американского народа — рабочих и фермеров, — в конце концов привел Голливуд к тому кризису идеалов, о котором сейчас много пишет сама зарубежная пресса.

Апология американского образа жизни, прославление «демократии» в США, пропаганда американизма — вот обратная сторона мнимой «безыдейности» многих легких, веселых и как будто бездумных голливудских развлекательных фильмов.

Но защита себя всегда предполагает нападение на противника. Как писал все тот же Уильям Фостер, «почти вся дребедень, появляющаяся нынче на наших экранах, служит делу защиты капиталистической системы и наступления на все прогрессивное».

Потеряв веру в прогресс, буржуазия потеряла веру и в силу человеческого разума, силу науки и стала на путь мракобесия, иррационализма, мистицизма, фидеизма и тому подобных вещей. Но главным ее оружием был и остается антикоммунизм. С помощью всевозможных лживых измышлений защитники буржуазного строя хотят опорочить коммунизм и его благородные идеи, посеять сомнение в умах людей, которых заставляют задумываться успехи стран социалистического лагеря.

Десятки самых абсурдных антисоветских и антикоммунистических фильмов выпускает ежегодно Голливуд. Их задача — любыми путями и средствами оболгать советский строй, успехи стран социалистического лагеря, успехи коммунистического движения. Но все эти усилия тщетны. Один советский спутник оказывается более убедительным, чем сотни лживых и клеветнических картин. Несмотря на все старания «стандар-

тизировать» их умы, американцы все-таки не утратили способности размышлять и делать выводы.

Но «унификация» мыслей дала непредусмотренный эффект. Столь усердно насаждавшиеся идеологические стандарты массовой продукции Голливуда привели к многочисленным идейным и художественным штампам, которые убили искусство.

Подмена подлинных жизненных конфликтов вымышленными, дешевая мелодраматичность, спекуляция на самых примитивных чувствах зрителей, бесконечное повторение раз найденных приемов, отказ от эксперимента и творческого поиска — все это оказалось губительным для подлинного искусства.

Немалую роль сыграло здесь и ограничение свободы творчества. Различные виды цензуры, система продюсеров, тесная связь американского кинематографа с политикой правящих кругов США — все это привело к тому, что большинство киномастеров были вынуждены подчиняться всем приказам руководства.

Лишь в очень немногих случаях художникам удавалось, пользуясь благоприятной политической ситуацией в стране или прибегая к «эзопову» языку, говорить хотя бы часть правды об американской действительности, о ее подлинных закономерностях.

Но что мешает талантливым мастерам работать за пределами Голливуда? Ведь на всем протяжении развития американского кино там существовал и «независимый» кинематограф, не входивший в монополистическое объединение.

Все дело в том, что «независимость» мелких кинофирм и отдельных продюсеров, ставивших фильмы на собственные деньги, тоже зачастую оказывалась чисто внешней. Отчасти потому, что система проката в США почти полностью монополизирована и идейно-неприемлемый фильм, сделанный «независимым» продюсером, имеет очень мало шансов попасть на экраны страны. А главным образом потому, что «жить в обществе и быть свободным от общества — нельзя»\*. Буржуазная идеология, господствующая в стра-

---

\* В. И. Ленин, Сочинения, изд. 5-е, т. 12, стр. 104.

не, во многом формирует и мировоззрение художников.

Трагедия многих, даже передовых мастеров американского кино, заключается в том, что, остро ощущая необратимость процессов загнивания, охвативших капиталистическое общество, они тем не менее остаются тесно связанными с ним. Понимая полную неприемлемость изживших себя буржуазных идей, они не видят других. Для тех же, кто находит в себе силы выйти за рамки «дозволенных» проблем, обратиться к иному, коммунистическому мировоззрению, показывающему выход из противоречий капиталистической действительности, уготованы «черные списки», невозможность показа картин и множество всяких других препон и рогаток на пути к читателю и зрителю.

Тем не менее в США существовал и существует подлинно независимый кинематограф. Свои произведения, пока еще, к сожалению, единичные, он создает для народа и на деньги народа. Финансируемые рабочими и прогрессивными организациями, эти фильмы, чаще всего документального характера, имеют весьма ограниченный прокат.

Истоки этого кинематографа восходят к 30-м годам. Именно тогда были поставлены короткометражки «Нас миллионы» и «Единство действия», наглядно продемонстрировавшие рост классового сознания аме-

Кадр из фильма «Соль земли»



риканских трудящихся. Целую серию документальных картин выпустила в конце 30-х — начале 40-х годов прогрессивная независимая организация «Фронтир-филмз». Среди них в особенности интересны: «Дело Шумахера» — фильм, восстановивший картину расправы ку-клукс-клановцев над тремя нежелательными для фашистских элементов кандидатами, получившими большинство голосов на муниципальных выборах; «Люди Камберленда» — убедительный социальный документ, рисующий нищету жителей этой американской провинции; «Родная земля» — наглядное свидетельство нарушений хваленых демократических свобод США. Режиссер последнего фильма Лео Гурвиц в 1948 году делает фильм «Странная победа», в котором на ряде конкретных примеров демонстрирует, как фашистские идеи вновь поднимаются из праха — в США, стране, боровшейся с немецким фашизмом. Появление подобной картины в период, когда реакция уже развернула наступление по всему фронту, было актом огромного гражданского мужества. В 1949 году этот фильм был показан на IV Международном фестивале в Марианских Лазнях (где ему присудили премию за лучший сценарий). Доступ на широкий экран США он так и не получил.

Но вершиной подлинно независимого американского кинематографа явился художественный фильм «Соль земли», поставленный в 1953 году изгнанными из Голливуда продюсером Полем Джеррико и режиссером Гербертом Биберманом на средства «Независимого объединения шахтеров и сталеплавильщиков». Рассказывая о стойкости и мужестве шахтеров-мексиканцев в борьбе за свои права во время пятнадцатимесячной забастовки, фильм останавливается на двух запретных темах: расовой дискриминации и постепенном росте классового сознания самых отсталых участников забастовки. По своей проблематике и решению вопросов классовой борьбы этот фильм весьма необычен даже для прогрессивного зарубежного кино. Не будет преувеличением сказать, что он выходит за рамки критического реализма и вплотную подходит к искусству социалистического реализма.

Не удивительно, что в США были приняты все меры, чтобы помешать появлению подобного произведения. В нашей прессе подробно писалось о многочисленных репрессиях, которым подвергался съемочный коллектив, о запрещении проката фильма в США. Впервые он демонстрировался на Международном фестивале в Канне в 1954 году, где получил высокую оценку. Только после того как фильм с триумфом прошел по экранам большинства стран Европы, он наконец был показан в Америке в очень небольшом числе второразрядных кинотеатров.

Путь этой картины к зрителю лишний раз продемонстрировал трудности развития независимого американского кинематографа. Трудно, очень трудно сохранить независимость в стране, где безраздельно господствуют монополии.

И потому нелегко ответить что-то определенное на вопрос, который часто возникает: что же придет на смену современному Голливуду? Новый Голливуд, построенный на иных экономических принципах? Или получит развитие тот независимый американский кинематограф, ростки которого наблюдаются уже сейчас?

Ответ на этот вопрос кроется в общей политической и экономической обстановке в стране, в росте сознательности американского рабочего класса. Недаром на всем протяжении истории кино в США можно было наблюдать одну ярко выраженную закономерность: увеличение числа реалистических произведений всегда было связано с социальными и политическими сдвигами в стране. Прогрессивные, реалистические традиции американской кинематографии, создавшей немало значительных произведений киноискусства,— вот что является залогом ее будущих успехов.

# Библиография

## книг и статей о Голливуде

---

### НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Гурко, Лео. Кризис американского духа, М., Изд-во иностранной литературы, 1958.
- Джилльберт, Эдвин. В беличьем колесе, М., Изд-во иностранной литературы, 1950.
- Кан, Гордон. Прогрессивные деятели Голливуда перед судом, М., Изд-во иностранной литературы, 1949.
- Кукаркин, Александр. Американское кино.— В кн.: «Кино, театр, музыка, живопись в США», «Знание», 1964.
- Лоусон, Джон Говард. Кинофильмы в борьбе идей, М., Изд-во иностранной литературы, 1954.
- Лейн, Тамар. Американский киносценарий, М., Госкиноиздат, 1940.
- Мерсийон, Анри. Кино и монополии в США, М., Изд-во иностранной литературы, 1956.
- Платт, Дэвид. За кулисами одной голливудской студии.— «Интернациональная литература», № 3, 1941.
- Розенбаум, А. Голливуд. Американский киногород, М., 1926.
- Садуль, Жорж. От агонии Голливуда к жизненной силе подлинно народного творчества.— «Искусство кино», № 8, 1954.
- «Американские киносценарии», М., Госкиноиздат, 1940.
- «Сценарии американского кино», М., «Искусство», 1960.

### НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

- Ardry, R., What Happened to Hollywood. — «The Reporter», 1957, 24/I.
- Brustein, R., The Hollywood War of Independence. — «Film quarterly», 1959, № 3.
- Clarke, T., My Honest Opinion of Hollywood. — «Daily express», 1956, 19/III.
- Cogley, John, Report on Blacklisting. Part 1, Movies, 1956.

- Crowther, Bosley, *The Lion's Share*, N. Y., 1957.  
Crowther, Bosley, *The Hollywood Radja*, N. Y., 1960.  
Day, Beth. *This was Hollywood*, L. 1960.  
Dreiser, Theodore. *The Real Sins of Hollywood*. —  
«Liberty», June 11th, 1932.  
Goodman, Ezra, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hol-  
lywood*, N. Y., 1961.  
Hecht, Ben, *A Child of the Century*, N. Y., 1954.  
Hecht, Ben. *Hollywood, il cadavre*. — «Cinema», № 37.  
Inglis, Ruth. *Freedom of the Movies*, Chicago, 1947.  
Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film*, N. Y., 1939.  
Jerome, V. *The Negro in Hollywood Films*, N. Y., 1950.  
Powdermaker, Hortense. *Hollywood, the Dream Fac-  
tory*. N. Y., 1951.  
Schulberg, Budd. *What Makes Sammy Run?* N. Y., 1941.  
Schary, Dore. *Hollywood: Fade out, Fade in*. — «The Re-  
porter, 1957, 18/IV.  
Zinsser, William. *Seen any Good Films Lately?* N. Y.,  
1957.

# Фильмография

---

## **АЛЛИЛУИЯ (Halliluja)**

Пр-во «МГМ», 1929 г. Реж. Кинг Видор. Сцен.: Ванда Тучок, Ричард Шейер. В ролях: Даниэл Хейнс, Гарри Грей, Фанни Белл де Найт, Эверетт Мак Каррити, Виктория Спиви и др.

## **АЛЧНОСТЬ (Greed)**

Пр-во «МГМ», 1924 г. Реж. Эрих фон Штрогейм. Сцен.: Джун Матис, Э. Штрогейм (по роману Фрэнка Норриса «Мак-Тиг»). Операторы: Бен Рейнольдс, Уильям Дэниелс, Эрнст Шедзак. В ролях: Гибсон Гоулэнд, Зазу Питтс, Честер Конклин, Джин Хершолт, Дейл Фуллер.

## **АЛЫЙ ЗНАК ДОБЛЕСТИ (Red badge of courage, the)**

Пр-во «МГМ», 1951 г. Реж. Джон Хьюстон. Сцен.: Джон Хьюстон, Альберт Бэнд (по роману Стивена Крейна). Опер. Гарольд Россон. В ролях: Оди Мерфи, Билл Молден, Дуглас Дик, Джон Диркес и др.

## **АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ (An american tragedy)**

Пр-во «Парамаунт», 1931 г. Реж. Джозеф фон Штернберг. Сцен. Сэмюэль Хоффенштейн. Опер. Ли Гармс. В ролях: Филипп Холмз, Сильвия Сидней, Фрэнсис Ди, Ирвинг Пичел и др.

## **АХ, ГЛУШЬ! (Ah, wilderness)**

Пр-во «МГМ», 1935 г. Реж. Кларенс Браун. Сцен.: Фрэнсис Гудрич, Альберт Хэккет (по одноименной пьесе Юджина О'Нейла). Опер. Клайд де Винна. В ролях: Уоллес Бири, Лайонел Барримор, Алина Мак-Магон, Эрик Линден, Сесилия Паркер и др.

## **БЛОКАДА (Blockade)**

Пр-во «Уолтер Уэнджер», 1938 г. Реж. Уильям Дитерле. Сцен. Джон Говард Лоусон. Опер. Рудольф Матэ. В ролях: Мадлен Керрол, Генри Фонда, Лео Каррильо, Джон Холлидей, Владимир Соколов и др.

## **БЕН-ГУР (Ben-Hur)**

Пр-во «МГМ», 1959 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен. Карл Танберг (по роману Лью Уоллеса). Опер. Роберт Сертис. В ролях: Чарлтон Хестон, Джек Хоукинс, Хайя Харарит, Стефан Бойд и др.

## **БОЛЬШОЙ ВАЛЬС (Great waltz)**

Пр-во «МГМ», 1938 г. Реж. Жюльен Дювивье. Сцен.: Сэмюель Хоффенштейн, Уолтер Рейш. Опер. Джозеф Руттенберг. В ролях: Фернан Гравэ, Луиза Райнер, Милица Корьюс, Хью Герберт, Лайонел Этвилл, Курт Боа, Кристиан Раб и др.

## **БРИЛЛИАНТОВЫЙ ДЖИМ (Diamond Jim)**

Пр-во «Юниверсл», 1935 г. Реж. Эдуард Сазерленд. Сцен. Престон Стерджес. Опер. Джордж Робинсон. В ролях: Эдуард Арнольд, Джин Артур, Бинни Барнс, Цезарь Ромеро, Хью О'Коннел и др.

## **БУЛЬВАР ЗАХОДЯЩЕГО СОЛНЦА (Sunset boulevard)**

Пр-во «Парамаунт», 1950 г. Реж. Билли Уайлдер. Сцен.: Чарлз Бреккет, Билли Уайлдер. Опер.: Джон Сейц, Гордон Дженнингс. В ролях: Уильям Холден, Глория Свенсон, Эрих фон Штрогейм, Сесиль де Милль, Бестер Китон и др.

## **БУМЕРАНГ (Boomerang)**

Пр-во «XX век — Фокс», 1947 г. Реж. Элиа Казан. Сцен. Ричард Мерфи. Опер. Норберт Бродайн. В ролях: Дана Эндрюс, Джейн Уотт, Ли Кобб, Артур Кеннеди, Сэм Ливен и др.

## **ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР (Great dictator, the)**

Пр-во «Чарлз С. Чаплин фильм корпорейшн», 1940 г. Реж. и сцен. Чарлз С. Чаплин. Опер.: Карл Штресс, Роланд Тотеро. В ролях: Чарли Чаплин, Полетт Годдар, Джек Оки, Реджинальд Гардинер и др.

## **ВЕЛИКИЙ КАРУЗО (Great Caruso, the)**

Пр-во «МГМ», 1951 г. Реж. Ричард Торп. Сцен.: Соня Левьен, Уильям Людвиг. Опер. Джозеф Руттенберг. В ролях: Марио Ланца, Энн Блис, Ярмила Новотна, Дороти Кирстен.

## **ВЕЛИКИЙ ПОБЕГ (Great escape)**

Пр-во «Мириш-Юнайтед Артистс», 1962 г. Реж. Джон Старджес. Сцен.: Джеймс Клейвел, У. Р. Бернетт (по роману Пола Брикхилла). Опер. Дэниел Фэпп. В ролях: Стив Мак-Куин, Джеймс Гарднер, Ричард Аттенборо, Джеймс Дональд и др.

### **ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕМЕРКА [Magnificent Seven, the]**

Пр-во «Мириш-Альфа», 1960 г. Реж. Джон Старджес. Сцен. Уильям Робертс (по мотивам японского фильма «Семь самураев»). Опер. Чарльз Лэнг. В ролях: Юл Бриннер, Стив Мак-Куин, Хорст Бухгольц, Чарльз Бронсон и др.

### **ВЕРЕВКА [Rope]**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1948 г. Реж. Альфред Хичкок. Сцен. Артур Лорентс (по пьесе Патрика Гамильтона). Опер. Джозеф Валентайн. В ролях: Джеймс Стюарт, Джон Долл, Фарли Грейнджер, Седрик Хардвик, Констанция Колье и др.

### **ВЕСЕЛАЯ ВДОВА [Merry widow]**

Пр-во «МГМ», 1934 г. Реж. Эрнст Любич. Сцен.: Эрнст Вайда, Самсон Рафаэлсон. Опер. Оливер Марч. В ролях: Джанетта Мак-Дональд, Морис Шевалье, Эдуард Эверетт Хортон, Уна Меркель, Дональд Мик и др.

### **ВЕСТ-САЙДСКАЯ ИСТОРИЯ [West-side story]**

Продюсер Роберт Уайз, 1961 г. Реж.: Роберт Уайз, Джером Роббинс. Сцен. Эрнст Леман. Опер. Дэниел Фэпп. В ролях: Натали Вуд, Ричард Беймер, Расс Тэмблин, Рита Морено, Джордж Чакарис и др.

### **ВОЗВРАТ ИЗ ВЕЧНОСТИ [Back from eternity]**

Пр-во «РКО-Радио», 1956 г. Реж. Джон Фэрроу. Сцен. Джонатан Латимер. Опер. Уильям Меллор. В ролях: Роберт Райан, Анита Экберг, Род Стейгер, Филис Кэрк и др.

### **ГЛУХОЙ ТУПИК [Blind alley]**

Пр-во «Колумбия», 1938 г. Реж. Лью Лендерс. Сцен.: Лайонел Хаузер, Гарри Сеголл, Рон Фергюссон. Опер. Ник Мазурака. В ролях: Ричард Дикс, Уитни Боурн, Эдуард Кьянелли, Фрэнсис Мерсер, Пол Гилфойл.

### **ГРАЖДАНИН КЕЙН [Citizen Kane]**

Пр-во «Меркури», прокат «РКО-Радио», 1941 г. Реж. Орсон Уэллес. Сцен.: Орсон Уэллес, Герман Манкевич. Опер. Грегг Толанд. В ролях: Орсон Уэллес, Джозеф Коттен, Дороти Комингор, Эверетт Слоун и др.

### **ГРОЗДЬЯ ГНЕВА [Grapes of wrath, the]**

Пр-во «XX век — Фокс», 1940 г. Реж. Джон Форд. Сцен. Нанелли Джонсон. Опер. Грегг Толанд. В ролях: Генри Фонда, Джейн Даруэлл, Джон Каррадайн, Чарли Грейпуин, Дорис Баудон и др.

### **ДЕВУШКА С ПЯТОЙ АВЕНЮ (Fifth avenue girl)**

Пр-во «РКО-Радио», 1939 г. Реж. Грегори Ла-Кава. Сцен. Алан Скотт. Опер. Роберт де Грасс. В ролях: Джинджер Роджерс, Уолтер Коннолли, Барри Тисдейл, Джеймс Эллисон, Тим Холт и др.

### **ДЖАЗ-БАНД АЛЕКСАНДЕРА (Alexander's ragtime band)**

Пр-во «XX век — Фокс», 1938 г. Реж. Генри Кинг. Сцен.: Катрин Скола, Ламар Тротти. Опер. Певерелл Марли. В ролях: Алиса Фей, Тайрон Пауэр, Дон Амиче, Этель Мерман, Джин Хершолт, Джон Каррадайн.

### **ДЖЕРОНИМО (Geronimo)**

Пр-во «Парамаунт», 1939 г. Реж. Пол Слоун. Сцен. Пол Слоун. Опер. Генри Шарп. В ролях: Престон Фостер, Элен Дрю, Энди Дивайн, Джин Локхарт, Уильям Генри, Ральф Морган, Пьер Уоткин и др.

### **ДЖО И ЭТЕЛЬ ТОРП В ГОСТЯХ У ПРЕЗИДЕНТА (Joe and Ethel Thorp call on the president)**

Пр-во «МГМ», 1939 г. Реж. Роберт Синклер. Сцен. Мелвил Бейкер. Опер. Леонард Смит. В ролях: Энн Созерн, Льюис Стоун, Уолтер Бреннон, Уильям Гарган и др.

### **ДИЛИЖАНС (Stagecoach)**

Пр-во «Уолтер Уэнджер» — «Юнайтед Артистс», 1939 г. Реж. Джон Форд. Сцен. Дадли Николс. Опер.: Берт Гленнон, Рей Реннехан. В ролях: Клер Тревор, Джон Уэйн, Томас Митчелл, Джон Каррадайн, Дональд Мик и др.

### **ДИПЛОМАТИЧЕСКИЙ КУРЬЕР (Diplomatic courier)**

Пр-во «XX век — Фокс», 1952 г. Реж. Генри Хетауэй. Сцен.: Кейси Робинсон, Лайам О'Брайен (по роману Питера Чейни «Мрачная миссия»). Опер. Люсьен Баллар. В ролях: Тайрон Пауэр, Патриция Нил, Стефан Макнелли, Хильдегард Неф.

### **ДОКИ НЬЮ-ЙОРКА (Docks of New-York)**

Пр-во «Парамаунт», 1928 г. Реж. Джозеф фон Штернберг. Сцен. Джулес Фуртман. Опер. Гарольд Россен. В ролях: Джордж Бэнкрофт, Ольга Бакланова, Бетти Компсон, Митчел Льюис и др.

### **ДОЛИНА РЕШИМОСТИ (Valley of decision, the)**

Пр-во «МГМ», 1945 г. Реж. Тей Гарнетт. Сцен.: Джон Михан, Соня Левьен. Опер. Джозеф Руттенберг. В ролях: Грир Гарсон, Грегори Пек, Дональд Крисп, Лайонелл Барримор, Престон Фостер и др.

### **ДУРНОЕ СЕМЯ (Bad seed)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1956 г. Реж. Мервин Ле Рой. Сцен. Джон Ли Мехин (по одноименной пьесе Максвелла Андерсона и роману Уильяма Марча). Опер. Хэл Россон. В ролях: Нэнси Келли, Патти Мак Кормик, Генри Джонс, Эйлин Хекарт и др.

### **ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА (Gold rush, the)**

Пр-во «Чарлз С. Чаплин филм корпорейшн», 1925 г. Реж. и сцен. Чарлз С. Чаплин. Опер.: Роланд Тотеро, Джек Уилсон. В ролях: Чарли Чаплин, Мак Суэйн, Том Мюррей, Джорджия Хейл и др.

### **ИМПЕРАТОР ДЖОНС (Emperor Jones)**

Пр-во «Юнайтед Артистс», 1933 г. Реж. Дадли Мерфи. Сцен. Дю Бойс Хейурд (по пьесе Юджина О'Нейла). Опер. Эрнест Холлер. В ролях: Поль Робсон, Дадли Диггс, Фрэнк Уилсон, Фредди Вашингтон, Руби Элзи и др.

### **КАДИЛЛАК ИЗ ЧИСТОГО ЗОЛОТА (Solid gold cadillac)**

Пр-во «Колумбия», 1956 г. Реж. Ричард Куин. Сцен. Эйб Бэрроуз. Опер. Чарлз Лэнг. В ролях: Джуди Холлидей, Пол Дуглас, Фред Кларк, Джон Уильямс и др.

### **КВАРТИРА (Apartment, the)**

Пр-во «Мириш-Альфа», 1960 г. Реж. Билли Уайлдер. Сцен.: Билли Уайлдер, И. Даймонд. Опер. Джозеф Ла Шелл. В ролях: Джек Леммон, Ширли Мак-Лейн, Джордж Мак-Муррей.

### **КЕРРИ (Carrie)**

Пр-во «Парамаунт», 1952 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен.: Рут и Август Гетц. Опер. Виктор Милнер. В ролях: Лоуренс Оливье, Дженнифер Джонс, Мириам Гопкинс, Эдди Альберт, Рэй Тил и др.

### **КОНИ АЙЛЕНД (Coney island)**

Пр-во «XX век — Фокс», 1943 г. Реж. Уолтер Лэнг. Сцен. Джордж Ситон. Опер. Эрнест Палмер. В ролях: Бетти Грейбл, Джордж Монтгомери, Цезарь Ромеро, Чарлз Уиннингер, Фил Силверс, Пол Херст.

### **КРОВАВАЯ ИМПЕРАТРИЦА (Scarlet empress)**

Пр-во «Парамаунт», 1934 г. Реж. Джозеф фон Штернберг. Сцен. Михаил Комров. Опер. Берт Гленнон. В ролях: Марлен Дитрих, Джон Лодж, Мария Зибер, Обри Смит, Джейн Даруэлл, Олива Телл и др.

### **КРЫТЫЙ ФУРГОН (Covered wagon, the)**

Пр-во «Феймос Плейерс», 1923 г. Реж. Джеймс Крюзе. Сцен. Джек Каннингхэм. Опер. Карл Браун. В ролях: Дж. Уоррен Керриган, Луиза Вильсон, Алан Хейл, Эрнест Торренс и др.

### **ЛЕТЧИКИ-САМОУБИЙЦЫ (Suicide pilots)**

Реж. и сцен. Перри Вольф, 1963 г. Диктор: Дункан Эллиотт.

### **ЛИСИЧКИ (Little foxes, the)**

Пр-во «Сэмюель Голдвин», 1941 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен. Лилиан Хеллман (по собственной пьесе). Опер. Грегг Толанд. В ролях: Бетт Дэвис, Герберт Маршалл, Тереза Райт, Ричард Карлсон и др.

### **ЛИЦО В ТОЛПЕ (Face in the crowd, a)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1957 г. Реж. Элиа Казан. Сцен. Бадд Шульберг. Опер.: Гарри Стрэдлинг, Гейн Решер. В ролях: Энди Гриффит, Патриция Нейл, Энтони Франсуаза, Перси Уорм, Чарлз Ирвинг и др.

### **ЛИЦО СО ШРАМОМ (Scarface)**

Пр-во «Говард Хьюз» — «Юнайтед Артистс», 1932 г. Реж. Говард Хоукс. Сцен.: Бен Хект, Сетон Миллер, Джон Ли Мехин. Опер. Ли Гармс. В ролях: Поль Муни, Осгуд Перкинс, Карен Морли, Джордж Рафт, Энн Дворак и др.

### **ЛОУРЕНС АРАВИЙСКИЙ (Lawrence of Arabia)**

Пр-во «Сэм Шпигель» — «Колумбия», 1962 г. Реж. Дэвид Лин. Сцен. Роберт Болт. Опер. Фред Янг. В ролях: Питер О'Тул, Алек Гиннес, Энтони Куин, Омар Шариф и др.

### **ЛУЧШИЕ ГОДЫ НАШЕЙ ЖИЗНИ (Best years of our lives, the)**

Пр-во «Сэмюель Голдвин», 1946 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен. Роберт Шервуд. Опер. Грегг Толанд. В ролях: Мирна Лой, Фредерик Марч, Дана Эндрюс, Тереза Райт, Гарольд Рассел, Глэдис Джордж и др.

### **МАНЬЧЖУРСКИЙ КАНДИДАТ (Manchurian candidate, the)**

Пр-во «Юнайтед Артистс», 1962 г. Реж. Джон Франкенхеймер. Сцен. Джордж Аксельрод. Опер. Лайонел Линдон. В ролях: Фрэнк Синатра, Лоуренс Харви, Джанет Ли, Анджела Лэнсбери. Генри Сильва и др.

## **МАРИЯ-АНТУАНЕТТА [Marie-Antoinette]**

Пр-во «МГМ», 1938 г. Реж. Вудбридж Стронг Ван-Дайк. Сцен.: Клодина Уэст, Дональд Огден Стюарт, Эрнест Вайда (по роману Стефана Цвейга). Опер. Уильям Дэниелс. В ролях: Норма Ширер, Тайрон Пауэр, Джон Барримор, Роберт Морли, Анита Луиза, Глэдис Джордж и др.

## **МЕСТО ПОД СОЛНЦЕМ [Place in the sun, a]**

Пр-во «Парамаунт», 1951 г. Реж. Джордж Стивенс. Сцен.: Майкл Уилсон, Гарри Браун (по роману Теодора Драйзера «Американская трагедия»). Опер. Уильям Меллор. В ролях: Монтгомери Клифт, Элизабет Тейлор, Шелли Винтерс и др.

## **МИСТЕР СМИТ ЕДЕТ В ВАШИНГТОН [Mr. Smith goes to Washington]**

Пр-во «Колумбия», 1939 г. Реж. Фрэнк Капра. Сцен. Сидней Бухман. Опер. Джозеф Уокер. В ролях: Джин Артур, Джеймс Стюарт, Клод Рейнс, Эдуард Арнольдс, Гай Кибби и др.

## **МОЛОДОЙ МИСТЕР ЛИНКОЛЬН [Young mr. Lincoln]**

Пр-во «XX век — Фокс», 1939 г. Реж. Джон Форд. Сцен. Ламар Тротти. Опер. Берт Гленнон. В ролях: Генри Фонда, Алиса Брейди, Марджори Уивер, Дональд Мик, Эдди Коллинз и др.

## **НА БЕРЕГУ [On the beach]**

Пр-во «Ломитас продакшнз», 1959 г. Реж. Стенли Креймер. Сцен. Джон Пекстон (по роману Невилля Шюта). Опер. Джузеппе Ротунио. В ролях: Грегори Пек, Ава Гарднер, Фред Астер, Энтони Перкинс и др.

## **НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН [All quiet on the western front]**

Пр-во «Юниверсл», 1930 г. Реж. Льюис Майлстоун. Сцен.: Делл Эндриус, Максвелл Андерсон (по одноименному роману Эриха Марии Ремарка). Опер. Артур Эдесон. В ролях: Луи Вольгейм, Лью Айрес, Джон Рей, Джордж Саммервилл и др.

## **НЕ СКЛОНИВШИЕ ГОЛОВЫ [Defiant ones, the]**

Пр-во «Стенли Креймер», 1958 г. Реж. Стенли Креймер. Сцен.: Натан Дуглас, Гарольд Смит. Опер. Сэм Ливит. В ролях: Тони Кертис, Сидней Пуатье, Теодор Байкл, Чарльз Мак-Гроу и др.

## **НОВЫЕ ВРЕМЕНА [Modern times]**

Пр-во «Чарлз С. Чаплин филм корпорейшн», 1936 г. Реж. и сцен. Чарлз С. Чаплин. В ролях: Чарли Чаплин, Полетт Годдар, Гарри Мейерс, Честер Конклин и др.

### **ОСКВЕРНИТЕЛЬ ПРАХА (Intruder in the dust)**

Пр-во «МГМ», 1949 г. Реж. Кларенс Браун. Сцен. Бен Мэддоу (по роману Уильяма Фолкнера). Опер. Роберт Сертис. В ролях: Дэвид Брайан, Клод Джармон-мл., Хуано Хернандец, Элизабет Паттерсон и др.

### **ПАРЕНЬ ВСТРЕЧАЕТ ДЕВУШКУ (Boy meets girl)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1938 г. Реж. Ллойд Бекон. Сцен.: Белла и Сэмюель Спивак. Опер. Сол Полито. В ролях: Джеймс Кегни, Пэт О'Брайен, Мэри Уилсон, Ральф Беллами, Дик Форан и др.

### **ПАРИЖАНКА (Woman of Paris, a)**

Пр-во «Чарлз С. Чаплин филм корпорейшн», 1923 г. Реж. и сцен. Чарлз С. Чаплин. Опер.: Роланд Тотеро, Джек Уилсон. В ролях: Эдна Первианс, Адольф Менжу, Карл Миллер, Лидия Нотт и др.

### **ПЕСНЬ О РОССИИ (Song of Russia)**

Пр-во «МГМ», 1943 г. Реж. Грегори Ратов. Сцен.: Поль Джеррико, Ричард Коллинз. Опер. Гарри Стредлинг. В ролях: Роберт Тейлор, Сюзен Питерс, Джон Ходиак, Михаил Чехов, Владимир Соколов и др.

### **ПИНКИ (Pinky)**

Пр-во «XX век — Фокс», 1949 г. Реж. Элиа Казан. Сцен.: Филип Данн, Дадли Николс. Опер. Джо Мак-Дональд. В ролях: Жанна Крейн, Этель Барримор, Этель Уотерс, Уильям Ландиган и др.

### **ПЛУГ И ЗВЕЗДЫ (Plough and the stars, the)**

Пр-во «РКО-Радио», 1936 г. Реж. Джон Форд. Сцен. Дадли Николс (по одноименной пьесе Шона О'Кейси). Опер. Джозеф Август. В ролях: Барбара Стэнуйк, Престон Фостер, Барри Фицджеральд, Деннис О'Ди, Уна О'Коннор и др.

### **ПОВЕСТЬ О ЛУИ ПАСТЕРЕ (Story of Louis Pasteur)**

Пр-во «Ферст Нэшенл» — «Космополитен», 1935 г. Реж. Уильям Дитерле. Сцен.: Шеридан Гибни, Пьер Коллинз. Опер. Тони Гаудио. В ролях: Поль Муни, Джозефина Хатчинсон, Анита Луиза, Дональд Вудс, Аким Тамиров, Холлиуэлл Хоббс и др.

### **ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕНЩИНА НА ЗЕМЛЕ (Last woman on the earth, the)**

Пр-во «Роджер Корман» — «Юнайтед Артистс», 1963 г. Реж. Роджер Корман. Сцен. Роберт Таун. В ролях: Энтони Карбоун, Бетси Джонс-Моурленд, Эдвард Уэйн.

### **ПРИМЕСЬ ПОРОКА (Touch of evil)**

Пр-во «Юниверсл», 1958 г. Реж и сцен. Орсон Уэллес. Опер. Рассел Метти. В ролях: Чарлтон Хестон, Джанет Ли, Орсон Уэллес, Джозеф Калейа и др.

### **ПРИШЕСТВИЕ МИСТЕРА ДЖОРДАНА (Here comes mr. Jordan)**

Пр-во «Колумбия», 1941 г. Реж. Александр Холл. Сцен.: Сидней Бухман, Сетон Миллер. Опер. Джозеф Уокер. В ролях: Роберт Монтгомери, Эвелин Кейс, Клод Рейнс, Рита Джонсон, Джон Эмери и др.

### **ПСИХОЗ (Psycho)**

Пр-во «Парамаунт», 1960 г. Реж. Альфред Хичкок. Сцен. Джозеф Стефано. Опер. Джон Рассел. В ролях: Энтони Перкинс, Джанет Ли, Вера Майлз, Джон Гэвин и др.

### **ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАХ (Journey into fear)**

Пр-во «РКО-Радио», 1942 г. Реж. Норман Фостер. Сцен.: Орсон Уэллес, Джозеф Коттен. Опер. Карл Штрусс. В ролях: Джозеф Коттен, Орсон Уэллес, Долорес дель Рио, Рут Уоррик и др.

### **55 ДНЕЙ В ПЕКИНЕ (55 days in Peking)**

Пр-во «Сэмюэль Бронстон» — «Юнайтед Артистс», 1962 г. Реж. Николас Рей. Сцен. Филип Иордан. Опер. Джек Хилдъярд. В ролях: Чарлтон Хестон, Дэвид Найвен, Ава Гарднер, Лин Си Мон и др.

### **РАПСОДИЯ (Rhapsody)**

Пр-во «МГМ», 1954 г. Реж. Чарлз Видор. Сцен.: Кей Кэнин, Майкл Кэнин. Опер. Роберт Плэнк. В ролях: Элизабет Тейлор, Витторио Гасман, Джон Эриксон, Михаил Чехов и др.

### **РАПСОДИЯ В СТИЛЕ БЛЮЗ (Rhapsody in blues)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1945 г. Реж. Ирвинг Рэппер. Сцен.: Говард Кох, Эллиот Пол. Опер. Сол Полито. В ролях: Роберт Альда, Джоан Лесли, Алексис Смит, Чарльз Коберн, Оскар Левант и др.

### **РИО ГРАНДЕ (Rio Grande)**

Пр-во «Аргози», 1950 г. Реж. Джон Форд. Сцен. Джеймс Кевин Мак Гиннес. Опер.: Берт Гленнон, Аучи Стаут. В ролях: Джон Уэйн, Морин О'Хара, Керрол Нейш, Виктор Мак-Лаглен, Грэнт Уизерс и др.

## **РОБИН ГУД ИЗ ЭЛЬДОРАДО [Robin Good of El Dorado]**

Пр-во «МГМ», 1936 г. Реж. Уильям Уэллман. Сцен. Уильям Уэллман. Опер. Честер Лайонс. В ролях: Уорнер Бакстер, Энн Лоринг, Брюс Кэбот, Соледад Хименес и др.

## **РОДНАЯ ЗЕМЛЯ [Native land]**

Пр-во «Фронтир филмз», 1942 г. Реж.: Лео Гурвиц, Пол Стрэнд. Сцен.: Дэвид Вольф, Лео Гурвиц, Пол Стрэнд. Опер. Пол Стрэнд. В ролях: Фред Джонсон, Мэри Джордж, Джон Реник, Амалия Романо и др.

## **РОЖДЕНИЕ НАЦИИ [Birth of a nation]**

Пр-во «Ипок», 1915 г. Реж. Дэвид Уорк Гриффит. Сцен.: Д. У. Гриффит, Фрэнк Вудс (по роману Томаса Диксона «Человек клана»). Опер. Дж. У. Битцер. В ролях: Лилиан Гиш, Генри Уолтхолл, Ральф Льюис, Мей Марш и др.

## **РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА [Romeo and Juliet]**

Пр-во «МГМ», 1937 г. Реж. Джордж Кьюкор. Сцен. Тальбот Дженнингс. Опер. Уильям Дэниелс. В ролях: Норма Ширер, Лесли Хоуард, Джон Барримор, Эдна Мей Оливер, Бэзил Ретбоун, Обри Смит и др.

## **САМЫЙ ДЛИННЫЙ ДЕНЬ [Longest day, the]**

Пр-во «XX век — Фокс», 1962 г. Прод. Даррил Занук. Реж.: Кен Аннакин, Эндрю Мартон, Бернард Викки. Сцен. Корнелиус Райан. Опер.: Жан Бургуан, Генри Персин, Уолтер Уоттич. В ролях: Эдди Альберт, Пол Анка, Арлетти, Жан-Луи Барро, Бурвиль, Ричард Бартон, Генри Фонда, Курт Юргенс и др.

## **САМЫЙ ДОСТОЙНЫЙ [Best man, the]**

Продюсеры Стюарт Миллер, Лоуренс Тэрман, 1964 г. Реж. Фрэнк Шефнер. Сцен. Гор Видал (по его же пьесе). В ролях: Генри Фонда, Клифф Робертсон, Ли Трэси, Маргарет Лейтон и др.

## **СЕВЕРНАЯ ЗВЕЗДА [North star, the]**

Пр-во «Сэмюель Голдвин», 1943 г. Реж. Льюис Майлстоун. Сцен. Лилиан Хеллман. Опер. Джеймс Уонг Хау. В ролях: Энн Бакстер, Дана Эндрюс, Уолтер Хастон, Эрих фон Штрогейм, Джейн Уизерс и др.

## **СЕМЕЙНОЕ ДЕЛО [Family affair]**

Пр-во «МГМ», 1937 г. Реж. Джордж Сейтц. Сцен. Кей Ван Райпер. Опер. Лестер Уайт. В ролях: Лайонелл Барримор, Сесилия Паркер, Микки Руни, Чарли Грейпуин, Спринг Байингтон, Джули Хейден и др.

### **СЕМЬ ДНЕЙ В МАЕ [Seven days in may]**

Пр-во «Север артс» — «Джоел продакшнз», 1964 г. Реж. Джон Франкенхеймер. Сцен. Род Серлинг (по одноименному роману Флетчера Нибела и Чарлза Бейли II). Опер. Элсуорт Фредрикс. В ролях: Берт Ланкастер, Керк Дуглас, Фредрик Марч, Ава Гарднер.

### **СЕРЖАНТ ЙОРК [Sergeant York]**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1941 г. Реж. Говард Хоукс. Сцен.: Эбем Финкель, Гарри Чэндли, Говард Кох. Опер.: Сол Полито, Артур Эдесон. В ролях: Гери Купер, Уолтер Бреннан, Джоан Лесли, Джордж Тобиаш и др.

### **СИМАРРОН [Simarron]**

Пр-во «РКО-Радио», 1931 г. Реж. Уэсли Раггс. Сцен. Говард Эстабрук (по одноименному роману Эдны Фербер). Опер. Эдуард Кронъягер. В ролях: Ричард Дикс, Ирен Данн, Эстелла Тейлор и др.

### **СМЕРТЬ КОММИВОЯЖЕРА [Death of a salesman]**

Пр-во «Скрин Плейз» — прокат «Колумбия», 1951 г. Реж. Ласло Бенедек. Сцен. Стэнли Робертс (по пьесе Артура Миллера). Опер. Фрэнк Плейнер. В ролях: Фредрик Марч, Милдред Даннок, Кевин Мак-Карти, Камерон Митчел.

### **СОКРОВИЩЕ СЬЕРРА-МАДРЕ [Treasure of Sierra-Madre]**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1948 г. Реж. Джон Хьюстон. Сцен. Джон Хьюстон (по роману Б. Трейвена). Опер. Тед Мак-Корд. В ролях: Хамфри Богарт, Уолтер Хьюстон, Тим Холт, Брюс Беннет и др.

### **СОЛЬ ЗЕМЛИ [Salt of the earth, the]**

Пр-во «Независимое производственное объединение и интернациональный союз шахтеров и рабочих плавильных заводов», 1953 г. Прод. Поль Джеррико. Реж. Герберт Биберман. Сцен. Майкл Уилсон. В ролях: Росуара Ревуэлтас, Хуан Чакон, Уилл Джир и др.

### **СТРАННАЯ ПОБЕДА [Strange victory]**

Пр-во «Гарджет филм», 1948 г. Реж. Лео Гурвиц. Сцен. Лео Гурвиц. Опер.: Питер Глушанек, Джордж Джекобсон.

### **СОРОК ВТОРАЯ УЛИЦА [42 nd street]**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1933 г. Реж. Ллойд Бэкон. Сцен.: Джеймс Сеймур, Райен Джеймс. Опер. Сол Полито. В ролях: Уорнер Бакстер, Джордж Брент, Биб Дэниелс, Джинджер Роджерс, Дик Пауэлл и др.

## **СУЭЦ (Suez)**

Пр-во «ХХ век — Фокс», 1938 г. Реж. Алан Дуэн. Сцен.: Филип Данн, Жюльен Джозефсон. Опер. Певерелл Марли. В ролях: Лоретта Янг, Аннабелла, Тайрон Пауэр, Джозеф Шилдкраут, Леон Эймс и др.

## **ТАРЗАН, ЧЕЛОВЕК-ОБЕЗЬЯНА (Tarzan, the ape man)**

Пр-во «МГМ», 1932 г. Реж. Вудбридж Стронг Ван-Дайк. Сцен. Сирил Хьюм (по романам Эдгара Райса Берроуза). Опер.: Гарольд Россен, Клайд де Винна. В ролях: Джонни Вайсмюллер, Морин О'Салливан, Нейл Гамильтон, Обри Смит, Дорис Ллойд и др.

## **ТЕРЕЗА (Teresa)**

Пр-во «МГМ», 1951 г. Реж. Фред Циннеман. Сцен. Стюарт Стерн. Опер. Уильям Милнер. В ролях: Джон Эрикссон, Пьер Анжели, Патриция Коллиндж, Ричард Бишоп и др.

## **ТИХИЙ АМЕРИКАНЕЦ (Quiet american, the)**

Пр-во «Юнайтед Артистс», 1958 г. Реж. и сцен. Джозеф Манкевич. В ролях: Майкл Редгрейв, Оди Мерфи, Джорджия Молл.

## **ТУПИК (Dead end)**

Пр-во «Сэмюэль Голдвин», 1937 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен. Лилиан Хеллман (по пьесе Сиднея Кингсли). Опер. Грегг Толанд. В ролях: Сильвия Сидней, Джоел Мак Кри, Хамфри Богарт, Уэнди Барри, Клер Тревор, Аллен Дженкинс и др.

## **УТРАЧЕННЫЕ ГРАНИЦЫ (Lost boundaries)**

Пр-во «Филм классик — де Рошмон», 1949 г. Реж. Альфред Уэркер. Сцен. Вирджиния Шейлер. Опер. Уильям Миллер. В ролях: Беатриса Пирсон, Мел Феррер, Ричард Хилтон, Сюзан Дуглас.

## **ХЛЕБ НАШ НАСУЩНЫЙ (Our daily bread)**

Пр-во «Кинг Видор», 1934 г. Реж. Кинг Видор. Сцен. Элизабет Хилл. Опер.: Роберт Планк, Регги Лэннинг. В ролях: Карен Морли, Том Кин, Джон Куолен, Барбара Пеппер, Гарри Холман и др.

## **ХУАРЕЦ (Juarez)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1939 г. Реж. Уильям Дитерле. Сцен.: Джон Хьюстон, Вольфганг Рейнхардт. Опер. Тони Гаудио. В ролях: Поль Муни, Бэтт Дэвис, Брайан Аэри, Клод Рейнс, Джон Гарфилд и др.

### **ЦЕНТР БУРИ (Storm center)**

Продюсер Джулиан Блауштейн, прокат «Колумбия», 1956 г. Реж. Дэниел Тарадаш. Сцен. Дэниел Тарадаш. Опер. Бернетт Гаффи. В ролях: Бэтт Дэвис, Брайан Кейт, Ким Хантер, Пол Келли и др.

### **ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ (Human comedy, the)**

Пр-во «МГМ», 1943 г. Реж. Кларенс Браун. Сцен. Говард Эстабрук. Опер. Гарри Стредлинг. В ролях: Микки Руни, Фрэнк Морган, Марша Хант, Джеймс Крег, Фей Бейнтер и др.

### **ЧЕМПИОН (Champion)**

Пр-во «Скрин Плейз», 1949 г. Реж. Марк Робсон. Сцен. Карл Форман. Опер. Фрэнк Плейнер. В ролях: Керк Дуглас, Мерлин Максвелл, Артур Кеннеди, Пол Стюарт и др.

### **ЧЕРНЫЙ КОТ (Black cat)**

Пр-во «Юниверсл», 1934 г. Реж. Эдгар Ульмар. Сцен. Питер Рурик (по мотивам новеллы Эдгара По). Опер. Джон Месколл. В ролях: Борис Карлов, Бела Лугоши, Дэвид Мэннерс, Жакелина Уэллс и др.

### **ШЕРЛОК-МЛАДШИЙ (Sherlock, jr)**

Пр-во «Метро-Голдвин», 1924 г. Реж. Бестер Китон. Опер.: Элгин Лесли, Клайд Бруклин. В ролях: Бестер Китон, Кэтрин МакГайр.

### **ЭТИ ТРОЕ (These three)**

Пр-во «Сэмюель Голдвин», 1936 г. Реж. Уильям Уайлер. Сцен. Лилиан Хеллман (по ее же пьесе «Детская шутка»). Опер. Грегг Толанд. В ролях: Мириам Гопкинс, Мерл Оберон, Джоел Мак Кри, Альма Крюгер, Бонита Грэнвилл, Уолтер Бреннан и др.

### **Я — БЕГЛЫЙ КАТОРЖНИК (I am a fugitive from a chain gang)**

Пр-во «Бр. Уорнер», 1932 г. Реж. Мервин Ле Рой. Сцен.: Говард Грин, Браун Холмс, Шеридан Гибни. Опер. Сол Полито. В ролях: Поль Муни, Гленда Фаррелл, Элен Винсон, Престон Фостер и др.

### **Я ВЫДАВАЛА СЕБЯ ЗА БЕЛУЮ (I passed for white)**

Пр-во «Эллайд Артистс», 1960 г. Реж. и сцен. Фред Уилкоккс. Опер. Джордж Фолси. В ролях: Соня Уайлд, Джеймс Фрэнсискус, Пэт Мишон, Элизабет Кансил и др.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
Деньги делают фильмы . . . . .	7
Между рычащим львом и статуей Свободы . . . . .	15
Философия бэббитов . . . . .	75
„Стреляющий“ конвейер . . . . .	133
На развалинах империи . . . . .	197
Заключение . . . . .	237
Библиография . . . . .	245
Фильмография . . . . .	247

Елена Николаевна Карцева

### СДЕЛАНО В ГОЛЛИВУДЕ

М. «Искусство», 1964, 260 стр 778И

Редактор В. Демин. Оформление художника В. Медведева. Художественный редактор Г. Александров. Технический редактор Р. Бачек. Корректор В. П. Акулинина. Сдано в набор 20/V 1964 г. Подп. к печати 8/X 1964 г. Форм, бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л. 8,125 (условных 13,325). Уч.-изд. л. 13,195. Тираж 70 000 экз. А08647 «Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 15460. Зак. тип. № 361. Цена 91 коп. Калининский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

91 коп.

**Е. Карцева** **Сделано в Голливуде**