

Л550/58
К 41



КИНО ВЕЛИКО- БРИТА- НИИ

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР
ФИЛЬМЫ И ИХ СОЗДАТЕЛИ
ИЗ АНГЛИЙСКОЙ ПРЕССЫ
КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ

**КИНО
ВЕЛИКО-
БРИТА-
НИИ**

КИНО ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Сборник статей



Издательство «Искусство»

Москва 1970

~~770-H~~
H 41

8-1-5

135—69

Иллюстрация превращает книгу в предмет обихода. Иллюстрация — печать, удостоверяющая подлинную реальность тысяч и тысяч параллельно бегущих строк. Иллюстрация частично исправляет неравенство, в силу которого писатель видит и слышит, а читатель только читает. Благодаря иллюстрациям читатель тоже видит, он уже не только читатель, но и зритель.

Излюбленный жанр английских фильмов — экранизация. Начиная с того самого «Гамлета» с Джонстоном Форбс-Робертсоном, съемки которого продолжались один день и только необходимость выехать к ручью, где утонула Офелия, заставила продлить их еще на сутки. И кончая «Этой спортивной жизнью», «Вкусом меда», «В субботу вечером, в воскресенье утром» — последними победами английской «новой волны», с боем добившейся права говорить на собственном киноязыке.

Чем лучше проиллюстрирован тот или иной писатель — Шекспир, Дефо, Филдинг, Диккенс, Шоу, Силлитоу, — тем лучше тот или иной фильм Лоренса Оливье, Дэвида Лина, Энтони Асквита, Тони Ричардсона.

Иллюстрируют англичане не только романы, повести и пьесы. Иллюстрируют историю, крупным планом освещая «Частную жизнь Генриха VIII». Иллюстрируют «жизнь замечательных людей». Иллюстрируют идеи — патриотические и космополитические, шовинистские и пацифистские.

Скажете: вот как устроились британские кинематографисты! Идеологи за них думай, писатели — пиши, а они живут на всем готовом, без риска, без забот. Однако войдите в положение автора художественного повествования, воспринимая которое зритель более или менее знает, что будет дальше и чем дело кончится. Подобно античным драматургам, пребывавшим в аналогичном положении, английским кинорежиссерам приходится с утроенным вниманием отнестись к тому, как было дело, заглянуть героям в глаза, поискать новое в личности актера. Кроме того, экранизация это не только жанр, но и стиль. Она учит недоговоренности, лаконизму, вниманию к детали.

Очередной английский парадокс: британский фильм покоряет своей безыскусной достоверностью потому именно, что всякий раз киноавтор отталкивается от прочнейшей литературной основы. Иными словами, английский

кинематограф тяготеет к документальности как раз потому, что он замешан на литературе. Правдой увиденного быта, знакомством с новой человеческой индивидуальностью он конкурирует с преимуществами сказанного слова. Добросовестностью режиссерской, операторской и актерской работы он возвращает деятелям своей культуры репутацию «людей дела».

Решающая роль в английских кинокартинах до сих пор принадлежала темпераменту, индивидуальности, характеру актера. Человеческий материал английских лент доброчащен, как английские костюмы. (Что могут проделать с этим материалом бессовестные политики от искусства или бездарные кинодельцы, — вопрос другой.) А человеческая индивидуальность, столь высоко чтимая и в английской литературе, и в английской жизни, и на английском экране, имеет противовесом редкостно подробный образ социальной среды. Герои английского экрана — даже самые эксцентричные из них — крепчайшими узами скреплены с родной общественной стихией, со своим классом, с Англией. Англичане умеют показать, что жестоко разделяет людей и что способно их объединить, породнить.

Чувство общества, классовой принадлежности, у англичан глубокое и обостренное, сообщает их лучшим трагедиям, комедиям, хроникам, детективам и просто фильмам глубокую жизненную наполненность. Эта наполненность может обернуться неопровержимой безысходностью, неисправимостью того, что произошло с героями (вспомним ту же «Спортивную жизнь»), а может и согреть их ощущением близости человека человеку, животворного взаимодействия людей — это чувство часто возникает после просмотра английской картины.

Редко бывает, чтобы английский фильм нравился нам до конца. Англичанам как-то особенно трудно бывает противостоять мелодраматизму, назойливой, сковывающей дидактике, трудно избежать буржуазной ограниченности. Зато в фильмах прогрессивных, фильмах настоящих художников нас подкупает благородная прямота, психологическая убедительность, минимум экранных штампов...

Мастера английского кино обладают завидной способностью «материализовать» экранный мир. Что бы ни попадало в их поле зрения — сцены у семейного очага, эпизод истории, быт военных окопов или психологический

поединок, — все приобретает особую явственность, весомость. Поэзия английского экрана вдохновляется жизненной прозой, колоритом обыденной жизни.

Английский кинорежиссер никогда не творит заново свой мир. Мира, в котором он живет, ему вполне довольно, как материала. Жизненный опыт дорог ему и своей безусловностью и своими странностями. Эта внутренняя убежденность в стабильности, подлинности окружающего мира ничуть не отменяет сомнений в его справедливости, естественности. Напротив, такие сомнения постоянно оживают в английских фильмах. Англичане умели создавать мифы о самих себе, умеют они эти мифы развеивать, умеют отделить человека от условностей, наполняющих его жизнь. Процесс этот принимает то трагический, то комический оборот — в зависимости от того, как прочно человек связан с правилами игры, на чьей он стороне в битве жизни, в чьих интересах живет и действует...

Настоящий сборник можно считать первой попыткой охватить широкий круг вопросов, вызванных к жизни историей британского кинематографа, его борьбой за самоутверждение, его успехами и поражениями. Построение сборника продиктовано спецификой материала. Здесь соседствуют обзоры и рецензии, статистика и эссе, интервью и очерки творчества. Задача книги — сосредоточить внимание на главных, определяющих явлениях, на том, что решало и решает судьбу английского кино. Это война с Голливудом, война не на жизнь, а на смерть — и коммерческая и эстетическая. Это внутренняя, гражданская война на ниве киноискусства, извечная война посредственности и таланта, равнодушия и воодушевления, ремесленничества и творчества, лжи и реализма.

Кино Англии не знает основополагающих течений или великих режиссеров-новаторов. Тем более нуждаются в подробном анализе лучшие английские фильмы — в последнее десятилетие их все больше и больше.

В сборнике приняли участие разные авторы, порой не согласные друг с другом. И читателям представляется возможность рассмотреть героев книги — английских кинематографистов — с разных сторон, дабы с пущей объективностью подойти к оценке их труда, их вклада в мировой кинематограф.

Критикам нашим доступны далеко не все кинофильмы, и потому закономерно привлечение к участию в сбор-

нике английских киноведов — особенно это важно для характеристики новейших лент. Тут, правда, надо вспомнить пословицу: нет пророка в своем отечестве, нет более суровых критиков английского кино, чем сами англичане. Киноведы Британии, почти сплошь ориентированные на «континентальный опыт», на последние достижения кино Франции, Италии, Швеции, готовы похвалить фильм любой страны — только не свой, английский.

Оценим по достоинству эту скромность, а сами постараемся увидеть в лучших английских кинофильмах лучшие свойства национальной художественной культуры, на счету у которой столько общепризнанных заслуг.

Д. Шестаков



ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Кинокритики и историки долгое время, и не без оснований, называли английское кино «дремлющим», «нерешительным», «кинематографом неиспользованных возможностей». Подобные высказывания имели достаточно оснований. Недооценка роли и значения нового нарождающегося искусства самими кинематографистами, их долгая и упорная борьба с Голливудом за существование сковывали на протяжении многих лет развитие британского кино. Между тем первые шаги его были весьма многообещающими.

В самом деле, британский изобретатель Уильям Фриз-Грин еще в 1889 году продемонстрировал фильм длительностью в несколько секунд, предвосхитив опыты Э. Рейно, Т.-А. Эдисона и Люмьеров.

Одновременно с братьями Люмьер съемочную камеру сконструировал англичанин Роберт Уильям Пол (1869—1943).

Уже 26 марта 1896 года в лондонском зале «Олимпия» состоялся первый сеанс отечественных фильмов, снятых Р.-У. Полем — главной фигурой раннего английского кинематографа.

Успех лент «Бурное море у Дувра» и «Индийский военный танец» позволил Полу показать свою новую работу — документальный отчет о рысистых бегах в Дерби — в знаменитом мюзик-холле «Альгамбра». Вслед за этим он перешел к съемке простейших игровых лент — «Флирт солдата» (1897), «Новая служанка», «Последний день Помпеи» (1902).

Инженер-конструктор Пол построил и оборудовал первую в Англии киностудию, где он собственноручно снимал фильмы. Публика принимала их столь же восторженно, как и все ранние киноленты.

В дальнейшем прославившие Пола «живые картины» вошли в историю не столько из-за своих художественных достоинств, сколько благодаря последовательному использованию в них сложных для того времени трюков — съемки с движения, применению искусственного освещения и натурным съемкам, придававшим им особую кинематографическую оригинальность.

Успех Пола пробудил в Англии широкий интерес к новому зрелищу. В небольшом курортном городке Брайтоне фотограф-портретист Эсме Коллинз с помощью У. Фриз-

Грина, химика Джеймса Уильямсона и фотографа Джорджа Альберта Смита организовал группу энтузиастов, создавшую Полу серьезную конкуренцию.

Подобно Ж. Мельесу во Франции и Э. Портеру в США, брайтонцы сделали немало ценных открытий, способствовавших прогрессу нового искусства. В их фильмах часто встречаются крупные планы, меняется место действия, включается съемка с движения и различные трюки. Как правило, брайтонцы использовали крупный план не механически, а осмысленно. Фильмы «Бабушкина лупа» (1900), «Что видно в телескоп» (1900), «Смешные лица» (серия — 1898—1904) открывали неведомую доселе выразительность повседневных вещей и предметов, показывая галерею забавных портретов, детали внешнего облика людей и окружающей их обстановки.

Чередование крупных и общих планов в ранних английских кинолентах заложило основы простейшего монтажа. Помимо этого брайтонцы применяли кинотрюки — двойную экспозицию, обратную съемку, стоп-камеру — гораздо смелее, чем их французский собрат или Р. Пол, сочетая их с натурными съемками.

Наиболее одаренным из режиссеров брайтонской школы был Джеймс Уильямсон (1855—1933), успех которого совпал с золотым веком кустарного кинопроизводства. Уильямсон сам писал сценарии, снимал по ним фильмы, сам проявлял негативы, сам печатал и продавал ленты своей первой серии «Два строптивых мальчугана». Роли мальчуганов исполняли сыновья Уильямсона, и он сам, как правило, выступал в качестве актера, то есть в его руках было максимально сосредоточено все производство.

Как и его коллеги Смит и Коллинз, Уильямсон ставил не только серийные комедии и видовые ленты о жизни провинции. Среди полусотни выпускавшихся им ежегодно картин видное место занимали фильмы, посвященные злободневным проблемам современности.

Вообще раннее английское кино отличалось стремлением к реалистическому изображению жизни. Ориентируясь на вкусы заполнявшей демонстрационные залы бедной публики, брайтонцы довольно часто обращались к социальным темам, показывая тяжелый и опасный труд шахтеров («День из жизни шахтера», «Ужасный взрыв в шахте», 1903), бесправное положение моряков («Гнет на океанских кораблях»), бесчеловечную жестокость британ-

ских тюрем («Побег каторжника», 1903), нищенскую жизнь семей военнослужащих («Солдат запаса до и после войны», 1902; «Подождите, когда вернется Джек», 1903).

Быстрый подъем раннего английского кино способствовал становлению разных жанров. Экранизации классиков соседствовали с уголовными фильмами, воссоздававшими сенсационные эпизоды полицейской хроники (например, побег и гибель знаменитого бандита Чарльза Писа, 1905), с сентиментальными драмами и мелодрамами (вроде популярной ленты «Спасенная Ровером» (1905), автор которой, режиссер С. Хепуорт, покорила публику трогательным рассказом о преданности собаки, разыскавшей похищенного младенца своих хозяев), и имели такой же успех, как трюковые или исторические постановки. Но ведущее место твердо заняла комедия — бытовая, эксцентрическая, фантастическая.

Наряду с кинокомедией особой любовью английского зрителя пользовались документальные фильмы, освещавшие злободневные политические события (похороны королевы Виктории), быт провинции (серия «Сельская жизнь»), жизнь простых англичан («Жизнь шахтера»), а иногда и деятельность прославленных современников (картина о выдающейся театральной актрисе Эллен Терри).

Почти все пионеры снимали натурные фильмы и хронику, однако ведущее место в документальной продукции раннего периода захватил Чарльз Урбан — ловкий бизнесмен, приехавший в Англию в качестве агента Т.-А. Эдисона, но быстро превратившийся во владельца кинокомпании «Уорвик». В основном Урбан выпускал фильмы о путешествиях, но гораздо больший интерес представляли его научно-познавательные картины. Работая над серией фильмов о жизни растений «Мир перед твоими глазами», Урбан широко использовал микрокиносъемку — так называемую «лупу времени», позволяющую увидеть весь процесс развития растений. До 1914 года Ч. Урбан успел сделать пятьдесят четыре фильма, в том числе несколько цветных. Самый знаменитый ранний документальный фильм — «Путешествие Роберта Скотта в Антарктику». Сенсационный материал, снятый частично Понтингом, а частично самим Скоттом, обладал высокими изобразительными достоинствами и имел большую историческую ценность.

Поразительная популярность ранних кинофильмов, приносивших своим создателям большие доходы (например, уже в 1900 г. Д.-А. Смит получил от продажи и демонстрации снятых им лент 1800 фунтов стерлингов), породила лихорадочный рост строительства кинотеатров. Сначала появилась масса маленьких и дешевых кинотеатриков — «бизу», а затем появились и дорогие, шикарно отделанные залы. В 1907—1908 годах возникли первые прокатные фирмы. Завершая процесс организационного оформления британского кинопроизводства, в 1907 году создается КМА (Ассоциация кинематографистов) и начинает выходить ее орган — журнал «Еженедельник кинематографии».

1907—1908 годы заключают первый и наиболее благоприятный для английского кино период его существования. Несмотря на кустарный уровень производства, работы Р. Пола, Д. Уильямсона, Д.-А. Смита, Э. Коллинза, С. Хепурта покоряли зрителя своим своеобразием и завоевали престиж зарождающемуся национальному киноискусству.

Между тем в развитии мировой кинематографии наступал новый этап: для дальнейшего продвижения вперед требовались значительные капиталовложения и иная форма организации производства. Владельцы французских фирм «Пате» и «Гомон» привлекают крупных финансистов и с их помощью модернизируют киностудии, захватывают новые кинорынки. Американские киноделы во главе с Т.-А. Эдисоном создают первый в мире кинотрест и закрывают свои экраны для иностранных картин. Эффективные меры были необходимы и англичанам, но, увы, они не были приняты.

Кинопредприятие оставалось разобщенным и кустарным, финансисты не поддерживали плодотворных начинаний энтузиастов кино, и оно стало чахнуть. Как отмечал С. Хепурт, «английские продюсеры не смогли получить финансовую поддержку, в которой они нуждались для развития киноиндустрии. Все суммы, предназначенные для кинопроизводства, были вложены в кинозалы...»¹. Д. Уильямсон в 1912 году писал, что «деятельность МППК (американского кинотреста) погубила

¹ Ж. Садуль, Всеобщая история кино, т. III, М., «Искусство», 1964, стр. 219.

английскую кинопромышленность, закрыв перед ней американский рынок»¹. Но выступления британских кинематографистов не нашли никакого отклика.

Не удивительно, что кризис разрастался. В 1910 году после неудачи дорогостоящего трюкового фильма «Бабочка» разорился и ушел из кино Роберт У. Пол, перестал снимать картины Джордж Альберт Смит, производство фильмов — по-прежнему кустарное — регрессировало. Зато в строительство кинотеатров и в расширение прокатной сети вкладывались большие капиталы. Уже в 1914 году Англия обладала лучшей в Европе сетью кинотеатров. Между производством и прокатом образовался разрыв. Потребности в фильмах удовлетворяли иностранные фирмы. Английские экраны оказались в полной зависимости от кинопромышленности других стран.

Доминирующее положение в английском прокате заняли французы. Их фильмы-спектакли с участием корифеев французской сцены — Сары Бернар, Ле Баржи, А. Капелани — покорили англичан, известных своей традиционной привязанностью к театру.

Примеру французов последовали американцы, приступившие в 1913 году к строительству своих киностудий в Англии. В Лондоне стала выпускать фильмы одна из ведущих «звезд» США Флоренс Тернер.

Последний из могикан «кустарного» периода Сесиль Хепуорт снимал респектабельные и сентиментальные картины из жизни «среднего» класса. Но его «английские фильмы на фоне английских пейзажей с английской атмосферой и английским акцентом»² с трудом пробивались на экран, потому что они были в техническом отношении хуже иностранных.

В 1913 году англичанин Ральф Джапп (бывший медик, а затем прокатчик), навязчивой идеей которого стало построить в каждом городе с населением больше 250 тысяч великолепный и хорошо вентилируемый кинотеатр, организовал фирму «Лондон-фильм». При этом главная цель его была попытаться превзойти гриффитовское «Рождение наций» в своей «Джейн Шор» — эпической ленте о сражении при Марстон Мурр. Новая компания продержа-

¹ С. Комаров, История зарубежного кино, т. 1, М., «Искусство», 1966, стр. 289.

² С. А. Oakley, Where we came in, London, 1964, p. 56.

лась недолго и в связи с болезнью патрона в 1915 году прекратила свое существование. Однако трудно предположить, чтобы дальнейшая деятельность Джаппа могла принести существенные плоды.

В отличие от Джаппа Баркер (ранее продюсер хроникальных фильмов) подражал французам в своем стремлении выпускать постановочные, зрелищные ленты. Успех первой его картины «60 лет на престоле» (о королеве Виктории) вдохновил Баркера на постановку других исторических сюжетов. Он уговорил знаменитого трагика Герберта Бирбома Три выступить в роли кардинала Уолси в «Генрихе VIII», заплатив ему тысячу фунтов за пять часов съемок. Фильм произвел настоящую сенсацию, обратной стороной которой оказалось наступление эры театральных и литературных экранизаций.

Многочисленные фильмы-спектакли¹ заметно уступали лучшим работам пионеров: неподвижная камера фиксировала сокращенные сцены, разыгранные театральными актерами на фоне плоских рисованных декораций.

Увлечение экранизациями оказалось затяжной болезнью, подрывавшей позиции и без того недееспособной кинематографии. В сущности, за время войны появилась лишь одна новая фигура — Джордж Пирсон, который с помощью продюсера Т. Уэлша снял фильм «Великая война в Европе». Кинематографические варианты литературных первоисточников: «Оливер Твист», «Айвенго», «Лондонский Тауэр» — не представляли какой-либо художественной ценности и не могли конкурировать с зарубежной кинопродукцией.

В 1914—1917 годах в международном киномире произошла смена лидера: на первое место как по количеству выпускаемых картин, так и по техническому уровню производства вышла американская кинематография. После первой мировой войны американские картины заполнили экраны большинства стран Западной Европы, в первую очередь Англии, где осенью 1918 года киностудии почти бездействовали. Хотя в начале 20-х годов англичанами предпринимались отчаянные попытки поддержать производство отечественных картин, тем не менее ход событий оставался удивительно неблагоприятным.

¹ Помимо «Генриха VIII» были сняты «Гамлет», «Юлий Цезарь», «Леди Макбет», «Ричард III» и др.

Уставшая от войны, английская публика охотно смотрела динамичные, полные наивной бодрости американские фильмы. «Британские фирмы все еще продолжают снимать картины в той же унылой традиции — вылизанные операторски, бесцветные, с нелепыми британскими героинями и невообразимыми сюжетами» — характеризовала отечественную продукцию Айрис Барри в своей книге «Пойдемте в кино»¹.

В 1924 году в Лондоне в присутствии принца Уэльского (это придавало мероприятию оттенок чрезвычайной важности) открылась Национальная кинолига Великобритании. Свою деятельность она начала с проведения в городах и деревнях страны Недели английского фильма. Полный провал Недели только подчеркнул очевидное предпочтение, отдаваемое кинозрителями американским фильмам. Тяжелым ударом для британского кино стало в том же году банкротство фирмы С. Хепуорта «Хепуорт пикчер плейз». В 1924 году на английских киностудиях не было экспонировано ни одного фута пленки.

Как следствие этого в 1925 году 95 процентов экранного времени занимали голливудские фильмы. Американские прокатчики продавали свои картины по так называемой системе «блайнд букинг»², смысл которой заключался в том, что прокатная фирма, заключив договор на продажу 6—10 картин, включала в их число лишь одну действительно интересную постановку с участием популярных актеров. Остальные — третьесортные примитивные фильмы — сбывались в виде принудительного ассортимента.

Несмотря на неудачи, английская общественность не прекращала борьбы за оживление отечественного кинопроизводства. Объединившиеся вокруг нового ежеквартального журнала «Клоуз ап» кинозрители еще в 1924 году создали в Кембридже клуб «Синема». Летом 1925 года было основано Лондонское общество кино. В его первый Совет вошли кинокритик Айрис Барри, прокатчик Сидней Берстайн, киноактер Хью Миллер, критик Уолтер Майкрофт, кинорежиссер Адриан Брюнель и прогрессивный общественный деятель Айвор Монтегю.

Целью этого Общества было помочь британским кинематографистам и публике познакомиться с прогрессом,

¹ См.: C. A. Oakley, Where we came in, p. 78.

² Blind booking (англ.) — в переводе — покупка вслепую.

достигнутым киноавангардом в СССР, Германии и Франции. Монтегю устроил в лучшем кинотеатре Уэст-энда «Нью Хэллери» ежемесячные воскресные просмотры. В работе Общества приняли участие Джордж Пирсон, Роджер Фрай, Джулиэн Хаксли, Огастес Джон, Эллен Терри, Энтони Асквит, Бернард Шоу и Герберт Уэллс.

После продолжительной и упорной борьбы в 1927 году парламент принял билль о производстве и прокате отечественных фильмов — так называемый «Первый закон о квоте».

Рассчитанный на десять лет, билль запрещал «блайнд букинг» американских картин и обязывал владельцев кинотеатров показывать определенное число (квоту) английских кинофильмов.

На первых порах эта «квота» была мизерной (всего 5%), но к 1935—1937 годам она должна была вырасти до 20 процентов. Естественно, установление «квоты» диктовало и рост производства — не менее 50 художественных картин в год с полной гарантией их проката.

В результате деятельность английских кинофирм оживилась. Полученные доходы позволили ряду студий расширить производство, купить новое оборудование, улучшить свою организационную структуру. Так была переоборудована студия «Гомон-бритиш» в Шепердз Буш. На базе новой, еще недостроенной «Элстри» видный продюсер Джон Максвелл создал фирму «Бритиш интернейшнл пикчерз» (БИП), а в 1930 году вошла в строй новая студия «Илинг».

Количество выпускаемых картин резко увеличилось. Если в 1926 году англичане сняли всего 26 фильмов, а ввезли 500, то в 1928 году появилось около 90 картин с маркой английских студий. Увы, лишь некоторые из них достойны упоминания.

Большим успехом в это время пользовалась детективная мелодрама «Жилец» (1926) начинающего кинорежиссера Альфреда Хичкока. В фильме рассказывалось о маньяке-садисте, убийце юных блондинок, терроризировавшем Лондон.

Интересной была и первая постановка Энтони Асквита, который после стажировки в Голливуде снял в новых павильонах «Элстри» фильм «Звезды на съемках». В нем с мягким юмором раскрывались взаимоотношения трех актеров в обстановке повседневной жизни киностудии.

Фильмы «Подземка» (1928) и «Коттедж в Дартмуре» (1929) сделали имя молодого режиссера известным. В «Подземке» Асквит, рассказывая историю любви электрика и продавщицы, смело использовал подлинные интерьеры лондонского метро, в «Коттедже в Дартмуре» убедительно воссоздал атмосферу жизни английской провинции.

На новую студию «Элстри» возлагались большие надежды — ее окрестили «Британским Голливудом». Руководство «Элстри» по примеру Голливуда делало ставку на иностранцев, пытаясь таким образом решить проблему повышения художественного уровня своей продукции.

В числе приглашенных был автор прославленной мелодрамы «Варьете» немецкий режиссер Эвальд Дюпон. Однако поставленный им в Англии фильм «Мулен-Руж» был значительно слабее предыдущей работы.

Ничего интересного не сделали голливудские комики Сид Чаплин и Монти Бэнкс. Лучшей комедией 1928 года оказалась лента англичанина Уолтера Форда «Поживем — увидим». Форд был автором сценария, исполнителем главной роли и режиссером этой забавной и остроумной картины, сделанной в манере американского комика Г. Ллойда. В дальнейшем, после постановки комедии «Поверили бы вы в это?», Форд обращается к жанру детектива.

Вызванный квотой рост производства (в 1929 г. было выпущено 128 фильмов) не сопровождался заметным улучшением фильмов. Большую часть их составляли скоропалительно снятые ремесленные поделки, по-прежнему уступавшие продукции Голливуда. Финансисты, с одной стороны, и кинокритики — с другой, спешили заявить, что деятели кино не смогли использовать экономическую помощь и преимущества, предоставленные им законом о квоте. Ни один из критиков ведущих газет не включил английский фильм в список двенадцати лучших картин 1928 года, а журнал «Еженедельник кинематографии» подытожил, что «половине британских режиссеров, которые снимали фильмы этого года, нельзя позволять даже показываться на киностудиях»¹.

Начало 30-х годов в истории кино Великобритании ознаменовалось успехом первого английского звукового фильма «Шантаж». Его выход на экран совпал с разразив-

¹ С. А. Oakley, Where we came in, p. 102.

шимся в 1929 году жесточайшим экономическим кризисом. Депрессия промышленности и сельскохозяйственного производства, массовая безработица, «голодные» походы и рост забастовочного движения сопровождали наступление третьего десятилетия XX века. Единственной областью, экономически мало пострадавшей от кризиса, неожиданно оказалось кино, обогащенное открытием звука.

Появление звучащего слова обозначило новый этап в развитии мирового киноискусства. Кинематографисты поняли это не сразу, но зритель безоговорочно приветствовал новинку.

«Говорящие» фильмы, затруднив (в силу языковых барьеров) экспансию Голливуда, тем самым способствовали развитию национальной кинематографии разных стран, однако английским кинематографистам и в этом случае не повезло — американские звуковые фильмы не нуждались ни в переводе, ни в дубляже.

Впрочем, не менее важной причиной слабого развития отечественного кино было то, что англичане не прошли мимо общего для всех кинематографий увлечения фильмами-спектаклями и отдали солидную дань постановке своих кинокопий театральных спектаклей.

Лишь немногие из них можно назвать удачными. Это экранизации, поставленные А. Хичкоком («Игра на острие пожара» по Д. Голсуорси) и В. Сэвиллом («Пробуждение Хиндла»).

Ведущими жанрами английского кино этих лет были комедии-фарсы с участием популярных артистов мюзик-холла Лесли Фуллера, Джерри Верно, Сэнди Поуэлл, Эрни Лотинга и музыкальные ленты, воспроизводившие театральные «шоу» и оперетты.

В канун 30-х годов английское кино испытывало заметное влияние немецкой кинематографии. В это время в Англии снимали пышный боевик «Пикадилли». Над ним работали опытные немецкие мастера — режиссер Э. Дюпон, художник Альфред Юнге и оператор Вернер Брандс. В ряде английских фильмов участвовали приглашенные из Германии кинозвезды. Чаще всего выбирались оперетты немецкого происхождения. В. Сэвилл поставил фильм «Сверкай, Сьюзи» с немецкими актерами Ренатой Мюллер, Лиллан Харвей и Конрадом Фейдтом. Этот фильм был отчасти повторением известной немецкой картины Поммера и Чаррела «Конгресс танцует». Совершенно фан-

тастический успех выпал на долю английской версии немецкого фильма «Скажи мне сегодня» с участием Яна Кипуры и Магды Шнайдер.

В 1932 году английские зрители получили 153 фильма отечественного производства. Однако передовая общественность и особенно члены кинообществ, возникавших по примеру Лондона в большинстве крупных городов Великобритании, не скрывали разочарования, так как художественный уровень британских фильмов оставался удручающе низким.

Даже в 1933 году, когда английское кино добилось известных успехов, основную массу продукции по-прежнему составляли пустые и бездумные коммерческие постановки. Первое место среди фильмов 1933 — 1936 годов занимала мелодрама, за ней шли салонные драмы, музыкальные картины и весьма немногочисленные комедии.

Чемпионами кассовых сборов оставались режиссеры-ремесленники Герберт Уилкоккс, Морис Элви, Уолтер Форд, в чьих фильмах выступали британские кинозвезды Грейси Филдс, Анна Нигл и Джесси Метьюз.

Наибольшие доходы приносили ленты с участием Грейси Филдс (она дебютировала в 1932 году в фильме «Салли из нашего переулка»), создавшей переходящий из картины в картину образ «девушки с фермы», которая добивалась успеха, но так и оставалась милой, простой селянкой. Прimitивность и надуманность этих фильмов вызвала много критических замечаний. Так, П. Рота, имея в виду «пасторали» Грейси Филдс, писал: «Если уж так необходимо показывать Англию на экране, то пусть продюсеры остаются у себя на киностудиях и предоставят показ Великобритании авторам документальных картин»¹.

Столь же далеки от жизни были псевдоромантические героини Анны Нигл («Нелл Гвинн», «Огни рампы»², «Голубой Дунай», «Любовное приключение королевы»), снимавшейся в фильмах своего мужа, режиссера Г. Уилкоккса, который сумел удержаться «среди ведущих» в течение сорока лет — с начала 20-х до конца 50-х годов. Пожалуй, самой популярной из картин Уилкоккса 30-х годов оказалась мелодрама «Соррел и сын» (1932) — сентиментальная история мужа, оставленного с ребенком на руках легко-

¹ С. А. Oakley, Where we came in, p. 129.

² Картина не имеет ничего общего с одноименным фильмом Ч. Чаплина.

мысленной женой и вынужденного братья за любую работу, чтобы воспитать сына.

Уилкокс довольно точно определил характерную особенность своих постановок, назвав их «приятными фильмами о приятных людях». Подобные фильмы, как и картины коллег Уилкокса, не имели ничего общего с реальной действительностью, но режиссер именно в этом усматривает достоинство своих произведений.

Уступая по количеству мелодрам, важное место в репертуаре кинотеатров занимали комедии. Зрители хорошо принимали их, несмотря на все их слабости и недостатки. Весьма популярны в этот период комедии «Любовь на коласах» и «Джек, вот это парень!» с участием Джека Хьюлберта.

В начале 30-х годов в фильме «Судья» дебютировал эксцентрик Уилл Хей, ставший кумиром англичан. Появившиеся затем ленты с его участием («Мальчишки всегда останутся мальчишками», «Доброе утро, дети!», «О, мистер Портер!») подолгу не сходили с экранов. Позже в кинокомедии «Ботинки, ботинки!» обратил на себя внимание новый комик — «человек с банджо» — Джордж Формби, но главный успех пришел к нему позднее.

Существенным событием в английском кино 30-х годов было появление фильма «Частная жизнь Генриха VIII» (1933).

Фильм поставил режиссер Александр Корда, который до того (на протяжении более десяти лет) проработал на киностудиях Венгрии, Австрии, Германии, США и Франции. Свою деятельность в Англии он начал с выпуска двух остроумных, но пустоватых фильмов: «Услуги дамам» и «Свадебная репетиция».

Приличные доходы от этих фильмов навели постановщика на мысль организовать свою независимую компанию для производства дешевых квотных картин. Корда воспользовался названием лопнувшей фирмы Р. Джаппа — «Лондон филм», позаимствовав у своей предшественницы и ее экранную марку — изображение башни Биг Бен.

Первый фильм новой английской кинокомпании не только дал 500 тысяч фунтов чистой прибыли, но и пробил дорогу британской кинематографии на международный экран. «Частная жизнь Генриха VIII» стала первым английским фильмом, который успешно конкурировал с лучшими зарубежными постановками.

Не удивительно, что после этого Корда получил полную поддержку финансистов, считавших ранее более выгодным вкладывать деньги в прокат, нежели в производство фильмов. С помощью «Пруденшил Эшюрэнс компани» он приступил к постройке оснащенных новейшим оборудованием студий в Денгеме. Маленькая независимая фирма превращалась в мощную компанию, за спиной которой стояли влиятельные силы. До сих пор ничего подобного не добивался ни один из английских кинематографистов.

Сумев заинтересовать ряд крупных деятелей (в правление «Лондон филмз» входили министр иностранных дел Р. де Ванситтард, У. Черчилль, миллионер Ф. Сессун, писатели Г. Уэллс и Р. Киплинг), Корда решил бросить вызов Голливуду. Его лозунгом стало создание фильмов, не уступающих американским ни в техническом, ни в художественном отношении. Все это казалось возможным благодаря шумному успеху «Частной жизни Генриха VIII».

Название это довольно точно очерчивало круг включенных в картину событий. Корда изолировал своего героя от общественно-политической жизни эпохи. Естественно, это не смогло оградить фильм от справедливых упреков в искажении исторической истины, в освещении истории с позиций бульварно-авантюрного жанра.

Прежде всего и более всего картину критиковали в самой Англии, главным образом педагоги школ и университетов, организовавшие целую кампанию протеста. Они писали, что, может быть, «это и хорошее развлечение, но плохая история, плохая психология и еще более скверная археология»¹.

С другой стороны, кинокритики и журналисты отмечали художественные достоинства фильма, работу режиссера, оператора, художника, но особенно превозносили актера Ч. Лаутона в роли Генриха, что было весьма справедливым.

Развивая успех, Корда приложил большие усилия, чтобы собрать вокруг себя лучших специалистов во всех областях кинопроизводства. В павильонах «Элстри» и других студий, где поначалу снимались фильмы «Лондон филмз» (студии в Денгеме еще только строились), появились знаменитые иностранцы — актеры Конрад Фейдт и Дуглас Фербенкс, Элизабет Бергнер и Поль Робсон, режис-

¹ C. A. Oakley, *Where we came in*, p. 121.

серы Лотар Мендес, Пауль Циннер, Уильям Камерон Мензис, операторы Рудольф Матэ и Жорж Периналь, сценарист Лайош Биро, композитор Миклош Роша и, наконец, братья Корды — режиссер Золтан и художник Винсент.

Пригласив иностранных «звезд», пользуясь именами и сотрудничеством знаменитых соотечественников (Г. Уэллса, Р. Кипплинга, Э. Уоллеса, Ч. Лаутона), А. Корда решил, что он сможет создать фирму, успех которой сделает Денгем меккой международного кинопроизводства.

Однако в качестве продюсера А. Корда оказался менее удачливым. Прежде всего не оправдались надежды, возлагаемые на успех жанра «частная жизнь». Фильм П. Циннера «Екатерина Великая» с Э. Бергнер в главной роли провалился.

Продюсер А. Корда вновь встал у камеры в качестве режиссера, но его новые фильмы — «Частная жизнь Дон-Жуана» и «Рембрандт» страдали всеми недостатками «Частной жизни Генриха VIII», не обладая его достоинствами. Не помогло и участие в них Д. Фербенкса и Ч. Лаутона.

После этого А. Корда в качестве продюсера предпринимает разведку в двух новых жанрах.

Так, «Сандерс с реки» З. Корды, основанный на нескольких рассказах Э. Уоллеса, положил начало серии колониальных фильмов, воспевавших правление мудрых англичан, спасающих неразвитых туземцев от братоубийственной бойни, насилия и анархии. Несмотря на широкую рекламу, этот примитивный гимн в честь империи и ее колонизаторской миссии удерживался на экране только благодаря песням в исполнении П. Робсона.

Экранизация романа Г. Уэллса «Облик грядущего» была одной из первых попыток освоения жанра кинофантастики. Публикуемый по главам в одной из самых распространенных воскресных газет, роман Уэллса призывал англичан начала 30-х годов понять, что на пороге — новая война. В фильме же (несмотря на то, что сценарий был подготовлен при участии самого писателя) антивоенный подтекст был смазан экзотическим показом технократического общества в век межпланетных путешествий. Все же утопическая картина будущего, воссозданная оператором Жоржем Периналем и режиссером Лотаром Мендесом, производила в то время впечатление своей грандиозностью и пользовалась большим успехом у публики.

Ободренный хорошим приемом фильма зрителями, А. Корда поручил Л. Мендесу экранизацию еще одного рассказа Уэллса «Человек, который мог творить чудеса». На этот раз не столько отсутствие философской идеи произведения, сколько увлечение комбинированными съемками затруднило восприятие картины. Грэм Грин назвал фильм «оргией трюков».

Лучшей работой фирмы А. Корды после «Частной жизни Генриха VIII» оказалась экранизация пьесы Дж.-Б. Пристли «Лабурнум Гров» (1936). На сей раз материал первоисточника попал в руки талантливого интерпретатора. Начинаящий режиссер Кэрол Рид с ироничной серьезностью рассказал историю степенного квартиранта, при всех объявляющего себя в шутку международным мошенником и оказывающегося таковым на самом деле. На этот раз Грэм Грин написал: «Наконец появился английский фильм, который можно похвалить. Камера спряталась за диалогом. Атмосфера жизни пригорода ощущается в каждом кадре»¹.

Однако удача «Лабурнум Гров» не изменила общего положения фирмы «Лондон филмз», которое в 1934—1936 годы оказалось нелегким. Подав «большие надежды», Корда полностью их не оправдал. И причиной тому было его пренебрежение к проблемам реальной жизни, стремление бороться с Голливудом его же оружием — коммерческими фильмами.

Соперниками «Лондон филмз» в это время были фирма БИП и заметно оживившаяся с приходом крупнейшего продюсера Майкла Бэлкона «Гомон-бритиш». М. Бэлкон привлек внимание общественности серией разнообразных постановок, среди которых был и приключенческий фильм У. Форда «Римский экспресс».

Некоторое время основную ставку Бэлкон делает на ловкого режиссера-ремесленника Виктора Сэвилла, который после детективной мелодрамы «Я была шпионкой» (положившей начало целой серии аналогичных фильмов) снял приключенческую ленту «Пятница, 13-е» с участием популярных актеров Э. Гвенн, Э. Уильямса, Р. Ричардсона и Д. Метьюз, а затем экранизировал произведение Пристли «Настоящие товарищи» (о настроениях англичан в годы депрессии и об их попытках сообща найти выход).

¹ C. A. Oakley, Where we came in, p. 123.

Однако в 1934 году Бэлкон начал кампанию за повышение уровня музыкальных фильмов и адаптировал для экрана знаменитое представление Роджерса и Кохрана «Вечно юная» с участием Джесси Метьюз. Вслед за этим фильмом появилась целая серия фильмов с Д. Метьюз, пользовавшихся в США таким же успехом, как в Англии, чего нельзя сказать о других английских музыкальных лентах и о большинстве британских фильмов тех лет.

Менее удачными оказались попытки Бэлкона соревноваться с А. Кордой в области исторических и постановочных фильмов. Его «Роза Тюдоров», «Еврей Зюсс» и фильмы с участием Д. Арлисса («Железный герцог» и др.) дали неплохой доход, считались в то время хорошими историческими картинами, но не выдержали сравнения с «Частной жизнью Генриха VIII».

Под руководством Бэлкона работал один из наиболее своеобразных и самостоятельных английских режиссеров — Альфред Хичкок, чьи фильмы достойно соперничали с продукцией А. Корды.

В процессе постановки детективных драм «Жилец» и «Шантаж» Хичкок обрел свой стиль, главной особенностью которого явилось умение воссоздать на экране атмосферу страха, напряженности и тревоги. В ряде фильмов, сделанных им для Бэлкона — «Человек, который слишком много знал», «39 шагов», «Секретный агент», — режиссер ловко пугает зрителя, пользуясь разнообразным арсеналом кинематографических средств: у него работают и драматическое освещение, и ритмический монтаж, и острая композиция кадра, и неожиданные детали, и звук. Используя, как правило, стандартную сюжетную схему (невинный человек волей судьбы вовлечен в расследование жуткого преступления), Хичкок находит каждый раз новые детали, чтобы заинтриговать зрителя, направить его по ложному следу в раскрытии тайны.

Наряду с фильмами Хичкока всемирную известность завоевала английская документальная картина Р. Флаэрти «Человек из Арана». Благодаря Бэлкону Флаэрти, один из лидеров документального кино, получил возможность снимать на протяжении трех лет романтическую сагу о суровой борьбе жителей маленького гористого островка со стихией — морем, скалами и бурей. Фильм «Человек из Арана», выпущенный в 1934 году, стал одним из немногих эстетических откровений британской кинематографии тех

лет. К сожалению, потерпев ряд неудач, Бэлкон в 1937 году уходит из «Гомон-бритиш», и студия в Шепердз Буш прекращает производство картин. В дальнейшем «Гомон-бритиш» сосредоточивает свою деятельность исключительно в сфере кинопроката.

Другая крупнейшая британская фирма «Бритиш интернейшнл пикчерз» (БИП), выпускавшая фильмы на базе киностудии «Элстри», склонялась к аналогичному решению.

Стоявшего во главе БИП Джона Максвелла, очевидно, не прельщали лавры А. Корды и М. Бэлкона, он не разрешал делать дорогостоящие «престижные» картины. Благодаря его продуманной финансовой политике и тщательному планированию производства работа в «Элстри» не прекращалась в течение всего десятилетия. Эта студия первой начала производство звуковых фильмов и стала школой режиссеров, сценаристов, операторов, способствовавших подъему британского кино в годы второй мировой войны.

Под руководством Максвелла делали первые шаги Фрэнк Лаундер и Сидней Джиллиат, Родни Экленд, Лесли Арлисс и Дж. Ли Томпсон. В 30-е годы эти будущие режиссеры выступали в амплуа драматургов. Чарлз Френд и Лесли Норман работали за монтажным столом, а прославленные операторы 40-х годов Джек Кардифф и Рональд Ним снимали первые кинопробы.

Делая ставку на бедные слои населения, «Элстри» специализировалась на выпуске дешевых и довольно примитивных клоунад, фарсов и эксцентрических комедий. Критика относилась к этим фильмам холодно, зрители же принимали их хорошо, и павильоны «Элстри» и маленькая студия в Вельвине никогда не простаивали.

В 1936 году была предпринята попытка объединить силы АБПК¹ и «Гомон-бритиш». Объединение произошло, но Максвеллу не удалось занять руководящее положение — помешали две американские кинофирмы, не заинтересованные в появлении активной и влиятельной английской монополистической группы, которая могла бы положить конец американскому засилью в британской кинопромышленности.

Результаты этого засилья были тягостны. Ежегодно за

¹ Фирма «Ассошиэтид бритиш пикчер корпорейшн» образовалась в результате слияния БИП и «Пате».

границу уходило около 5 миллионов фунтов стерлингов. Львиная доля из этих 5 миллионов выплачивалась за американские фильмы. Прокат английских фильмов в США возвращал лишь 100 тысяч.

Вместе с тем не прекращался рост производственной базы: к 1938 году площадь павильонов выросла в десять раз по сравнению с 1928 годом¹, что позволяло выпускать по фильму в день. Например, в 1936 году было сделано 220 картин вместо запланированных 200. Однако по-прежнему основную массу продукции составляли «квотные» фильмы.

Не удивительно, что у американских прокатчиков были основания, оправдывавшие их нежелание демонстрировать английские фильмы в США, хотя именно голливудские дельцы главным образом и финансировали постановку ужасающе скверных скороспелок, которые регистрировались в качестве «квотных» фильмов, но порою даже не выходили на экран. Заинтересованные в том, чтобы рост английского кинопроизводства оказался чистой фикцией, предприимчивые деятели Голливуда делали для этого все возможное.

Все же во многом были виноваты и сами англичане. Журнал «Сайт энд саунд» указывал в те дни, что причинами кризиса являются неэффективные методы производства, вошедшее в правило превышение стоимости постановки картин, претенциозность замыслов и, наконец, засилье иностранных кинематографистов, которых встречали, однако, с распростертыми объятиями, хотя работы иностранцев не имели заметного успеха (сказывались разница во вкусах и в восприятии) и уж, бесспорно, не могли способствовать оформлению национального лица британского киноискусства.

Главной причиной четвертого в истории английского кино кризиса оставалась ориентация на самые невзыскательные вкусы, боязнь реальной жизни и актуальных проблем современности. В подобных условиях не могли помочь никакие меры, кроме решительного изменения угла зрения постановщиков.

¹ В 1936 г. вошла в строй студия А. Корды в Денгейме с площадью павильонов в 120 тыс. кв. футов, новый киноцентр в Пайнвуде (73 тыс. кв. футов), и студия «Амалгамейтид» в Элстри (130 тыс. кв. футов). Полностью были заняты старые студии в Элстри, Шеппертоне и Теддингтоне.

В 1938 году был издан второй закон о квоте, ставящий кинопроизводство под контроль специальной комиссии. Квота британских фильмов повышалась до 25 процентов. Чтобы покончить с выпуском финансируемых американцами дешевых скороспелок, минимальная стоимость квотного фильма была доведена до 7,5 тысяч фунтов. Новый закон устанавливал особые льготы для британских кинематографистов. Однако, как уже было сказано, все эти меры не могли кардинально решить проблему.

Поэтому 1937 — 1939 годы принесли лишь отдельные удачи. Уровень массовой продукции не изменился. Наиболее доходными оставались мелодрамы с Анной Нигл и Грейси Филдс, музыкальные фильмы с Джессп Метьюз и комедии с Джорджем Формби. Самым популярным фильмом 1937 года стала историческая мелодрама Г. Уилкокса «Виктория Великая». Ее успех объясняется тем, что фильм воспевал величие Британской империи, неизбежность традиций и благородство царствующей династии в тот момент, когда национальный престиж пошатнулся и особенно нуждался в поддержке.

Как и в первой половине 30-х годов, крупнейшей фигурой британской кинематографии оставался А. Корда, целиком переключившийся на деятельность продюсера. Продолжая традиционную для «Лондон филмз» политику привлечения иностранцев, А. Корда пригласил в Англию французских режиссеров Р. Клера и Ж. Фейдера, американцев Уильяма Хоурда и Д. Штернберга, знаменитого голливудского оператора Д. Уонг-Хоу, кинозвезд Марлен Дитрих и Мориса Шевалье, художника Лазаря Меерсона, сценариста Роберта Шервуда.

Наряду с ними Корда широко привлекал к съемкам прекрасных английских актеров — Р. Доната, Ч. Лаутона, В. Ли, Л. Оливье, Ф. Робсон, Э. Ланчестер.

Р. Клер поставил для «Лондон филмз» очаровательную фантастическую комедию «Призрак едет на Запад», где высмеял невежественных американских нуворишей и их стремление «переплюнуть друг друга» в коллекционировании произведений европейской культуры и памятников старины. Уильям Хоурд создал патристический историко-приключенческий фильм «Огонь над Англией», повествующий о «холодной» войне между Англией и Испанией накануне рейда «Непобедимой Армады». Великолепная игра актеров Ф. Робсон, Л. Оливье, В. Ли, а также прекрасная

работа оператора Д. Уонг-Хоу обеспечили фильму хороший прием у зрителя.

Однако стремление сочетать тенденциозность с развлекательностью приводило чаще к поражениям.

Крупную неудачу потерпел А. Корда из-за провала в прокате фильма Ж. Фейдера «Рыцарь без доспехов» — наивной и нелепой ленты о революции в России. Не повезло А. Корде и с другим иностранцем-режиссером Д. Штернбергом, который так и не закончил экранизации бестселлера Р. Грейвза «Я, Клавдий».

Поставленный в 1937 году по рассказу Р. Киплинга режиссером З. Кордой (братом продюсера) фильм «Маленький погонщик слонов» был типичным колониальным фильмом, так же как и «Барабан» и «Четыре пера», изображавшие коварных и порочных представителей черной и желтой рас, существование которых «немыслимо» без руководства англичан.

Наиболее значительные фильмы последней трети десятилетия были поставлены А. Хичкоком, Э. Асквитом и К. Ридом.

Хичкок после очередного довольно среднего психологического детектива «Саботаж» попробовал свои силы в костюмно-исторической мелодраме. По предложению известного немецкого продюсера Э. Поммера и актера Ч. Лаутона, организовавших независимую фирму «Мей-флауэр», он снял затянутый и скучный фильм «Таверна «Ямайка». Но затем опять вернулся к привычному жанру детектива. В 1938 году Хичкок выпустил свой лучший после «Шантажа» английский фильм «Леди исчезает», где стремительно развивающаяся напряженная интрига сочеталась с интересно разработанными характерами и мягким юмором (может быть, последнее — заслуга сценаристов Ф. Лаундера и С. Джиллиата).

Асквит, который привлек к себе внимание антивоенной драмой «Скажите Англии», добился еще большего успеха экранизацией «Пигмалиона» Б. Шоу, заслужившей одобрение автора. Этому способствовало прекрасное исполнение главных ролей актерами Лесли Хоуардом и Венди Хиллер. Умело найденный режиссером чуть насмешливый ироничный тон, эмоциональность и теплота повествования «Пигмалиона» свидетельствовали о росте мастерства Асквита, выработавшего свой индивидуальный стиль режиссуры.

Современная тема прозвучала, наконец, в фильме «Отдых банковских служащих» (1938), поставленном молодым Кэролом Ридом, начинавшим свой путь в театре и заслужившим похвалу Грэма Грина за фильм «Лабурнум Гров». «Отдых банковских служащих» — достаточно наивная история молодой медсестры, которая оставляет жениха ради душевно травмированного пациента. Однако живые жанровые зарисовки придавали фильму обаяние достоверности и человечности.

Стремлением Рида к правдивому изображению жизни рядовых англичан объясняется и его обращение к повести А. Кронина «Звезды смотрят вниз», экранизация которой была закончена уже после того, как Англия вступила в войну с Германией.

Наряду с фильмами Хичкока, Асквита и Рида было выпущено несколько удачных картин и менее известными режиссерами.

Так, В. Сэвилл и Я. Далримпл поставили комедию «Буря в стакане воды» (1937) с Рексом Харрисоном и Вивьен Ли в главных ролях. Критик Стивен Уоттс весьма своеобразно похвалил ее, отметив, что это «явно не английский фильм в своем пренебрежении к пинкам и затрещинам, к абсурдности или характерам, комедийность которых выписана на бровях героев»¹.

Удачным оказался и фильм режиссера-ветерана Тима Уилана «Переулочек св. Мартина». Это лучшая из трех картин «Мейфлауэрс». Главные роли в ней исполняли Вивьен Ли и Чарлз Лаутон. Созданные ими образы бродячих актеров отличались психологической глубиной, сложностью. Фильм был проникнут иронией и грустью.

К сожалению, в целом английское киноискусство 30-х годов мало продвинулось, оставаясь эстетически несамостоятельным. Не удивительно, что многие великолепные английские актеры, вынужденные сниматься на родине в слабых и неглубоких картинах, предпочитали Голливуд, где добивались всемирного признания. Как это ни парадоксально, именно американские фильмы открыли талант Лесли Хоурда, Вивьен Ли, Лоренса Оливье и многих других британских актеров.

Ничего нового не внесло и появление совместных с Голливудом постановок, понадобившихся, чтобы обойти за-

¹ С. А. Oakley, Where we came in, p. 143.

кон о квоте. Вслед за первым англоамериканским фильмом — комедией «Янки в Оксфорде» (1938) — вышли экранизация романа А. Кронина «Цитадель» и мелодрама «До свидания, мистер Чиппс!».

Из всех трех лишь «Цитадель», поставленная известным американским режиссером Кингом Видором, представляла художественный интерес. Однако ни профессиональное мастерство Видора, ни великолепная игра актеров Роберта Доната и Розалинд Рассел не могли восполнить отсутствие социальной остроты. Экранный вариант романа получился намного слабее своего литературного первоисточника.

Если в области художественного фильма английское кино многие годы топталось на месте, то документальные ленты могли быть предметом гордости англичан. Так, ученик Урбана Гаррпа Брюс Вулф еще в начале 10-х годов стал снимать фильмы о жизни природы. Вернувшись с войны, прервавшей его занятия, Вулф организовал в Элстри фирму «Бритиш инстракшнл филмз» и совместно с Перси Смитом начал выпускать киносерию «Тайны природы».

Помимо этого, отдавая дань своим военным впечатлениям, Г.-Б. Вулф сделал «Битву за Ютландию», «Зеебрюгге», «Ипр», «Битву за Фолклендские острова», объединив подлинные кадры хроники со сценами, снятыми в студии. Он первым применил метод, с помощью которого много позже Ф. Капра создаст свою серию так называемых фильмов-«ориентаций».

Поскольку прокат отнесся к военным лентам Вулфа столь же холодно, как и к его фильмам о природе, Гордон Крэг организовал прокатную фирму «Нью Эра филмз», задачей которой было показывать хорошие, но не пользующиеся широким спросом художественные и короткометражные фильмы.

В 1940 году, когда отмечали 21-ю годовщину деятельности Вулфа в кинематографии, лидер документалистов Джон Грирсон заявил, что Вулф в гораздо меньшей степени, чем американцы или немцы, стремился к драматизму любой ценой и его картины были более последовательны, аналитичны, скромны и в лучшем смысле слова наблюдательны.

Таким образом, престиж английского документального кино был очень высок в годы, когда Флаэрти удивил мир своим «Нануком» и «Моаной южных морей», Руттман за-

ворожил ритмом симфонии Берлина, а Кавальканти сделал социальный памфлет «Только время».

Английские документалисты первыми на Западе разработали эстетику нового вида искусства (до этого слово «документальный» относили только к фильмам о путешествиях), применив ее в художественной практике и выразив в своих работах то своеобразие национального мировосприятия, которого были лишены опусы их коллег из художественного кинематографа.

Признанный лидер документалистов 30-х годов шотландец Джон Грирсон, прошедший сквозь горнило первой мировой войны, увлекся идеей разумного преобразования общества. Пристально изучая факторы, влияющие на общественное мнение, он в конце 1920-х годов заинтересовался кино с точки зрения пропагандиста-социолога.

«Живое и непосредственное описание, ясный анализ и запоминающийся вывод, — писал он, — вот возможности, которыми располагает кино; ритм и зрительные изображения предоставляют возможности прямого убеждения»¹.

Грирсон видел в кино прежде всего могучее средство исследования и правдивого отображения подлинной действительности. Эта позиция приводила к отрицанию игрового кинематографа, обусловленному еще и понятным отворачиванием к фальшивым, не имеющим никакой связи с жизнью современников картинам американцев и их английских подражателей.

Понимая, что сам факт достоверности зафиксированного на пленку события еще не превращает его в явление искусства, Д. Грирсон разделил документальные фильмы по категориям в зависимости от их характера и целей. Низшей категории (киноинформация), еще стоящей за чертой искусства, он противопоставил произведения, авторы которых, подобно оратору или проповеднику, заставляют зрителя видеть мир по-своему — с помощью освещения, ритма, монтажа, характера использованных объективов, точки зрения кинокамеры, умелого комментария событий. Благодаря «художественной трансформации» действительности нейтральный материал превращается в произведение искусства, а режиссер-документалист оказывается творцом в такой же степени, как и автор игровой картины.

¹ «Sight and Sound», Winter, 1933/34, p. 29.

Основываясь на эстетическом анализе природы и возможностей кинодокументалистики, Д. Грирсон сформулировал основные принципы своего художественного кредо:

«1. Мы считаем, что благодаря способности кино наблюдать и отбирать факты «настоящей» жизни может возникнуть новая, весьма жизнеспособная форма искусства. Создатели фильмов, снятых в павильонах, почти совершенно игнорируют возможность показать на экране реальный мир: они снимают события, воссозданные на искусственном фоне.

2. Мы считаем, что самобытный (прирожденный) актер и подлинная обстановка лучше всего помогут кинематографически отразить современный мир: они являются для киноискусства неисчерпаемым источником материала, дают бесчисленное множество образов, более сложных и удивительных, чем события, выдуманные для съемочных павильонов.

3. Мы считаем, что материал и сюжеты, найденные на «месте», прекраснее, реальнее (в философском смысле) всего того, что передается посредством игры актеров... Документальное кино может достигнуть углубления действительности, может извлекать из нее эффекты, которых никогда не достичь в павильонах и посредством игры актеров, как бы ни были они опытные и талантливы»¹.

Конечно, теперь эти положения уже не поражают своей новизной и кажутся лишь отчасти справедливыми. Более того, сегодня они кое в чем опровергнуты практикой кинематографа. Но в 30-е годы взгляды Д. Грирсона представляли бесспорно прогрессивный подход к задачам искусства и противостояли губительной для английского кино коммерческой «эстетике».

Оценивая наиболее интересные работы документалистов 20-х годов, Д. Грирсон критиковал и Р. Флаэрти и В. Рутмана: первого — за романтизацию жизни «естественного», не тронутого цивилизацией человека, второго — за отсутствие цели, объединяющей удачные наблюдения и связанные единой монтажной мелодией движения фильма «Берлин, симфония большого города».

Социолог и пропагандист Грирсон видел свою цель в том, чтобы способствовать преобразованию общества.

¹ Манифест Грирсона и его коллег был напечатан в журн. «Film Quarterly» (Winter, 1932).

Главной задачей поэтому он считал необходимость показать подлинный облик Англии и ее народа, отдать должное рядовым англичанам, осветить волнующие их проблемы, ускорив тем самым их решение. Помимо борьбы с отрицательными явлениями жизни Грирсон считал необходимым развивать чувство национальной гордости, показывая достижения англичан, находя в их повседневной жизни поэзию и эстетическую красоту.

Своеобразным ответом Флаэрти и Руттману стал фильм Д. Грирсона «Рыбачьи суда» (1929). Как пишет итальянский теоретик Г. Аристарко, «в английском кино, целиком проникнутом павильонными условностями, фильм, черпавший свое драматическое содержание прямо из реальной жизни, был чуть ли не революцией. Простой рассказ о ловле сельди в Северном море принес на экран ряд удивительных зрительных образов: рыбачьи суда, выходящие из маленьких туманных портов и отправляющиеся в открытое море; сети, закидываемые с качающихся на волнах судов; рыбаки, занятые своим повседневным тяжелым трудом. Это была будничная Англия, трудящаяся Англия»¹.

Теоретические взгляды Грирсона, реализованные в фильме «Рыбачьи суда», привлекли талантливую молодежь. Ученики и соратники Грирсона — Пол Рота, Артур Элтон, Дональд Тейлор, Гарри Уотт, Джон Тейлор, Бэзил Райт, Эдгар Анстей, Уолтер Крейтон и другие — развивали его взгляды, изучали творческие принципы Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко и фильмы французских «авангардистов». Когда же их руководителю удалось, наконец, оформить свою группу организационно (в 1930 г. для создания рекламных лент об английской индустрии был создан киноотдел при Имперском торговом совете), они приступили к практическому осуществлению своих идей.

Первые же работы киноотдела Имперского торгового совета оказались настолько интересными, что Грирсону удалось привлечь в свои ряды крупнейших зарубежных документалистов — Роберта Флаэрти, Йориса Ивенса и Альберто Кавальканти. Англичане оказались самой авторитетной группой в документальном кинематографе Западной Европы.

¹ Г. Аристарко, История теории кино, М., «Искусство», 1966, стр. 182.

С января 1930 года по июль 1933-го киноотдел Имперского торгового совета вырос до 30 человек и выпустил 100 фильмов. Вскоре группа Гирсона стала снабжать режиссерами киноотделы других правительственных организаций и коммерческих фирм (например, «Шелл»).

В середине 1933 года киноотдел Имперского торгового совета был ликвидирован, но энергичный Гирсон договорился о создании киноотдела при Почтовом ведомстве Великобритании. Теперь его соратники должны были переклеститься на постановку лент, освещающих деятельность английской почты. Работа продолжалась, а необходимость выполнять заказы имела и положительную сторону — документалисты не зависели от изменчивого вкуса кинопроката.

Всего за 30-е годы коллеги Д. Гирсона создали около 300 кинофильмов. Одни из них носили чисто информационный характер («Корабль — установщик кабеля» С. Легга; «Лицо угля» Б. Райта, Г. Уотта и А. Кавальканти), в других шли поиски выразительных средств для, казалось бы, «неэстетического» материала («Вверх по течению» А. Элтона — о ловле лосося в Шотландии; «Индустриальная Британия» Р. Флаэрти — поэтический этюд о различных видах технического мастерства; «Предсказание погоды» Э. Спайса; «Петт и Потт» А. Кавальканти — забавная лента, рекламирующая телефонное обслуживание). Третьи — в новаторской форме киноинтервью рисовали жестокие условия жизни бедных слоев населения, затронутых депрессией («На еду хватит» Э. Анстея и «Жилищные проблемы» А. Элтона, Э. Анстея, Руби Гирсон и Д. Тейлора).

Наконец, четвертую категорию составляли фильмы, освещающие некоторые аспекты деятельности государственных предприятий, но благодаря оригинальной и подчас талантливой интерпретации материала превращавшиеся в поэтические картины повседневной действительности. Так, по заказу Цейлонского совета торговли чаем в 1935 году Б. Райт снял «Песнь Цейлона». Успех этого фильма-поэмы объяснялся прежде всего человечностью и теплотой (в духе Флаэрти), с которой Райт показывал жизнь цейлонцев, рассказывал об их традициях, верованиях, о вторжении XX века в уклад, почти не изменившийся с того дня, когда на острове появились первые европейцы. Режиссер с удивительным мастерством подчинил изобразительный ряд фильма ритму звукового сопровождения, со-

ставленного из естественных шумов, информационного текста и стихотворения Р. Нокса.

Не меньшей удачей был и уже упоминавшийся фильм Флаэрти «Человек из Арана» (1934). Освещение, музыка, композиция кадра, монтажный ритм превратились в те средства образной творческой интерпретации действительности, о которых говорил Д. Грирсон. Нейтральный, «объективный» материал перерос в субъективно прочувствованный гимн человеку, побеждающему дику и неуступчивую природу.

В 1936 году Б. Райт и Г. Уотт выпустили двадцатиминутную «Ночную почту». Можно было только удивляться, как отчет о прозаической работе служащих почтового вагона, доставляющих корреспонденцию по маршруту поезда, который направляется из Лондона в небольшой шотландский городок, превратился в пластическую поэму, оживившую образы великолепного одноименного стихотворения У.-Г. Одена. В этом синтезе звуковых и изобразительных образов рождался гибкий и богатый киноязык, разительно отличавшийся от подражательной манеры большинства художественных фильмов.

Столь же значительной работой было и «Северное море» (1938) Г. Уотта — картина, созданная по заказу береговой службы навигации и рассказывающая о том, как с берега осуществляется руководство передвижением морских судов.

В 1937 году Д. Грирсон оставил киноотдел Почтового ведомства, чтобы вместе с А. Элтоном возглавить новый киноцентр. Реформист, сторонник лейбористов, Грирсон вовсе не стремился к обличению капиталистической системы, но даже его умеренные идеи казались чрезмерно революционными и редко получали экранное воплощение. Зависимость от государственных организаций объясняет и характерный для большинства работ документалистов группы Грирсона объективистский тон и компромиссность их выводов. Тем не менее творческая практика этого наиболее значительного реалистического течения английского кино 30-х годов завоевала как международный престиж, так и сочувствие передовых деятелей национальной культуры. Не случайно в работе документалистов принимали участие поэт У.-Г. Оден, композитор Б. Бриттен и художник Лен Лай.

Несмотря на наметившийся в конце 30-х годов спад,

документалисты уже тогда оказывали положительное влияние на художественный кинематограф. Свидетельство этому — фильмы «Край света» М. Пауэлла, «Снова прощай» Т. Уилана, «Отдых банковских служащих» К. Рида, «Гордая долина» П. Теннисона, авторы которых стремились запечатлеть облик Англии и рассказать о жизни и быте простых англичан.

В целом по сравнению с предыдущим десятилетием в 30-е годы произошли большие сдвиги. Однако наряду с ростом производства и профессионального уровня кинематографистов происходила усиленная монополизация кинопромышленности.

Прокат фильмов всегда выгоднее, нежели их производство, и именно в этой области монополистические тенденции проявились всего заметнее. Двум основным прокатным группам — АБПК и «Гомон-бритиш» — пришлось вначале столкнуться с торговцем металлом из Бирмингема Оскаром Дойчем, который в 1933 году создал сеть первоклассных кинотеатров-«одеонов». Стремясь привлечь публику демонстрацией хороших фильмов, он заключил договор с американской фирмой «Юнайтед артистс».

Затем в том же 1933 году на киногоризонте появился Артур Рэнк — миллионер-проповедник, «мучной король», пожелавший заняться постановкой религиозных кинофильмов. С этого времени начинается завоевание им британской кинематографии.

При содействии миллионерши леди Юл Рэнк в 1934 году основал кинофирму «Бритиш нейшнл филмз». Ее первый и совсем не религиозный фильм, получивший по иронии судьбы название «Поворотный момент», провалился в прокате. После этого леди Юл охладела к кинематографии, а Рэнк проявил завидную настойчивость и упорство.

Поддержав коммерсанта С.-М. Вулфа, который в 1935 году отделился от «Гомон-бритиш», Рэнк стал его компаньоном по прокатной фирме «Дженерал филм дистрибьюторз». В том же 1935 году Рэнк оказался во главе новых студий в Пайнвуде.

К этому следует добавить, что в 1937 году Рэнк проглотил производственные мощности «Гомон-бритиш». В то самое время, когда А. Корда переживал провал за провалом («Рыцарь без доспехов», «Я, Клавдий» и т. д.), Рэнк заработал кругленькую сумму на картине Асквита

«Пигмалион». В итоге автору «Частной жизни Генриха VIII» пришлось отказаться от своих пяти новых павильонов в Денгеме, которые перешли к А. Рэнку и были объединены с его студией в том же Денгеме и со студиями в Пайнвуде и Элстри.

В 1939 году, после смерти О. Дойча, Рэнк стал владельцем фирмы «Одеон». К 306 «одеонам» он присоединил купленные им у владельца «Гомон-бритиш» еще 251 кинозал. Единственным соперником «мучного короля» осталась АБПК.

С началом второй мировой войны временно закрылись все кинотеатры. Половина британских киностудий была реквизирована для военных нужд, не имеющих ничего общего с кинематографией: М. Бэлкон с трудом спас «Илинг», но Рэнк не уберег «Пайнвуд», а Д. Максвелл — «Элстри». Большая часть персонала киностудий перешла в промышленность или в армию. Когда же правительство осознало ошибочность принятых мер (в силу валютных ограничений Англия не могла приобретать более 400 американских фильмов; количество зрителей не сократилось, а выросло, и прокат требовал не менее 700 картин в год; казначейство лишилось 200 тысяч фунтов налоговых поступлений, без работы осталось 75 тысяч человек), сокращение кинопроизводства уже стало неминуемым. Английское кино лишилось двух третей технического персонала и тринадцати из двадцати двух киностудий...

Еще до войны были запущены в производство ленты «Майор Барбара» продюсера Г. Паскаля по пьесе Б. Шоу, костюмно-экзотический «Багдадский вор» А. Корды, в создании которого принимали участие режиссеры Л. Бергер, Т. Уилан и М. Пауэлл, а также осуществленная К. Ридом экранизация романа А. Крониана «Звезды смотрят вниз». Начатые уже после вступления Англии в войну, картины «Жена фермера» Н. Ли и Л. Арлисса, «Поезд-призрак» У. Форда с участием звезд Би-Би-Си Артура Аски и Ричарда Мердоха и т. д. были преимущественно экранизациями театральных постановок и радиоспектаклей.

Кинорепертуар составляли эскапистские по своему духу произведения — фантастические и приключенческие фильмы, легкомысленные комедии и психологические драмы. Как отмечала известный кинокритик Дилис Пауэлл, «ничто в этих фильмах не указывало на новую

ориентацию британского кино; ничто не отражало духовные и эмоциональные перемены, которые тогда претерпевала жизнь англичан»¹. Это можно сказать об экранизации уэллсовского «Кипсера», описывающего жизнь Англии в конце XIX века, о киноверсии пьесы П. Гамильтона «Газовый свет», о романтической «Дженни» Г. Френча, изображавшей развлечения юной шотландки, которая разбогатела и поехала в Европу повеселиться, о комедии «Тихая свадьба», где Э. Асквит слегка иронизировал над сельской аристократией.

Все же в это время был сделан фильм, свидетельствующий о неизбежности перемен к лучшему. Режиссер Д. Бакстер снял фильм «Любовь на пособие», основанный на реалистической пьесе У. Гринвуда о жизни рабочей семьи в годы промышленного кризиса, в документальной, почти натуралистической манере. Весьма примечателен был сам факт обращения к обходимой ранее теме и очевидное сочувствие борьбе руководимых лейбористами рабочих за нормальные условия существования.

Война вызвала рост общедемократического движения, которое особенно усилилось, когда весной 1940 года пришел конец «странной» войне и фашисты обосновались в Норвегии, Дании, Голландии, Бельгии. Вскоре после трагедии Дюнкерка капитулировала Франция. Наступил черед англичан, началась «битва за Англию».

Фашисты предполагали внезапным нападением с воздуха очень быстро подавить сопротивление англичан и, перебросив через Ла-Манш сухопутные части, оккупировать страну. На протяжении осени 1940 и зимы 1941 года эскадрильи Геринга ежедневно и еженощно обрушивали бомбы на города, порты и заводы. Почти полному уничтожению подвергся Ковентри, несколько дней пылал Лондон, серьезный ущерб был нанесен другим городам.

Зима 1941 года была особенно тяжелой. Параллельно «битве за Англию» развернулась «битва за Атлантику», в водах которой гибли боевые и торговые корабли, торпедируемые немецкими подводными лодками.

22 июня 1941 года гитлеровцы совершили вероломное нападение на Советский Союз. Вести с восточного фронта, документальные фильмы, статьи и книги об СССР — все это стало близко и интересно каждому англичанину. За

¹ C. A. Oakley, Where we came in, p. 155.

несколько месяцев народ узнал о России больше, чем за предыдущие десятилетия.

Театр «Феникс» инсценировал в 32-х картинах «Войну и мир». Литератор, режиссер и общественный деятель Г. Маршалл перевел поэму В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и читал ее в одном из крупнейших театров Лондона. На Холфордсквер, где на доме номер 30, где когда-то жили Ленин и Крупская, в 1942 году была укреплена мемориальная доска и бюст Владимира Ильича¹. Для повседневной демонстрации советских фильмов в Лондоне открылся кинотеатр «Татлер». «Русский сезон» начался «Александром Невским», вслед за которым были показаны «Чапаев», «Петр Первый», «Ленин в Октябре», «Депутат Балтики» и другие фильмы. С особым успехом прошли документальные картины «День войны», «Разгром немецких войск под Москвой», «Севастополь».

Участие Англии в справедливой войне с фашизмом, все возрастающая симпатия народа к своему великому союзнику и знакомство с его достижениями, трудовыми ратными подвигами, с его культурой и искусством, общее усиление демократических и прогрессивных сил — все это способствовало расцвету национальной культуры.

Тяжелые дни 1940 — 1941 годов покончили с характерной для 30-х годов изолированностью искусства от жизни трудящихся. Всем — и художникам, и писателям, и музыкантам, и кинематографистам — приходилось работать под бомбежками, тушить пожары, спасать людей, участвовать в боях, словом, жить вместе со всем народом. Не удивительно, что в годы войны во всех видах искусства утверждается реализм: новый подход к искусству сформулирован был Дж.-Б. Пристли в его тезисе о «социальной ответственности художника».

В этих условиях, несмотря на сокращение ежегодного выпуска фильмов (не более 60 в год), начинается расцвет британского кинематографа.

Первым вкладом английских кинематографистов в борьбу с фашизмом было создание ряда антифашистских пропагандистских фильмов (1940—1942). К сожалению, на большинстве лент этой серии лежит печать торопливости и схематизма.

¹ Ныне дом этот не существует, бюст и мемориальная доска хранятся в лондонском муниципалитете.

Особенно неудачным оказался первый фильм этой серии — «У Льва есть крылья» М. Пауэлла, Б.-Д. Херста и А. Брюнеля. Стремясь убедить зрителя в том, что авиация Геринга не представляет никакой опасности, авторы фильма показали, как аэростаты ПВО срывают налет «люфтваффе». Это не только было наивно, но и позволило немцам, сумевшим заполучить копию фильма, показать его в Берлине и сделать средством контрпропаганды.

Поскольку министерство Геббельса объявило кино «четвертым наступательным оружием» и пыталось запугать «нейтралов» документальными лентами, демонстрирующими мощь «люфтваффе», кинематографисты Англии сделали несколько картин, рассказывающих о силе движения Сопротивления в оккупированных гитлеровцами странах. Одновременно с этим появлялись произведения, которые противопоставлялись фильмам нацистских кинорежиссеров (такие как «Дядюшка Крюгер» — об англо-бурской войне — или «Титаник» — о трагической гибели британского корабля), где англичан изображали порочными, жестокими или вырождающимися людьми, неспособными оказать сопротивление или защитить свои идеалы.

Первым художественным фильмом, поставленным по заказу Министерства информации, была «49-я параллель» — фильм, рассказывающий о попытке шести немецких моряков с затопленной у берегов Канады подводной лодки добраться до 49-й параллели — границы нейтральных США. По ходу действия нацисты сталкивались с разными по социальному положению и убеждению людьми, чаще всего далекими от политики, которые, однако, приходили к пониманию необходимости личного участия в борьбе с фашизмом.

Вслед за этим появились ленты, более углубленно изображавшие перемены, происшедшие в психологии аполитичных обывателей. В центре фильма «Пимпернель Смит» Л. Хоурда — образ кембриджского профессора, который демонстрирует свое безразличие к происходящему, но одновременно помогает европейским ученым выбраться из Германии.

А. Уолбрюк в «Коварном свете луны» Б.-Д. Херста отобразил переживания знаменитого польского пианиста, сочетавшего любовь к музыке с увлечением профессией пилота. Герой фильма участвует в боях за Варшаву, а затем в «битве за Лондон». Почти на всем протяжении

действия звучала мелодия специально написанного к фильму «Варшавского концерта».

Как и следовало ожидать, в это время заметно возрастает количество фильмов о борьбе с шпионажем. Среди них приключенческие фильмы «Контрабанда» М. Пауэлла и Э. Прессбургера, «Радио свободы» и «Сдается коттедж» Э. Асквита, которые не отличались художественной выразительностью.

Из всех картин 1940—1942 годов наиболее серьезное освещение антифашистской темы мы видим в фильме «Пастор Холл» Р. Боултинга и «Серебряный флот» М. Пауэлла и Э. Прессбургера. Первый фильм обязан успехом первоисточнику — одноименной пьесе Э. Толлера, рассказывавшей о пасторе Нимеллере, открыто выступившем против нацизма. История пастора, отказавшегося примириться с насилием и бесчеловечностью, чудом вызволенного из концлагеря, но жертвующего свободой, чтобы произнести последнюю проповедь и поддержать веру в торжество добра и справедливости, в неизбежную победу над фашизмом, была показана эмоционально и убедительно. Боултинг в своей статье, опубликованной в «Таймс», отмочал влияние, оказанное на него советским фильмом «Профессор Мамлок».

Сильное впечатление оставляла и картина «Серебряный флот» с участием актера Р. Ричардсона, сумевшего глубоко и правдиво передать переживания своего героя — голландского изобретателя, вынужденного скрываться под постыдной маской коллаборациониста, чтобы осуществить свой план уничтожения изобретенной им подводной лодки вместе с прибывшими на испытание фашистами.

Видное место в продукции 1940—1942 годов заняли историко-биографические ленты, в которых просто изображались мудрые, преданные родине мужественные англичане. В числе таких фильмов следует назвать фильм Т. Дикинсона «Премьер-министр» с Д. Гилгудом в главной роли, «Пенн из Пенсильвании», повествующий о квакере, который покинул Англию при Карле II и основал в Америке новый город — Филадельфию, и др.

Связь с современностью находила выражение в исторических параллелях. Так, фильм К. Рида «Молодой мистер Питт» рассказывал об английском государственном деятеле, который сумел предотвратить угрозу наполеоновского вторжения.

Еще более очевидные параллели между Наполеоном и Гитлером, между современными сторонниками примирения и уступок и «осторожными» деятелями начала XIX века, проморгавшими наполеоновскую экспансию, проводились в лучшем историческом фильме военных лет «Леди Гамильтон» А. Корды. Как художественное произведение он был на голову выше работ Рида и Дикинсона, хотя и не лишен недостатков (мелодраматизм, уступки жанру «частной жизни»).

Решающая роль в развитии английского кино рассматриваемого периода принадлежит документалистам. Несмотря на отъезд Д. Грирсона в Канаду, где он вскоре после начала войны возглавил производство документальных фильмов, киноотдел Почтового ведомства продолжал работу, которой теперь руководил Альберто Кавальканти. Благодаря ему был сделан один из лучших фильмов о Лондоне в сентябре 1939 года — «Первые дни». В 1940 году киноотдел Почтового ведомства был передан Министерству информации, а группа Кавальканти, переименованная в «Краун филм юнит», получила в свое распоряжение студию игровых фильмов.

Другую группу документалистов образовали военные операторы, направленные в киноотделы армии, авиации и флота. Они осуществляли повседневные съемки боевых действий. Их кинорепортажи включались в еженедельные «Новости с фронта»; на их основе были созданы полнометражные ленты «Победа в пустыне», «Караван на Мальту», «Победа в Бирме».

На киностудии «Краун» коллеги Кавальканти — Б. Райт, Г. Уотт, П. Джексон, продолжая традиции 30-х годов, стремились в образной интерпретации документального материала, к его драматизации (иногда ценой соединения хроники с воссозданными в павильоне эпизодами, образующими несложный сюжет), а также к обобщению, позволяющему увидеть в рядовом, повседневном событии героическое и исключительное, характерное и типическое.

В стенах «Краун» были сделаны многие из лучших английских фильмов военных лет. Так, фильм Г. Уотта «Цель на эту ночь», рассказывавший о летчиках, принимающих участие в ночном налете на Германию (режиссер показал все стадии операции, начиная с получения приказа и кончая возвращением бомбардировщика, подвергшегося атаке вражеских истребителей), пользовался успе-

хом не только в Англии, но и в США (демонстрировался на экранах 12 тысяч кинотеатров), Канаде и Южной Америке, собрав в целом аудиторию в 50 миллионов человек.

Ряд выдающихся документальных картин поставил ранее неизвестный Хэмфри Дженнингс, присоединившийся к группе Гирсона в 1938 году.

Один из первых его фильмов — «Лондон выстоит» — воспроизводил основные фазы «битвы за Англию», рассказывал о мужестве простых англичан, сумевших выстоять в самый тяжелый момент войны. Текст фильма читал К. Рейнольдс, военный корреспондент «Кольерз уикли». Успех картины в США, где ее объявили «первоклассным произведением киножурналистики», открыл дорогу работе соавтора Дженнингса — Г. Уотта — уже упоминавшемуся его фильму «Цель на эту ночь».

Поклонник теории «звукорительного синтеза» С. Эйзенштейна, Дженнингс стремился применить ее в жанре поэтической кинопублицистики и добился немалых успехов. В его следующей картине «Слушайте Британию» (1942) хроникальные зарисовки будничной жизни страны складывались в строки и строфы патетической поэмы о мужестве и негибимой воле людей.

Лучшей работой Дженнингса стал его полнометражный фильм «Начались пожары» (1943), воспроизводящий героическую борьбу пожарной дружины с огнем в ночь самой жестокой бомбардировки Лондона в декабре 1940 года. Эпическая картина борьбы человека со стихией огня сочеталась в фильме с суровой достоверностью изображения «будней» небольшого поста пожарной обороны.

Менее интересной оказалась попытка Дженнингса воссоздать трагическую историю Лидице в картине «Молчаливая деревня». Сказалось незнание материала. Однако последний военный фильм режиссера — «Дневник для Тимоти» (1945), задуманный как рассказ о войне для тех, кто родился в 1945 году, еще раз показал, что Дженнингс обладает острым аналитическим умом и самобытным талантом. Нелепая смерть в автомобильной катастрофе в 1950 году лишила английских документалистов художника, не уступавшего по масштабу Д. Гирсону и Р. Флаэрти.

Годы 1942—1943 были периодом наивысшего расцвета студии «Краун». Развивая опыт Дженнингса и Уотта, соединявших документальную стилистику с элементами драматургии, самые разные режиссеры — старые и моло-

дые, опытные профессионалы и неизвестные дебютанты — создали серию фильмов, объединяемых общей темой, героем и характером эстетического оформления материала. Серия эта была столь обильна и эстетически свежа, что критикам пришлось зафиксировать рождение нового, художественно-документального направления.

Вслед за фильмом Ч. Френда «Мастер едет во Францию» в 1942 году появились «Один из наших самолетов не вернулся на базу» М. Пауэлла, «Ближайшие родственники» Т. Дикинсона и наконец «В котором мы служим» Н. Коуарда и Д. Лина.

Подобно картинам Г. Уотта и Х. Дженнингса большинство из этих фильмов было основано на подлинных событиях или биографиях (например, «Мастер едет во Францию» поставлен по рассказу Дж.-Б. Пристли, воспроизводившему действительную эпопею технического специалиста, который накануне капитуляции Франции в атмосфере хаоса и растерянности вывез секретное оружие под носом у немцев).

Новизна фильмов художественно-документального направления определялась соединением документальной достоверности с отбором, осмыслением и обобщением жизненного материала. Далеко не все художественно-документальные фильмы достигали этого. Лучшим из них стал «В котором мы служим» — тонкий, волнующий, человечный рассказ о подвиге экипажа эсминца «Торрин». Авторы его — профессиональный драматург Н. Коуард и начинающий кинорежиссер Д. Лин, отказавшись от индивидуального героя, отдали все симпатии рядовым, ничем не примечательным людям. Добиваясь предельной достоверности событий, обстановки и поведения появляющихся на короткое время персонажей, мелодраматическому пафосу и сентиментальности большинства антифашистских агитфильмов они противопоставили будничность, заземленность, суховатую простоту. В судьбе экипажа «Торрина» нашли отражение десятки аналогичных историй раскрывающих мужество английских моряков. «В котором мы служим» стал эталоном нового направления, охарактеризованного одним из его создателей — сценаристом и режиссером Ф. Лаундером — следующим образом: «Впервые в соответствии с определенной политической линией, кинодраматургии могли думать и писать так, как им хотелось. В результате они выработали новый стиль, почти новую

технику... стиль этот в высшей степени национально своеобразный. Он тяготеет к естественности, стремится к «преуменьшению», принижению пафоса, к притушенным эмоциям, шутке, сглаживающей острые моменты»¹.

Вместе с тем именно «В котором мы служим» был наиболее художественным из художественно-документальных фильмов. Необычайно сложная для картин такого рода организация сюжета (история «Торрина» воссоздана в нескольких новеллах-воспоминаниях, прерываемых и обрамляемых сценами боев, гибели корабля и спасения его экипажа), широкий охват событий, умелая разработка характеров, достаточно ярких и индивидуализированных, несмотря на мимолетность их участия в действии, ненавязчивый юмор Коуарда — все это способствовало широчайшему успеху картины и в Англии (где она стала таким же событием, как в 30-е годы «Частная жизнь Генриха VIII») и за рубежом².

Глубину и сложность художественного обобщения материала не только не снижает, а, наоборот, выявляет документальная форма, сообщенная режиссером Д. Лином и оператором Р. Нимом как массовым сценам, так и павильонным, камерным эпизодам. «Случайный» характер композиции кадра, подчеркнуто «естественное» освещение, выбор актеров и манера их исполнения, монтаж, комментарий и музыка искусно имитировали неуправляемый поток событий, сообщая действию выразительность, обобщенность, эстетическую организованность.

Год 1943-й знаменателен новыми успехами художественно-документального направления, хотя никто из авторов картин «Сан-Деметрио», Лондон» (Ч. Френд), «Миллионы таких, как мы» (Ф. Лаундер и С. Джиллиат), «Девять человек» (Г. Уотт), «Слабый пол» (Л. Хоуард) не добился столь бесспорной удачи, как Лин и Коуард.

Все же художественно-документальные постановки значительно обогатили образ борющегося с фашизмом народа. «Сан-Деметрио», Лондон» рассказывал о подвиге моряков, которые сумели спасти подожженный немцами танкер «Сан Деметрио»; «Девять человек» — о стойкости горстки английских солдат, атакованных превосходящим

¹ «Британский союзник», 1944, 3/IX, № 36 (108), стр. 8.

² В СССР фильм шел под названием «Повесть об одном корабле».

противником в африканской пустыне; «Слабый пол» и «Миллионы таких, как мы» — о трудовом подвиге английских женщин, мобилизованных на оборонные заводы. Эти фильмы закрепили переход к новым темам и героям и способствовали утверждению реалистического подхода к явлениям действительности и усилению демократических тенденций.

Несомненные достоинства заслоняли очевидные уже тогда недостатки (информационность, примат достоверности над выразительностью, назидательность). Появление художественно-документальных фильмов подготовило почву для дальнейшего развития реалистического прогрессивного направления, близкого по своей платформе к итальянскому неореализму 1945—1948 годов.

К сожалению, уже в 1943 году появились первые признаки малоблагоприятной для английского кино ситуации: падает интерес к документальным фильмам. Талантливые фильмы-отчеты о войне в Африке («Победа в пустыне» и «Победа в Тунисе») оставляют зрителя равнодушным. Изменению вкусов зрителя способствовало появление большого числа развлекательных американских картин с модными мотивами жестокости и секса. Успех их насторожил А. Рэнка и он санкционировал производство подражательных лент.

Первым фильмом такого рода был «Человек в сером» Л. Арлисса, появившийся в 1943 году. Он познакомил зрителей с созвездием из двух красавиц (М. Локвуд и Ф. Калверт) и двух красавцев (Д. Мэзон и С. Грейнджер). Но главная цель создателей этого фильма была поволновать воображение зрителей роскошью великосветских салонов, утонченным сексом и садизмом. Несмотря на протесты кинокритики, картина имела грандиозный успех в прокате.

За «Человеком в сером» последовала серия садистских и одновременно сентиментальных, а главное, чудовищных в своем эскапизме картин — «Любовная история» Л. Арлисса, «Мадонна семи лун» А. Кребтри, «Свой кров» Б. Ноулза и др.

Так, поступившись своими религиозными убеждениями, поощряя копирование голливудских образцов, Рэнк одержал коммерческий успех.

Все же, несмотря на оживление тенденций, всегда препятствовавших развитию реалистического кино Англии,

1944—1945 годы ознаменовались рядом примечательных картин.

Вопреки ожиданиям потеря двух ведущих режиссеров 30-х годов (А. Хичкок окончательно обосновался в Голливуде, а А. Корда, студии которого пострадали в период войны, пытался развернуть производство британских фильмов в США, на базе объединенной фирмы «МГМ — Лондон филмз») прошла почти незамеченной. Зритель узнал новые имена: братьев Боултинг, постановщиков актуальных политических фильмов («Пастор Холл» и др.), Ф. Лаундера и С. Джиллиата («Миллион таких, как мы»), образовавших независимую компанию «Арчерз» М. Пауэлла и Э. Прессбургера («49-я параллель»), когорту воспитанников студии «Краун» — Ч. Френда, П. Джексона, Ч. Крайтона — и, наконец, режиссера Д. Лина. Таким образом, не оставалось сомнения в том, что потенциальные возможности английского кино заметно выросли.

Уже в годы войны дебютанты проявили свою индивидуальность и профессионализм. Однако антифашистская направленность первых постановок М. Пауэлла и Э. Прессбургера («У Льва есть крылья», «49-я параллель», «Серебряный флот») не имела продолжения. Следующий фильм режиссеров — «Жизнь и смерть полковника Блимпа», в выпренней манере воспевающий дружбу между прусским офицером и его респектабельным английским коллегой, в такой степени противоречил духу времени, что Министерство информации запретило его демонстрацию за границей. Возможно, обвинения в симпатиях к фашизму были несправедливы, но в отсутствии четких политических и философских убеждений, в следовании моде основатели «Арчерз» были повинны. Доказательством этому явилась последняя картина военных лет — запутанная философским подтекстом психологическая драма «Я знаю, куда иду».

В отличие от Пауэлла и Прессбургера другие режиссеры студии «Краун» более последовательно стремились к реалистическому отображению жизни английского народа.

В 1944 году Пэт Джексон выпустил художественно-документальный фильм «На западных подступах» о волнующей дуэли между гитлеровскими подводными лодками и моряками «конвоев», охранявших торговые караваны по пути из Америки в Англию. Картина Джексона пользовалась еще большим успехом, чем поставленный на

аналогичном материале «Сан Деметрио», Лондон» Ч. Френда.

Большой интерес вызвала первая работа Ч. Крайтона, использовавшего художественно-документальную стилистику в поэтическом рассказе о старых британских каналах, «Раскрашенные лодки» (1945). Влияние документализма ощущалось и в фильме Л. Хоуарда «Первый из немногих» — трагической биографии изобретателя «спит-файра».

Приемы художественно-документального фильма взяли себе на вооружение и ветераны английской кинематографии.

Высококвалифицированный профессионал, способный делать неплохие фильмы разных жанров, Э. Асквит долгое время метался от шпионских драм («Сдается коттедж») к антифашистским мелодрамам («Радио свободы»), пропагандистским комедиям («Полурай», где освобожденный для съемки от военной службы Л. Оливье сыграл наивного советского инженера, приехавшего в Англию) и модным в конце войны романтическим мелодрамам («Фанни при тазовом свете» — трогательная история незаконной дочери министра, воспитывающейся в сомнительном салуне и вызывающей многие дуэли). Наконец, под влиянием картин Лина, Френда, Лаундера и Джиллиата он поставил фильм о жизни экипажа подводной лодки, получившей ответственное задание, — «Мы погружаемся на рассвете» (1943). Не разделяя свойственного режиссерам «Краун» пристрастия к максимальной достоверности материала, Асквит гораздо свободнее использовал в фильме острые сюжетные повороты, традиционные средства психологической характеристики героев, выразительные возможности кинокамеры. Успех, выпавший на долю фильма «Мы погружаемся на рассвете», получил развитие в одном из лучших английских фильмов военных лет и, вероятно, лучшей картине Асквита — киноромане «Путь к звездам». Судьбы летчиков одного из британских авиаполков раскрывались здесь в сочетании с достоверным описанием жизни небольшого английского городка, в котором этот полк расположен.

Подобно Асквиту, долго не мог найти себя и К. Рид, метавшийся от экранизаций («Киппс») к антифашистским детективам («Ночной экспресс в Мюнхен»), а от них к историко-биографическим фильмам («Молодой ми-

стер Питт») до тех пор, пока ему не поручили учебную картину о подготовке новобранцев. Вместо документальной короткометражки Рид поставил полнометражный фильм «Путь вперед». Первый бой и гибель неопытных, необстрелянных солдат были показаны в этой картине с потрясающей достоверностью и выразительностью.

После успеха фильма «В котором мы служим» многого ожидали от Д. Лина, выступавшего в содружестве с Н. Коуардом. К сожалению, ожидания не оправдались. Н. Коуард в своих последующих сценариях вернулся к свойственной ему элегантно-иронической манере и камерным конфликтам. По ним режиссером Д. Лином были поставлены фильмы «Это счастливое поколение» (1943) — история Англии между двумя мировыми войнами на примере судьбы лондонского клерка и его семьи — и «Призрачный дух» (1944). Кроме высокого профессионализма и самостоятельности режиссерского почерка эти ленты не были ничем примечательны.

И все же лучшие фильмы, ставшие своеобразным итогом военного периода, — «Путь вперед», «Раскрашенные лодки» и «Путь к звездам» — отличались высоким художественным уровнем, глубоким проникновением в мир простого человека, гуманностью и национальной самобытностью, внушая надежды на будущее.

Будущее же, однако, оказалось в зависимости от политики в кино Артура Рэнка, имевшего в своем распоряжении 619 кинозалов (наследники покойного Д. Максвелла в АБПК — единственные конкуренты «короля Артура» — имели всего 442 зала) и половину английских киностудий. В таких условиях Рэнк мог не опасаться А. Корды, который в 1944 году снял милую комедию «Совсем чужие» (о несостоявшемся разводе встретившихся после долгой разлуки супругов) и приступил к переоборудованию студий МГМ в Элстри для своей преобразованной кинофирмы «МГМ — Лондон филмз». В 1946 году Корда был вынужден разорвать недолговечный союз с МГМ и остаться в одиночестве.

Не опасался Рэнк и талантливого импрессарио, эмигрировавшего из фашистской Италии, Филиппо дель Джудиче. В годы войны Джудиче организовал в Англии фирму «Фильмы двух городов» (то есть Рима и Лондона) и финансировал постановку экранизации пьесы Т. Ретти-

гана «Французский язык без слез» и фильма «В котором мы служим».

Для того чтобы обеспечить прокат своих последующих картин, Джудиче пришлось вступить в соглашение с Рэнком, разделившим, таким образом, славу создателей картин «Путь вперед», «Генрих V» и «Путь к звездам». С независимостью фирмы «Фильмы двух городов» было покончено.

Наконец, Рэнк не опасался и «Комитета Пэлеша», созданного для анализа положения в кинопромышленности. Комитет этот запретил Рэнку и АБПК покупать новые кинозалы, рекомендовал создать государственную прокатную организацию для помощи независимым продюсерам и предупреждал об опасности ориентации на немногочисленные «престижные» фильмы. Однако доклад Комитета не был встречен с должным вниманием. Ни одно из его предложений не было реализовано, и Джозеф Артур Рэнк готовился приступить к финансированию суперколоссов, с помощью которых он намеревался дать бой Голливуду.

Летом 1945 года к власти пришло лейбористское правительство. Деятельность кабинета Эттли как в области внешней, так и внутренней политики вызвала глубокое разочарование среди народа и передовой интеллигенции.

Содействуя политике «холодной войны», лейбористское правительство поддерживало антидемократический курс США и оказалось одним из инициаторов создания НАТО и ремилитаризации Западной Германии.

Не удивительно, что новое правительство не интересовалось развитием реалистического, гражданского киноискусства и даже поддерживало монополизацию кинопроизводства и проката. Получив полную свободу действий, Рэнк расширил свою сеть кинозалов за счет колоний и доминионов Великобритании (200 «одеонов» в Канаде, 250 кинотеатров в Австралии, 266 в Африке). Подписав соглашение с французской кинофирмой «Гомон», он начал проникновение в Бразилию. Голливуд был обеспокоен, особенно после того как А. Рэнк организовал новую компанию «Игл Лайон дистрибьюторз» и снял в самом центре Нью-Йорка кинотеатр «Зимний сад», объявив о намерении купить еще ряд кинотеатров в США.

Имея возможность выпускать около ста фильмов в год, Рэнк предпочел тратить огромные деньги на немногочисленные постановки, конкурирующие с Голливудом пышной помпезностью и чаще всего подражательные. Так, в

1946 году он потратил около миллиона фунтов на мюзикл «Город Лондон», сделанный в пышном постановочном голливудском стиле. Неудача была столь очевидной, что фильм не рискнули показать в США.

Почти полтора миллиона ушло в том же 1946 году на малоудачную — несмотря на участие великолепных актеров и интересный образ Клеопатры в исполнении В. Ли — экранизацию пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра». Единственным крупным достижением «мучного короля» оказалась экранизация «Гамлета», осуществленная Л. Оливье спустя четыре года после его же «Генриха V» (1944).

Между тем Голливуд принял вызов. Демонстрация фильмов Рэнка в США наталкивалась на труднопреодолимые препятствия — хитроумные придирки цензуры, запрещавшей прокат картин из-за невинного эпитета в какой-либо реплике героев, или постоянную задержку аппаратуры для печати позитивов.

В кинотеатре «Зимний сад» демонстрировались «Генрих V», «Цезарь и Клеопатра», «Гамлет» и лучшие ленты военных лет, включая «Призрачный дух» и «Путь к звездам».

Рэнк начал переговоры с Голливудом, когда лейбористский кабинет ввел 75-процентный налог на импортируемые в Англию американские фильмы. Может быть, эта мера была вызвана долларовым дефицитом, а не стремлением поддержать Рэнка. Однако Голливуд ответил эмбарго на ввоз фильмов в Великобританию. Это решило все: английский прокат нуждался в большом количестве кинокартин, а 1947 год принес вследствие слепой политики Рэнка всего 74 фильма.

Английское правительство капитулировало и отменило налог. Введение 45-процентной квоты было всего лишь хорошей миной при плохой игре. «Король Артур» должен был найти утешение в извлечении доходов от проката голливудских постановок, предоставив английской кинопромышленности самостоятельно выбираться из начинающего кризиса.

Разумеется, рэнковская эпопея не прошла бесследно. Выпуск художественно-документальных фильмов прекратился. Ведущее место в массовой продукции 1945—1950 годов заняли садистские мелодрамы и психопатологические фильмы. Таковы «Седьмая вуаль» (1945), «Глубокой ночью» и «Злая леда» (1945), «Человек, родившийся в

октябре» и «Мой собственный палач» (1947), «Маленькая задняя комната» (1949) и многие другие.

Герои этих фильмов — душевнобольные, странные люди, с исковерканной психикой, совершающие ненормальные поступки, до некоторой степени импонировали ищущему духовной встряски обывателю того времени. При этом противоречия и пороки буржуазного общества объяснялись извечной порочностью человека, властью подсознательных, темных инстинктов.

Трактуемый таким образом конфликт между человеком и обществом подводил к неправильным выводам, снимая ответственность с социального строя, с системы.

Психопатологические фильмы были в конце 40-х годов главенствующими в репертуаре кинотеатров, вызывая протест со стороны сознательных критиков и зрителей. В киноотчете за 1947 год отмечалось, что со всех афиш смотрят «жестокие и ужасные лица: Кирона Мура — на грани приступа шизофрении, Розамунд Джон, оплакивающей утрату своего ребенка, Маргарет Локвуд, сохраняющей спокойствие на скамье подсудимых перед приговором за убийство, и т. д.»¹.

Со значительно меньшей рекламной шумихой выпускались в эти годы фильмы на политические темы. Большую часть их составляли претенциозные постановочные фильмы. Это фильм «Дело жизни и смерти» (1947) М. Пауэлла и Э. Прессбургера, призывающий к союзу между Англией и США; драма Б. Дирдена «Фрида» (1947) — явно преждевременный протест против естественной в те дни неприязни большинства англичан к немцам; правозащитный опус братьев Боултинг «Во имя славы» (1947) — сентиментально-нравоучительная биография рабочего деятеля, который в водовороте общественной деятельности не заметил, как прошла жизнь; историческая драма С. Джиллиата и Ф. Лаундера «Капитан Бойкот» (1947) — своеобразный гимн тактике пассивного сопротивления и непротivления.

Неожиданно завоевали популярность произведения другого жанра — романтические драмы из великосветской жизни. В 1947 году лучшим английским фильмом была признана картина известного лидера этого направления Г. Уилкокса «Семья Кортней с Керзон-стрит». Сам

¹ C. A. Oakley, Where we came in, p. 186.

Уилкоккс объяснял успех картины, поставленной по старомодной и испытанной сентиментально-банальной формуле, тем, что фильм показывал «приятных людей». По мнению Уилкоккса, «публика оценила его уход от мрачных ужасов... Ей нужен сантмент, а не садизм или психиатрические этюды». Вслед за Уилкоксом за постановку великосветских мелодрам принялись другие режиссеры.

Естественно, на этом пути невозможно было добиться крупных успехов. В сложившейся обстановке только экранизация национальной классики оставалась прибежищем реализма. Именно здесь и были достигнуты немногочисленные успехи английского кино 1945—1950 годов.

Сам факт обращения к реалистическим традициям английской литературы, к большим темам, значительным героям, к ярким и своеобразным характерам имел исключительное значение.

Первым за экранизацию взялся известный театральный деятель — актер и режиссер — Л. Оливье, поставивший в 1944 году фильм «Генрих V». Решенный в театральной манере, лишенный динамики, фильм этот встретил хороший прием у зрителей, что вдохновило Оливье еще на одну экранизацию произведения Шекспира — в 1948 году он ставит «Гамлета».

Новое произведение оказалось фильмом одного актера. Оливье окружали посредственные исполнители, а интерпретация основного конфликта страдала прямолинейностью (на первый план вышла борьба за власть). Однако талантливая игра Оливье и динамичное пластическое решение делали этот фильм произведением выдающимся, особенно на фоне всей остальной продукции британских студий. «Гамлет» имел большой международный успех. Лоренс Оливье не брался за постановки иного жанра, интересуясь лишь проблемой шекспировской экранизации. Его «Ричард III» появился в 1955 году и тоже оказался одной из этапных для Англии работ первой половины 50-х годов.

Среди экранизаций 1945—1950 годов мало было талантливых, оригинальных произведений. Но обращение к проверенному временем полноценному художественному материалу в большинстве случаев оправдывалось. Даже средние экранизации («Николас Никклби» А. Кавальканти, фильм «Квартет», поставленный по четырем рассказам С. Моэма, или пользующаяся в Англии большой любовью

«Пиковая дама» Т. Дикинсона) значительно превосходили по сборам «лучшие» образцы коммерческой продукции.

С помощью экранизаций попытался вновь обрести былую славу и А. Корда, который в 1947 году восстановил свою фирму под названием «Лондон филмз», установил контроль над прокатной компанией «Бритиш лайон», приобрел студии в Шешпертоне и стал главным конкурентом Рэнка, «перещеголяв» АБПК. Обладая большими связями в Голливуде, он даже договорился с «XX веком — ФОКС» о прокате своих картин в США.

Однако поставленный им самолично по пьесе О. Уайльда фильм «Идеальный муж» не пользовался успехом, и Корда отошел от съемок. В 1948 году французский режиссер Ж. Дювивье снял для него «Анну Каренину» с Вивьен Ли в роли Анны и Р. Ричардсоном — Карениным. Будучи довольно посредственным фильмом, он не мог соперничать с «Гамлетом».

Большей удачи добился режиссер Э. Асквит (теперь признанный специалист в области экранизации) в экранном варианте пьесы Т. Реттигана «Мальчик Уинслоу».

Лучшие экранизации были сделаны под эгидой Рэнка ведущим режиссером 1945—1950 годов Д. Лином, чье послевоенное творчество открывается поэтическим фильмом, повествующим о любви двух немолодых, связанных семьями и уставших от жизни людей. В основу его была положена 30-минутная пьеса Н. Коуарда «Короткая встреча».

Сочетая документальную достоверность в изображении жизни послевоенной Англии с поразительным проникновением во внутренний мир человека, Д. Лин значительно обогатил арсенал выразительных средств художественно-документального жанра. Его фильм «Короткая встреча» обладает емким подтекстом, пластичностью, музыкальностью, лиризмом.

К сожалению, в дальнейшем Лин отходит от современной темы и в поисках близкого ему материала обращается к произведениям Ч. Диккенса. «Большие надежды» (1947) и «Оливер Твист» (1948) отличались высокой культурой постановки, свидетельствовали о тонкой наблюдательности режиссера, о его глубоком знании человеческой психологии.

После диккенсовских экранизаций Лин ставит две ка-

мерные психологические драмы — «Мадлен» и «Страстные друзья».

Вторым крупнейшим кинорежиссером 1945—1950 годов был Кэрол Рид, фильмы которого заняли почетные места в послевоенном кинематографе.

Почувствовав уверенность в себе после успеха фильма «Путь вперед», Рид ставит одну за другой три картины: «Выбывший из игры» (1947), «Павший идол» (1948) и «Третий человек» (1949), отразив в них эпоху послевоенного хаоса, разочарований и неуверенности. В основе этих трех произведений, составивших цельную трилогию, лежал конфликт между естественным человеком и деградирующим в результате войны, апатичным, лишенным идеалов обществом, деморализованным страхом перед будущим. Трилогия Рида была проникнута болью за человека и глубоким пессимизмом. Концепция режиссера выражалась с помощью сложной системы поэтических метафор и пластических образов, обладающих большим эмоциональным воздействием.

Фильмы К. Рида имели большой резонанс в Англии и в других европейских странах.

Лучшие послевоенные фильмы Д. Липа, Л. Оливье и К. Рида, отличаясь гуманностью, психологической тонкостью, острым ощущением современности, стали важными вехами в формировании национального киноискусства. Лин и Рид встали в один ряд с лучшими мастерами мирового кино. Можно с уверенностью утверждать, что без их вклада не могли бы появиться и фильмы «рассерженных», заставивших повсюду признать британский кинематограф.

В то же время успех «Третьего человека», подытоживая первый этап послевоенного развития английского кино, совпал с началом нового кризиса и резким снижением интереса к кино. Если в тоды войны около каждого кинотеатра выстраивались длинные очереди, то теперь их можно было увидеть только по субботам, публика интересовалась лишь несколькими фильмами. Доходы от проката упали.

Больнее всего кризис ударил по А. Рэнку, возглавлявшему две из трех крупнейших прокатных организаций. Теперь он лишился Лина, Лаундера и Джиллиата, Пауэлла и Прессбургера, которые перешли к А. Корде. Уехал в США дель Джудиче. Однако его надежда добиться по-

вых успехов в Голливуде не осуществилась и в 1952 году он вернулся в Италию, где тщетно ожидал, что его — способствовавшего появлению таких картин, как «В котором мы служим», «Путь к звездам», «Путь вперед», «Генрих V», «Выбывший из игры», «Гамлет» — вновь призовет к себе на помощь кино Британии.

Новый кризис взволновал широкую общественность. Для ее успокоения был проведен в жизнь объявленный еще в 1943 году план создания Национальной корпорации для финансирования кинопроизводства. Корпорация должна была помогать независимым продюсерам и кинофирмам, предоставляя им заем в размере 30% стоимости фильма, погашавшийся после выхода картины в прокат. Помимо этого летом 1950 года был принят «план Иди», названный по имени секретаря казначейства Уилфрида Иди.

План Иди сводился к сокращению очень высокого государственного налога на развлечения и одновременному увеличению цен на билеты, что повышало доходы кинопромышленности на 3 миллиона фунтов в год. Наиболее смелым пунктом плана Иди было, однако, решение взимать в новый фонд британского кинопроизводства по фартингу с каждого проданного билета (так называемая «наценка Иди»). Введенный как временная мера план Иди стал постоянной формой государственной помощи кинопромышленности.

Однако в преодолении кризиса важную роль сыграл не столько план Иди, сколько борьба английской общественности и деятелей культуры против засилья Голливуда, послужившего важнейшей причиной свертывания кинопроизводства в 1949 году (тогда закрылись многие студии, количество занятых в кино людей сократилось с 7700 до 4400, а Рэнк был вынужден продать павильоны бывшей «Гомон-бритиш» Би-Би-Си для переоборудования в телестудии), и, наконец, развернувшийся в конце 40-х — начале 50-х годов кризис самого Голливуда.

Благодаря совокупности всех этих факторов англичанам удалось справиться с кризисом, но это не отразилось на характере массовой, коммерческой продукции, если не считать исчезновения психопатологических мелодрам. Многочисленные полицейские фильмы, изображавшие неотвратимость возмездия и мудрость Скотленд-Ярда; вечные мюзиклы с участием новых «звезд» — Томми Стила или Клифа Ричарда; сексуальные драмы с участием Дианы Дорс;

традиционные эксцентрические комедии с участием смеявшегося У. Хея и Д. Формби Нормана Уиздома составляли основной поток выпускавшихся в Великобритании фильмов, которые, подобно картинам 30-х годов, не имели почти никакого отношения к действительности.

В обращении британских кинематографистов к реализму решающую роль сыграла возглавляемая Майклом Бэлконом студия «Илинг». Именно здесь в 1949 — 1955 годах сформировалась блестящая, неповторимая школа английской кинокомедии.

В произведениях, созданных представителями этой школы, находили свое воплощение важнейшие проблемы современной действительности, подвергались смелой критике противоречия и нелепости английского общества, консервативного, лицемерного и обремененного многочисленными условностями.

Успехи «Илинг» начались с трех появившихся в 1949 году картин — «Паспорт в Пимлико» Г. Корнелиуса, «Добрые сердца и короны» Р. Хеймера и «Виски в избытке» А. Маккендрика. Поставленные в стиле эксцентрической комедии, они, однако, отличались от большинства картин такого рода тонкой ироничностью, изобретательностью и интеллектуальностью.

В 50-е годы фильмы студии «Илинг» стали известны во всем мире. «Банда с Лавендерхилл» и «Любовная лотерея» Ч. Крайтона, «Человек в белом костюме», «Мэгги» и «Убийцы леди» А. Маккендрика, «Смех в раю» М. Дзампи, «Дженевьева» Г. Корнелиуса — эти и другие бытовые, проблемы и пародийные кинокомедии спустя несколько лет после «Короткой встречи» и «Третьего человека» шли с огромным успехом на экранах Франции, Италии, Германии и США. Как отмечали сами английские критики, «успех комедий студии «Илинг» был основан не на развитии событий, не на определенном стиле, а на счастливом сочетании непосредственности, жизнерадостности и социального сознания»¹.

Во второй половине 50-х годов появился ряд острых политических комедий, подвергших критике разные стороны общественной жизни: картины братьев Боултинг («Карлтон Браун — дипломат», «Левые, правые и центр», «Все в

¹ С. А. Oakley, Where we came in, p. 196.

порядке, Джек»), комедия-памфлет Д. Арнольда «Мышь, которая рычала» и другие.

К сожалению, поворот к современности был осуществлен только в комедии. В других жанрах долгое время наблюдалось топтание на месте или отступление. Это можно сказать даже о фильмах ведущих режиссеров послевоенных лет — Д. Лина и К. Рида. Первый потерпел поражение, попытавшись вернуться к документальной стилистике в драме «Звуковой барьер», и добился успеха в жанре комедии («Выбор Хобсона»), застыв затем на распутье. Второй повторил, и неудачно, тему и конфликт своей трилогии в фильме «Человек на грани», а затем перешел к коммерческим постановкам.

Верный своей тактике приглашения ведущих иностранных кинорежиссеров, Голливуд заполучил после 1955 года Лина, Рида и Маккендрика. Потеря казалась невозместимой, несмотря на удачные постановки Э. Асквита и «Ричарда III» Л. Оливье.

Если учесть начавшееся в 50-е годы наступление телевидения, что несомненно послужило одной из причин падения посещаемости (в 1962 г. она сократилась по сравнению с 1955 г. в 3 раза), будущее английского кино рисовалось в мрачных тонах.

Начиная с 1955 года повсюду закрывались кинотеатры, превращавшиеся сначала в танцзалы, затем — в кегельбаны. Не помогли ни стереокино, ни широкий экран во всех его вариантах. Единственным выходом было бескомпромиссное обращение к актуальным темам современности. Однако даже документальное кино, ранее выступавшее в авангарде реалистического направления, переживало упадок.

Правительство консерваторов закрыло «Краун филм юнит». Это была запоздалая месть за роль, которую сыграли либерально настроенные документалисты на выборах 1945 года.

Ушел из жизни Х. Дженнингс. Монолитное ранее движение рассредоточилось. Одни работали под руководством Э. Анстея в «Бритиш транспорт филмз», другие перешли в киноотделы корпораций «Шелл» и «Петролеум». Несмотря на отдельные успехи¹ ветераны А. Элтон и Б. Райт име-

¹ Например, «Воскресенье у моря» Э. Симмонса, награжденный в 1953 г. первой премией на кинофестивале в Венеции; «Слон никогда не забудет» (1953) Э. Анстея — трогательный отчет о прощании лондонцев с последним трамваем.

ли основания заявлять, что теперь не существует ни единого содружества, ни единой цели.

И все же дух 30-х годов вновь возродился, на этот раз в деятельности группы «Свободное кино», которая в 1954—1957 годах выпустила серию интересных фильмов при финансовой поддержке Британского киноинститута.

Участники группы — Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон, Карел Рейш, Джон Флетчер, Ги Брентон — декларировали свою независимость от коммерческого кино и стремились зафиксировать будничную жизнь рядовых англичан. Далеко не случайно программа созданных режиссерами «Свободного кино» картин при всем их разнообразии¹ имела общее название — «Смотри на Англию».

Работая в сложных условиях, не имея опыта, режиссеры «Свободного кино» были вынуждены прекратить свои интересные и значительные эксперименты в 1958 году, когда Британский киноинститут перестал оказывать им финансовую помощь. Некоторые из них отошли от кино, но наиболее талантливые — Т. Ричардсон, К. Рейш, Л. Андерсон — составили ядро нового реалистического направления в английском киноискусстве — так называемых «рассерженных».

По сложившейся традиции, английское кино с довольно значительным опозданием реагировало на изменения, происходившие в национальной литературе и театре. Уже в середине 50-х годов внимание общественности привлекли прозаики, поэты и драматурги, которые смело и по-новому правдиво рассказывали о молодом поколении, протестующем против окружающей их действительности.

Лидеры нового направления — писатели Джон Брейн и Кингсли Эмис, Джон Уэйн и Алан Спллиттоу, Джон Осборн и Шейла Делани — выразили свой протест в откровенной и необычайно резкой форме, вызвав к жизни определение «рассерженные молодые люди». Положительной стороной протеста «рассерженных» была острая критика буржуазного общества, образа жизни и установленных норм мышления. Обращаясь к повседневной действительности,

¹ Фильм «Дети четверга» рассказывал о школе глухонемых детей; «Каждый день, кроме Рождества» — о жизни знаменитого лондонского рынка Ковент-Гарден; «Марш на Олдермастон» — о борьбе английского народа против атомного вооружения страны; ленты К. Рейша и Т. Ричардсона «Мы — парни из Ламбета» и «Мамочка не позволяет» были посвящены жизни рабочей молодежи.

произведения «рассерженных» удивительно достоверно (недаром Т. Ричардсон назвал метод нового направления «поэтическим натурализмом») рассказывали о жизни молодых рабочих, спортсменов, студентов, о мелкобуржуазной интеллигенции, о той молодежи, которая мечется от неудовлетворенности и считает свою молодость погубленной и бесплодной.

Значительно расширился и кругозор новых героев, обсуждающих вопросы религии, социального неравенства и прогресса, войны и мира, морали и подлинных духовных ценностей.

В центре внимания большинства произведений «рассерженных» оказался конфликт между стремящимся вырваться из тисков буржуазности героем и обществом, требующим в той или иной форме повиновения и компромисса.

Наиболее концентрированное выражение мировосприятие «рассерженных» получило в пьесе ведущего драматурга нового театра — Джона Осборна «Оглянись во гневе». Несмотря на то, что пьеса Осборна появилась позднее первых произведений нового направления, именно она стала его манифестом. Имя ее героя Джимми Портера стало нарицательным, а одинокий, истерический, бесперспективный бунт главного действующего лица предопределил судьбу персонажей последующих произведений «рассерженных». Герои Осборна, Эмиса, Бардстоу и их коллег отрицали все — и старое, реакционное, и новое, передовое. Их протест перерастал поэтому в слепой, анархический и обреченный на поражение бунт.

Тем не менее сделанные вслед за фильмом Д. Клейтона по роману Д. Брейна «Путь в высшее общество» экранизации ключевых произведений «рассерженных» коренным образом изменили положение английского кино.

Унаследовав лучшие традиции мастеров художественно-документального направления и таких режиссеров, как Х. Дженнингс, Д. Липп и К. Рид, лидеры «рассерженных» научились сочетать достоверность на грани натурализма с глубоким постижением внутреннего мира человека. Они обнажили подлинную жизнь социальных низов, показывая ее без сентиментальной идеализации или столь же свойственного фильмам прежних лет пренебрежения.

Наиболее удачные картины «рассерженных» — «Оглянись во гневе» (1958), «Комедиапт» (1959) и «Вкус меда»

(1961) Т. Ричардсона, «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) К. Рейша, «Эта спортивная жизнь» Л. Андерсона (1962) — со скрупулезной и внешне беспристрастной точностью рассказали о сложных внутренних процессах, испытываемых их героями, которые вне зависимости от возраста и положения в обществе яростно переживали свою неспособность изменить окружающую жизнь, свое одиночество, свое поражение.

С каждым новым фильмом конфликт с буржуазным обществом принимал все более личный характер, бунт оказывался все более анархическим, неосознанным, поражение — еще более неизбежным и трагическим. Разговоры о «вырождении» «рассерженного» героя получали новые основания. Вместе с тем фильмы Ричардсона, Рейша, Андерсона свидетельствовали о зрелости таланта и мастерства их создателей.

Вне зависимости от того, как сложится их дальнейшая судьба, «рассерженные» выполнили свою миссию — перевернули привычную рутину английского кино и вновь вывели его на мировую арену, рассказав об англичанах так, как это могут сделать только англичане.

ПРОБЛЕМЫ БРИТАНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая половина 60-х годов была одновременно и необычайно радостной и необыкновенно грустной для британской кинопромышленности. Она началась подъемом социального реализма — нового направления, самого положительного и прогрессивного направления, которое когда-либо знало британское киноискусство. А с ним в кино пришло новое поколение талантливых режиссеров, актеров и писателей, стремящихся перенести на экран свои идеи, свое отношение к современной жизни нации.

Но уже примерно к 1965 году британская кинематография оказалась полностью во власти американского капитала и почти всецело переключилась на производство дорогих космополитических фильмов, изготавливаемых по коммерческим рецептам, рассчитанным на завоевание международного рынка. Подлинно английское кинопроизводство, по сути, перестало существовать. Большинство молодых кинематографистов, с такой верой и энтузиазмом начавших свою творческую деятельность всего лишь несколько лет назад, вынуждены были либо приспособиться к установкам кинопромышленности, либо уйти из кино.

Для того чтобы понять причины подъема и упадка, реализма в британском киноискусстве и торжество американского капитала, необходимо иметь некоторое представление о тех трудностях, с которыми в 50-е годы столкнулась кинопромышленность в ее борьбе с конкуренцией телевидения.

Телевидение как одна из причин кризиса

Когда в начале 50-х годов телевидение окончательно утвердилось как главное средство массового развлечения и почти каждая семья обзавелась телевизором, погибла добрая старая традиция обязательного посещения кинотеатров британским зрителем. За десять лет (с 1954 по 1964 г.) общая годовая посещаемость кинотеатров снизилась с 1282 миллионов до 342 миллионов, то есть почти на 75 процентов. В результате кинотеатры стали повсеместно закрываться. В 1957 году в Великобритании было 4325 кинотеатров. К 1965 году их осталось менее 2 тысяч, то есть немногим меньше половины.

Телевидение было, несомненно, одной из основных причин, приведших к этому упадку. Однако посещаемость продолжала падать и тогда, когда увлечение телевидением утратило свою интенсивность. Ибо тактика кинопромышленности в борьбе с телевидением создала порочный круг и еще больше оттолкнула зрителей от кинематографа.

Британская кинопромышленность в этот период находится полностью в руках двух гигантских промышленных концернов: Рэнка и Ассоциации британских кинотеатров (Эй-Би-Си), тесно связанной с англо-американской компанией «Уорнер-Пате». В 50-е годы эти концерны пытались бороться с конкуренцией телевидения. То, что посетителей кинотеатров становилось вдвое и вчетверо меньше, мало волновало концерн Рэнка. Он продавал за большую цену помещения своих кинотеатров или превращал их в рестораны, танцевальные залы, клубы для игры в бинго¹ и кегельбаны. Рэнк ограничил производство фильмов и стал развивать другие стороны своей огромной промышленной империи, включающей производство граммофонных пластинок, бензоколонок и телевизоров.

«Так или иначе, — констатировал в своем годовом отчете за 1962 — 1963 годы главный управляющий концерна, — мы заполучим тот фунт стерлингов, который английская публика ассигнует на развлечения».

Остальные кинокомпании стали принимать срочные меры, чтобы вернуть зрителя, наводняя экраны полупорнографической продукцией и фильмами ужаса. Такого рода фильмы несомненно приносили доходы, но я убеждена в том, что в конечном счете они скорее оттолкнули зрителей, внушив им отвращение, чем привлекли их, разжигая любопытство.

Были введены и технические новшества. Некоторые из них, как, например, стереокино, умерли естественной смертью, другие, такие как синерама или широкий экран, завоевали себе прочное место. Однако сами по себе они не могли удержать ускользающего зрителя.

Постепенно крупные кинофирмы стали в большей или меньшей степени пренебрегать отечественным рынком и переключились на производство фильмов, предназначенных для продажи и проката за рубежом.

Еще до того как с появлением телевидения сократилось

¹ Популярная игра, напоминающая лото.

количество кинотеатров, прокат британских фильмов внутри страны стал приносить все меньше доходов. Теперь же в связи со спадом посещаемости зарубежный рынок стал одним из наиболее веских коммерческих факторов, определяющих производство каждого фильма. Но британские кинопродюсеры почему-то никогда не понимали, что наибольшим признанием за рубежом неизменно пользуются те фильмы, в которых отражено национальное своеобразие. В их представлении международный успех определяется интернациональным актерским составом, космополитическим характером проблематики фильма. Поэтому в середине 50-х годов концерн Рэнка взял курс на производство космополитических фильмов с интернациональными сюжетами и актерами. И хотя сначала на эти фильмы затрачивалось так мало денег и усилий, что они едва достигали даже среднего коммерческого уровня, они положили начало жанру, определившему впоследствии облик британского и американского кинопроизводства.

Голливуд в это время переживал свой собственный, порожденный телевидением кризис, вступив в серьезный конфликт со своими профсоюзами. В результате голливудские фирмы перенесли свое поле действия в Европу, где производство фильмов дешевле и под рукой бесконечное разнообразие экзотических пейзажей. Американцы рассматривали Великобританию как свой передний край. Здесь к их услугам была высокоразвитая техника, современная аппаратура, а также большой выбор первоклассных актеров на вторые роли. Немало было и финансовых привилегий. Снимая свои фильмы в Великобритании, они могли называть их британскими и таким образом избежать ограничений, диктуемых квотой (законом, согласно которому не менее 30 процентов фильмов, демонстрирующихся в британских кинотеатрах, должно быть британского производства). Кроме того, эти «британские» фильмы приносили продюсерам дополнительную прибыль, благодаря «наценке Иди».

Налог Иди был введен для того, чтобы поддержать британскую кинопромышленность, но иронией судьбы именно он стал основным стимулом для американского нашествия.

Даже прославленные ветераны британского кино, такие режиссеры старшего поколения, как Дэвид Лин и Кэрол Рид, судорожно ухватились за спасительную соломинку,

которую в 50-е годы лицемерно называли «американской помощью». Они не предвидели, а быть может, и не обращали внимания на то, что эта «помощь» таила в себе угрозу превратиться в силу, способную поглотить британскую кинопромышленность.

Считалось, что «американская помощь» даст британским студиям возможность снимать более дорогие и художественно ценные фильмы для внутреннего и зарубежного рынка. Но платой за это стало обязательное участие американских «звезд», американских идей, американской тематики. Какими бы мужественными, благородными и хорошими ни были английские или европейские персонажи фильма, американский герой всегда служит им примером. С метким словом на устах и револьвером в руке он превосходит всех в выпивке, в драке, в любви.

Но попутно крепили и иные тенденции, которым суждено было оказать огромное влияние на британскую кинематографию в последующие несколько лет. В то время казалось, что благодаря им в британской кинематографии произойдет решительный и окончательный поворот в сторону прогрессивных и национальных традиций. Сейчас, оглядываясь назад, понимаешь, что это была лишь временная плотина, не способная остановить стремительный поток.

Расцвет реализма в британской кинематографии

Указанному выше направлению британского киноискусства прямой вызов бросили вдумчивые, талантливые художники, сознательно противопоставившие ему встречное течение. Они понимали, что развитию британского киноискусства можно помочь лишь путем создания современных реалистических традиций, органически связанных с жизнью страны. Толчок несомненно дали те коренные преобразования, которые происходили в английской литературе, театре и новой драматургии, порожденной спецификой телевидения. В основу всех этих начинаний легла та политическая и гуманистическая целенаправленность, которая отличала молодежь середины 50-х годов и достигла своей кульминации в конце десятилетия в великом марше на Олдермастон.

Это полное жизненных сил и молодых порывов брожение умов выявилось в кинематографе позже, чем в других искусствах, отчасти из-за того, что создание фильма требует более длительного времени, но, главное, потому, что кинопредпринимательство с его огромными капиталовложениями поставило позолоченные заслоны перед теми, кто пытался восстать против стандартных предвзятых представлений.

Эксперименты «Свободного кино» с его непринужденным и гибким документальным стилем содействовали в середине 50-х годов появлению нескольких жизненно правдивых фильмов, созданных вне рамок коммерческой продукции. Движение, это возглавляли Тони Ричардсон, Линдсей Андерсон и Карел Рейш. Однако прошло немало времени пока им удалось пробить хоть какую-то брешь в коммерческом кинематографе.

Предвестником новых веяний в коммерческом кинематографе был недорогой и мало рекламируемый фильм «Человек наверху» (1958), поставленный фирмой «Эй-Си-Ти филмз» — производственной компанией Союза кинематографистов. Этот захватывающий рассказ о моральном конфликте ученого-атомщика был первым британским фильмом об ответственности ученых в атомном веке, первым, который показал рабочий класс как действенную силу, способную серьезно и вдумчиво обсуждать жизненные проблемы. Фильм не имел коммерческого успеха по разным причинам и, возможно, не оказал решающего влияния на будущее развитие британского киноискусства. Но он был первой ласточкой.

В начале 1959 года вышел на экраны фильм «Путь наверх» режиссера Джека Клейтона, сыгравший важную роль в изменении курса британской кинопромышленности. В нем впервые упоминалось о том, что Великобритании раздирают классовые противоречия что барьеры между классами трудно преодолимы. Огромный успех фильма в стране и за границей (чему способствовала проникновенная игра Симоны Синьоре в роли разочарованной женщины из мелкобуржуазной среды) ошеломил кинопромышленников. Фильм не только доказал, что британское кино способно убедительно и достоверно показать некоторые стороны современной жизни, сохраняя типично английский колорит, но и то, что такого рода фильмы могут принести большие прибыли в отечественном и зарубежном прокате.

Он пробил брешь, которую впоследствии расширила борьба за новый кинематографический стиль.

В первых рядах бойцов были Тони Ричардсон и Джон Осборн, деятельность которых в театре «Ройал Корт» оказала решающее влияние на революционное обновление английской сцены. Они организовали производственную компанию «Вудфолл филмз», цели которой сводились к экранизациям пьес Осборна, основоположника движения «рассерженных молодых людей». Их ранние фильмы «Оглянись во гневе» (1959) и «Комедиант» (1960) не произвели большого впечатления на широкие массы. Движение «рассерженных» глубоко взволновало узкий круг театралов, но мало что могло предложить массовому зрителю кинематографа. И поэтому, когда компания «Вудфолл филмз» выступила с экранизацией произведения Алана Силлитоу «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960), продюсеры отнеслись к этому весьма скептически. «Кто, — вопрошали они, — будет платить деньги за то, чтобы посмотреть фильм без блеска, без громких имен, с заводским рабочим в качестве главного героя, с трущобами промышленного города вместо декораций?» И — извечный вопрос «как продать такой фильм за границу»? Студии «Вудфолл» пришлось самой и с большими усилиями добывать деньги для постановки. Одно время казалось, что фильм никогда не удастся закончить. В результате же это произведение, непринужденно рассказывающее об эволюции молодого рабочего от агрессивного индивидуализма к пробуждению социального сознания, стало одним из самых блистательных успехов британской кинематографии всех времен и убедительным доказательством того, что искусство и коммерческая прибыль отнюдь не исключают друг друга. Альберт Финни, до сих пор известный лишь небольшому кругу театралов, был великолепен в роли молодого рабочего и сразу завоевал огромную популярность по всей стране. В режиссуре Карела Рейша чувствовалось глубокое сочувствие рабочим и знание жизни английских трудящихся. Финансовые тузы были поражены. Огромный успех фильма в стране и за границей совершенно сбил их с толку. Он опровергал их укоренившиеся представления о том, что определяет кассовый успех. Конечно, этим людям, покуривающим сигары в своих кабинетах на Уордур-стрит, трудно было понять, что фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» завладел воображением зрителя, потому

что был близок их жизни и отражал мятежный дух, надежды и чаяния своего времени. Они пытались найти другие факторы, объясняющие его успех, и считали, что это им удалось, когда следующий фильм студии «Вудфолл» «Вкус меда» (1962) режиссера Тони Ричардсона (за который ему тоже пришлось немало бороться) завоевал такое же признание. Этот рассказ о беспомощных матери и дочери, ютящихся в нищенском квартале северного промышленного городка, и о попытке дочери расцвести минутами украденного счастья беспросветность своей жизни, был основан на пьесе Шейлы Делани. Он познакомил широкую публику с Ритой Ташингем, в то время малоизвестной театральной актрисой. В совсем иной манере и гораздо более пессимистическом тоне он рассказывал о трудной жизни рабочего класса.

Но дельцы с Уордур-стрит, основной ошибкой которых всегда была недооценка интеллектуального уровня зрителя, присматриваясь к обоим фильмам, обнаружили в них одну общую черту, которая в их понимании и определила сногсшибательный успех, — сексуальный накал. Поэтому, когда студия «Вудфолл» некоторое время спустя приступила к экранизации повести Алана Силлитоу «Одиночество бегуна», не представляющей особого интереса в плане секса, ей снова пришлось искать финансовую поддержку. Действительно, этот фильм об изощренной мести молодого преступника обществу, превратившему его в изгоя, пользовался куда меньшим успехом, чем два предыдущих. Основная причина, мне кажется, чрезмерно усложненный монтаж в финале, мешающий ясному пониманию социальных мотивов, побудивших бегуна отказаться от лавров победителя. Тем не менее этот фильм Тони Ричардсона представлял несомненно художественную ценность и свидетельствовал о большом политическом мужестве.

Начинание студии «Вудфолл» быстро подхватили и другие студии — одни из самых лучших побуждений, другие в погоне за прибылью, которую сулила эта новая волна. Растерявшиеся финансисты уже перестали разбираться в том, что хорошо, что плохо для кассовых доходов, и фильмы о рабочем классе и его проблемах заполнили экраны.

Показателен для нового веяния был тот факт, что Национальная корпорация по финансированию фильмов — государственная организация, известная своей чрезвычайной осторожностью, — не только согласилась финанси-

ровать для объединения «Эй-Си-Ти» экранизацию пьесы Арнольда Уэскера «Кухня», но и предоставила полную свободу действий режиссеру фильма Джеймсу Хиллу и продюсеру Сиднею Коулу.

В этой новой атмосфере коммерческого либерализма Джон Шлезингер, ранее завоевавший себе признание как режиссер-документалист, получил возможность продемонстрировать свой талант в двух игровых фильмах: «Такого рода любовь» (1962) и «Билли-лжец» (1963).

Фильм «Такого рода любовь» посвящен проблемам, с которыми сталкивается из-за своей неопытности и объективных трудностей молодая пара, брак которой был вынужденным из-за беременности девушки.

Билли-лжец в превосходном исполнении Тома Кортней — это молодой парень, выполняющий тупую, бессмысленную работу в промышленном городке Севера. Чтобы отвлечься от вынужденной пустоты и скуки своей жизни, он придумывает всевозможные фантастические истории.

Оба фильма с сочувствием и юмором рассказывали о трудностях, с которыми сталкивается молодежь мелкобуржуазной среды. Деятельность Шлезингера в области документального кино имела как положительные, так и отрицательные моменты. Зрители тепло реагировали на реалистическое описание жизни, которая была им так близка и хорошо знакома. Однако бесстрастность описания мешала поверить, что эти молодые люди способны чего-либо добиться.

В 1963 году Джоан Литтлвуд, этот сумасбродный театральный гений, чья деятельность в театрах Стрэтфорда и Лондона была одной из основных сил, революционизировавших английскую сцену, организовала собственную производственную фирму (при поддержке «Пате»), чтобы экранизировать свою театральную постановку «Воробей — птица не певчая». Живая, озорная и обаятельная, эта комедия из жизни лондонского Ист-энда была самой честной из всех картин о жизни «кокни».

Британская прокатная фирма «Гала филмз», в основном имеющая дело с фильмами на иностранном языке и частично субсидируемая фирмой «Колумбия», решила использовать сложившуюся конъюнктуру и сняла фильм «Мальчишки» (сенсационный рассказ об убийстве) по сценарию Стюарта Дугласа, где глубоко проанализированы причины, порождающие преступность среди молодежи.

Уступки, сделанные коммерческому кинематографу в известной мере повредили фильму, но он принес блестящий успех его режиссеру, канадцу Сиднею Фьюри, и дал ему возможность снять второй фильм — «Молодежь» с участием «звезды» эстрады, романтического певца Клиффа Ричарда. Этот фильм, быть может, не очень глубокий, так искрился юными талантами, так полон был душевного подъема, что сразу выдвинул Фьюри в ряды самых многообещающих режиссеров Великобритании.

В этом же году Лоренс Оливье, который всегда шел в ногу со временем, снялся с Симоной Синьоре в фильме «Судебный процесс» по книге Джеймса Барлоу. Это была отчасти принципиальная, отчасти коммерческая попытка рассказать о разлагающем влиянии сенсационной прессы и телевидения на мироощущение и нравы молодежи.

1962 и 1963 годы были, без сомнения, для кинематографии Великобритании периодом подъема и больших надежд. Они дали стране целый ряд фильмов (я назвала несколько самых лучших и значительных), общей отличительной чертой которых были свежесть трактовки и эмоциональность.

Основным достоинством был, пожалуй, их национальный характер, что имело особое значение для этого периода. Фильмы эти образовали как бы единый блок, противостоящий космополитизму, постепенно разъедающему британскую кинопромышленность.

Бесспорно, немало было «англицизма» и в более ранних фильмах, например, в послевоенных комедиях студии «Илинг». Однако для нового этапа было характерно отражение классового характера английского общества, принадлежность героев, как и большинства зрителей, к рабочему классу и мелкой буржуазии. Впервые кинозритель мог, не переносясь в чуждый мир, отождествлять себя с героями экрана.

То, что в фильмах изображались представители рабочего класса, было, конечно, не ново, но до этих пор рабочим обычно предназначались комические роли. Более серьезно они трактовались в некоторых лентах довоенного и военного времени, таких как «Звезды смотрят вниз». Однако, как ни хороши были эти фильмы в свое время, показ рабочих был в них стилизованным и чрезмерно упрощенным — этакie добрые простодушные люди, мужественно переносящие удары судьбы. А в шутливых комедиях типа «Бан-

ковский праздник» отношение к ним было полно снисходительного пренебрежения.

Лучшие фильмы «новой волны» начала 60-х годов устанавливали или пытались установить прочную связь с жизнью рабочего класса и мелкой буржуазии, о которой они рассказывали, утверждали современные идеи, были проникнуты чувством социальной справедливости и глубокого понимания настроений и устремлений народа, в частности молодежи. Но они не были (в чем несправедливо упрекали их некоторые критики) только «социальным документом». Наоборот, выведенные в них персонажи и ситуации носили очень индивидуальный характер, а лучшие из них, подобно фильму «В субботу вечером, в воскресенье утром», показали на высоком уровне диалектику взаимосвязи между индивидуальной психологией и социальной средой.

В основном их создатели отвергали традиционные приемы коммерческого кинематографа. В области техники они заимствовали многое из приемов экспериментального «свободного кино» и великих традиций довоенного британского документального кинематографа. Они отвергали пышность павильонных декораций, погоню за громкими именами, черно-белый рисунок персонажей. В то же время они чрезмерно увлекались показом насилия, сексуальных аномалий и личного одиночества. Все это было следствием неуверенности в завтрашнем дне, недооценки сил организованного рабочего класса, порожденных в свою очередь слабостями движения за мир и антиколониального движения, в которых брало свое начало реалистическое направление.

Цели его были очень ограничены, и даже в период наивысшего подъема было уже ясно, что если не определится более четко его политическая направленность и не расширятся горизонты, оно может утратить силу своего воздействия.

Ограниченность сферы действия этого направления сказалась как в литературе, так и в театре и кино.

Понятие «антигерой», аналогичное по смыслу таким понятиям, как «антиводородная бомба», «антипартеид», «антиколониализм», не должно недооцениваться в обществе, в котором столь часто употребляется эта частица «анти». Но слишком много было «анти» и слишком мало «про». Лишь в редких случаях (например, в творчестве Алана Силлитоу) можно было встретить какой-то намек на

социальные преобразования, за которые стоило бы бороться.

К сожалению, вместо того чтобы все больше переключаться на «про», молодые авторы безнадежно запутались в тесных сетях «анти». Да и движение в целом в своем художественном выражении из антикапиталистического в той или иной степени перерастало в античеловеческое. Писатели начали искать причину индивидуальных неудач не в объективных социальных условиях, а в психике самого человека. Это обстоятельство, конечно, наряду с другими, еще более вескими и неумолимыми факторами привело к тому, что новое направление само подготовило свою гибель.

Интеллектуальное отступление

Существовали две возможности спасти реалистическое направление в искусстве. Во-первых, это развитие прогрессивной критической мысли, которая нашла бы свое оригинальное воплощение в комедии и драме. Во-вторых, это борьба против низкопробного коммерческого кино и, в частности, против американского господства.

Но мало кто понимал, что одно неотделимо от другого, что для борьбы с коммерческим кино нужны были близкие к жизни критические социальные фильмы, способные найти отклик у массового зрителя.

Когда режиссеры стали отходить от социальной критики, подменяя ее критикой индивидуального поведения, они потеряли доверие зрителя, которого мало привлекает подобного рода пессимизм. А потеряв своего самого ценного союзника, они в итоге проиграли битву за независимость.

Первые симптомы интеллектуального отступления появились в фильме «Эта спортивная жизнь» (1963) режиссера Линдсея Андерсона и продюсера Карела Рейша. Его фон — джунгли коммерческого спорта в убогом фабричном городке — отличался неприкрашенным реализмом, характерным для породившего его социально критического направления. Но выдвинутые на первый план отношения между мужчиной и женщиной почти ни в чем не определялись социальной средой. Их слабость была просто индивидуальной и неизменной чертой их характера. Люди таковы просто в силу своей природы — казалось, утверждал

фильм, а его печальный финал словно говорил о том, как «трагично» быть человеком.

Карел Рейш, которому никак не удавалось найти финансовую поддержку для постановки давно задуманного им фильма о легендарном герое Австралии Неде Келли, пошел еще на одну уступку и снял новый вариант устаревшего психологического детектива 30-х годов — «С наступлением ночи» (1964). Он пригласил Альберта Финни — ведущего актера реалистического кино — на роль сумасшедшего уэльсца, убивающего топором одиноких женщин. Однако использование современных реалистических приемов для показа нереальной и стилизованной ситуации привело фильм к полному провалу.

Если в фильме «Эта спортивная жизнь» проявились первые симптомы интеллектуального отступления, то, мне кажется, как ни странно это звучит, решающий поворот, безусловно, наступил после другого ключевого фильма того же года, а именно после «Слуги» Джозефа Лоузи, американского режиссера, бежавшего от маккартизма и ныне работающего в Великобритании. В первой половине фильма в мрачном рассказе об отношениях между молодым богатым аристократом и странным человеком, находящимся у него в услужении, казалось, сделана была попытка затронуть ряд проблем, порожденных капиталистической системой. Например: создан ли один класс для того, чтобы править, а другой, чтобы служить ему? А если слуга становится рабом, может ли хозяин быть действительно свободным? Однако во второй половине фильма, когда слуга приобретает роковую власть над своим господином, все превращается в хаос фальшивых идей, неоправданных эмоций и драматического смятения.

Сценарий фильма «Слуга», основанный на романе Робина Моэма, был написан Гарольдом Пинтером, верховным жрецом интеллектуального отступления в театре. Пинтер блестяще улавливает и передает непоследовательность человеческой речи. Однако его собственное отношение к жизни отличается той же непоследовательностью. Он показывает людей, живущих под одной крышей, но духовно полностью изолированных друг от друга, из которых каждый избирает свой собственный путь, движимый психологическими импульсами, неподвластными его пониманию и контролю.

Вторым фильмом, снятым по сценарию Пинтера, был

«Пожиратель тыкв» (1964) режиссера Джека Клейтона, прославившегося своим фильмом «Путь наверх». В фильме «Пожиратель тыкв» со свойственным Пинтеру пессимистическим отношением к человеку дан холодный беспощадный анализ несчастного брака.

Интеллектуальное отступление совершалось отнюдь не просто. Многие режиссеры и сценаристы продолжали борьбу в соответствии со своими убеждениями и индивидуальностью. В год выхода на экраны «Слуги» противоречивый и мятежный талант Лози подарил нам великолепный научно-фантастический фильм «Проклятые». В рамки условного сюжета был вложен страстный протест против жестокости века водородной бомбы и мольба спасти наших детей для лучшего будущего.

Год спустя, получив небольшую финансовую поддержку и свободу действий от фирмы «Уорнер — Пате», ставшей его должником благодаря огромным прибылям, которые принес ей «Слуга», Лози снял горький антивоенный фильм «За короля и отечество». Фильм этот, повествующий о периоде 1914 — 1918 годов, великолепен во многих отношениях. Но его испортило явное отвращение автора не только к войне, но сообразно господствующей моде и ко всему человечеству.

Джону Шлезингеру пришлось ждать два года пока ему удалось снять соответствующий его убеждениям фильм «Дорогая» по язвительному сценарию Фредерика Рафаэля. Содержа глубокий подтекст, фильм этот представлял собой незамысловатый назидательный рассказ о том, что случается с молодой женщиной (ее играла Джули Кристи), у которой нет моральных устоев и которую интересуют только материальные ценности. С другой стороны, это был едкий укор ханжеству и эгоизму общества, порождающему подобных людей. Недостатки фильма, как мне кажется, проистекали из вынужденных уступок коммерции. Французские и итальянские эпизоды, введенные как дань космополитизму, оказались самыми неудачными.

Небольшая группа режиссеров действовала в арьергарде, снимая картины независимо от коммерческого кино. Однако они сами подготовили крушение своих идей, выбирая сюжеты, диктуемые политикой интеллектуального отступления.

Клайв Доннер, предыдущий фильм которого по сценарию Фредерика Рафаэля «Только самое лучшее» был острой сатирической комедией, близкой по теме к фильму

«Путь наверх», обратился за финансовой помощью к частным лицам, чтобы снять «Сторожа» — экранизацию пьесы Гарольда Пинтера.

Питеру Бруку пришлось искать поддержку у французских финансистов для постановки «Повелителя мух» по роману Уильяма Голдинга. Фильм рассказывал о группе школьников, попавших после кораблекрушения на необитаемый остров и потерявших надежду на спасение. Их попытки организовать свой быт, чтобы выжить, терпят неудачу, и они превращаются в дикарей. Независимо от замысла автора фильм воспринимался большинством как утверждение того, что под тонкой оболочкой цивилизации в человеке дремлют агрессивные инстинкты, которые пробуждаются при первом удобном случае.

Оба фильма нашли живой отклик у небольшой группы молодежи из мелкобуржуазной среды. Я отнюдь не собираюсь умалять мужества режиссеров, бросивших вызов коммерческому кино, но само содержание фильмов лимитировало их успех, они не произвели никакого впечатления на массового зрителя.

Более поздним фильмом, созданным в рамках независимой продукции, был «В четыре часа утра» Энтони Симмонса, снятый на частные средства в 1965 году. Это необыкновенно трогательный реалистический рассказ о взаимоотношениях между людьми, с социальным подтекстом, но глубоко пессимистичный.

Первым пришедшим на поле боя и, как казалось, последним покинувшим его был Тони Ричардсон и его студия «Вудфолл». Однако судьба студии особенно наглядно иллюстрирует тупик, в который зашли даже наиболее упорные среди прогрессивных кинематографистов. История создания фильма «Том Джонс» проливает некоторый свет на процесс американизации британского кино.

«Том Джонс» и доллар

«Том Джонс» — прелестный фильм режиссера Тони Ричардсона и писателя Джона Осборна — одна из самых остроумных и удачных английских экранизаций знаменитого романа. Возрождение великого произведения классической литературы, долгие годы не покидавшего полки университетских библиотек и знакомого только педагогам, было великолепным подарком британскому народу. Тысячи

людей, никогда не слышавших об озорном сатирическом романе писателя XVIII века Генри Филдинга, стремились посмотреть фильм, и Том Джонс стал теперь в Великобритании таким же известным, как Оливер Твист. Однако львиная доля огромных доходов от этого стопроцентного английского фильма досталась Америке.

Предыдущие фильмы студии «Вудфолл» финансировал «Британский лев» (частично национализированная производственная фирма) и его филиалы. Но «Том Джонс» был задуман, как фильм на высшем уровне — в цвете, с костюмами и высокооплачиваемыми актерами. «Британский лев», не располагавший достаточными средствами, чтобы пойти на такой риск, не решался оказать фильму финансовую поддержку. Да и сам Тони Ричардсон понимал, что для широкого проката за рубежом фильму нужен большой кассовый успех. А этого успеха легче было добиться, снимая для американской фирмы, более способной обеспечить широкий показ фильма в Великобритании (и что еще более существенно в Америке), чем «Британский лев», не имевший собственных кинотеатров и зажатый в тиски двумя гигантскими монополиями Великобритании. Поэтому Тони Ричардсон предоставил финансировать фильм американской компании «Юнайтед артистс». С тех пор студия «Вудфолл» стала работать только для «Юнайтед артистс».

Сэр Майкл Бэлкон, возглавлявший в ту пору фирму «Британский лев», впоследствии говорил, что если бы его фирма решилась вложить весь свой капитал до последнего пенни в фильм, чтобы не отдать его в руки американцев, «Британский лев» превратился бы в процветающее предприятие, а американизация британской кинопромышленности была бы приостановлена.

Благодаря тому что съемки «Тома Джонса» начались еще до того как им занялась американская фирма, он полностью сохранил то национальное своеобразие, которое, по сути, определило его огромную художественную ценность. К сожалению, успех фильма открыл путь дальнейшей американизации более оппортунистического характера. Так, например, «Парамаунт» тотчас же устремилась за финансовыми лаврами «Тома Джонса» и сделала в Великобритании экранизацию еще одного произведения классической литературы — «Молл Флэндерс», очень свободно обращаясь с романом Даниэля Дефо. Здесь «Парамаунт»

с самого начала руководила производством фильма. В результате получилось полностью лишенное национальных черт полуамериканское, полуюропейское изделие, со светловолосой голливудской сексуальной кошечкой Ким Новак в главной роли — бледным подражанием темпераментной «падшей женщины» Лондона XVII века.

Студия «Вудфолл» продолжала снимать картины, ставшие живым и оригинальным вкладом в британскую кинематографию, в их числе — поэтическую любовную историю «Девушка с зелеными глазами» (режиссер Дасмонд Дэвис) и снятый под эгидой «Юнайтед артистс» режиссером Ричардом Лестером фильм «Сноровка» — забавный рассказ о современной молодежи. В конце концов даже студия вынуждена была все же подчиниться космополитическим тенденциям. В 1965—1966 годы студия «Вудфолл» снимала фильмы в Америке, Франции и Италии с соответствующим актерским составом, в то время как ее попытки создания национальной продукции наталкивались на большие трудности.

Лев в капкане

Хотя фирма «Британский лев» и принимала активное участие в коммерческой деятельности британской кинопромышленности, она была одной из основных организаций, поддерживавших и финансировавших фильмы нового социально-реалистического направления. Однако дружная атака двух гигантских монополий — Рэнка и Эй-Би-Си — превратила ее из жизнеспособной и относительно свободолюбивой компании в совсем беспомощную организацию.

Все мало-мальски значительные кинотеатры Великобритании находятся во владении Рэнка или Эй-Би-Си. Каждая из этих монополий управляет целой сетью кинотеатров, разбросанных по всей стране, и ни один фильм не может рассчитывать на коммерческий успех, не получив санкции на прокат в одной или другой сети. У этих монополий есть твердая договоренность с американскими фирмами в отношении американских фильмов, снятых в Великобритании и, следовательно, именуемых британскими, а также фильмов, снятых в Голливуде или в других странах.

«Британский лев», третья крупная кинематографическая компания, был в совершенно ином положении. До 1958 года ее поддерживало государство в лице Националь-

ной корпорации по финансированию фильмов — организации, созданной Гарольдом Вильсоном в бытность его президентом торговой палаты в послевоенном лейбористском правительстве. Впоследствии фирма пригласила в качестве членов правления некоторых выдающихся режиссеров, предоставив им право приобрести половину акций фирмы. Остальная часть акций по-прежнему оставалась в руках Национальной корпорации.

Но «Британский лев» никогда не был прокатной фирмой. У него не было собственных кинотеатров, и поэтому в области проката своих фильмов он полностью зависел от Рэнка и Эй-Би-Си. Он мог существовать только до тех пор пока это приносило финансовые и политические выгоды обеим монополиям.

В период наибольшего процветания студии, когда она финансировала фильмы реалистического направления, достигшего тогда своей творческой кульминации, обе монополии повели на нее дружную атаку, отказавшись прокатывать ее фильмы. И более двадцати лент, снятых на студии «Британский лев», было положено на полки без перспективы когда-либо увидеть экран.

Сначала казалось, что это была обычная, типичная для крупных компаний тактика, рассчитанная на то, чтобы вытеснить из промышленности более слабого конкурента. Но вскоре стало очевидным, что в игру вошли и политические мотивы, ибо в то время как монополии обрекли «Британского льва» на медленную смерть, консервативное правительство готовилось нанести ему предательский удар в спину. Сначала правительство скупило все акции, находившиеся в руках независимых режиссеров, получив, таким образом, полный контроль над деятельностью фирмы. Затем оно стало вести тайные переговоры с частной финансовой организацией, связанной с концерном Рэнка, с целью покупки «Британского льва» и передачи его во власть монополистов.

О политических мотивах, положенных в основу этих маневров, упомянул в своем выступлении Джон Дэвис, властный и беспощадный руководитель концерна Рэнка. «Зритель устал, — заявил он тогда на одной из конференций, — от фильмов о политике и кухонном смраде, от проповедей о промышленных районах Северной Англии». Это было сказано в период наивысшего расцвета реалистического направления, огромный художественный и кассовый успех которого вряд ли давал основания думать, что зри-

тель устал. Заявление Дэвиса свидетельствовало о его страхе перед политическим влиянием этого направления и твердой решимости уничтожить его. В этом начинании Дэвиса поддерживало консервативное правительство, заинтересованное в том, чтобы контроль над промышленностью осуществлялся частными предпринимателями. Борьба особенно ожесточилась в связи с предстоящими выборами и возможным приходом к власти лейбористов. Консерваторы прилагали все усилия для того, чтобы уничтожить остатки национализированного кинопроизводства, прежде чем передать бразды правления лейбористам.

Когда тайные переговоры стали явными, они вызвали такой массовый протест профсоюзов, зрителей и более творческих представителей кинопромышленности, что правительству пришлось пойти на некоторые уступки. Вместо того чтобы продать фирму «Британский лев» какой-нибудь из компаний, входящих в систему Рэнка, оно согласилось продать ее объединению, организованному бывшими режиссерами «Британского льва» и несколькими новыми режиссерами, пришедшими в кино в начале 60-х годов.

Но эта уступка не принесла никаких существенных изменений. Обе монополии продолжали медленно душить «Британского льва». Правительственные постановления, ограничивающие деятельность фирмы, по сути полностью ее парализовали.

Положение «Британского льва» становилось все более шатким и в связи с постепенным вторжением американского капитала в британскую кинопромышленность. В 1965 году оно настолько встревожило даже Национальную корпорацию по финансированию фильмов, что последняя сочла нужным предостеречь правительство.

В феврале 1966 года группа представителей лейбористской партии в парламенте, обеспокоенная положением «Британского льва», потребовала от правительства принятия срочных мер, пока еще не поздно. Эти люди, очевидно, предполагали, что лейбористское правительство примет иную установку, чем его предшественники консерваторы.

Правительству предоставлялось немало возможностей спасти не только «Британского льва», но и британскую кинопромышленность в целом. Совершенно очевидно, что для этого в первую очередь нужно было пересмотреть освященное законом определение «британский фильм», чтобы оно более не служило камуфляжем для финансируемой

американским капиталом продукции. И тогда американские фильмы, снятые в Великобритании, лишились бы привилегий «наценки Иди» или квоты. Необходимо было, конечно, и повысить эту смехотворно низкую квоту обязательных 30 процентов британских фильмов в программе кинотеатров.

Ассоциация работников кино и телевидения («Эй-Сп-Ти») была среди многочисленных организаций, ходатайствовавших перед правительством о создании новой сети удобно расположенных кинотеатров, с целью обеспечить прокат фильмов, снятых вне крупных студий. И, разумеется, необходимо было значительно увеличить государственные дотации для Национальной корпорации по производству фильмов, чтобы поддержать независимых продюсеров.

Однако, хотя как раз подошло время пересмотреть законы кинопромышленности, правительство не пожелало принять какие-либо меры. Оно лишь утвердило существующее законодательство, продлив срок его действия до поступления отчета комиссии монополий об общем положении в кинопромышленности. Комиссия эта заседает уже несколько лет и отчет ее ожидается не ранее чем через год. К этому времени любые действия окажутся столь же эффективными, как размахивание кулаками после драки.

Победа доллара

В октябре 1965 года, в то же самое время когда Национальная корпорация по финансированию фильмов призывала правительство к борьбе против все более бесцеремонного вмешательства американских прокатчиков в производство британских фильмов, газеты радостно сообщали об успехе четырех британских фильмов в США. Ведущее место в анкете, регистрирующей кассовый успех, заняли: «Голдфингер» (третий из серии фильмов о Джеймсе Бонде), «Вечер трудного дня» (забавная комедия Ричарда Лестера с участием знаменитых битлсов), «Выстрел в ночи» (знаменитая и оригинальная комедия-детектив) и «Беккет» (исторический спектакль по пьесе Жана Ануйя).

«Британские фильмы лидируют в США» — так озаглавила свое сообщение одна из газет. Противоположное утверждение было бы более точным, ибо эти четыре филь-

ма, как, по сути, и каждый фильм Великобритании 1965 года, финансировались американскими компаниями.

И хотя некоторые из них были хорошими и даже отличными, в целом продукцию 1964 — 1966 годов характеризовали старательные и довольно экстравагантные фильмы англо-американского объединенного производства, рассчитанные на вкусы двух-трех европейских стран, частично их финансировавших. Фильмы с низкой себестоимостью почти полностью исчезли из производства. Кинопромышленники упорно придерживались мнения, что международный успех определяют международные «звезды», а широкий прокат — большие затраты. Они искали сюжеты, требующие живописного фона и участия представителей разных наций: о группе пассажиров, потерпевших аварию в пустыне («Полет Феникса», «Пески Калахари»), о международных авиационных состязаниях («Эти великолепные парни и их летающие машины») либо о событиях второй мировой войны.

В большинстве военных фильмов ловко построенные сценарии были рассчитаны на то, чтобы угодить всем одновременно. Так, например, фильм «Операция «Арбалет» (1965) о бомбардировке Лондона реактивными снарядами «фау-1» и «фау-2» снимался с типичным для того времени международным актерским составом и должен был поразному звучать для разных стран. Для британского зрителя он мог бы называться «Как молодой, прекрасный и смелый консерватор Данкен Сэндис спас Великобританию от нацистов», для американского — «Как наши brave солдаты помогли старой Британии выиграть войну». А для зрителей Федеративной Республики Германии он мог бы выйти под названием «Как наши блистательные нацистские ученые и наши brave, самоотверженные пилоты («Люфтваффе») чуть не стерли Лондон с лица земли».

Осторожная конформистская политика проводилась даже в чисто развлекательных фильмах. Фильм «Эти великолепные парни и их летающие машины» (о международных авиационных соревнованиях 1910 года) — приятная и полная очарования комедия. Однако и в ней соблюдены те же правила игры. В этом вымышленном соревновании участвуют все страны, которые в реальной жизни финансировали и прокатывали фильм. Каждого из пилотов играл ведущий актер одной из стран. Итальянский, французский, западногерманский и японский пилоты проигра-

вали состязание с присущим каждому из них темпераментом. Но неразрешенной оставалась щекотливая проблема: кто же должен оказаться победителем — англичанин или американец. Разрешил ее гениальный дипломатический ход. Англичанин выиграл состязание, но девушка досталась американцу.

Американо-европейская схема внедрилась даже в изредка еще снимавшиеся фильмы с относительно низкой себестоимостью. Экранизации детективов Агаты Кристи, сделанные в американском стиле и лишенные английской атмосферы, потеряли одновременно и свою остроту.

Нетронутой осталась только одна категория — традиционные британские комедии типа фильмов Нормана Уиздома и популярной серии «Так держать!», которые продолжали регулярно выпускаться английскими студиями.

Некоторые положительные стороны американизации

Я не хотела бы, чтобы у читателей создалось впечатление, что плохой была вся англо-американская космополитическая продукция. Я уже привела несколько примеров выдающихся фильмов, снятых в этих условиях британскими режиссерами.

Американский режиссер Стэнли Кубрик приехал в Великобританию, чтобы снять здесь свой фильм против водородной бомбы — сатиру «Доктор Стрейнджлав» (1964), блестящую и страшную, как бред, комедию о военном психозе в США. Сидней Люмет, посвятивший той же теме свой снятый в Голливуде драматический фильм «Точка возврата», сделал в Великобритании сильный и человечный фильм о военной тюрьме — «Холм», мастерски уловив своеобразие английской атмосферы. Карл Формэн, которого охота за ведьмами заставила в 40-е годы покинуть Америку, организовал в Великобритании собственную производственную студию и снял фильм против холодной войны под названием «Победители», которому, как и «Доктору Стрейнджлав» во многом повредила чрезмерно субъективистская трактовка весьма острой темы. Многие из англо-американских комедий были действительно забавными и имели успех. Но хотя некоторые из этих фильмов были удачными, а отдельные даже блестящими, каждый успех содействовал лишь тому, что Америка все глуб-

же проникала в британскую кинопромышленность, которая настолько подчинилась ее требованиям, что в случае изменений в американской политике — а рано или поздно они могут произойти — вся система производства распадется как карточный домик.

Шпиономания и ее последствия

Несмотря на явную склонность к опошлению, англо-американское производство не содействовало, как этого можно было ожидать, более широкому показу насилия и садизма на экране. Отвратительные дикость и грубость постановочных фильмов 50-х годов уступили место более сдержанной манере. Исключение составляла обширная волна сенсационных шпионских фильмов, которая распространялась с быстротой эпидемии.

В 1963 году самые популярные фильмы Великобритании — «Том Джонс» и «Из России с любовью». Оба фильма были поставлены в Великобритании американской компанией «Юнайтед артистс». Я уже ранее упоминала о том, что, хотя действие «Тома Джонса» происходит в XVIII веке, он сочетает в себе лучшие качества британского кинематографа. Но это был конец пути.

Второй фильм — «Из России с любовью» — начинает новую линию. Это был циничный, грубый, порочный шпионский фильм с настроениями холодной войны, посвященный похождениям секретного агента Джеймса Бонда (персонажа, созданного покойным Иэном Флемингом). Он умело играл на самых низких чувствах зрителя, предлагая новую форму насилия: пытай — шути, убивай — смеяйся.

Огромный кассовый успех фильма побудил кинокомпанию начать бешеное соревнование: каждая стремилась извлечь максимальную прибыль из этого нового увлечения шпионажем. К 1965 году примерно каждые две недели на экраны выходили фильмы о шпионаже самых разнообразных стилей. Огромная часть телевизионного времени посвящалась шпиономании. Дети перестали играть в ковбоев и индейцев, их интересовали только шпионы. Игрушечное шпионское снаряжение, книги о секретных агентах и всевозможные атрибуты шпионажа наводнили магазины.

Коммерческий успех серии о Джеймсе Бонде продолжали фильмы «Голдфингер» (1964) и «Шаровая молния»

(1965). Существовала, однако, и другая, менее порочная категория шпионских фильмов. Шпиономания породила своего рода борьбу идей, разыгравшуюся на поле шпионажа. По одну сторону были безответственные авторы, идеализирующие шпионаж, восхваляющие насилие, цинизм и холодную войну. По другую — люди, обладающие чувством ответственности перед обществом, воспринимающие шпионаж как порождение холодной войны. Канадец Сидней Фьюри, прославившийся в пору расцвета реализма, счел своим долгом включить один шпионский фильм в свой творческий список, несмотря на ненависть к этому жанру. В фильме «Досье Ипкресс» он сделал все от него зависящее для того, чтобы показать шпионаж без блеска, насилия и настроений холодной войны.

Фильм «Шпион, который вошел с холода» по роману ле Карре был, казалось, попыткой нейтральной оценки шпионажа и клеймил его как порочную деятельность независимо от того, занимаются ли ею капиталисты или коммунисты. В конечном итоге, однако, этот очень запутанный и надуманный фильм оказался направленным против коммунистического лагеря. В ближайшее время ожидается выход на экраны еще двух фильмов о шпионаже, поставленных режиссерами, известными своими прогрессивными и гуманными идеями. Джозеф Лози закончил «Модести Блейз» — комедию о шпионах по известному комиксу. Сидней Люмет отснял фильм «Гиблое дело» по еще одному роману Джона ле Карре.

Можно с уверенностью сказать, что эти два режиссера отнесутся к своей задаче с большим чувством ответственности, чем авторы серии о Джеймсе Бонде. Но удастся ли им справиться с ней? Мне лично кажется, что серьезный анализ морали, положенный в основу шпионажа, требует более глубокого политического исследования, чем то, на которое способен или на которое получил разрешение любой режиссер.

Самой популярной разновидностью шпионских фильмов были фантастические варианты техники шпионажа. Режиссеры соревновались в показе все более разнообразных и сложных электронных приборов убийства, пыток и спасения в последнюю минуту. Постепенно они настолько запутались в своих попытках превзойти друг друга в вычурных вымыслах, что совершенно забыли о сюжете,

характеристике персонажей, об элементарном здравом смысле. Публику стали утомлять бесконечно повторяющиеся трюки, появились симптомы спада эпидемии шпионажа. В 1966 году на экранах еще доминировали фильмы о шпионаже, но на съемочных площадках ставшая столь модной фантастика уже использовалась в новом и, возможно, более положительном жанре — в сфере научной фантастики. В последние годы в Великобританию стали съезжаться выдающиеся европейские режиссеры, и она, по сути, превратилась в центр западного кинотворчества — столицу американско-европейского объединенного производства. Но это стало как бы приговором национальному производству.

Космополитическая продукция, предназначенная для мирового рынка и находящаяся под неусыпным контролем английских и американских прокатчиков, явилась очень важным источником дохода для страны. Но потребности британского зрителя полностью игнорировались. Таким образом, кинопромышленность объективно способствовала тому, что и в 1966 году половина кинотеатров пустует, что кинотеатры продолжают закрываться, а посещаемость снижается.

И хотя правда, что после войны значительно расширилась сеть доступных массовых развлечений и что, в частности, телевидение превратилось в грозного конкурента кинотеатров, правда и то, что когда фильм действительно впечатляет зрителя, перед кассами театров по-прежнему выстраиваются очереди.

Луч надежды

В известной степени, хотя трудно еще об этом судить, надежды на лучшее будущее заложены в самом кинозрителе, восприятие которого значительно изменилось в конце 50-х и начале 60-х годов.

В прошлом большинству кинозрителей не предоставлялась возможность посмотреть фильмы европейского производства или ранние классические фильмы английского или американского кино. Зияющая пропасть разделяла массового зрителя, посещающего кинотеатры своего квартала с новой английской или американской программой и небольшую группу энтузиастов, в основном представителей средних классов, охотящихся за лучшими фильмами миро-

вого производства по всем маленьким специализированным кинотеатрам. Большинство таких кинотеатров, включая Национальный театр Британского киноинститута, находятся в Лондоне.

В 60-е годы эта пропасть, разделявшая меньшинство и большинство, стала постепенно уменьшаться. В этом, безусловно, сыграла немалую роль просветительная работа Би-Би-Си, включавшей в свою телевизионную программу ряд классических произведений мирового кино. На экранах телевидения рядовой зритель впервые увидел шедевры мирового киноискусства: итальянский неореализм, французскую «новую волну», великих советских мастеров Эйзенштейна и Пудовкина, фильмы современного советского кино, такие как «Сережа» или «9 дней одного года».

Есть что-то парадоксальное и забавное в том, что люди, которых отвратили от кино фильмы, не представляющие для них интереса, переключившись на маленький экран, увидели у себя дома панораму киноискусства, открывшую им новые и неожиданные горизонты. Благодаря знакомству с мировым киноискусством и ретроспективным показом шедевров английского и американского кино по телевидению часть публики осознала огромный диапазон возможностей кино. В результате этих и более общих социальных факторов выростала ранее небольшая группа энтузиастов, а широкая масса зрителей стала более благосклонно относиться к кино. По всей стране можно было наблюдать появление нового заинтересованного зрителя, пресыщенного коммерческой продукцией, демонстрирующейся в местных кинотеатрах, и жаждущего иных фильмов, которые пришли бы ей на смену.

Я уже рассказывала о том, что лейбористское правительство фактически не предприняло ничего, чтобы помочь британской кинопромышленности снова стать на ноги. Однако (в основном благодаря инициативе лейбористского министра культуры мисс Дженни Ли, поддерживающей все начинания в области искусства) были приняты некоторые меры, чтобы удовлетворить потребности растущего кинозрителя. Увеличение государственной дотации дало возможность Британскому киноинституту распространить деятельность национального кинотеатра и на провинцию. В результате переговоров между местными филиалами Британского киноинститута и другими заинтересованными учреждениями было принято решение организовать в про-

винции районные и областные специализированные кинотеатры. По инициативе мисс Ли был также создан Комитет по учреждению британской киношколы, отсутствие которой было очень чувствительным на протяжении многих лет.

К началу 1966 года даже крупные финансовые боссы стали прислушиваться к настроениям новой и все расширяющейся группы меньшинства. Имея в своих руках полупустые кинотеатры и неплохую коллекцию художественных фильмов на полках, они приняли совершенно неслыханное для них решение — организовать экспериментальные, однодневные программы. Кинотеатры, ранее предназначенные исключительно для демонстрации обычных коммерческих фильмов, стали устраивать по четвергам и воскресеньям специальные вечерние просмотры классических фильмов, экранизаций балетов или опер. Результаты этого скромного начинания потрясли кинопромышленников. Очереди, выстраивавшиеся перед кассовыми окошками в дни таких просмотров, снова вернули улыбку на лица директоров городских кинотеатров.

Благодаря поддержке Британского киноинститута умножились и расширили свою деятельность общества кинолюбителей, университетские кружки и киноклубы на местах. Некоторые из них устраивали интересные фестивали, привлекавшие зрителей на много миль вокруг. В некоторых районах, где закрылся единственный местный кинотеатр, — не потому, что он был невыгодным, а потому, что был недостаточно выгодным, — жители ходатайствовали перед городскими властями о предоставлении льгот кинотеатрам.

Было бы неправильным переоценивать изменения, происшедшие во вкусах зрителей. Это, конечно, всего лишь начало. Но оно достаточно ощутимо, чтобы указать путь, по которому пойдет, быть может, будущее развитие британской кинематографии.

Несколько лет тому назад Союз работников кино и телевидения опубликовал остроумный памфлет под названием «Выжить или погибнуть?». Он предостерегал от опасного влияния монополий и выдвигал конкретные предложения, в том числе о создании сети городских театров, преследующих не только коммерческие, но и воспитательные цели. В то время это казалось недостижимым.

С приходом нового, более просвещенного и заинтересованного зрителя, с учреждением городских кинотеатров

прогрессивными местными объединениями и с увеличением государственной дотации мечта может стать явью.

Создание сети муниципальных кинотеатров, охватывающих всю страну, не сможет, конечно, разрешить все проблемы, с которыми сталкивается в настоящее время кинопромышленность. Однако оно могло бы в какой-то мере помочь ей вырваться из тисков самой низкопробной коммерческой продукции, могло бы способствовать развитию национального творчества киноискусства и познакомить зрителя окраин с лучшими его произведениями.

Каков реальный выход из положения?

Не требуется, конечно, особых усилий, чтобы окончательно испортить вкус зрителя фильмами вроде серии о Джеймсе Бонде, но пока кинематограф (как и остальные средства развлечения) находится во власти крупных финансистов будет существовать и круг зрителей для такой продукции. Но как приятно наблюдать обратное, видеть, как живо реагируют зрители на лучшие произведения киноискусства, когда им предоставляется возможность познакомиться с ними, — на фильмы типа «В субботу вечером, в воскресенье утром», «Том Джонс», или «Холм», или на шедевры мирового кино, демонстрирующиеся по телевидению.

Фильмы оглуляющие или фильмы возвышающие? Фильмы, сделанные по рецептам специалистов, исследующих конъюнктуру мирового рынка и кассовые доходы, или фильмы, идущие от сердца? Фильмы, показывающие человека как растленное существо, движимое хищническими инстинктами и жаждой насилия в мире, подобно диким джунглям? Или фильмы, в которых человек постоянно стремится к совершенству в своей борьбе против сложной системы психологических и социальных ограничений, мешающих ему достичь подлинного расцвета?

Таковы некоторые из основных проблем, лежащих в основе всех финансовых, националистских, политических маневров, калечащих нашу промышленность. Будущее британской кинематографии полностью зависит от того, как ответят на эти вопросы правительство, кинематографы и зритель.

Перевод Б. Дворман



**ФИЛЬМЫ
И ИХ
СОЗДАТЕЛИ**

Пионеры кино Великобритании — Уильям Пол, Джордж Альберт Смит, Джемс Уильямсон, Сесиль Хепуорт — как Жорж Мельес во Франции и Эдвин Портер в США, сделали лишь первые, интуитивные шаги к выявлению специфики нового искусства.

Начинающийся в 1908 году кризис остановил развитие британской кинематографии, прославшейся — подобно легендарному Рип-Ван-Винкю — открытия Гриффита, французского «Авангарда» и молодого советского кино.

30-е годы вывели Англию в ряды ведущих кинематографических держав. Однако, несмотря на значительный рост кинопроизводства, художественный кинематограф в Англии еще не обрел национального своеобразия: в фильмах 30-х годов переплелись влияния Голливуда, французского и немецкого кино, а также британских документалистов.

Особенно заметно эстетическая несамостоятельность проявилась в творчестве режиссера Александра Корды, ключевой фигуры 30-х годов.

Дебют Корды и его студии «Лондон филмз» — «Частная жизнь Генриха VIII» (1933) — ознаменовал рождение нового для английского кино жанра — «хроники частной жизни». Вслед за Любичем Корда использовал исторические события и персонажей как канву для создания красочного и занимательного зрелища. Показывая историю глазами туриста-иностранца, Корда анекдотически трактует личную жизнь короля, ищущего преданной женской любви, но так и не достигающего идеала — женщины слишком умны или слишком глупы, коварны или до скуки добродетельны. Пышные пиры, соколиная охота, приготовление царской постели — мишурная сторона жизни — привлекают внимание постановщика, воспроизводящего старинные нравы и обычаи с увлечением ученого-этнографа. Добродушная ирония «цивилизованного европейца» над варварством средних веков перерастает в смакование и в результате основным эстетическим принципом становится декоративность.

Декоративны и по-оперному разыгранные сцены у эшафота — пестро стилизованная толпа с жалостью и интересом следит за изысканным спором соперников-палачей — француза и англичанина (у кого больше оснований казнить английскую королеву); и забавный эпизод в ко-

ролевской кухне, где одна «партия» защищает право короля отдохнуть от должности «производителя», а другая — требует появления новых наследников престола; и, наконец, дворцовые пиршества, главным украшением которых является фигура самого короля — обжоры, жизнерадостного озорника, сластолюбца, азартного игрока и охотника.

Буйство Генриха, который в минуты душевной апатии запускает в своих придворных огромными костями, в противовес этикету вгрызается в окорок, отряхивает жир с пальцев на соседей; шаловливое смущение короля, пробирающегося ночью в спальню фрейлины и натыкающегося всюду на телохранителей; забавное знакомство Генриха с невестой, предложившей провести первую ночь за игрой в карты, — все это завитки декоративного орнамента, занимательного и пустого, как бульварно-исторический роман.

Орнамент получился затейливым и пышным. Остроумный диалог, превосходное актерское исполнение, изобретательность художников, сумевших придать черно-белому фильму нарядность; мастерство оператора, подчеркивающего красочность костюмов, своеобразие облика средневековых персонажей; наконец, профессиональная рука самого Корды — все это помогло создать эффектный кинематографический спектакль. Увлеченный экзотичностью событий и героев, зритель забывал о реальной исторической эпохе и реальных исторических персонажах.

Успех «Частной жизни Генриха VIII» упрочил положение Корды, убедил его в плодотворности «туристического» освещения истории великих событий и великих людей.

Как правило, коммерческий успех еще не означает успеха художественного. Узкие, ограниченные принципы костюмно-исторического фильма принесли Корде популярность. Эти же принципы послужили причиной его неудач — таких как следующий за «Генрихом VIII» фильм «Частная жизнь Дон-Жуана» (1934).

Легендарная фигура знаменитого покорителя сердец (в отличие от Мольера Корда не увидел в герое ниспровергателя консервативной морали), романтическая и особенно подходящая для декоративной интерпретации атмосфера средневековой Испании составляли благодатную почву для нового спектакля.

Надо сказать, Корда полностью обыграл испанский «антураж» — страстные песни ожидающих Дон-Жуана женщин; танцы в лунную ночь у сверкающего и журчащего фонтана; узенькие улочки Севильи, по которым крадется «элегантная» тень соблазнителя с гитарой; ослепительно величавый замок, где окаменевшие группы одетых в черное почитательниц Жуана оплакивают его мнимую смерть... Стремительные поединки на пшпагах, скопированные с картин испанских мастеров костюмы, позы и прически — все атрибуты внешней живописности были использованы для того, чтобы ослепить зрителя. Однако богатство и сложность декораций, продуманная система освещения, профессиональная режиссура — Корда использовал и съемку с движения, и неожиданные точки съемки, и ритмические повторы, и тщательно организованные пространственно-скульптурные композиции — не смогли спасти картину, медлительную, нудную, безликую при всей своей живописности.

Декоративный орнамент «Генриха VIII» расцветивался ярким, красочным пятном — полнокровным, по-фальстафовски сочным образом короля.

Здесь же такого пятна не оказалось. Приглашенный Кордой Дуглас Фербенкс — Робин Гуд, Дон-Жуан и Д'Артаньян 20-х годов — лишь присутствовал в роли, позволявшей при ином подходе к материалу создать небанальный, трагикомический образ.

По замыслу сценариста Дон-Жуан Фербенкса — молодой, уставший от любовных интриг человек, мечтающий о крыше над головой и верной подруге, о тепле, уюте и хорошей пище. С колоссальным трудом несет он бремя «легенды» — поединки, романтические похищения с веревочной лестницей, смелые прыжки из окна спальни очередной возлюбленной.

Нелепый случай — гибель молодого повесы, назвавшего себя своей возлюбленной Дон-Жуаном, — кладет конец «легенде», ореолу имени и бремени героя. Мнимого Жуана хоронят, настоящий — присутствует при церемонии, наслаждается слезами женщин, посмеивается над радостью ревнивых рогоносцев и даже не может себе представить, что фарс может обернуться иной, грустной стороной. Однако жизнь без ореола и связанного с ним бремени еще более невыносима.

Никто не верит, что Дон-Жуан подвержен влиянию

времени. Маска Дон-Жуана бессмертна и неизменна, герой же пережил свою легенду. Постаревшего, потрепанного, уставшего от жизни Дон-Жуана никто не признает Дон-Жуаном. Насмешки женщин, побои мужчин, голод и холод — вот последствия утраты ореола.

Как и в «Частной жизни Генриха VIII», канонический образ переосмыслен, и это переосмысливание ставит своей целью чисто анекдотическую интерпретацию темы.

Сумей Фербенкс домыслить ситуацию в напрашивающемся так очевидно направлении, тема фильма приобрела бы трагикомическое звучание, переживания героя обогатились бы общечеловеческим, гуманистическим содержанием, а сама картина стала бы гораздо более своеобразным произведением.

Однако Фербенкс не смог охарактеризовать внутреннюю жизнь своего персонажа. Следуя линии Корды, интересовавшегося только внешней стороной материала, актер вызывал порой улыбку (чаще всего — сожаление), показывая неудачи физически одряхлевшего Дон-Жуана.

Отяжелевший, с трудом преодолевающий физические препятствия, нехотя улыбающийся (кстати, эта работа актера оказалась его последним появлением на экране) Дон-Жуан Фербенкса соответствовал требованиям по-кордовски трактованного сюжета.

«Яркого пятна» не получилось, и солидно построенный декоративный орнамент потускнел, рассыпался, как эффектная головоломка, в которой недостает главного звена.

Неудача «Дон-Жуана» побудила Корду вернуться к реальным историческим событиям и героям. На этот раз в качестве главного героя режиссер выбрал Рембрандта и попытался рассказать о трагической жизни художника.

Подчеркивая серьезность своего замысла по сравнению с предыдущими картинами, Корда назвал свой новый фильм просто «Рембрандт». Несмотря на это и на участие в главной роли выдающегося актера Ч. Лаутона, «Рембрандт» (1936) был не на много удачнее «Частной жизни Дон-Жуана» и не выходил за пределы жанра «частной жизни», костюмно-исторического фильма.

Такой исход можно было предвидеть заранее, учитывая особенности стиля А. Корды — стиля несамостоятельного и эклектического. В самом деле, история и литература составляли Корде сюжеты и героев, живопись предлагала

костюмы, манеру композиции и освещения, архитектура — эффектный декоративный фон.

Как и следовало ожидать, на портреты действующих лиц ложится «рембрандтовское» освещение, костюмы и типы соответствуют запечатленному на полотнах художника облику эпохи, а настойчиво вылезающие на первый план ветряные мельницы скопированы с голландских пейзажей. Если говорить о внешнем сходстве, Рембрандт и его Саския буквально перешагнули на экран с известного полотна живописца. Действительно, режиссер сугубо точно мумифицировал застывший на картинах Рембрандта физический облик эпохи.

Однако жизнь Рембрандта — художника и мыслителя, жизнь трагическая, полная утрат, разочарований, мучительных кризисов и триумфов мысли, духа, побед большого живописца — должна была стать основой философского, глубокого произведения. Иначе не стоило браться за эту тему.

К сожалению, Корду привлекала не возможность рассказать о главном — о смысле творчества, жизни, о мировосприятии Рембрандта, — но пестрота и необычность личной жизни художника, то одинокого, отвергнутого и непризнанного, то вознесенного фортуной на пьедестал, то вновь низринутого.

На первый план вышла фабула, и даже великий Лаутон не смог спасти картину. В начале фильма его Рембрандт — жизнерадостный, плотоядный, задиристый, упрямый — был по духу гораздо ближе королю Генриху VIII, нежели историческому прототипу образа.

Не помогло мастерство Лаутона и в большинстве драматических эпизодов, хотя актер потрясал в сцене смерти Саскии, показанной отраженно, через горестный, остекляевший взгляд героя и окаменевшие интонации его голоса.

Лохматый, оборванный, пьяный Рембрандт финальных эпизодов с его нелепыми и забавными выходками был очень далек от исторической правды и соответствовал концепции Корды с ее ложномногозначительным выводом — «Суета сует и всяческая суета!»

Вряд ли именно к такому итогу вел сюжет жизни Рембрандта. «Суета сует» — это так напоминает финальную, уныло юмористическую реплику Генриха VIII — «Самая лучшая жена — самая худшая». Как и раньше, Корду интересовала занимательная сторона материала: ругаю-

щийся с заказчиками, вспыльчивый Рембрандт; Рембрандт, беседующий с натурщиком; нищий, опустившийся Рембрандт, принимающий подавание и смиренно выслушивающий издевательства именитых бездарностей.

Туриста интересуют сенсации. Ради сенсаций Корда выбрал материал, справиться с которым был не в силах. История Рембрандта не укладывалась в рамки хроники «частной жизни». Поражение было неизбежным.

Понял это режиссер или нет, неизвестно, но его следующая картина появилась лишь в 1941 году.

Казалось, судьба поставила Корду в очень выгодное положение. Ключевая фигура развивающейся кинопромышленности, крупнейший продюсер, он способствовал росту английского кино, пригласив в Великобританию крупных европейских мастеров. Придавая большое значение вкладу сценариста, оператора, художника и актеров в процесс создания фильма, Корда несомненно поднял уровень профессиональных стандартов и культуры постановки. Благодаря Корде лучшие английские картины 30-х годов смогли соперничать с продукцией Голливуда.

Вместе с тем, ориентируясь на коммерческое искусство Голливуда, Корда направлял усилия английских мастеров по неверному пути. Космополитический стиль его фильмов никак не способствовал возникновению самостоятельного, национального направления в английском кино.

Стремление к живописной декоративности изобразительного решения превратило Корду в пленника смежных искусств, пользующегося арсеналом кинематографа лишь для создания эффектных, но театральных по своей эстетической сущности киноспектаклей. Заимствуя опыт живописи, архитектуры, достижения кинорежиссеров 20-х годов, Корда так и остался должником и не внес ничего своего в развитие эстетики киноискусства.

Не удивительно, что в годы войны и в послевоенный период влияние Корды на кино Англии значительно уменьшилось, несмотря на успех фильма «Леди Гамильтон» (1941), сделанного им вопреки собственным принципам.

Переехав в США после гибели его студии в период «битвы за Англию», Корда был вынужден отказаться от помпезной масштабности, отличавшей его фильмы 30-х годов. «Леди Гамильтон» создавалась на довольно скудные средства — в условиях, не позволявших использовать

сложные декорации, архитектурные ансамбли и роскошный реквизит.

И все же главное отличие «Леди Гамильтон» от «хроник частной жизни» заключалось в качественно новом подходе к искусству и изображаемому материалу. История борьбы Нельсона с Наполеоном позволяла провести ассоциации с современностью. Победа британского адмирала в битве при Трафальгаре должна была убедить англичан в неизбежности поражения агрессора 40-х годов XX века — гитлеровской Германии.

Несмотря на некоторый мелодраматизм фильма, это лучшая работа Корды: именно в «Леди Гамильтон» можно найти наиболее удачное в творчестве режиссера применение панорамы, съемки с движения, монтажа, крупного плана, детали.

Напряжение перед боем, непреклонная решимость англичан выразительно передавались с помощью монтажного сопоставления лиц трех моряков, читающих последний приказ Нельсона перед началом Трафальгарской битвы: «Англия ожидает, что каждый... выполнит... свой долг!».

Эмоциональный контраст динамичной сцены боя со следующей за ней гнетуще статичной встречей леди Гамильтон с Харди подчеркивал трагедию героини, потерявшей вместе с любимым человеком смысл дальнейшего существования.

Мрачный колорит навязанного режиссеру обрамления (в США отказались выпустить на экран картину, «аморальная» героиня которой осталась бы безнаказанной; отсюда и американский вариант названия — «Эта женщина Гамильтон») не испортил фильма, завершив романтическим штрихом историю большой и прекрасной любви, принесенной в жертву родине.

Профессиональность режиссуры, великолепная игра актеров, ясно читаемые исторические параллели — все это явилось причиной успеха картины в годы второй мировой войны.

Сам Корда считал «Леди Гамильтон» своей лучшей работой. В дальнейшем он отошел от исторического жанра и, не найдя новой темы, не имея своих эстетических принципов, успеха не добился. Комедия «Совершенно чужие» (1944) прошла незаметно, а экранизация «Идеального мужа» (1947) стала явным поражением.

Корда не нашел кинематографического эквивалента прекрасной пьесе О. Уайльда. Парадоксы Уайльда потускнели, начисто исчез сатирический аспект произведения, а актеры затерялись в старательно воссозданной режиссером обстановке викторианского периода, среди застывших в золоченых рамах изящных нимф и охотничьих собак, в оранжереях, залах и аллеях парков.

Стремясь обогатить декоративную палитру фильма, режиссер натуралистически использовал цвет. Получился цветной, «красивый», статичный и нудный спектакль.

Провал «Идеального мужа» вынудил Корду отказаться от самостоятельных постановок и выступать отныне только в качестве продюсера.

Подобно Корде, и другой известный режиссер 30-х годов Альфред Хичкок видел свою цель в создании коммерчески успешных фильмов. Дебютировав в тягостные для кино Англии 20-е годы, он сравнительно быстро нашел себя в традиционном для английской литературы и кинематографа жанре детектива.

Характерно, что Хичкок развивал не принципы У. Коллинза или А. Конан-Дойля, которые позволяли наблюдательному читателю путем дедукции прийти к тем же выводам, что и герой, но трансформировал манеру рассказов Г.-К. Честертона с характерной для них запутанной интригой, эксцентричностью, с обманывающими публику ложными сюжетными ходами и, главное, странной, загадочной, алогичной атмосферой действия.

Оказали влияние на Хичкока и произведения Э. Уоллеса и А. Кристи. Хитроумные головоломки последней весьма близки стилистике раннего Хичкока.

Все же Честертон-рассказчик (Честертон-гуманиста и сатирика режиссер игнорировал) произвел на Хичкока наиболее сильное впечатление. Одна из его лучших картин 30-х годов озаглавлена, как и знаменитый цикл рассказов Честертона, «Человек, который слишком много знал». Название это программно.

Вслед за первым своим фильмом «Жилец» (1926) Хичкок снял в Англии около двадцати картин. Лишь пять-шесть из них представляют действительный интерес. Однако все его картины, удачные и неудачные, за исключением работ, сделанных в ином жанре (экранизация пьесы

Ш. О'Кейси «Юнона и павлин», костюмно-исторический фильм «Таверна «Ямайка»), объединяют общие принципы построения сюжета, характеристики героев, пластического решения.

После переезда Хичкока в 1940 году в США мир его фильмов в какой-то степени изменился. Однако в основном этот мир сформировался в первых работах режиссера.

...Маньяки-преступники, садисты, международные шпионы, злодейские убийства и невероятные интриги окружают случайно, волей рока вовлеченного в стремительное развитие событий обыкновенного, ничем не примечательного человека. Неизменно на этого человека падают тяжелые обвинения. Единственный путь к спасению — самостоятельно распутать неразрешимую загадку, найти виновников преступления, установив тем самым истину. Случай толкает несчастного в руки его врагов, герой узнает о чудовищных замыслах преступников и предпринимает отчаянные усилия, чтобы спасти агента «Интеллидженс сервис», премьера дружественной страны или очередную жертву садиста.

Погони и преследования, сопряженный с крайним риском добровольный или вынужденный сыск, все нарастающее напряжение, достигающее кульминации в момент, когда катастрофа неизбежна; совершенно неожиданная развязка, в ходе которой торжествует добродетель и настигает преступников возмездие — таков алогичный и наивный мир Хичкока.

Стремление к занимательности определило кредо режиссера («Кинематографический сюжет — это жизнь, из которой изъяты все элементы скуки») и отозвалось однообразием: специфический отбор материала делает картины Хичкока близнецами.

...Жильца маленького пансиона в Лондоне принимают за убийцу маньяка, уничтожающего молоденьких блондинок. Схваченный хозяевами пансиона, которые в ожидании полиции сковывают его одной парой наручников со своей дочерью, он убеждает девушку в своей невинности, убеждает с ней из дома и... находит настоящего убийцу («Жилец»).

...Английская разведчица, умная, сообщает не известному ей молодому канадцу адрес своего коллеги в Шотландии и приметы руководителя вражеской шпионской организации. Опасаясь обвинения в убийстве, герой оставляет

Лондон. Девушка, в купе которой он скрылся от полиции, выдает несчастного, но канадцу удается вырваться. Добравшись до Шотландии, герой попадает в дом к человеку с тремя пальцами на руке и узнает в нем лицо, описанное разведчицей. Случай вновь спасает героя, но в местной полиции, руководимой сообщником трехпалого, героя арестовывают за убийство в Лондоне и приказывают доставить в негостеприимный дом вместе с девушкой из поезда, которая оказалась в том же городке и предложила дать показания. На этот раз слова героя вызывают у девушки больше доверия. Скрывшись еще раз, герои возвращаются в Лондон и раскрывают заговор («39 шагов»).

...Молодая женщина задушена поясом от плаща. Хозяин плаща, на которого падают все подозрения, вместе с милой дочерью полицейского офицера пытается разыскать настоящего убийцу и находит его среди оркестрантов чайного салона загримированным под негра («Молод и невинен»).

Вряд ли стоит и далее доказывать тождественность сюжетной структуры фильмов Хичкока. Однако, несмотря на эту тождественность, даже неудачные картины режиссера имели свое лицо.

Прекрасный рассказчик, Хичкок умел все время повышать интерес к интриге, создавая ловушки для зрителя, обманывая его догадки, постоянно нагнетая напряжение непредвиденными поворотами действия, умело организованными и эффектными сценами преследования (второе «кредо» режиссера гласит: «Преследование кажется мне окончательным выражением специфики кинематографа») и особенно атмосферой, вызывающей чувство страха, ужаса.

Эстетика фильма «ужасов» зародилась еще в начале 20-х годов в таких немецких картинах, как «Кабинет доктора Калигари» и «Вампир Носферату». В отличие от немецких режиссеров Хичкок создавал напряжение, не прибегая к помощи мистики, не изображая монстров и привидения.

Деформация повседневной действительности, остранение привычных предметов бытового обихода оказались более эффективным средством воздействия. Привычное в непривычном виде стало основным элементом хичкоковской атмосферы.

Стремление режиссера показать непривычный аспект простейших, примелькавшихся вещей и явлений диктовало

приоритет изображения над словом. Было бы нелепо объяснять это склонностью бывшего художника к живописной композиции. В приоритете изображения — суть манеры Хичкока.

В одном из лучших фильмов раннего Хичкока — «Шантаже» — процесс превращения действительности из привычной и понятной в непонятную и ужасную происходит на глазах зрителя.

...Молодая девушка Алис, поссорившись с женихом, подающим надежды детективом, согласилась осмотреть студию знакомого художника. Кокетничая, Алис снисходительно похвалила портрет глупо улыбающегося и указующего перстом паяца, попробовала нарисовать что-нибудь на неначатом холсте, вывела свое имя под смешным человечком, контуры которого помог ей провести хозяин студии. Она прослушала фривольную песенку, заинтересовалась костюмом натурщицы и согласилась попозировать в нем.

Любопытство героини, перевешивающее ее инстинктивный страх, вкрадчиво-подозрительное поведение художника, указующий (как в «Холодном доме» Ч. Диккенса) перст оскалившего зубы шута создают атмосферу неотвратимой трагедии приближающейся все ближе и ближе развязки.

С появлением переодетшейся за ширмой девушки, которая с ужасом замечает исчезновение своего платья, развязка наступает. Начинается неравная борьба. Алис мечется по комнате, затем борьба продолжается за занавеской, скрывающей от зрителя кровать. Напряжение нарастает — занавеска колыхается все чаще, комментируя ход борьбы. Неожиданно большая — несомненно мужская — рука раздвигает портьеру и конвульсивно ищет какой-нибудь предмет, которым можно было бы воспользоваться в затянувшемся поединке. Наткнувшись на большой хлебный нож, рука исчезает за занавеской.

Тяжелая материя еле успевает за приливами и отливами схватки, но ее метания прерывает пронзительный вопль; колебания занавески затухают, агонизируют. Высунувшаяся из-за портьеры рука бессильно выпускает нож, раздвигает занавеску и... перед зрителем потрясенная, дрожащая, жалкая Алис.

Конечно, Хичкок сумел создать драматическое напряжение, убедив публику в неизбежности гибели героини.

Неожиданность, алогичность исхода поединка характерна для стиля Хичкока, создающего атмосферу страха и неуверенности с помощью нарушения привычных логических связей.

Не обещавшая ничего интересного сцена кокетливого любопытства Алис завершилась убийством. Мирная студия художника и ее обстановка стали свидетелями драмы: Алис судорожно срывает с себя платье натурщицы, лихорадочно ищет свою одежду, с ужасом смотрит на пиджак убитого, замечает двусмысленный жест паяца, показывающего на занавеску, и в отчаянии ударяет его по физиономии, разорвав бумагу, на которой нарисован этот страшный весельчак. Выходя из комнаты, она замечает свою подпись под намалеванным с помощью хозяина ателье человечком и поспешно закрашивает ее черной краской. Все изменилось. Обыкновенные вещи, предметы вызывают страх, приобретают новый, роковой смысл.

Чрезвычайно умело использует Хичкок выразительные возможности кинематографа. Звук, свет, композиция кадра являются участниками действия, помогают охарактеризовать персонажей, окрашивают загадочную атмосферу страха и неотвратимого рока.

В картине «Человек, который слишком много знал» группа международных шпионов готовит в Лондоне убийство видного государственного деятеля. Убийца репетирует с помощью... граммофона: выстрел раздастся в ту минуту, когда оркестр перейдет к кульминации бравурного финала известного классического произведения и заглушит звук револьвера.

Концерт в знаменитом лондонском зале Альберт-Холл. Убийца — в одной из лож. Его жертва занимает свое место. Сообщники преступника слушают симфонический концерт по радио. Вместе с ними зритель со все большим напряжением следит за мелодией, неуклонно приближающейся к известному заранее кульминационному пункту — моменту преступления.

В «Шантаже» — одном из самых интересных фильмов начала эры звукового кино — звук не только поднимает драматическое напряжение, но и раскрывает переживания героини, ее субъективное восприятие событий после страшного вечера в студии.

Бродившей всю ночь по городу Алис удалось незаметно для родителей вернуться домой и лечь в постель. Однако

тут же ей приходится встать и идти завтракать, готовить сэндвичи, принимать участие в болтовне с соседкой-сплетницей, захлебывающейся от захватывающих подробностей ночного убийства.

Алис, которая режет хлеб и наливает чай, слышит визгливый голос соседки и отдельные слова. Эти слова — «хлебный нож», «ножом», «нож» — вытесняют все остальные звуки, звучат все громче и громче и вызывают шок. Девушка роняет нож и чуть не разбивает чашку. В свое время Г.-К. Честертон в рассказе «Преступление капитана Гахегена» остроумно обыграл различие субъективного восприятия человеческой речи. Используя этот прием в кино, Хичкок заставил зрителя слышать рассказ об убийстве ушами Алис и убедительно раскрыл ее внутреннее состояние.

К сожалению, в дальнейшем Хичкок отказался от таких экспериментов. Установив принципы применения звука или света, позволяющие добиться максимального драматического эффекта, он просто варьировал уже найденные приемы.

В картине «Секретный агент», например, звук использован как важнейшее средство обрисовки атмосферы действия. Агент «Интеллидженс сервис», который послан в Швейцарию, чтобы убить не известного ему и хорошо законспирированного шпиона, отправляется на свидание со своим сообщником — органистом местной церкви. Темные своды собора, органная музыка никак не ассоциируются с «хичкоковской атмосферой». Однако уже на полпути к склонившемуся над своим инструментом органисту герой понимает, что произошло несчастье. Обстановка становится загадочной и мрачной — льющаяся мелодия застыла на одной ноте. Мощные аккорды повторяются, как на испорченной пластинке.

Только подойдя к органисту, герой (а с ним и зритель) открывает тайну: музыкант навеки склонился над клавиатурой, в его спине торчит длинный кинжал.

Сцена, безусловно, эффектна, но повторение приема, найденного в картине «Человек, который слишком много знал», очевидно.

Уже в своих первых работах Хичкок проявил способность использовать точку съемки, мизансцену, освещение для создания деформированного облика внешнего мира, остранения реальности. Нагнетая напряжение и увеличи-

вая давление на нервы зрителя, режиссер сознательно прибегает к блефу, к мистификации.

Искусство мистификации в картинах Хичкока доведено до совершенства. В своей лучшей работе 30-х годов, фильме «Леди исчезает», режиссер в течение целого часа заставляет зрителей думать, что пожилая леди, в одном купе с которой ехала юная героиня Айрис, является плодом ее фантазии. Вместе с тем по отдельным пластическим деталям можно понять, что на самом деле леди существовала и с ней случилось несчастье. Имя старушки — мисс Фрой — выведено на окне вагона (гудок паровоза помещал героине расслышать голос «призрачной» леди, и последняя написала свою фамилию на запотевшем стекле). В руках Айрис обертка от коробки с чаем, из которой ее спутница заваривала напиток, чтобы привести в чувство юную героиню (перед посадкой упавший из окна станционного отеля ящик с цветами стукнул Айрис по голове). В соседнем купе играют в кости два англичанина, у которых мисс Фрой просила сахар.

На месте мисс Фрой — женщина средних лет с отвратительно злобным лицом. Два других соседа по купе ничего не помнят. Игроки в кости тоже отнекиваются. Проводник уверяет, что не помнит никакой старой англичанки и не приносил по ее просьбе горячей воды...

На одной из остановок (поезд идет из Женевы в Лондон) в состав погружают сплошь забинтованное тело больного пациента. Подозрения Айрис падают на врача-немца, который сопровождает больного в свою клинику и настойчиво убеждает девушку, что мисс Фрой не существует, а болезненно реальные видения девушки вызваны психическим шоком.

Вместе со своим случайным спутником, насмешливым музыкантом Гильбертом, Айрис осматривает одно купе за другим и находит наконец таинственного пациента. Сняв бинты, герои узнают полузадохшуюся мисс Фрой.

Мистификация окончена; привычная схема мгновенно выходит наружу. Мисс Фрой оказывается агентом «Интеллидженс сервис», врач и его сообщники — международные шпионы.

По их приказу вагон отцеплен от состава и движется в неизвестном направлении. В лесу под Веной машинисты останавливают паровоз. Начинается неравный бой с группой вооруженных бандитов, в ходе которого леди удается

скрыться, а Гильберт с помощью двух англичан завладевает паровозом и уводит вагон от преследователей.

Бесспорно, неистощимая выдумка Хичкока вначале спрятала банальность сюжетной схемы. Изобретательные детали (Гильберт должен передать в «Форин офис» донесение мисс Фрой, но старушка просит его запомнить мотив — только мотив), забавные перипетии любовной истории Айрис и Гильберта (вначале они заклятые враги, затем — товарищи по несчастью, наконец влюбленные, терзающиеся мыслью о неизбежной встрече в Лондоне с женихом героини), неожиданный финал (влюбленные направляются в «Форин офис» и тщательно пытаются вспомнить мотив; из соседней комнаты раздается знакомая мелодия и появляется мисс Фрой) сообщили фильму кинематографичность и известное обаяние.

Однако Хичкок и здесь остался лишь «хитчем» — мастером сложной интриги, умело использующем изображение, монтаж, звук, детали, натуру только для того, чтобы увлечь зрителя в условный алогичный мир, столь же далекий от реальной жизни и ее проблем, как и в картинах А. Корды. Фильмы Хичкока имели успех и несомненно способствовали росту авторитета британского коммерческого кинематографа. В истории английского киноискусства они занимают по меньшей мере скромное место.

Космополитическое, стремившееся к «вершинам» коммерческого успеха кино Англии 30-х годов выдвинуло А. Корду и А. Хичкока. В 1939 — 1945 годах ведущими режиссерами стали ранее неизвестные Хэмфри Дженнингс и Дэвид Лин. Сопоставление Корды и Хичкока с Дженнингсом и Лином само по себе позволяет понять смысл происшедших изменений.

Писатель, художник, ученый, Х. Дженнингс в 1938 году присоединился к группе Д. Грирсона. За последующие двенадцать лет (в 1950 г. он трагически погиб в автомобильной катастрофе) Дженнингс сделал немного — около пятнадцати фильмов. Лучшие из них появились в годы второй мировой войны и посвящены войне.

События осени 1939 года положили конец иллюзиям и самоуспокоенности. Теперь, когда новый премьер У. Черчилль обещал лишь долгие дни борьбы, кровь, пот и слезы, а его соотечественники погибали в водах Атлантики и в

руинах Ковентри, ложь и фальшь чуждого жизни коммерческого искусства стали самоочевидны. Теперь даже самый неискушенный зритель ощущал свойственные фильмам 30-х годов банальность мысли, пустоту замкнутых в благодушном, мелкобуржуазном мирке конфликтов, театральность поз, чванливый блеск исторических декораций. Английское киноискусство долго избегало действительных проблем современности, и потому требование максимальной, почти фотографической правды определило лицо фильмов военного времени.

Более всего этому требованию отвечало документальное кино. И не случайно Дженнингс, самый значительный режиссер военного времени, начинает с документальных киноочерков — «Передышка» (1940) и «Лондон выстоит» (1942).

Связь фильмов Дженнингса с важнейшими событиями в жизни английского народа весьма наглядна. Названия его фильмов напоминают об основных эпизодах кампаний 1940 года («Передышка» — о периоде между Дюнкерком и попыткой гитлеровцев организовать вторжение на Британские острова; «Лондон выстоит» — о «битве за Лондон»; «Начались пожары» — о кульминационном пункте воздушного сражения за столицу Великобритании).

Воздушные бои, грандиозные пожары, развалины Лондона стали естественной эпической декорацией смертельного поединка, трагического тем более, что ни режиссер, ни изображаемые им люди не знали заранее исхода событий.

Свежесть и достоверность материала обеспечили Дженнингсу успех. Чинно и спокойно шествующие в бомбоубежище клерки; рабочие, которые выстаивали за станком по 70 часов в неделю; бойцы отрядов ПВО, бессильно наблюдающие, как исчезают дома, улицы, кварталы — все эти люди, сменившие героев 30-х годов, принесли на экран глубину чувств, трехмерность реальной жизни, не известную ранее английскому киноискусству.

Вместе с тем режиссер не удовлетворялся позицией летописца, протоколирующего на пленке все, что окружало его в эти решающие дни. Умение выявить внутренний драматизм повседневной прозы (а короткая сцена возвращения немолодой пары после очередного налета не уступала по тонкости и проникновенности лучшим психологическим фильмам: мужчина, обойдя руины, неожиданно находит

свой дом уцелевшим и недоверчиво прикасается к калитке; его жена осматривает комнату — груда штукатурки, сухая пыль, битое стекло... ее палец автоматически стирает пыль с осколка тарелки) сообщало хронике, фактам поэтический смысл.

Преодолев характерный для школы Грирсона трепет перед материалом, Дженнингс соединил документальные кадры борющегося Лондона в эпическую фреску, повествующую не о страданиях и разрушениях, но о народе, который нельзя победить.

Уже в этой совместной с Г. Уоттом картине Дженнингс попытался выйти за рамки документального репортажа, подчинить факты своему видению мира, превратить хроникальный фильм в подлинно художественное произведение, широко используя возможности монтажа, ритма, зрительных ассоциаций. С каждой новой работой Дженнингс экспериментировал все смелее, закрепляя за собой положение лидера английских документалистов, завоеванное благодаря фильмам «Лондон выстоит» и «Слушайте Британию».

«Слушайте Британию» (1942) — единственная в своем роде попытка рассказать о войне с помощью симфонии звуков военного времени — рева истребителей «спитфайр» (на этих самолетах английские летчики разгромили воздушную армаду Геринга), популярных в те дни песен, позывных Би-Би-Си, грохота танков, шума станков в цехах авиационных заводов Ковентри и т. д.

Это не значит, конечно, что фильм «Слушайте Британию» можно не смотреть, а только слушать. Отбирая наиболее типичные звуки войны, Дженнингс одновременно отобрал и соответствующий образительный ряд, пластическую партитуру. Звуковой ряд сообщил изображению типичность, обобщенность. Подчинив изображение звуку, режиссер построил двадцатиминутный документальный фильм по принципу музыкального произведения. Вступление картины кратко формулировало основные темы фильма в их последовательности: суровые будни войны и напряженный труд людей; бодрость духа, неунывающий оптимизм англичан; и, наконец, национальное достоинство, гордость народа, защищающего лучшие традиции цивилизации.

Первый кадр — над коттеджами и полями пшеницы навстречу врагу проносятся «спитфайры» — сменяется изо-

бражением превращенного в дансинг театра, где танцующие женщины и мужчины в военной форме как будто не реагируют на необычность обстановки. Восход над Темзой и позывные Би-Би-Си завершают эту пластическую фразу. Ее построение демонстрирует характерную особенность метода режиссера: изображение собрано в строфы, обладающие своим ритмом, размером, рифмой.

Томительная первая строфа — бесшумно проплывающая в ночи громада железнодорожного состава; притихшие постовые на крышах Лондона; мрачные силуэты заводских труб — все это складывается в образ страны, которая притаилась под защитой аэростатов и затемнений.

Вторая строфа нарочито контрастирует с первой: Великобритания продолжает привычный, размеренный образ жизни. Женщины в столовой шутят, наполняя тарелки; мужчины обмениваются за едой новостями; одетая в военный мундир пианистка выступает в госпитале — простые, задумчивые, хорошие лица; популярные комики вместе с залом поют о весне, которая обязательно придет, принесет тепло и исполнение желаний; малыши играют во дворе детского сада, и единственный звук войны — лязг танков, проходящих мимо средневековых коттеджей.

Сопоставление бодрой интонации второй строфы с мрачной атмосферой первой придает кадрам нужный Дженнингсу подтекст. Вместе с тем режиссер сохраняет непредвзятость, достоверность хроникального материала. Одновременно режиссер использует контраст звука и изображения. Так, наивная детская песенка в сопоставлении с грохотом танков и серьезными лицами водителей сообщает изображению новый оттенок, вселяет ощущение твердой уверенности в победе.

Третья строфа — апофеоз — начинается выступлением симфонического оркестра BBC в Национальной галерее. Завершает ее торжественный марш шотландцев по улицам Лондона и гимн «Правь, Британия», звучащий на фоне начального кадра, — мирные, безмятежные коттеджи и поля пшеницы.

Апофеозы часто опасны приподнятостью, ложным пафосом. Апофеоз Дженнингса убедителен благодаря своей противоречивости. Режиссер ни на секунду не забывает о грозной реальности войны, и содержание каждого кадра усложняется, становится многогранным, контрапунктичным.

Радостные звуки симфонии Моцарта диссонируют с усталостью двух женщин, завтракающих на ступеньках Национальной галереи, с молчаливой пустотой картинных рам и осиротевших табличек с именами Рафаэля, Рембрандта, Тициана. Та же музыка подчеркивает классическую простоту и благородство черт моряка, заглянувшего на концерт и застывшего около одной из немногих невывешенных картин.

Сложные и неожиданные сопоставления человеческих эмоций, музыки, архитектуры, живописи характеризуют своеобразие языка Дженнингса.

Интеллектуальная насыщенность пластических образов, возникающих из сравнения, казалось бы, несопоставимых объектов (пустые рамы, картины старых мастеров и рисунки современных баталистов, средневековые коттеджи и танки), четко организованная ритмичность и музыкальность построения фильма превратили скромную хроникальную ленту в поэтическую сюиту.

Следующая картина Дженнингса «Начались пожары» (1943), как и поставленный годом раньше фильм Д. Лина и Н. Коурда «В котором мы служим», явилась одной из наиболее удачных попыток органичного соединения документального и игрового кинематографа.

Попытки создания нового киножанра диктовались тем кардинальным для военных лет требованием максимальной достоверности, которое выдвинуло на первый план документальные фильмы. Игровое кино в прежнем виде изжило себя. Единственный путь к решительному обновлению художественного кинематографа виделся многим (англичанам Ч. Френду, Г. Уотту, П. Джексону, американцам Д. Ферроу, Д. Дейвсу, Л. Бэкону и др.) в его соединении с документальной манерой повествования, гарантировавшей, казалось, подлинность обстановки и поведения людей.

Такие фильмы, как «Сан Деметрио», Лондон» или «На западных подступах» были только шагом в этом направлении. Имитация потока событий, подчеркнутый отказ от обобщений, от субъективного видения мира чаще всего не позволяли добиться весомых эстетических результатов.

Фильмы-гибриды значительно уступали лучшим документальным лентам и очень редко становились достижением художественного кино.

«Начались пожары» — одно из редких и принципиальных исключений, хотя внешне картина идеально отвечает рецептам фотографического подхода: режиссер воспроизводит одну ночь из жизни лондонских пожарных, фабула строго соответствует событиям, точное изображение повседневной жизни рядовых людей сочетается с отказом от индивидуального героя.

Однако, описывая действительный факт (добровольцы-пожарные сумели отстоять Лондон в рождественскую ночь 1940 года, когда фашисты подожгли почти все районы британской столицы, а уровень воды в Темзе был самым низким за 50 лет), Дженнингс органически соединил документальную точность обстановки, поведения героев, их быта со своей концепцией, выраженной посредством звуко-зрительной интерпретации материала.

Подобно авторам других художественно-документальных фильмов, Дженнингс показывает «схваченные врасплох» минуты жизни своих персонажей: забавный кокни учит маленького сына приемам бокса; владелец небольшого магазина Джако, отправляясь в пожарную часть, прощается с женой; его товарищи моют мотопомпу, чистят картошку, подшучивают над новичком — Барретом.

В то же время выхваченные как бы случайно бытовые зарисовки вводят зрителей в мир войны, затемнений, тревожного ожидания. Опустевшие дома, руины, залитые утренним солнцем пустынные улицы, оборванец, который извлекает из своей флейты печальные звуки, сливающиеся со свистом одинокой птицы, — все это складывается в образ Англии 1940 года.

Проходящие рефреном через весь фильм кадры Темзы, набережных в зарослях башенных кранов, застывших на свинцовом небе аэростатов придают начальным эпизодам знакомое по ленте «Слушайте Британию» ощущение суровой уверенности, готовности к жестокой борьбе. Как и в предыдущем фильме, человек и природа, человек и архитектура соединены нерасторжимой связью. Пластические образы передают чувства героев, заменяя словесный авторский комментарий.

В своем первом полнометражном фильме «Начались пожары» Дженнингс пересмотрел свои принципы. Монтаж, ритм, пластические ассоциации оказались идеальными компонентами драматургии публицистических киноочерков. Теперь Дженнингс имел дело с сюжетом, с героем —

пусть коллективным, с актерами — пусть непрофессиональными, наконец с диалогом, и интересовала его не реконструкция события, а внутренняя жизнь людей, совершивших подвиг. Режиссер остался в рамках своей стилистики, однако широкое и смелое применение изобразительных возможностей киноязыка помогло раскрыть эмоции и мысли героев.

Поэтому так захватывает эпизод в служебном помещении, где пожарные ожидают вызова и убивают время за кружкой пива, беспечной болтовней или партией в бильярд. Малоэффектная будничная сцена потрясает динамикой нарастающего напряжения, выраженной и в поведении людей, и в музыке, и в ритме монтажа, и, наконец, в освещении и композиции кадра.

Повторяющееся сопоставление пейзажей Лондона, застывших у наушников девушек из службы контроля за пожарами и ожидающих начала налета пожарных создает динамику напряжения и предельно точно характеризует состояние героев. Нарастание драматизма в каждом из элементов сопоставления делает эту динамику чувственно-наглядной.

Отказавшись от слова, Дженнингс перекладывает функции авторского комментария на пейзаж. Громады проплывающих по Темзе кораблей, особенно мрачные на фоне ночного неба силуэты домов вызывают ощущение нависшей угрозы.

Чуть позже выразительный кадр (угрюмые белые облака нависли над огромными домами, поглотив ночное небо) сделает это ощущение физически невыносимым.

Когда же завоют сирены, эмоциональное состояние героев будет передано удивительной по точности композицией: зловеще светлая полоса в небе давит на темные силуэты домов, на поднятые вверх и похожие на шеи жирафов стрелы портовых кранов, на торжественно молчащие зенитные орудия. Триумф злой стихии кажется неотвратимым. Динамика все нарастающего напряжения сообщает драматизм и кадрам, изображающим телефонисток, — вначале они застыли у своих аппаратов, затем принимают первый вызов, а в конце еле успевают сообщать о новых очагах пожара.

Главное место в эпизоде занимает все же непосредственный рассказ о людях. Спокойная атмосфера первых кадров (одни играют в бильярд, другие в карты, третьи

окружают усевшегося за пианино Баррета) сменяется нарочитым, нервным весельем, которое сопровождает забавную имитацию движений влюбленной пары, и еле сдерживаемым напряжением, когда вой сирен заставляет всех собраться вокруг играющего на пианино героя.

Постоянное чередование кадров пожарных со все более угрожающим пейзажем и кадрами телефонисток придает эпизоду выразительность и подлинный драматизм. Мастерское монтажно-ритмическое решение дополняется драматической звуковой партитурой. Вначале Баррет играет спокойную, классическую мелодию, сменяемую после первого разрыва стремительным ритмом песни «Человек пошел косить, пошел косить луг!». Рев сирены заставляет всех замолчать, во внезапной тишине звуки пианино кажутся оглушительно громкими. Немного погодя льющийся со всех сторон вой сирен перерастает в один мощный, давящий, сверлящий звук. Кульминация эпизода наступает в момент, когда один из пожарных декламирует вслух мрачные стихи («О ты, красноречивая, справедливая и могущественная смерть...»), а его монолог прерывают зенитки.

Взрывы бомб становятся все громче и приближаются все быстрее, все чаще снимает трубку телефонистка службы контроля, непрестанно гудит колокол, вызывающий пожарные команды. Пластическая партитура теперь не контрастирует со звуковой, а развивает и обостряет ее — грохот взрывов заполняет столовую, песня прекращается; с каждым ударом колокола кольцо вокруг Баррета редет; беззаботный вальс звучит по-детски беззащитно в тишине комнаты, под аккомпанемент гула самолетов и взрывов.

Подчинив поток событий и наблюдений сложной, полифонической структуре, Дженнингс организовал материал в соответствии со своим видением мира. Благодаря этому изображение борьбы пожарных в течение одной, короткой и бесконечной ночи приобрело драматизм, динамику, художественную значимость, и его фильм ознаменовал новый этап в развитии художественно-документального жанра.

В картине Ч. Френда «Сан Деметрио», Лондон» экипаж подожженного танкера совершает подвиг, также побеждая стихию огня. Подлинная речь моряков, безыскусственная правда их быта, замедленный ритм событий, воспроизведенных в их реальной последовательности, без отбора, создают впечатление нетронутого потока жизни. Но значение

его, как и всякой информации, исчерпывается новизной фактического материала.

Решая аналогичную тему, Дженнингс продемонстрировал возможности пластической драматургии. Подобно Флаэрти в фильме «Человек из Арана», режиссер построил конфликт документальной по своей структуре картины на борьбе человека со стихией.

Напряжение поединка периодически суммируется в кадре-лейтмотиве — девушки из службы контроля принимают сведения о ходе борьбы с пожарами и передают указания командам — в том числе группе Баррета, посланной па Тринидад-стрит.

С прибытием второй команды работают две мотопомпы, люди прилагают все усилия, но и пламя удваивает усердие. Не спасает положение и прибытие третьей машины. Огонь охватывает верхние этажи, левый угол, левую половину дома. Опасность взрыва вынуждает прекратить работу. Наступает кульминация.

Как и в сцене ожидания, Дженнингс предоставляет героям лишь самые необходимые реплики. Слово заменено пластикой.

Вода, которая сначала легко проглатывает языки пламени, но затем, теряя силу, отступает; неотвратимо надвигающийся огонь; гул пожара, рев самолетов, взрывы бомб выглядят живыми участниками драмы.

Торжество стихии выражено в безнадежных попытках людей справиться с пожаром, превратившим ночь в день (заревое освещает сначала улицу, затем поднимается над центром города и Темзой), в контрасте между фигурками задыхающихся и вынужденных отступать пожарных и разрастающейся завесой огня, наполняющей воздух грозным гулом.

Гибель Джако, увлеченного работой и не расслышавшего приказа спуститься вниз, оказывается апогеем торжества стихии. Поднявшийся над домом столб пламени и облако черного дыма как будто олицетворяют поражение человека.

Печальная, но уверенная мелодия, методичные действия выросшей за это время группы пожарных, плавные движения механизмов переводят тему в светлую, мажорную тональность.

Фигуры людей, вода становятся доминирующим пластическим элементом. Вода из пожарных рукавов с силой

бьет в охваченные пламенем окна, люди вновь занимают покинутый дом, рассыпающиеся в мелких брызгах струи ровным водопадом сползают вниз по горящей стене.

Ликующая музыка сопровождает панораму Лондона с горделиво сияющими главами соборов. Победа героев подтверждается нарастающей динамикой повседневной жизни. В тумане водяной пыли, поднявшейся над раскаленной, местами тлеющей мостовой, около походной кухни собираются пожарные, распахиваются окна домов, появляется первый автомобиль.

В строгой графике эпилога вновь сталкиваются две главные темы фильма — человек и стихия, разрушение и созидание.

Черные листья запорошенных пеплом деревьев, потемневшая за ночь автомашина, похожая на реку Тринидад-стрит, дымящиеся камни мостовой, под которыми находят помятую каску Джако, — эти кадры складываются в красноречивый образ войны.

Его монтажная антитеза — утреннее солнце, улыбки на черных лицах пожарных, вереница людей с ведрами, которые начинают немедленно убирать мостовую, коляска с грудным ребенком в глубине Тринидад-стрит — утверждает непобедимость жизни.

«Начались пожары» — наиболее законченное произведение Дженнингса, полное всего воплотившее его принцип пластической драматургии. В посвященной трагедии Лидице фильме «Молчаливая деревня» незнание материала отозвалось неприемлемой для документалиста приблизительностью в изображении быта и психологии героев. Картину «Лили Марлен» редко вспоминают даже историки кино. Новым шагом в использовании интеллектуального монтажа стал лишь фильм 1945 года «Дневник для Тимоти». Поэтому именно художественно-документальная киноповесть о лондонских пожарах оказала наибольшее влияние на английское кино военных лет.

После войны Дженнингс снял только один фильм («Семейный портрет»). Тем не менее трудно переоценить значение его творчества для английского киноискусства. Подлинно национальный художник, он не только рассказывал о жизни английского народа в период тяжелейших испытаний, но и наметил путь к синтезу игрового и документального фильма. Картины Х. Дженнингса явились вкладом в дальнейшую эволюцию кино, шагом к эстетике

неореализма. Не удивительно, что соратники режиссера дали его творчеству самую высокую оценку: «Он делал фильмы потому, что киноискусство представляет большие возможности для синтеза и при помощи потока изображений и монтажа усиливает выражение идей до степени, которую никто еще как следует не проанализировал. Однако даже кино не поспевало за этим человеком, который хотел свести весь жизненный опыт к лаконичной форме фильма, длящегося менее шестидесяти минут. После окончания очередного фильма он чувствовал себя разбитым. То, что удавалось сделать, казалось лишь бледным эскизом того, что он хотел выразить. Он не понимал, что и это вызывало у зрителя богатые, редкие, яркие, зачастую беспокойные переживания» (Бэзил Райт — «Сайт энд саунд», 1950, декабрь).

Второе место за Дженнингсом по праву принадлежит Дэвиду Лину, чей вклад в развитие национального киноискусства столь же бесспорен. Подобно автору фильма «Начались пожары», Д. Лин нашел путь — самостоятельный и многообещающий — к синтезу документального и игрового кино и открыл новых для английского экрана героев — рядовых, лишенных романтического ореола людей.

Первая же картина Лина, поставленная совместно с популярным драматургом Ноэлем Коуардом, — художественно-документальная киноповесть «В котором мы служим» — обратила на себя всеобщее внимание. Несмотря на то, что имя Коуарда стояло во вступительных титрах первым, последующие фильмы содружества утвердили приоритет неизвестного новичка.

Сценарий, написанный Коуардом, был построен в форме воспоминаний моряков потопленного немецкими самолетами эсминца, перемежающихся со сценами боя, гибели корабля и спасения героев.

Принципиальный отказ от иллюзии натурального, неуправляемого потока событий позволил Д. Лину создать оригинальное и глубокое произведение, используя преимущества художественно-документального жанра и избегая его недостатков.

Серия репортажных кадров, рассказывавших о закладке, постройке и спуске на воду эсминца «Торрин», стремительная мимолетность эпизодов морских сражений, прос-

тая и жесткая манера изобразительного решения, наконец, бесстрастный голос диктора — все это сообщало фильму ту прозаическую достоверность, которая завоевала популярность произведениям нового жанра.

Соответствовал эстетике художественно-документального стиля и облик героев, лишенных внешней эффектности, порой просто некрасивых, малозаметных. Круглолицый, курносый, застенчивый матрос Шорти; его нескладная, по-детски дурашливая мать; его скромная, молчаливая жена; туповатый, угрюмый верзила-боцман, его старая бесцветная супруга, трагически погибающая во время немецкого налета на Лондон; лупоглазый подносчик снарядов, бросивший свой пост в первом бою,— все эти люди убеждали в объективности нарисованной Лином картины своей нарочитой заурядностью.

Вместе с тем фильм «В котором мы служим» был обращен к интеллектуальному зрителю, способному постичь внутренний смысл событий из монтажных сопоставлений, из развития характеров, из обогащенных словом пластических образов.

Так, например, кадр, воспроизводивший страницу популярной лондонской газеты, обещавшей, что в 1939 году никакой войны с Гитлером не будет, следовал за сценой гибели «Торрина». Естественно, это сопоставление вызывало ироническое отношение к довоенным лидерам Англии, заставляя воспринимать следующий кадр — команда «Торрина» слушает паническое выступление Чемберлена 1 сентября 1939 года — с горечью и возмущением.

Свобода в обращении со временем (настоящее сменяется прошлым и вновь возвращается, чтобы уступить место минувшим событиям в воспоминаниях других персонажей) позволила сопоставить беззаботную жизнь англичан в конце 30-х годов с суровой атмосферой военных лет.

Работая над фильмом, Лин превратил монтаж в средства выражения своей концепции войны, своего отношения к миру и удивил редким в то время сочетанием документальной достоверности поведения героев с тонкостью в изображении их внутренней жизни.

Казалось бы, актерская игра в фильме Д. Лина абсолютно отвечала требованиям эстетики документализма. Исполнители главных ролей Ноэль Коуард (капитан Кинросс), Селия Джонсон (его жена), Бернард Майлс и Кей Уолш (боцман и его супруга), Джон Миллз (Шорти) отка-

зались от всего «актерского», подчеркнуто выразительного и акцентировали заурядность, почти банальность внешних проявлений и облика персонажей. В результате опытные актеры производили впечатление непрофессионалов, впервые снимающихся в кино. Это сообщало картине особую свежесть.

В то же время за однозначностью маски каждого героя (мужественный капитан, служака-боцман, хороший матрос, неопытный подносчик снарядов), за общностью чувств и переживаний, продиктованных любовью к родине и ненавистью к врагу, существовали небанальные, многоплановые характеры, обрисованные с любовью и мастерством.

Внешне суховатый и бесстрастный, капитан Кинросс поражает затаенной человечностью, трогательной заботой о людях. В памяти зрителя в первую очередь остается не тот Кинросс, который справедливо распекает струсившего в бою подносчика снарядов или выступает перед матросами с призывом служить на совесть, а Кинросс, пытающийся под градом пуль спасти тонущего матроса... Кинросс, слушающий растерянную речь Чемберлена... Кинросс, записывающий неразличимый шепот последних просьб умирающих... Кинросс, наблюдающий с тоскливой болью за тем, как вывезенных из-под Дюнкерка солдат — измученных и поникших — выстраивают на пирсе и как они находят в себе силы зашагать под, казалось бы, неуместные звуки военного марша... Кинросс, прощающийся со своим экипажем, с каждым матросом по-своему, наполняя официальный жест теплотой и своим личным отношением к каждому.

Раскрывая духовный мир своих героев, Д. Лин находит самые разные краски — то шуточные, то лирические, го патетические, хотя традиционный смысл слова «пафос» отвергнут им бесповоротно.

Некрасивый, долговязый и длинноносый боцман — предмет насмешек и гроза экипажа — предстает в совершенно новом свете, когда Шорти приносит ему известие о смерти жены во время налета немцев на Лондон. Мужество и достоинство, с которыми он пытается перенести неожиданный удар, вызывают уважение. Когда же боцман заставляет себя собраться и поздравляет Шорти с рождением сына, несоответствие внешней маски человека и скрытой за этой маской внутренней сущности окончательно ломает

уже установившуюся у зрителя систему оценок персонажей. Этот перелом выражал характерное для Лина стремление к психологическому анализу, умение найти большое и незаурядное в жизни самых заурядных людей.

Конечно, несвойственная большинству художественно-документальных фильмов многоплановость характеров во многом объяснялась профессиональным мастерством Н. Коуарда, наметившего подтекст уже в репликах и построении сценария. Вместе с тем Лин удачно использовал выразительные возможности кинематографа, дополнив характеристику героев и событий новыми красками и содержанием. Движение камеры (скажем, длинный проезд по лицам вывезенных из Дюнкерка солдат), строгая живописность кадров, героями которых оказались канониры в черной одежде и шлемах, напоминающие средневековых рыцарей, плавно проплывающие орудия эсминца, нервная дрожь зенитно-пулеметных установок, суровость морских пейзажей внесли в документальный по манере фильм драматический подтекст и оригинальность.

Второй и третий фильмы Д. Лина, сделанные им в сотрудничестве с Н. Коуардом — «Это счастливое поколение» и «Призрачный дух», — были, скорее всего, шагом назад. Правда, «Призрачный дух» оказался забавным анекдотом на модную в Англии тему о духах и привидениях, а фантастическая неразбериха, возникающая в солидном британском доме из-за появления шаловливой соседки-ведьмы, которая материализует дух покойной супруги героя, «дематериализует» плоть его новой невесты, постоянно ссорит и призрачных героинь и предмет их вожделения, остроумно воплощена в цвете. Оператор (впоследствии режиссер) Р. Ним изобретательно сопровождал все спиритические махинации фантастической героини изменениями цветовой гаммы ведущих персонажей. Все же этот милый анекдот выглядел весьма несолидно по сравнению с монументальной поэзией жизни и борьбы экипажа «Торрина».

Зато четвертый фильм режиссера — «Короткая встреча» — выдвинул Лина в число наиболее самобытных и национальных режиссеров английского кино.

Сценарий фильма, написанный Н. Коуардом по его же пьесе, рассказывал вновь о заурядных, ничем не примечательных англичанах. Правда, на этот раз социальные симпатии автора проявились отчетливее, чем в фильме

«В котором мы служим», где ореол вокруг фигуры капитана диктовался пропагандистской направленностью картины.

Показав любовь немолодых людей, подчиняющихся чопорным нормам викторианской морали, драматург не избежал нотки самодовольного резонерства, воспевая отказ от индивидуальности, безликое подчинение «устоям» — то, что, по мнению Коуарда, и делает английский дом прочным, уютным, респектабельным.

Казалось, Лин должен был поставить произведение, каждое слово, интонация, каждая пауза которого полностью принадлежали Н. Коуарду. Однако «Короткая встреча», наметившая многие тенденции, характерные для киноискусства 50—60-х годов, оказалась всецело линовским фильмом.

Успех картины не мог не удивлять: режиссер отказался от острых сюжетных коллизий и положил в основу фильма не драматургию событий, а драматургию настроений, оттенков чувств. Поскольку события «Короткой встречи» характеризуются банальнейшей формулой «немолодой мужчина встречает немолодую женщину, оба жертвуют любовью ради детей», только мотивы морального порядка, обусловившие данный исход, могли заинтересовать зрителя.

Психология героев действительно оказалась в центре внимания режиссера. Формой ее выявления стал внутренний монолог, сообщавший действию оттенок неоспоримой достоверности. С другой стороны, субъективный характер исповеди героини освобождал картину от информационной сухости, заметной даже в фильме «В котором мы служим».

В поисках принципа организации монолога героини Лин подошел к тому пластическому симфонизму, который определял композицию фильмов Дженнингса. Монолог Лоры несколько прямолинейно следовал за Вторым концертом С. Рахманинова. Взлетам и падениям напряжения в музыке соответствовали аналогичные движения чувств персонажей.

Вместе с тем, обращаясь к лишенной романтики жизни «среднего класса», Лин одним из первых на Западе показал одиночество человека, не способного найти контакт со своим окружением, несчастного при всем видимом благополучии. Трагедия личности, связанной принципами, неполноценность которых она инстинктивно ощущает, пре-

вращала банальный по фабуле фильм в значительное произведение.

Внимание к внутреннему миру людей не помешало Лину сохранить верность эстетике документальной достоверности. Главные роли исполняли Селия Джонсон — театральная актриса, не ставшая кинозвездой из-за своей внешности немолодой, застенчивой, незаметной англичанки — и почти не снимавшийся в кино Тревор Хоуард, также немолодой, некрасивый, «обыкновенный».

Подобно итальянским неореалистам, Д. Лин точно зафиксировал облик эпохи, приметы времени — улицы городка Милфорд, куда приезжает за покупками Лора и где работает в больнице Алек, суету привокзального кафе, панораму экзотических любовных сцен, стихийных бедствий, псевдоэпических баталий, которыми угощают посетителей единственного в Милфорде кинотеатра.

Меткие бытовые зарисовки (аккуратная чинность коттеджей на главной улице, стерильная пустота книжного магазина, наивная гигантомания модного импортного фильма «Пламя страсти», чопорный флирт полисмена с хозяйкой кафе) раскрывали за вошедшим в привычку стремлением к респектабельности серость, мелочность, монотонность уготованной людям жизни, провинциализм эмоций и идеалов, который всегда нивелирует индивидуальность.

Как и в фильмах Дженнингса, в «Короткой встрече» документально точное изображение быта сочетается с искренней симпатией к обыкновенному «среднему» человеку, с апологией его чувств в противовес респектабельной схеме Н. Коуарда.

Непростой, очень непростой оказалась история Лоры Джессон и Алека Харвея, хотя сама героиня готова была винить во всем случай. С помощью Селии Джонсон Лин сумел показать постоянную борьбу двух определяющих все поступки героини начал — мечты о человеческом тепле, о духовном взаимопонимании, о счастье и страхе.

Страха перед моралью, напоминающей о себе присутствием доброго, благополучного, самодовольного мужа. Страха перед собой, перед неожиданностью своих чувств и желаний, способных разрушить привычный склад жизни, лишить ее тех человеческих связей, вне которых жизнь оказывалась бессмысленной... Наконец, страха за эту последнюю и наверняка первую в ее жизни любовь, которую

недопустимо опозлать ложью, тайным предательством, лицемерием.

Не удивительно, что доктор Харвей, который также прожил жизнь, не найдя ни себя, ни счастья, но готов пойти на любой риск теперь, когда перед ним появилась цель, проигрывает бой. Происходящая в душе Лоры борьба делает их встречи не только короткими, но и зыбкими, трагичными.

Селия Джонсон — лирическая актриса. Ее искренность, внутренняя сосредоточенность, мягкость искупают рискованность ситуаций: немолодая женщина переживает встречу с новым знакомым с, казалось бы, неуместной непосредственностью юности. Через неделю она приходит в то же кафе, садится за тот же стол, ждет появления Алека под надоедливый аккомпанемент маленького оркестра и болтовню хозяйки, выходит на платформу, услышав звонок, извещающий о прибытии его поезда, и кидается навстречу подбежавшему к ней герою. Одна неточная, мелодраматическая нота сделала бы эту сцену комичной, однако одухотворенность актрисы помогает найти нужную грань и сообщает неуловимую прелесть невзрачной, курносой женщине в старомодной, напоминающей кепи шапочке.

Диапазон чувств Лоры обширен, и С. Джонсон передает их тонко, не впадая в сентиментальность. В начальных сценах героиня мила радостью запоздалой, сошедшей как откровение любви. В ряде эпизодов актриса раскрывает состояние светлой печали, охватывающее Лору, — все-таки встретились они поздно, когда в их жизнь уже заглянула осень. В финале, после свидания на квартире приятеля героя, где неожиданное возвращение хозяина подчеркивает горькую недвусмысленность положения, неизбежность мучительных компромиссов, Селия Джонсон захватывает силой борьбы между стихийным, непобедимым чувством любви и столь же стихийными, выросшими в подсознание нормами гуманного поведения, которые заставляют отказаться от своего чувства.

Решение Лоры органически обусловлено характером героини Селии Джонсон, ее глубинной, нелицемерной моральностью, ее неподготовленностью к двойственной жизни. В исполнении другой актрисы финал фильма мог бы показаться сентиментальным, наивным. Индивидуальность Джонсон идеально соответствовала замыслу режиссера и позволила преодолеть правоучительный пафос Коуарда.

Победа С. Джонсон была и победой Лина, проявившего безошибочное чутье на актера и добившегося адекватного своему замыслу исполнения.

Не менее важным оказалось и его умение создать стилистическое единство, органическую слитность всех элементов картины. В ставшем к тому времени почти классикой фильме «В котором мы служим» ощущалась заметная разница между жизненно достоверными сценами боевых действий и несколько искусственными эпизодами в тылу.

Важнейшим драматургическим компонентом «Короткой встречи» стала элегически-просветленная музыка Рахманинова, которая удивительно точно передавала доминирующее в фильме настроение внутреннего озарения, хрупкой осенней красоты. Характерные для Второго концерта контрастность настроений, импрессионистичность, нарастание драматизма, неожиданно взрывающего элегическое спокойствие, соответствовали ритмическому строю и тону переживаний Лоры. Музыкальной партитуре подчинил свою работу и оператор Роберт Краскер, поместивший героев в предельно достоверную и в то же время обобщенную, поэтически выразительную среду.

Унылая тоска дождливого вечера и мрачных перронных переходов; металлически холодные поезда, стремительно пролетающие мимо Милфордской станции и заволакивающие ее клубами дыма; замкнутая пустота сияющих мокрой брусчаткой улиц и городской площади, где на скамейке сидит обезумевшая от отчаяния героиня, — эти кадры пронизаны сдержанной грустью, которая характерна для интонации всей картины. Умело подобранный звуковой ряд — тревожный перезвон, возвещающий об отправлении его или ее поезда, казенный голос станционного диктора, жалобные гудки паровозов, нервный ритм шагов готовящейся принять решение Лоры — на редкость точно выражает отчаяние и смятение женщины.

Подобно опытному дирижеру, Д. Лин заставил звучать в едином резонансе актерское исполнение, музыкально-звуковую и операторскую партитуру. Особо важную роль он отвел «субъективному» монтажу, персонифицирующему взгляд Лоры, устанавливающему ту связь разделенных во времени событий, которая еще более обостряет драму.

Если еще в фильме «В котором мы служим» Лин отказался от соблюдения единства времени и действия, в

«Короткой встрече» он пошел много дальше. Тщательно продуманное нарушение временной последовательности в монологе Лоры позволяет показать одно и то же событие в нескольких ракурсах, с разной степенью глубины. Кроме того, перед зрителем разворачиваются две истории: взаимоотношений Лоры и Алека и установление душевного контакта между героиней и ее мужем. Прерывающие воспоминания Лоры сцены в гостиной внешне информационны: ничего не подозревающий муж сибаритствует у камина, бросает жене ничего не значащие слова, спокойно принимает ее замкнутость.

В действительности эти сцены занимают важное место в драматургии фильма. Драматизм спокойных кадров в доме Джессонов создается благодаря тому, что их разделяют, разрывают устремляющиеся к трагической развязке эпизоды встреч Лоры и Алека.

С другой стороны, отсутствие контакта между супругами в сценах, происходящих уже после решения Лоры забыть Алека, но вмонтированных между эпизодами «коротких встреч», объясняет тоску и одиночество героини.

«Короткая встреча» оказалась первым послевоенным фильмом, автор которого использовал монтажное сопоставление сюжетных линий в качестве принципиально нового способа выявления внутреннего смысла событий и психологического подтекста. Подобно Х. Дженнингсу, Лин нашел свой путь к синтезу завоеваний документального кино с поэтической обобщенностью, субъективным видением мира, глубоким интересом к духовному миру человека, вне чего невозможно искусство. Однако, найдя этот путь, он не мог не ощутить, что эстетика внешней достоверности исчерпала себя и становится помехой.

Полемизируя с режиссерами, ограничивавшимися воспроизведением неуправляемого потока событий, Лин намеренно повторил в начале и в конце фильма ключевую сцену расставания героев.

В первый раз на экране ничем не запоминающаяся жанровая картинка. В привокзальном кафе утоляют голод пассажиры. Пожилая дама ищет свободный столик и случайно встречает свою знакомую. Та разговаривает с каким-то мужчиной. Пара не очень рада появлению болтливой женщины. Все же мужчина приносит ей стакан молока, отвечает на нелепые вопросы. Диктор извещает о прибытии поезда. Попрощавшись, герой скрывается за

дверью кафе. Подошедшая к стойке дама не замечает исчезновения героини, которая вернется лишь через несколько минут...

Та же серия кадров в финале претерпевает удивительное превращение. Теперь, когда зрителю известна вся история Лоры и Алека, а случайный набор кадров оказывается ее развязкой, каждое слово, движение, звук, взгляд приобретают ясный смысл, выражают ранее скрытые чувства героев.

Теперь, зная, что это последняя встреча героев, замечаешь горестный, полный сдержанного укора взгляд Алека и отчаяние, мольбу о прощении, молчаливую скорбь в глазах Лоры.

Знакомая героини, появившаяся так некстати, вызывает раздражение. Ее длинные тирады, настырный пронзительный голос подчеркивают детскую беспомощность влюбленных, их неспособность сохранить для себя хотя бы эти горькие, последние секунды.

Голос диктора, сообщающего о прибытии поезда, звонки — первый, второй, третий — звучат враждебно, подчеркивают оцепенелую статичность сцены: знакомая Лоры по-прежнему болтает, Алек с невозмутимым видом сидит на месте, Лора опустила голову...

Незаметный в начале фильма жест — положенная на плечо Лоры рука Алека — поражает своей нежностью, целомудренной застенчивостью. Можно подумать, что в первой версии сцены не было и последнего, брошенного искоса через полужакрытую дверь взгляда героя.

«Короткая встреча» открывала новый, плодотворный этап в развитии английского кино, и не случайно такой строгий критик, как А. Базен, поставил картину Лина в один ряд с «Римом — открытым городом» и первыми шедеврами Де Сики. Казалось, в английском кино утвердилось реалистическое, опирающееся на традиции национальной культуры направление.

Увы, надежды А. Базена и многих других критиков, как это уже отмечалось в предыдущих статьях, не оправдались. Любовные мелодрамы, исторические, уголовные и особенно психопатологические фильмы вытеснили с экрана реалистические произведения. Единственной областью английского кино, предоставлявшей режиссеру возможность выбора серьезного и значительного материала, оказалась экранизация.

К ней и обратился лишенный возможности продолжать работу над образами и проблемами современников Лин. Организовав независимую кинокомпанию «Синегилд», он снял свои лучшие после «Короткой встречи» фильмы «Большие надежды» и «Оливер Твист».

Как ни странно, англичане обращаются к Диккенсу не часто. Еще реже они делают хорошие экранизации Диккенса: вспомним слабый фильм документалиста А. Кавальканти «Жизнь и приключения Николаса Никклби». Немногим лучше «Записки Пиквикского клуба» Н. Лэнгли, хотя обычно объективная М. Шагинян всерьез считает эту картину второй в мире после «Броненосца «Потемкин»».

Успех линовских экранизаций нарушил печальную традицию поверхностно-сентиментального прочтения Диккенса. Этот успех был вполне закономерен. Подобно Диккенсу, Лин восхищался человеческим благородством, альтруизмом, способностью сохранять верность идеалам гуманности в самых трудных ситуациях. Не мог не поражаться режиссер и богатству выбора в бескрайней панораме обрисованных писателем персонажей. Наконец, характерная для Диккенса, сконденсированная до гротеска условная манера обрисовки героев и атмосферы действия требовала насыщенного изобразительного решения.

Выбрав один из ключевых его романов — «Большие надежды», Лин полемически заострил проблемы человеческих ценностей и идеалов, направив ее решение против мрачной философии психопатологических фильмов.

Придирчивый диккенсовед мог бы предъявить Лину кое-какие претензии: из фильма исключены побочные сюжетные линии и несколько действующих лиц, актер Джон Миллз староват для роли юноши, Валери Хобсон не обладает выдающимися внешними данными, необходимыми для роли Эстеллы.

С другой стороны, никто не мог отрицать, что история таинственного возвышения бедного ученика деревенского кузнеца, его превращения в огрубевшего душой выскочку-сноба и его финального прозрения рассказана Лином талантливо, в характерной для Диккенса манере, сочетающей эксцентрику, мрачную экспрессивность и динамизм, веселый юмор и зловещую таинственность.

Первые же кадры фильма убеждали в том, что перед вами Диккенс. Пустое, открытое осеннему ветру кладби-

ще, голые черные деревья, мрачное, низкое небо, как будто касающееся крыши маленькой белой церкви, — атмосфера была без сомнения диккенсовской.

Находились критики, заявлявшие, что сцена встречи Пипа с каторжником Магвичем сделана в манере фильма ужасов. Однако, если ее сравнить с соответствующими страницами романа, несостоятельность такого обвинения станет очевидна. Главное у Диккенса — настроение тоскливого одиночества, сменяющееся ужасом, который вызывает у Пипа появление каторжника.

Крошечная фигурка Пипа, бегущего вдоль берега Темзы, холодные тона заката, силуэт виселицы в глубине кадра, треск напоминающих привидения деревьев удачно передавали в фильме одиночество ребенка, его страх, усиленный инфантильным очеловечиванием окружающей обстановки.

Этот страх придавал сходство с нелепой и зловещей фигурой уродливому скрипучему дереву. Бросившийся с криком в сторону Пип налетал на Магвича — огромного, заросшего, похожего на чудовищную черную птицу.

Появление Магвича было действительно неожиданным. Удача режиссера, однако, заключалась не в эффекте неожиданности, а в том, что каторжник казался нереальной фигурой, частью полуфантастического мира, созданного восприятием Пипа. Объединение точки зрения автора и героя помогло ввести современного кинозрителя в условный мир Диккенса.

В отличие от многих режиссеров Лин не стремился создать сентиментально-слащавый образ Англии середины XIX века. Изобразительное решение картины просто, графично, по-диккенсовски экспрессивно, романтично: глубокие провалы следов в страшном месиве болота; липкая грязь, разбрызганная слившимися в жестоком объятии каторжниками; тревожно отливающее сталью небо; неровные блики костра и факелов на мундирах солдат; дрожащая фигурка Пипа — все это соответствует суровой атмосфере «Больших надежд».

В той же суровой манере режиссер рассказывает о юности Пипа и его встрече с Эстеллой в мрачном Сатисхаузе. С редкой для юных актеров профессиональностью Энтони Уэйджер и Джин Симмонс раскрывают процесс созревания эгоизма, черствости, преклонения перед внешним лоском.

Исполнитель роли взрослого Пипа Д. Миллз убедительно показывает, как осуществление «больших надежд» лишает героя доброты, такта, чуткости. Серия забавных, но психологически тонких эпизодов (встреча с застенчивым и деликатным Гербертом, который корректно показывает Пипу, как пользоваться ножом и вилок; первые выходы в «свет»; комический визит Джо Гарджери, оцепеневшего во фраке и цилиндре, безуспешно пытающегося выглядеть респектабельным и переворачивающего всю мебель; наконец — появление Магвича) иллюстрирует процесс превращения героя в бездушного выскочку-эгоиста.

Неожиданное появление каторжника в квартире Пипа выглядело моральной расплатой за его высокомерие и снобистское презрение к бедности. Забавный, почти мистический ужас в глазах Герберта, величая и трагическая покровительственность в жестах, голосе, взглядах Магвича удачно оттеняли драму Пипа, благодетель которого оказался беглым каторжником.

С присущим для него мастерством психолога Лин прослеживает процесс преобразования сноба в человека. Столкновение с реальной жизнью — с нищетой, страданием людей, равнодушием судей — рождает в Пипе потребность в переоценке ценностей и делает его преобразование неизбежным.

Лина упрекали за то, что его диккенсовские фильмы «выдержаны в тонах холодного академизма» (такова точка зрения Ж. Садуля). Подобный упрек равносильен утверждению, что оба фильма сделаны уверенной рукой, но с холодным сердцем, ибо режиссеру чужды переживания его героев. Ошибочность такого предположения очевидна: вспомним эмоционально насыщенный эпизод, в котором Пип и Герберт пытаются посадить Магвича на отправляющийся в Австралию пароход.

На рассвете, в тумане, темные фигуры троих «заговорщиков» показываются в дверях одинокой, нависшей над берегом таверны. В полной тишине они забираются в лодку, оглядываются вокруг, отталкиваются веслом от берега.

Движения гребцов неторопливы. Впереди — светлеющее небо, темная, спокойная вода, белые пятна чаек, крик которых, кажется, доносит до зрителя запах моря и водорослей.

Гребцы налегают на весла, осматривают последний поворот и замечают полицейскую шляпку. Раздается гудок парохода, желанный корабль все ближе и ближе. В чистой, мажорной мелодии угадывается то особое чувство, которое испытывают англичане к морю, ветру, поскрипывающим в уключинах веслам, к плеску воды, к озаренным первыми лучами солнца кораблям, уходящим в далекие, неведомые страны.

Драматический характер преследования, полные диккенсовского отвращения к безликой, жестокой, несправедливой машине правосудия сцены суда и смерти Магвича, наконец, снятое субъективной камерой возвращение пылающего лихорадочным жаром Пипа — неужели все это согласуется с «холодным академизмом»?

Упрек в «академизме» неуместен тем более, что фильм Лина не был иллюстрацией к роману Диккенса. Гибель честолюбивых иллюзий Пипа и его прозрение позволили автору еще раз утвердить идеалы человечности и обратить картину в современность. Далеко не случайно финал фильма, сделанного в полном соответствии с оригиналом, прозвучал несколько иначе, чем у Диккенса.

В таинственной и мрачной атмосфере Сатис-хауза вновь встречаются Пип и Эстелла. Оба лишились честолюбивых иллюзий, но если доброта и сердечность Джо Гарджери и его жены Бидди примирили Пипа с жизнью, то Эстелла готова следовать мрачным, убийственным для души урокам миссис Хэвишем.

Мрачные занавеси на окнах, остановившиеся часы Сатис-хауза, скрипящие запоры, пыль и паутина уже физически разделяют героев. Гуманистическая символика последних кадров (Пип срывает портьеры, распахивает двери и окна с криком: «Долой мрак! Там за окном солнце, жизни! Да здравствует жизни!») выражала веру Лина в человека. Снимая покров мистической привлекательности, которым окружила себя миссис Хэвишем, Лин косвенно полемизировал с характерной для фильмов тех лет философией страха и человеконенавистничества.

«Певец жизни» — не зря так назвал свою статью о Лине английский журналист Д. Мак-Уэй.

Связь с современностью придавала особый подтекст и лучшим сценам линовского «Оливера Твиста», который был поставлен год спустя после «Больших надежд». Показав, что социальное неравенство рождает нищету и

преступность, режиссер выступает против попытки решить проблему бедности с помощью филантропии.

Как и в предыдущем фильме, Лин добился поразительного проникновения в сущность замысла Диккенса, в его атмосферу. «Пронзительный трагизм пролога, в котором падающая от истощения и боли женщина ведет смертельную борьбу с тьмой, долгой дорогой и ураганом; зловещий юмор сцен, изображающих воровскую «академию» в страшной ночлежке Фейджина; наконец, захватывающий динамизм сцены уничтожения воровского вертепа — все это приближалось по своей изобразительной силе к литературному гению писателя.

Как и в «Больших надеждах», Лин собрал в «Оливере Твисте» на редкость удачный актерский ансамбль: Фрэнсис Салливен (Бамбль), Роберт Ньютон (Сайкс), Алек Гиннес (Фейджин) — егозливые, глазастые, нескладные старики, обучающий воровству с упоением фанатика-садиста и превращающий «урок» в странную игру, фантастический танец...

При всем том, лучшее в фильме — сцены в рабочем доме, каждый кадр которых обладает выразительностью и законченностью живописной композиции.

Мрачные своды здания, тюремные дворы и переходы, испещренные назидательными надписями стены; упитанные, наглые чиновники приходского совета, издевающиеся над детьми старые девы; вереница изможденных, напоминающих арестантов «воспитанников», выстроившихся за едой; молитва перед трапезой — скорее, угрожающая, нежели умиротворяющая, — сколько драматизма было в этих кадрах, разительно отличавшихся от безликой лакированности картин того времени.

Психологическая глубина и сочность нарисованных Лином типов обеспечила его диккенсовским фильмам широкий успех. Вслед за ним пришли и недоразумения. Одна из высших художественных удач в «Твисте» — образ Фейджина — вызвала нелепые обвинения в антисемитизме. За сто лет до выхода киноверсии «Оливера Твиста» Диккенс решительно отклонил подобное же обвинение, выдвинутое некоей Элизой Дэвис. Тем не менее картина не была допущена на экраны США.

Конец 40-х годов принес Лину новые огорчения. Психологические драмы «Страстные друзья» и «Мадлен» оказались самоповторением. Попытка вернуться к совре-

менной тематике в фильме «Звуковой барьер» обнаружила в режиссере не свойственную ему ранее готовность воспевать величие и мощь британского государства.

Правда, веселая комедия «Выбор Хобсона» (1954) успокоила поклонников Лина, которые оплакивали превращение «певца человека» в официозную фигуру. Однако радость была преждевременной. Появившиеся во второй половине 50-х годов картины Лина открыли новый космополитический этап его творчества.

Не говоря уже о том, что «Мост через реку Квай» по роману Д. Буля, «Лоренс Аравийский» и «Доктор Живаго» являются совместными англо-американскими постановками, стремление режиссера ставить «супер-продукцию» не могло не заставить его отказаться от выдвинувших его тем и от новаторских принципов их решения.

Несмотря на шумный успех «супер-фильмов» Д. Лина, он не оказывает прежнего влияния на развитие и жизнь английского кино, в формировании которого автор «Короткой встречи» сыграл выдающуюся роль.

Не менее сложной оказалась кинематографическая судьба другого выдающегося деятеля британского кино — Карола Рида.

В отличие от Лина К. Рид долго искал свою тему и героя. Сделанные под влиянием документалистов «Банковский праздник» и «Звезды смотрят вниз» обратили на него внимание критиков. Картины военного времени (наивный детектив «Ночной экспресс в Мюнхен» и исторический фильм «Молодой мистер Питт») были очень неудачны, и лишь художественно-документальная драма «Путь вперед» заставила заговорить о Риде вновь. Словом, никто не ожидал, что уже в 1947 году появится поразивший всех «Выбывший из игры», а за ним последуют «Павший идол» (1948) и «Третий человек» (1949).

Ни один из ридовских фильмов 50-х годов не приближается хоть сколько-нибудь к послевоенной трилогии ни по значительности темы, ни по мастерству и органичности ее воплощения. Не удивительно, что многим успех режиссера казался вспышкой случайного и, увы, не повторившегося озарения. На самом же деле появление трилогии Рида — результат скрытого, затянувшегося процесса созревания творческой индивидуальности художника.

Крах рожденных борьбой с фашизмом надежд на долгий, прочный мир и взаимопонимание между людьми, угрюмая атмосфера «холодной войны», наконец личные наблюдения Рида, накопленные в ходе работы над документальным фильмом о войне («Подлинная слава», 1945), сформировали горько иронический взгляд режиссера на человека и его место в современной действительности.

Послевоенное искусство Запада отдавало щедрую дань настроениям упадка и отчаяния, но увлечение стихией уродливых инстинктов спокойно уживалось с благодушной уверенностью в незыблемости и охранительной силе общественных устоев. В отличие от многих авторов «черных фильмов», которые использовали атмосферу морального хаоса и пессимизма в чисто спекулятивных целях, Рид разглядел главную особенность переломной эпохи — последовавший за войной распад общественных устоев, крах буржуазной морали и идеалов, растерянность человека, утратившего твердую почву.

Впервые в послевоенном западноевропейском кино Рид заставил задуматься о судьбе личности в условиях «вывихнутого» времени. Развернутым комментарием на эту тему и стали фильмы «Выбывший из игры», «Павший идол», «Третий человек». Единство темы отозвалось единством стиля — резкого, экспрессивного, сочетающего трагизм и иронию, лирику и гротеск, документальную достоверность и сконцентрированную образность.

Первая часть трилогии, «Выбывший из игры», с характерной для Рида горечью рассказывает о гибели лидера подпольной организации фениев, о коллективном предательстве обывателей, на глазах у которых агонизирует герой.

Для того чтобы избежать упреков в сочувствии к ирландским экстремистам (в наши дни они дают знать о себе взрывом памятника Нельсону), Рид сознательно пошел на некоторую неопределенность характеристики героев и мотивов действия. Можно допустить, что Джонни Мак-Квин возглавляет не фениев, а террористов или анархистов. Точно так же можно лишь догадываться, почему люди Мак-Квина совершают налет на кассу небольшой мельницы. Может быть, они перестали пользоваться поддержкой населения, может быть, их организация разгромлена англичанами...

Неясность политических акцентов в какой-то степени сбивает зрителя, незнакомого с историей борьбы ирландского народа за независимость. Англичане, однако, прекрасно сознавали, что речь идет не о банальном преступнике, а о борце за независимость Ольстера (Северная Ирландия). Мужество Мак-Квина, который бежал из английской тюрьмы и вот уже полгода скрывается в доме друзей, отчаянное положение возглавляемой им группы, наконец, его безграничная верность долгу и товарищам (Джонни решает возглавить налет, несмотря на то, что его беспокоит незалеченная рана) сразу привлекали симпатии публики и оправдывали внешне напоминающую обычное ограбление операцию в кассе.

Необычное сочетание аскетичной манеры документального репортажа с субъективностью восприятия героя (деформация внешнего мира, преувеличенная длительность и громкость звуков) сообщает достоверность и драматизм сцене ограбления, завершающейся новым ранением Джонни, его безуспешной попыткой уцепиться за автомобиль своих сообщников и исчезновением.

Изображая взбудораженный охотой за человеком город, Рид дает его анатомический разрез жесткими, резкими штрихами: полиция (то есть закон) чужда морали и человечности и опирается на жестокость, насилие, слабости и пороки людей; религия в лице священника, отца Тома, проповедует смирение и фактически помогает преследователям; предатели соглашаются укрыть подпольщиков и тут же выдают их полиции; обыватели равнодушно наблюдают; те немногие, в ком еще не умерла человечность, запуганы и боятся переступить всеобщий закон равнодушия. Разобщенные и замкнувшиеся в трусливом микрокосме своих домов, люди подчиняются только силе.

Конечно, Джонни не совсем одинок и мир не состоит из одних обывателей. Преданная ему Кетлин идет вместе с Джонни до конца его трудного пути. Старый товарищ Мак-Квина, Деннис, разыскивает Джонни и, отвлекая на себя полицейских, рискует жизнью, чтобы его друг мог выбраться из укрытия. Наконец, один из членов организации сообщает Кетлин, что Джонни должен прийти в полночь в гавань — там его посадят на корабль, выходящий в море. Джонни и Кетлин цепляются за эту соломинку, но как же трудно переплыть через море человеческой пассивности, страха...

В противовес режиссерам художественно-документальных фильмов Рид уделял особое внимание изображению и добивался поэтической выразительности, обобщенности каждого кадра. Оператор Роберт Краскер оказался идеальным исполнителем его воли. Следуя замыслу режиссера, Краскер проводит зрителя по узким, тускло освещенным, мокрым улочкам; по мрачным задворкам, в которых пытались скрыться от полиции Мэрфи и Нолан — уцелевшие участники налета; по подворотням и черным в своей пустоте площадям. Темные улицы, еле заметные в тумане газовые светильники, режущие глаз фонари полицейских, огромные тени, аморфные и стремительные, перегоняющие двух беглецов, а затем возвращающиеся назад и бросающиеся в темноту, — все это очень верно передавало беспоконную, нервную атмосферу города.

Мастерство Краскера проявилось и в зрительной интерпретации образа Джонни, снимаемого всегда снизу, вначале величественного, затем все более скованного, неуклюжего, теряющегося в подчеркнуто длинных, узких, бесконечных проходах, сдавленного то низкими потолками, то темнотой в помещении склада, где ему удалось временно скрыться. Пластическая трактовка фигуры Мак-Квина, вызывая невольное сравнение с муками Христа, подчеркивала величие страдания героя.

Пластическое богатство фильма не ограничивалось вдохновенным использованием возможностей света и тени, выразительных точек съемки, деформации перспективы и архитектурных ансамблей. Почти в каждой сцене Рид находил оригинальные детали, выражающие его отношение к событию в сложной гамме — от иронии до трагизма.

В отличие от фильмов М. Карне, повлиявших, по мнению английского кинокритика Э. Сарриса, на манеру Рида, здесь животные не были одинокими, загнанными созданиями, которые тянутся к добрым, настоящим людям.

Наоборот, злобно лающая собака созывала охотников и становилась символом преследования. Именно с лаем собаки совпадало первое появление лейтмотива Голгофы Джонни — трагической музыкальной темы, напоминающей главную партию Пятой симфонии Чайковского.

В дальнейшем Рид вновь использовал этот символ: убежав от полицейских и предоставив Джонни возможность выбраться на улицу, Деннис останавливался перевязать рану. Запертая кем-то в клетке около дома собака

замечала бинт и поднимала захлебывающийся от ярости лай. Преследование возобновлялось — полиция настигала Денниса, который надеялся скрыться в трамвае.

Детали Рида всегда неожиданны, свежи, уместны. Тихий скрип и блеск покачивающейся крышки мусорного ведра, задетого беглецами, когда они скрылись от полиции за забором, создавали поистине огромное напряжение. В то же время режиссер не стремился запугать зрителя и не создавал ложного напряжения.

В отличие от Лина, избирающего заурядную ситуацию и показывающего сложное и красивое в простом и неэффективном, Рид немыслим без сложных сюжетных поворотов, полных драматизма событий, неожиданной и острой обстановки действия.

Так, Деннис попадает в руки полиции, пытаясь выскочить из сияющего в ночной темноте трамвая. Нолан и Мерфи расстаются с жизнью в том самом доме, где их обещали укрыть; пытаясь вырваться на улицу, они падают у входа, под ноги прохожим. Наконец, в финале, надеясь все же добраться до гавани, теряющий силы Джонни чуть не попадает в руки полицейских, но падает в снег, около церкви, скрывающей его своей тенью. Однако, когда отряд проходит мимо, в небольшом окне загорается свет, падающий прямо на потерявшего сознание беглеца.

Все же уникальность фильма состоит в сочетании экспрессивной, обобщенной манеры Рида с документальной достоверностью бытовых зарисовок. Невольный контрапункт трагически приподнятых, условно трактованных сцен с картинами повседневной жизни придает последним символическое звучание.

Худая, изможденная девочка, делающая круги на роликовых коньках возле убежища Джонни, — обыкновенное дитя окраин. Брошенный ею мяч случайно проваливается в узкий простенок склада, и точно так же случайно, в поисках мяча, девочка находит Джонни. Равнодушная, холодно-отчужденная, она никак не реагирует на свое открытие. Не случайно мечущийся в бреду Мак-Квин принимает ее за тюремщика, а для зрителя она становится символом слепой судьбы, проходящей мимо Джонни.

Точно так же и дети, заводящие игру «в Джонни Мак-Квина» — игру с убийством, преследованием и казнью, — всего лишь обыкновенные дети, беспризорные, голодные, ищущие развлечений. Все же игра воспринимается как

комментарий к реальной охоте на человека, как сардонический упрек в черствости, жестокости, безразличии. Много позже Р. Клер использовал аналогичный прием в фильме «Сиреневые ворота». Не будем слишком пристрастны: защищать Рида от Клера так же нелепо, как и защищать Карне от Рида.

Важно другое: скрытая за будничностью, естественностью жанровых зарисовок аллегоричность идет от манеры Рида. Образная живописно-символическая структура большинства эпизодов «Выбывшего из игры» сообщает документальным по фактуре кадрам обобщенность даже тогда, когда об этом не заботился сам режиссер.

Действительно, и девочка на коньках и игра в Джонни Мак-Квина — тщательно продуманные и заранее отобранные аллегории. Однако точно так же воспринимался кадр, в котором переодетые сыщики накрывали темной материей тела только что застреленных Мерфи и Нолана, а прохожие топтались на месте и, отводя глаза, почти суеверно обходили спрятанные под рогожей трупы. Столь же аллегорична совершенно документальная по манере сцена в дансинге «Аркадия», куда в поисках Джонни входит Кетлин. Автоматические движения американцев, отплясывающих рок-н-ролл, стремительное неистовство толпы манекенов, замотавшей, закрутившей Кетлин, заставляют и ее кривляться в нелепом, дергающемся танце. Конечно же, это символ безрассудного, ко всему безразличного, глухого и обреченного общества.

Таким образом, именно достоверность снятых в документальной манере эпизодов позволила Риду обратить их против принципа фиксации потока событий. В то время как Лин стремился сблизить принципы художественного и документального кино, Рид сделал попытку подчинить своей фантазии, своему видению способность камеры точно фиксировать все, что происходит перед ней.

Тем самым он добился цельности, органичности стиля. Более того, умение создать иллюзию управляемого потока событий придавало удивительную достоверность самым экспрессивным эпизодам, что нравилось далеко не всем. Э. Саррис, например, жалуется: «Рид фотографирует ирреальное с тщательностью, пагубной для иллюзий. Ему явно не хватает субъективной проникновенности, свойственной таким режиссерам, как Карне и Шёберг. Его объективная точность воспроизводит чисто умозрительно

внешние проявления внутреннего напряжения и душевного разлада»¹.

В какой-то мере Саррис прав, хотя причины прямолинейности отдельных эпизодов и характеров следует искать именно в верности сценаристов устаревшим традициям драматургии 30-х годов.

Несмотря на некоторую затянутость картины, Рид счастливо избежал однообразия, умело сочетая три аспекта темы: враждебность герою государства, подчинившихся насилию людей и природы.

Арест Денниса, гибель Мерфи и Нолана, перестрелка, обыски, облавы и заставы, появление полицейского инспектора в доме Кетлини и у священника, отца Тома, который обещал укрыть Джонни, вооруженные до зубов отряды, прочесывающие каждый закоулок, олицетворяют нарастающую мощь полиции, бросившей все силы, чтобы настигнуть Мак-Квина.

В своих поисках полиция (не следует забывать, что речь идет о навязанной народу Северной Ирландии власти английских оккупантов) опирается на разобщенность, апатию и трусость людей, иногда позволяющих себе гуманизм в малом, но антигуманных в большом.

Джонни получает помощь лишь до тех пор, пока его принимают за пьяного или за жертву автомобильной катастрофы. Пьяница-кебмен, который, не ведая об этом, провез Джонни через все полицейские кордоны, выбросит его на свалку возле железной дороги. Торговец птицами Шелл, невольный свидетель появления Джонни на свалке, побежит шантажировать Кетлин. Наконец, хозяин кабачка, куда приходит желающий избавиться от опеки Шелла Мак-Квин, попытается выставить героя на улицу, а потом запрет его в каморке. Посетители не видели Джонни — можно получить деньги от полиции или приказать надбоширевшему должнику увезти несчастного подальше, на новую свалку...

Никто не совершает прямую подлость, но никто не находит мужества быть человеком до конца. В сердцах людей мрак, туман, мороз.

Холод моральный перерастает в холод физический. Природа преследует Джонни туманом, яростным дождем,

¹ A. Sarris, First of the Realists.— «Films and Filming», 1957, sept., p. 10.

наконец — снегом, метелью, морозом. Бой часов на городской башне неумолимо комментирует провал каждой попытки Мак-Квина остановиться, передохнуть.

Эмоциональный накал постоянно опережает драматизм ситуаций, поскольку Рид не просто рассказывает, но и выражает свое отношение к событиям, к героям, поясняет суть происходящего с помощью света и звука, обостренной выразительности кадра, посредством символов и метафор.

Действие фильма разворачивается ночью, и постоянная борьба света и тени определяет контрастный, строго графичный мир «Выбывшего из игры»: стихию мрачных подворотен и закоулков, перечеркнутых причудливыми бликами лестниц, повторяющихся настойчивым рефреном, единообразных чугунных оград и решеток. Черное преобладает над белым. Черны и улицы и люди. Даже дорога — вечный символ надежды — пугает своей чернотой, оттененной сверкающей белизной снега и освещенными фасадами домов. Светлые лица Джонни, Кетлин и Денниса вырисовываются из тьмы и поглощаются ею.

Со свойственной ему последовательностью Рид дополняет пластический образ последней ночи героя волнующей симфонией звуков и трагической музыкой, перерастающей в похоронный марш. Органическая связь с действием сообщает удивительную выпуклость реальным звукам: перезвону местного Биг Бена, цоканью копыт конной полиции, ехидному свисту пронсящих поездов, неожиданным выстрелам, опасливому шепоту жителей. Из этих звуков вырастает образ враждебного и жестокого мира, преследующего Джонни Мак-Квина.

Подводя фильм к развязке, Рид увлекает не столько стремительностью событий, сколько их метафоричностью и скрытой за ней концепцией жизни.

Развивая тему «охоты», режиссер суммирует ее в аллегорическом образе затравленной птицы, на которую действительно похож шатающийся, неспособный держаться прямо, босой Джонни. Пересыпанный двусмысленными упоминаниями о птицах разговор Шелла с хозяином кабачка подкрепляет эту аналогию.

Еще важнее, однако, другая аллегория: промокший до нитки кебмен равнодушно вываливает Джонни в грязь, а затем с неожиданным в нем чувством «эстетического» укладывает героя в старую ванну для купания детей.

Водворение Мак-Квина на свалке, среди хлама и грязи, под враждебный аккомпанемент проходящих поездов символично само по себе. Однако еще символичнее «соседи» Джонни — мокрый, ржавый крест и прелестная фигурка поникшего ангела...

В мастерской безумного художника Льюки, который привез героя из кабачка, Джонни оказывается на фоне картин живописца — смущенной Венеры, печально наблюдающей, как сосед-хирург перевязывает несчастного, и... многочисленных святых.

Используя бред Мак-Квина, Рид доводит пластическую аллереорию до окончательной ясности: картины святых выстраиваются на стене, как в церкви; вырастающий перед ними Джонни (его деформированная ракурсом фигура доминирует в кадре) в последний момент перед падением благословляет Шелла, Льюки и хирурга, снятых сзади и напоминающих молящихся в храме.

Слова Льюки, который увидел в Мак-Квине человека, познавшего правду ценой страдания и потому возвышающегося над остальными, ставят последнюю точку.

История Джонни Мак-Квина — вовсе не рассказ о преследовании преступника, а драма большого, честного, мужественного человека, который пожертвовал собой ради людей и был предан ими. Это можно было сказать яснее и проще, но Рид избегал отождествления с конкретными историческими событиями и политическими партиями, а потому предпочел образный язык аллереории.

Впрочем, исполненный горечи и разочарования ответ героя Льюки («Я ничто! У меня нет моральной силы, уверенности!») никак не соответствовал христианской вере в торжество добра.

С язвительной иронией Рид рисует последнее столкновение Мак-Квина с людьми, которые олицетворяют профессии, призванные исцелять тело и дух человека: с религией (отец Том), медициной (хирург) и искусством (Льюки).

Отец Том занимается софистикой, доказывая Кетлин, что Джонни должен искупить преступление своей гибелью.

Хирург прилагает все силы, чтобы вылечить Джонни, не думая о неизбежной смерти последнего на виселице.

Льюки с упорством фанатика мучает умирающего, пытаясь запечатлеть недоступную для него правду жизни.

И лишь Шелл, аморальный шантажист, не имеющий никаких привязанностей и интересов, пытается вывести

Джонни навстречу Кетлин. Может быть, это игра судьбы. Может быть, в этом философия Рида...

Так или иначе, с помощью Шелла Джонни находит Кетлин и пробирается к гавани, чтобы вновь услышать бой часов и похожий на крик гудок парохода, огни которого начинают удаляться за оградой, отделяющей героев от пристани.

Именно в этот момент «охота» настигает жертву. Потерявший последние силы Джонни должен опереться на ограду и с помощью Кетлин приготовиться к последней встрече с преследующим его миром: из темноты выступает, мерно приближаясь, вереница маленьких огней...

Дальнейшее происходит с быстротой и неясностью, свойственной моментальной фотографии. Бесконечная линия полицейских с фонарями на поясе, с оружием в руках приближается к ограде; в руках у Джонни и Кетлин мелькнули пистолеты, выстрелы последовали с обеих сторон, и нельзя понять, застрелила ли девушка сначала героя, а затем себя или оба убиты полицией в перестрелке.

Это не ясно и, видимо, не важно.

Не важно, ибо фильм заканчивается не смертью героев, а кадрами, вобравшими в себя главное: трагедию травли и трагедию пассивности. Тела убитых накрывают черной рогожей под отчаянный вопль паровозного гудка с растворяющегося в темноте судна, на которое так и не попал Мак-Квин. Отец Том и Шелл молча стоят над вздувшейся рогожей и молча уходят. Часы бьют полночь.

Неужели время равнодушно, неотвратимо отмеряет срок, необходимый для того, чтобы при попустительстве, преступном молчании большинства было уничтожено меньшинство — лучшие из лучших? Неужели запертая в клетку и чувствующая запах крови собака символизирует человечество?

Следующий фильм К. Рида — «Павший идол» — не дал ответа на этот вопрос, но сам вопрос, в иной форме, прозвучал снова. Теперь человечество было показано глазами маленького ребенка: наивная чистота юного «судьи» обещала непредвзятость его вердиктов.

Обращение Рида к новелле Грэма Грина «Комната в подвале» было не случайным: писатель и режиссер не могли не встретиться.

Драматическая насыщенность и экзотическая загадочность многих произведений Грина вполне оправдывает

открытый писателем и сопровождающий заголовок половины его романов ярлык «entertainment» — развлечение, увлекательная история. Однако слово «entertainment» имеет и другое значение — сказка. Соответственно и форма увлекательной истории скрывает характерное для Грина стремление к философским обобщениям, к осмыслению роли и места современного человека, пытающегося найти выход из хаоса моральных, политических, социальных противоречий и штампов.

Все это и особенно ироническая, парадоксальная манера Грина, прячущего свою боль за человека в изысканном остроумии трагикомических ситуаций, импонировало Риду, который увидел в произведениях писателя идеальный материал для выражения своего философского и художественного кредо.

«Комната в подвале» — казалось бы, камерная история сына посла, оставленного под присмотром дворецкого и его жены и оказывающегося свидетелем супружеской измены и убийства, — привлекла Рида противопоставлением естественной чистоты ребенка порочному миру взрослых. Бесчеловечность жены дворецкого, миссис Бейнз, измена ее мужа, разоблачение тайны и совершенное вслед за этим убийство вносят в душу мальчика тягостный разлад, убеждают его в невозможности понять мир взрослых, в необходимости отвернуться от этого мира, отказаться от своей доли ответственности за происходящее.

Рассказ Грина, таким образом, вполне соответствовал мироощущению режиссера. Все же фабула фильма значительно отличалась от рассказа. Совершенное Бейнзом убийство сообщало событиям исключительный характер, и на первом плане у Грина оказывалось изображение разлагающего влияния преступления. Рид хотел показать, что жизнь и душа Фила искалечены самыми обыкновенными людьми, слишком легко и часто уклоняющимися от требований гуманности и морали. Поэтому миссис Бейнз погибала в результате собственной неосторожности, ее муж уже не был убийцей, а Фил не только не выдавал его полиции, но, наоборот, пытался спасти несправедливо обвиненного друга.

Сохранив камерность гриповской новеллы, Кэрол Рид сумел в то же время придать конфликту, сталкивающему героев картины, более обобщенный характер и масштабность.

Обоюдная неприязнь миссис Бейнз и Филиппа выходила далеко за рамки понятной напряженности в отношениях между живым и любопытным мальчиком и педантичной, аккуратной во всех отношениях особой, подготавливающей дом к возвращению хозяйки, а потому особенно нетерпимой к любому беспорядку.

Конечно, озорной, полный энергии, смысленный непоседа Фил доставлял Бейнзам массу беспокойства: задавал бесконечное количество вопросов, носился по всему дому, переворачивая мебель и мешая уборке, хватался за оставленный в кабинете отца пистолет, съезжал по перилам довольно крутой лестницы и т. д.

Любознательность Фили, его стремление проявить свою ловкость, силу, самостоятельность, установить контакт со всеми знакомыми и незнакомыми людьми органически вытекали из свойственного весне человека жизнерадостного, доверчиво-доброжелательного восприятия мира, из детской уверенности в доброте, честности, справедливости окружающих.

Мрачная, сварливая, деспотичная миссис Бейнз вторгалась беспокойным, уродливым контрастом в добрый и радостный мир детства. Тягучие нотации, бессмысленные замечания, несправедливые наказания казались мальчику злой и непонятной игрой.

Сам Фил, играя, узнавал мир, и ощущение своей сопричастности всему окружающему приносило ему радость. «Игра» миссис Бейнз основывалась на страстном желании подчинить радостный и сияющий мир Фили своей хмурой воле.

Несмотря на свою юность, мальчик прекрасно понимает, что именно его нежелание смиренно склониться перед волей миссис Бейнз заставило ее вступить в игру. Он достаточно наблюдателен, чтобы установить и правила «взрослой» игры — стоит отказаться от своих желаний, интересов и чувств, самых справедливых и естественных, стоит перестать быть собой и нацепить лицемерно-угодливую маску притворного смирения и фальшивой симпатии к антипатичным людям — все станет на место, будет «хорошо» и «нормально», естественно... — конечно, с точки зрения миссис Бейнз.

Однако Фил не хочет и не может участвовать в игре взрослых. Он открыто заявляет миссис Бейнз о своей ненависти к ней и пытается защитить свое право на само-

стоятельность, не желает лгать и отказываться от своих законных желаний.

Словом, Рид сознательно акцентирует те черты ребенка, которые, по его мнению, свойственны нормальному, духовно не изуродованному человеку. Далекий от идеализации инфантильности, режиссер вовсе не призывает «вернуться» к детству, но обвиняет взрослых в утрате духовной гармонии, в лицемерии и моральных компромиссах.

Как и следовало ожидать, в столкновении чистого и естественного мира детства с деспотичной и сомнительной моралью миссис Бейнз верх берет сила. Ребенок вынужден скрывать, прятать, затаивать; душевная открытость и доброжелательность вытесняются отчужденностью, чувством недоверия и обиды. Постепенно конфликт приобретает все более острый характер, поскольку его третий участник — Бейнз — оказывается характерным для концепции Рида воплощением пассивности и нерешительности.

С одной стороны, дворецкий в исполнении великолепно-го мастера сцены и экрана Ральфа Ричардсона выглядел явным антиподом своей супруги, вызывая симпатию печально-усталой реакцией на ее придирки и нотации, ласковым отношением к Филу и осторожными попытками защитить малыша.

Большое, тщательно скрываемое и, видимо, обреченное чувство к Джулии — печальной, робкой, чуткой, так же ищущей счастья и так же не умеющей его добиться — делало Бейнза еще более близким и понятным.

К тому же, если дома Бейнз был несомненной жертвой плохого характера и деспотичности своей жены, то после случайной встречи с Филом, который побежал вслед за своим другом и нашел его в кафе с незнакомой женщиной, несчастный дворецкий выглядит жертвой наивной чистоты мальчика, врывающегося в скоротечные, тоскливые и не доступные его пониманию объяснения влюбленных.

Однако ни знакомая по фильмам М. Карне ситуация, ни участие прославившейся в картине «Набережная туманов» актрисы Мишель Морган (Джулия) не превращают фильм Рида в историю затравленной враждебным миром любви. Точно так же Бейнз — не жертва, а один из виновников трагедии. Может быть, главный...

В самом деле, добрый и человечный дворецкий помогает, в сущности, своей супруге в ее попытках подчинить

Фила «правилам игры». Просьба Бейнза скрыть его тайну от жены заставляет мальчика изменить своей натуре — лгать, хитрить, изворачиваться; это снова вносит в жизнь ребенка страх и унижение (конечно же, миссис Бейнз испытывает тайну), губит его веру в человека — сильного, прямого, великодушного и бесстрашного.

Все же главная беда не в этом.

Доброму и отзывчивому Бейнзу недостает той прямоты и смелости, которыми обладает ребенок. Чаще всего дворецкий защищает мальчика украдкой. Нарушая данное Джулии слово, он никак не решается сообщить жене о своем намерении развестись. Не имея мужества защитить себя и свою любовь, Бейнз в то же время не хочет отпустить Джулию и все время мучает ее неопределенными обещаниями.

Характерная для Бейнза пассивность, неготовность отстаивать то, что он считает правильным и справедливым, наполняет и его жизнь и жизнь Фила фальшью.

Конечно, Бейнз славный, добрый, хороший человек; ему не хватает совсем немногого, чтобы быть честным, мужественным, чтобы вообще отказаться от игры, лицедейства. Тем не менее виновником трагедии оказывается именно он — пресловутый «маленький» человек, боязливо уклоняющийся от ответственности и превращающийся, таким образом, в соучастника зла. В противоположность многим послевоенным режиссерам, видевшим в Бейнзах разных национальностей носителей подлинной морали, человечности, естественности, Рид предупреждал об опасности обывательской версии «маленького человека» в фильме «Выбывший из игры». В «Павшем идоле» предупреждение прозвучало снова.

Неспособность дворецкого справиться с возникшими перед ним проблемами, вытекающая из этого фальшь, двусмысленность отношений с женой, Джулией и Филом оказались прямой причиной, казалось бы, неожиданной развязки.

Запугав Фила, миссис Бейнз узнает о существовании Джулии и с поразительной хитростью осуществляет коварное представление, похожее на детскую игру в прятки, но, увы, не по-детски жестокое, извращенное.

Сообщив о том, что она уезжает за город, домоуправительница остается в Лондоне и следует за влюбленными, которые отправляются с Филом в зоопарк. Она наблюдает

за их возвращением домой, тайно присутствует при ужине и не может перенести безмятежной, «незаконной» радости свободы, охватившей всех троих. Бросившись на Филадельфия, миссис Бейнз вступает затем в поединок с мужем и в приступе ярости сбегает по лестнице, чтобы упасть вниз, с высокого выступа лестничной площадки, на каменный пол вестибюля.

Трагедия свершилась: в доме труп, влюбленным предстоит объяснить его появление и роль Джулии; потрясенный ребенок исчез в темноте пустынных лабиринтов ночного Лондона...

Слишком долго молчал, уходил в сторону, избегал конфликта «маленький» человек. Теперь его пассивность обернулась против него, вылившись неожиданным, но закономерным итогом!

Бегство Филадельфия, бегство от людей — философский урок фильма, вытекающий как из столкновения его персонажей, так и из логики красноречивых, емких пластических образов.

Удивительные, «ридовские» детали — предельно достоверные и в то же время символические — комментировали ход «поединка» и знакомили с нравами его участников: брызги молока на костюмчике Филадельфия, незамеченные Бейнзом в том самом кафе, где мальчик находил его с Джулией, оказывались для миссис Бейнз уликой.

Случайно оброненное Филадельфием во время объяснения по поводу запачканного костюма слово «они» направляло домоуправительницу еще дальше.

Разорение миссис Бейнз «тайника» Филадельфия, уничтожение ею безобидной ящерицы олицетворяло собой дотошную зловредность увлеченной скверной игрой женщины. Брошенный мальчиком со второго этажа бумажный голубь, который попадает в руки следователей и оказывается телеграммой о мнимом путешествии покойной, свидетельствует о неспособности ребенка участвовать в новом предствлении, в новом обмане.

Ключевой для концепции фильма образ игры получает аллегорическое обобщение в сцене ужина и гибели миссис Бейнз, когда дворецкий и Джулия развлекают мальчика игрой в прятки, переставляют мебель, тушат свет, потом забывают о ребенке, а миссис Бейнз появляется в облике привидения и начинает избивать Филадельфия в одной из боковых комнат.

Однако на этом игра не кончается — играют ведь не только в доме, где живет Фил. Добродушный полицейский находит мальчика, мечущегося по улицам Лондона, и пробует успокоить его. В полицейском участке ребенок бросается к намазанной, вульгарной, глупой проститутке, принимая ее за мать.

Но даже по приказу эта порочная, оторванная от извечных составляющих человеческой жизни женщина не может сыграть роль матерп. Ее жалкое кривляние, очевидная фальшь отталкивают Фила, успевшего только сообщить номер своего дома. Красногубый символ извращенности, глухоты, противоестественности человечества!

Неспособность Фила придумать разумно-правдоподобную версию гибели миссис Бейнз, чтобы спасти взятых на подозрение друзей, скептическое отношение следователей к истинной версии еще раз подчеркивают непримиримость, несочетаемость естественной человеческой природы с обтекаемой «логикой» взрослых обывателей.

Финал фильма благополучен. Следователи находят следы миссис Бейнз на выступающей над вестибюлем лестничной площадке. Появление матери Фила вносит успокоение и в главную драму — можно уткнуться носом в ее платье и забыть о неудачных встречах со взрослыми, вернуться в свой, понятный и счастливый мир.

И все же финал не так благополучен, как это кажется цитируемому уже нами Э. Саррису. Вряд ли Фил может забыть свое ночное путешествие по пустынным, мрачным, тоскливо-мокрым улицам, среди угрожающе-монументальных площадей и строений, так напоминающих улицы и дома, сопровождавшие трагический путь Джонни Мак-Квина, вряд ли он забудет события последней для миссис Бейнз ночи и свое разочарование.

Не в ней, не в ее муже, хотя название «Павший идол» грамматически относится к кому-то одному из героев. Павшим идиолом оказалось человечество, и если трагедия Джонни заключалась в том, что люди заставили его «выйти из игры», трагедия Фила неотрывна от его участия в игре, разыгранной жестокими и деспотичными людьми при пассивном соучастии все тех же нерешительных наблюдателей.

Конечно, конфликт и тема «выбывшего из игры» прозвучали здесь в иной тональности, но обращение к ним подчеркнуло целенаправленность и закономерность поис-

ков режиссера, продолженных год спустя в картине «Третий человек».

«Третий человек» стал для Рида итоговым фильмом во всех отношениях. Именно здесь режиссер окончательно сформулировал свое мировосприятие, тема «вывихнутого времени» достигла наибольшей насыщенности и остроты, а настойчивые поиски поэтически выразительного стиля подвели его вплотную к открытию новых возможностей кинематографа, широко использованных уже в 50-е годы.

Работая над сценарием фильма, Г. Грин формой увлекательного детектива замаскировал морально-философский конфликт, и ищущие развлечений любители кино искренне сочли картину таковой.

Первые же сцены — прибытие в Вену автора дешевых ковбойских романов Холли Мартинса, его появление в доме Гарри Лайма, где перепуганный привратник сообщает герою о гибели друга; скоропалительные похороны; провал всех попыток узнать, как погиб Лайм, у коменданта английской зоны, майора Кэллоуэя, у друга покойного, барона Куртца, и любовницы Гарри, — актрисы варьете Анны, — захватывали зрителя своей таинственностью.

Оговорка привратника, случайно упомянувшего о третьем человеке, который помогал перенести сбитого грузовиком Гарри, окончательно убеждала в существовании тайны. По словам Куртца, раненого несли двое. Кроме того, портье утверждал, что Гарри умер сразу, а не вскоре после прибытия врача.

Как полагается в детективе, стремление распутать тайну подвергает жизнь Мартинса опасности.

Доктор Винкель отвечает на его вопросы молчанием. Куртц, который вначале отвергал версию «третьего человека», знакомит Мартинса с третьим свидетелем аварии, Попеску, и назначает свидание на мосту около дома Лайма. Лишь окрик привратника спасает героя, чуть было не погибшего под колесами огромного грузовика.

И Кэллоуэй, и Анна, и компания Куртца уговаривают Мартинса прекратить поиски и вернуться в Америку.

Неожиданная гибель привратника, открытое нападение Куртца, Винкеля и Попеску на Мартинса после его выступления в клубе литераторов, удивительное появление «покойного» Лайма глубокой ночью возле дома Анны приближают сенсационную развязку.

Полиция обследует могилу Лайма и находит в ней тело его сообщника, похищавшего из американского госпиталя дефицитный пенициллин. Мартинс узнает, что его друг — бессовестный авантюрист, пытавшийся скрыться от полиции с помощью хитроумной инсценировки.

По просьбе Кэллоуэя Мартинс помогает вызвать Лайма на свидание с Анной, заранее удаленной из города. После долгого драматического преследования Лайм погибает от рук друга. Фабула эффектна, увлекательна, добро побеждает зло — чем не образцовый детектив? И как же этот детектив, элегантная оболочка истории расследования, отличается от подлинной истории, рассказанной Ридом и Гринном!

В этой истории происходят те же события, говорятя те же слова, но обманчивой видимости показанных фактов противопоставлена их суть, раскрывающаяся в психологически тонкой игре актеров, в драматургии пластических образов, в богатейших оттенках музыки Антона Карраша.

Выбор актеров и распределение ролей между ними сами по себе нарушили схему идеального детектива.

Присущее Орсону Уэллсу¹ обаяние сильной незаурядной личности сообщало Лайму сложность и определенную привлекательность.

Итальянка Алида Валли избежала мелодраматизма, столь опасного при исполнении роли подруги гангстера. Суховатая ироничность и холодный интеллектуализм Тревора Хоурда (Кэллоуэй) исключали всякое сочувствие к его служебному рвению.

Наконец, Джозеф Коттен в роли Мартинса вызывал насмешливую неприязнь прямолинейностью, бахвальством, глупостью своего героя.

Новый подход к актерам (в предыдущих фильмах аллогоричность конфликта и вовлеченных в него персонажей диктовала однолинейность актерской характеристики, ее подчинение изобразительной символике) не означал отказа от пластической обрисовки событий и героев. Наоборот, Рид еще раз доказал, что кино — искусство изобразительное, а свет и тень, точка съемки, выразительность кадра, драматизм деталей, символов, метафор не уступают слову в красноречивости и богатстве оттенков.

¹ Знаменитый актер и режиссер долго отказывался принять участие в фильме, считая свою роль слишком маленькой.

Наконец, совершенно особое место в «Третьем человеке» занимала музыка. Случайная встреча с Антоном Каррашем¹ завершилась плодотворным сотрудничеством. По словам одного из участников съемочной группы, Р. Данбара, Рид воспользовался феноменальным знакомством Карраша с венским музыкальным фольклором и тщательно отобрал сопровождение каждого кадра. Уникальность интонации и гибкость звучания цитры предельно точно передавали раздражающую Мартинса атмосферу морального разложения и неуловимой порочности, прячущейся за вычурной элегантностью барочных фасадов. Что еще важнее, мелодии Карраша стали развернутым авторским комментарием. Настраивая зрителя на нужную режиссеру эмоциональную волну, они вносили в действие на экране новые, часто меняющие его смысл нюансы, заставляли почувствовать не вытекающий из слов и событий, выраженный в пластике подтекст.

Наиболее «гриновский» из всех сделанных по произведениям писателя фильмов (правда, одноименная повесть написана после выхода картины на экран, а сценарий, как утверждает Р. Данбар, был довольно слабым), «Третий человек» поставил своей сложностью в тупик не одного критика.

Начало фильма, казалось, углубляло знакомую схему «Выбывшего из игры» и «Павшего идола». Одиноким в непоплатном и враждебном ему мире, Мартинс пытается бороться со злом, человеческой пассивностью, лицемерием.

Как и раньше, противопоставление героя обществу, столкновение с которым явно предвещает трагический исход, определило изобразительный строй фильма. С помощью одного из лучших операторов Англии, Р. Краскера, Рид добился характерного для него сочетания достоверности с обобщенностью изображения. Огромные давящие дома, гулкая пустота величественных залов, затейливо орнаментированные переплеты лестниц, торжественная

¹ Уже после начала съемок Риду захотелось использовать специфически «венский» фон для вступительных титров. Ничего подходящего не удалось найти до того самого вечера, когда съемочная группа забрела в одно из кафе австрийской столицы. Незнакомый музыкант исполнил популярную мелодию на цитре и понравился режиссеру настолько, что он решил сопроводить музыкой весь фильм.

окаменелость фонтанов, памятников, колонн не оставляли воздуха, рождали у зрителя чувство тоскливой потерянности.

Порочность окружающих Мартинса персонажей подчеркнута их портретной характеристикой. Оператор Р. Краскер с намеренной безжалостностью подчеркнул каждую складку кожи, перовность, каждую морщину на лицах Куртца, Винкеля, Попеску — отталкивающих, лицемерных, как будто изъязвленных неведомой болезнью.

Столь же натуралистически сфотографированы и персонажи второго плана — трусливые, беспомощные, равнодушные. Портье Лайма, который отвечает на все вопросы Мартинса спасительным «Не понимаю по-английски»; его жена, врывающаяся с руганью, когда супруг все же начинает говорить на хорошем английском языке и вспоминает о «третьем человеке»; хозяйка Анны, способная на все ради пачки сигарет, — завершают коллективный образ обывателя в фильмах Рида.

Как и в предыдущих картинах режиссера, обыватели-статисты наблюдают за событиями, а страх определяет решение встающей перед некоторыми дилеммы — подчиниться силе или следовать совести. Наиболее симпатичный из второстепенных героев «Третьего человека», портье, цинично отрицает свои слова, стоит ему услышать имя Куртца. Подобно Бейнзу, он может быть самым собой лишь украдкой и, увидев Мартинса на улице одного, в безопасной для себя ситуации, обещает рассказать всю правду.

Гибель портье, задушенного в тот же день, — не результат его мужества, а проявление могущества зла, карающего малейшее отступление от повиновения страху. Эффектный фабульный ход, гибель портье, имеет для Рида и философское значение.

В «Выбывшем из игры» стихия обывательского страха и равнодушия способствовала свершению трагедии. В «Павшем идоле» безответственность Бейнза оказывалась причиной драмы Фила, однако и сам дворецкий ощущал на себе последствия отказа от высоких моральных принципов. В «Третьем человеке» пассивность обывателя приводила его к гибели.

Режиссер подчеркнул это, связав пластически тему равнодушия и расплаты за равнодушие в сцене появления Мартинса и Анны у дома Лайма: любопытная толпа мол-

ча следит за выносом тела портье. Тишину нарушает голос его сына, не понимающего, что же произошло. Заметив Мартинса, мальчик бросается к нему с криком: «Он разговаривал с моим папой!» Инертные, вялые лица преображаются, толпа готова растерзать незнакомцев, но никто не двигается с места. Все следят за торопливо убегающей парой, за преследующим их мальчишкой, слушают его крик, слушают и стоят...

Стремительно убегают две рваные, деформированные тени, гулко стучат подошвы Анны, Мартинса и их юного преследователя, неправдоподобно громок его смех. Ребенок кричит, и из его рта вылетает струя пара.

Холодно. Холод как будто сковал стройные улицы и души людей, онемело застывших у подъезда Лайма. Нервное тремоло, лишненное в противовес музыкальному прологу ускользающей интимности, наполняет эпизод ощущением неизбежной беды.

В противоречии логике неравного поединка с силами зла сцена в клубе литераторов, где шайка Куртца настигает Мартинса, завершается комическим спасением американца.

Неожиданный отход от излюбленной конструкции не означал полного переосмысливания позиции режиссера.

Уродливые тени преследователей, их придавленные фигуры, равнодушное великолепие ярко освещенных соборов, дворцов, статуй, бесконечных лестниц, разбуженных топотом погони, — мир фильмов Рида не изменился. Зато герой вызывал теперь не сочувствие, а иронию.

Изменение это во многом шло от философии Г. Грина. Проницательный психолог, Грин умеет шаг за шагом открывать истинное лицо человека, скрытое вначале за обманчивой видимостью. Противоречивость оценки персонажей, нередко превращающихся из положительных в отрицательных и наоборот, составляет важную особенность таких романов, как «Тихий американец», «Наш человек в Гаване», «Комедианты».

Пристрастие писателя к персонажам-хамелеонам, разумеется, рождено не любовью к парадоксам и не желанием озадачить публику. Показывая пустоту, античеловечность идеалов и моральных норм буржуазного общества, Грин выдвигает свою систему отсчета. А с этой точки зрения все выглядит иначе — и люди, и их поступки, и окружающая жизнь.

«Тихий американец» — милый, наивный романтик Пайл — оказывается ничтожеством, повинным в гибели многих вьетнамцев и своих соотечественников. Участие Фаулера в его убийстве более чем оправдано. Точно так же Грин стоит на стороне мелкого коммивояжера, невольно обманувшего «Интеллидженс сервис». А в «Комедиантах» жалкий авантюрист, разыгрывавший из себя кадрового вояку и смельчака, погибает смертью героя, и Грин называет его конец подвигом, достойным большего уважения, чем многие вошедшие в историю деяния.

Ироническое разрушение поверхностных характеристик действующих лиц одновременно снимает иллюзию благополучности и разумности буржуазного строя жизни. Зафиксированная с документальной точностью будничность — речи, приемы, роскошные аэровокзалы и бары, деловая рутина — не более, чем видимость. За ней — одиночество («Статистики могут печатать свои отчеты, исчисляя население сотнями тысяч, но для каждого человека город состоит всего из нескольких улиц, нескольких домов, нескольких людей. Уберите этих людей — и города как не бывало...»), отчуждение человека, всевластие государства, пытающегося подчинить своим интересам даже его личную жизнь. За ней — разочарование во всем комплексе буржуазных ценностей («Они постарались разрушить нашу веру до основания, даже веру в безверие. Я уже не могу верить ни во что большее, чем мой дом, ни во что более абстрактное, чем человек»), протест против идиотизма ненастоящей жизни («Вы уверяете, будто на свете есть нечто более высокое, чем родина. Вы внушаете нам это всеми вашими Лигами наций, Атлантическими пактами, НАТО, ООН, СЕАТО... Но они значат для нас не более, чем всякое сочетание букв»¹).

Конфликт героев Грина с буржуазным обществом, конечно, протекает всегда по-разному, но все они в конце концов понимают, что единственной реальной ценностью остается человек, и так или иначе протестуют против той уродующей человека фикции жизни, которая дана им в удел.

Поставив в центре фильма проблему смысла жизни, соотношение буржуазной и гуманистической морали, Рид

¹ Здесь и ранее цит. по кн.: Г. Грин, Наш человек в Гаване, М., 1959.

отказался от романтического персонажа и сконцентрировал внимание на судьбе Анны — единственного человека, который добровольно помогает Мартинсу в его поисках и оказывается подлинной жертвой мира обывательского равнодушия, эгоизма и насилия.

Пересмотрев свое отношение к главному герою, режиссер не мог не уточнить и драматическую конструкцию в целом. На этот раз конфликт картины приобрел ясный социальный фон. Выехав в Вену, Рид с репортажной точностью запечатлел черный рынок, всплывшие на поверхность реки трупы, очереди безработных, границы четырех секторов города, штаб-квартиру союзнической полиции. Разделенная столица Австрии стала для него моделью послевоенной Западной Европы.

Если ранее режиссер объяснял конфликт между человеком и обществом моральным несовершенством людей, теперь торжество эгоизма, апатии, цинического обывательства оказалось следствием политического, экономического и морального хаоса, воцарившегося в Европе после разгрома фашизма и начала холодной войны. Вызывавшие справедливый гнев Рида равнодушие и трусость обернулись еще большим злом — оправданием несправедливости, жестокости, насилия, добровольным отказом от человечности.

Корректный джентльмен, майор Кэллоуэй, роется в бумагах Анны, переворачивает вверх дном ее комнату, надеясь обнаружить в письмах Лайма имена его сообщников, запугивает на допросах, с цезуитской жестокостью угрожает передать Анну коменданту советской зоны. Кэллоуэй отдает себе отчет в недопустимости подобного обращения с травмированной горем женщиной, но оправдывает себя соображениями долга.

Как это было неизбежно в фильме, поставленном в первый год «холодной войны», Рид несколько шаржировал фигуру советского коменданта. Все же, как утверждает автор приведенной нами статьи о Риде Э. Саррис, олицетворением эпохи оказался Кэллоуэй.

Рид с горечью комментирует судьбу женщины, лишенной дома, имени, привыкшей к внезапному вторжению полиции в любой час дня и ночи, одинокой в городе, где люди разделены границами секторов, разделены социально и духовно; неспособность понять друг друга подчеркнута многоязычием: герои говорят по-английски, по-немецки, по-французски, и зачастую диалог остается монологом.

Подобно Мак-Квину, Анна оказывается мерой человечности окружающих ее людей. Испытание не выдерживают ни ее соседи, ни Кэллоуэй, ни Мартинс.

В объяснении Анны с Мартинсом — одной из наиболее интересных сцен «Третьего человека» — проявилась новая для Рида тенденция — частое использование глубинных мизансцен, длинных планов, совпадение экранного времени с реальным.

Причина заключалась не только в том, что отказ от короткого монтажа позволял актерам показать развитие далеко не однозначных эмоций. Истинный смысл сцены становился ясным только из сопоставления поведения скрывающих свои чувства героев с деталями и, главное, с интонацией музыкального комментария. Для этого требуется время.

Внешняя схема объяснения героев так же невыразительна, как и эпизод прощания Лоры и Алека в начале «Короткой встречи». Мартинс рассказывает о своих неудачах, о себе, расспрашивает о Лайме. Совершенно неожиданно Анна начинает плакать. Убедившись, что его слова прошли мимо, Мартинс вновь приступает к объяснению, пытается поцеловать ее и встречает раздраженный, резкий ответ: «Я бы даже не смогла запомнить цвет ваших глаз». Разочарованный и злой, он оставляет комнату.

С точки зрения детективной фабулы эта сцена не только не представляет интереса, непонятна, но и не нужна вообще. Однако в философской драме, лишь замаскированной оболочкой детектива, она занимает исключительно важное место, подготавливая решительный поворот в развитии действия и характеров. На самом деле, именно в этой сцене герой впервые предстает мелким, пошлым демагогом, не способным понять, почему для Анны даже мертвый Лайм дороже его, Мартинса, живого, ищущего любви, предлагающего защиту. Именно здесь преданный друг превращается в предателя.

Вместе с тем сцена объяснения Анны с Мартинсом очень небогата действием. Кратки и реплики героев. Каждый произносит отрывочную исповедь, за каждым словом — целый комплекс невыявленных эмоций. Время от времени два параллельных монолога приходят к контрапункту: оба замечают, что собеседник не слушал, а говорил о чем-то своем, интересном и важном лишь для него самого.

Нарастает обоюдное раздражение, но слов Анны и Мартинса явно недостаточно, чтобы понять, почему это раздражение переходит в неприязнь.

Отдавая должное Грину, следует признать, что только режиссерская расшифровка сцены позволяет увидеть ее истинный смысл. Объяснение между Анной и Мартинсом не состоялось. Тем не менее на глазах зрителя оба открывают друг друга до конца. Этим открытием объясняется дальнейшее: презрительное равнодушие героини, ее инстинктивное недоверие к американцу, ничем не объяснимая резкость ответа. Диалог словесный, неясный и двусмысленный, дополняется ясным и недвусмысленным диалогом в пластике.

Немые актерские «монологи» связывают в единое целое отрывочные фразы словесного поединка. Отработанные мизансцены подчеркивают одиночество, духовную несоизмеримость Анны и Мартинса. Оттенки настроений раскрываются с помощью деталей-символов, которые принимают на себя отблеск владеющих героями чувств.

Отчаянный вопль кошки сливается с всхлипываниями Анны. Привязанность животного к Лайму (кошка рвется на улицу со дня исчезновения хозяина) приводит Мартинса в бешенство. Вопль кошки следует за вопросом навязчивого поклонника, почему Анна так равнодушна, и совокупность реплик, мимики и пластических деталей позволяет уловить все то, чего не понял Мартинс.

Не менее органично вписываются в психологическое действие и другие детали — например, монограмма «Г. Л.» на халате Анны. Понимая, что халат принадлежал Лайму и появление в нем Анны выражает всю меру ее скорби и привязанности к погибшему, Мартинс не может скрыть удивления: Гарри мертв, думать о нем нелепо — реальная опасность угрожает самой героине. Незаметный взгляд и нежная улыбка, сопровождающие прикосновение ее руки к монограмме, скорбные и в то же время гордые интонации описания Лайма, безразличие к безумно дорогим в Вене цветам — все это складывалось в поэтический рассказ о сильной, преданной любви, задевающей Мартинса и толкающей его на подлость.

Особое очарование эпизода составляет музыка. А. Карраш дополняет монолог Анны о Лайме трепетной, нежной взволнованностью. Насмешливая вариация темы Вены своей ироничностью подчеркивает пошлость флирта Мартинса

и предрекает его поражение. Томительные аккорды новой, еще не звучавшей мелодии вызывают ощущение близкой опасности, когда захмелевший поклонник приходит в бешенство. Стремительная дробь басов сопровождает развязку эпизода и оправдывает не вытекающее из сюжета беспокойство.

Заметив на улице кошку, Мартинс пробует заговорить с животным, бросает в нее камень и... обращает внимание на чьи-то черные ботинки, которые преданно лижет его безгласная собеседница.

Луч света из окна, где разбуженные Мартинсом обыватели включили электричество, падает на волевое лицо улыбающегося полунасмешливо-полудружелюбно незнакомца. Услышав возглас Мартинса: «Гарри», — Лайм исчезает на огромной площади с роскошным фонтаном и застывшими, как часовые, фигурами ангелов.

Появление Лайма — вовсе не эффектный фабульный ход. Как это часто бывает у Грина, повествование дошло до критического момента, когда герои должны принять определяющее их дальнейшую жизнь решение. Такой момент есть в «Тихом американце»: Фаулер стоит перед выбором — помочь или не помочь партизанам уничтожить Пайла. В «Нашем человеке в Гаване» Беатриса Северн должна выбрать между карьерой и любовью к Уормолду, а герой «Комедиантов» — между подчинением режиму «папы Дока» и почти бесперспективной борьбой с диктатурой.

В «Третьем человеке» дилемма стоит перед каждым. Анна должна выбрать между любовью к Лайму и свободой. Лайм — между дружбой и опасностью разоблачения со стороны друга. У Мартинса гораздо более свободный выбор: он может вернуться в Америку, может попытаться помочь Лайму, может выдать его полиции. Есть своя дилемма и у Кэллоуэя: человечность или достижение цели всеми способами.

Очевидно, что решение дилеммы каждым из героев определит их подлинное лицо, позволив одновременно авторам сформулировать свой взгляд на человека и моральные ценности. Первым решает свою дилемму Лайм.

Дерзкая, жизнерадостная тема Гарри Лайма вырастает из тех же звукосочетаний, что и тема Вены, но она лишена меланхолии упадка, элегической тоски. Мелодия удивительно соответствует спокойной уверенности Лайма, вы-

шедшего по требованию Мартинса к колесу обозрения. Она утверждает впечатление цельности, незаурядности, которое оставляет герой.

В интеллектуальном и моральном поединке Мартинсу нечего противопоставить цинической философии Лайма, который сознательно выбрал путь преступления как самый естественный в данной обстановке. Было бы нелепо усматривать в герое Рида и Грина рупор авторских идей, а не ужасное следствие разложения общества в период послевоенного хаоса и анархии. В двух предыдущих фильмах режиссер рассказал о гибели надежд человека, окруженного обывателями и порочным, враждебным миром. Уже в «Павшем идоле» олицетворением принципов гуманизма оказывается ребенок. Удивительно ли, что в «Третьем человеке» бесперспективность борьбы со злом определяет выбор Лайма? Неужели это не трагично?

Совершенно ясно, что ликвидация Лайма мало что изменит. Кто-то другой будет торговать пенициллином при содействии все тех же равнодушных обывателей. С исчезновением Лайма люди не станут лучше понимать друг друга; отчуждение, одиночество и перегородки — политические, административные, социальные — не исчезнут чудесным образом. В Лайме ли корень зла, верно ли направлена энергия Кэллоуэя?

Между тем Лайм заслужил преданную любовь Анны, поставил дружбу выше опасений за личную безопасность и пришел за смертью по одной записке своей любовницы, даже не подумав, что записку можно подделать.

Выдерживает испытание и Анна. Радость за любимого, презрение к Кэллоуэю, переходящему от просьб к запугиванию, шантажу, лести, то передающему ее в руки советского коллеги, то предлагающему английский паспорт, помогают героине преодолеть страх и отчаяние.

Иронические вначале, а затем тревожные аккорды цитры сопровождают колебания Мартинса, несколько раз заявляющего о решении уехать, но остающегося, чтобы присутствовать при эксгумации тела, убедиться в преступном прошлом Лайма, дожидаться исхода очередного допроса Анны.

С каждой новой попыткой Кэллоуэя сделать Мартинса своим союзником сопротивление последнего слабеет. Хладнокровный майор просит, настаивает, апеллирует к гражданскому долгу писателя и почти убежден, что рассказ о

преступлениях Лайма и посещение больницы, где умирают лишенные пенициллина дети, сделают свое дело.

Может быть, так оно и есть, но музыкальный комментарий заставляет сомневаться в этом. Мартинс все еще выглядит благородным борцом за добро, требуя, чтобы Анну вывезли из Вены с английским паспортом. Когда же он предлагает передать Лайму мнимую записку Анны и требует за это вознаграждения, все становится на место.

Сложный для восприятия фильм Рида вызвал немало упреков в двусмысленности. На самом деле двусмысленность существовала только для того, кто прошел мимо вытекающего из событий подтекста, упустил тон музыкального комментария и значение пластических деталей. Только невнимательный зритель мог не понять, что решение Мартинса продиктовано не идейными мотивами, а ревностью к Лайму, ощущением своего ничтожества и, главное, безнаказанности.

Точно так же не существует никакой двусмысленности концепции. Грин и Рид не занимаются моральной эквилибристикой, не оправдывают Лайма, но констатируют трагический факт: преследуемый преступник представляет меньшее зло, нежели Мартинс и олицетворяющий буржуазное общество, официальную мораль Кэллоуэй.

Наиболее убедительно это доказывает эволюция самого Кэллоуэя. Бесспорно, даже в конце фильма внешне бесстрастный майор не позволит себе признать, что аморальность применяемых им методов наносит жестокий удар тем самым устоям законности, охранять которые он призван. Однако Кэллоуэй не может подавить естественные человеческие эмоции — симпатию к Анне, невольное восхищение ее мужеством, отвращение к низкому предательству Мартинса — и где-то внутри себя выносит иной, неофициальный приговор.

Не удивительно, что в финале Рид возвращается к теме «Выбывшего из игры», сообщив тем самым развязке трагический характер. Конечно, Лайм — не Джонни Мак-Квин, и его гибель не несет ничего трагического. Трагично другое: в отличие от «Выбывшего из игры» людей здесь объединяет не страх, а участие в преследовании. Правосудие опирается на предательство, возмездие облечено в форму травмы.

С еще большим мастерством, чем раньше, Рид рисует стихию преследования: усиленные рупорами, разноязыч-

ные крики солдат; фонари и прожекторы, слепящие в темноте подземных каналов, где ищет спасения Лайм; мрачные вертикальные колодцы, пронизываемые светом, деформирующим фигуру беглеца; стук его одиноких шагов и топот многочисленных преследователей. Как всегда, Рид находит простые, символически-обобщенные детали, выражающие его отношение к происходящему: скрывшийся в вертикальном колодце, раненый Лайм пробует выбраться наружу. Он не может поднять решетку колодца, и его огромная черная рука в бессильном отчаянии высовывается наружу — туда, где в тишине застыл часовой с автоматом и насторожила уши рослая овчарка.

Здесь, в этом колодце, находит Лайма Мартинс и после молчаливого кивка друга стреляет в него. Трудно согласиться с Э. Саррисом, который считает эту деталь неудачным выражением философии Грина. Гибель от руки друга имеет значение для Лайма, но еще большее значение имеет убийство друга для Мартинса.

Итог «Третьего человека» далеко не так благополучен, как можно подумать сначала. Зло побеждено, но торжествует ли добродетель? Существуют ли безотносительные идеалы и почему аморальный, циничный авантюрист оказался человечнее официального стража законности и представителя искусства?

Лайм убит, его снова хоронят и, повторяя в каждой детали начальную сцену, Рид ставит финальную точку. Нелепый круг замкнулся: человека зарывают, выкапывают, снова зарывают — где же в этом смысл? В знакомой, уже привычной теме Вены — скрытая печаль и насмешка над участниками трагифарса, свидетелями формальной победы добра и справедливости.

И все же похороны Лайма не финал. Фильм назван «Третий человек» и посвящен не Лайму. Кто же этот «третий человек»? Румын Попеску — третий свидетель мнимой гибели Лайма? Вряд ли.

Вместе с тем в контексте фильма третий человек — это участник преступления, пытающийся скрыть свою роль в событиях. Быть может, это Мартинс?

Как будто признаваясь в своем предательстве, он выйдет из «виллиса» Кэллоуэя и будет ждать выходящую из ворот кладбища Анну.

Ее черная фигурка, затерявшаяся точкой на мокром шоссе, медленно приближается под судорожно нежные

звуки цитры. Мартинс нетерпеливо ждет, и замедленный ритм (экранное время совпадает с реальным) эпизода кажется досадной оплошностью режиссера.

Однако меняющийся характер мелодии, теперь холодной и насмешливой, подчеркнутая статичность композиции обращают внимание на то, что до этого проходило мимо зрителя: печальное шуршание падающих листьев, монотонно серое небо, унылую обнаженность вытянувшихся вдоль шоссе деревьев.

Понемногу, исподволь, возникает ощущение нестерпимой тоски, которая охватывает Мартинса. Тоски по бездарно прожитой жизни. Отчаянного стремления спрятаться от своей осени — ранней, безрадостной, заслуженно одинокой. Конечно, ничего об этом прямо не сказано. Просто Мартинс ждет, и музыка закрепляет созданное мрачным пейзажем, томительно-тягучим ритмом настроение. Как всегда у Рида, музыка и пластика обладают своим языком.

Поровнявшись с Мартинсом, Анна мельком смотрит на него и проходит мимо, оставив героя на упирающейся в кладбище дороге, перед строем сонных, уходящих в безразлично холодное небо деревьев.

Разумеется, одиночество Мартинса — если это считать наказанием — выглядит слишком мягким возмездием. Однако для Рида и Грина нет большей кары, чем лишиться любви, дружбы, самоуважения в мире, где нельзя верить ни во что, кроме человека.

Показав нелепость общества, состоящего из Лаймов, Мартинсов и Кэллоуэев, раскрыв моральный распад и крах идеалов этого общества, Рид первым в западноевропейском киноискусстве исследовал те проблемы, которые в 50-е годы оказались в центре внимания ведущих мастеров кинематографа. Ироничный, не склонный к сентиментальности режиссер, он сохранил веру в человека и человечность. Мрачный колорит его трилогии породил обвинения в пессимизме. Тем не менее продиктованные болью за человека суровость и сардоничность не склонного к иллюзиям Рида 40-х годов дали волнующий эстетический результат, чего не скажешь о его фильме «Козленок за два гроша». Сахариновый гуманизм, иллюзорность этой выхолощенной вариации на неореалистические темы более чем очевидны.

Исчерпав свою тему, Рид попытался повторить «Третьего человека» в его слабой вариации — «Человеке на гра-

ни», а затем стал разменивать талант на постановки любых жанров.

«Козленок за два гроша» и сделанная в Голливуде широкоэкранная «Трапеция» — коммерческая лента с участием Б. Ланкастера, Т. Кертиса, Д. Лоллобриджиды — подтвердили его профессионализм, однако прочная слава делала лишь более очевидными эстетические провалы. Режиссера вновь потянуло к любимой теме — к Г. Грину. Появился «Наш человек в Гаване». Увы, повторение редко приносит успех.

Неудачи Рида подвели черту эстетическому господству поколения 40-х годов. Дженнингс умер, Лин переживал кризис. Новый зритель, скептический и недовольный всем (распад Британской империи, крах лейбористской программы социального обновления Англии не прошли даром), ожидал фильмов, показывающих действительность с критической точки зрения англичанина 50-х годов. Совершенно неожиданно такие фильмы появились в переживавшем затяжной кризис жанре кинокомедии, и лидер новой школы, Александр Маккендрик, приобрел популярность, не уступающую славе своих предшественников.

Успех Маккендрика и его коллег по студии «Илинг» — Ч. Крайтона, Р. Хеймера, Г. Корнелиуса — был неожиданным в полном смысле слова. За сорок лет — с начала кризиса 1908 года до появления картин «Погоня» (реж. Ч. Крайтон), «Добрые сердца и короны» (реж. Р. Хеймер), «Паспорт в Пимлико» (реж. Г. Корнелиус) — в Англии появилась лишь одна кинокомедия высокого класса: «Призрак едет на Запад». Ее авторами были американский сценарист Р. Шервуд и французский режиссер Р. Клер.

Отсутствие хороших комедий во многом объяснялось слабостью английского кино и характерной в 30-е годы атмосферой благодушной самоуспокоенности. Кроме того, богатейшие традиции театра и литературы (назовем только Шекспира, Свифта, Диккенса, Уайльда и Шоу) оказывали на кино влияние, во много раз меньшее, чем мюзикхолл с его ставкой на «звезд», биологический смех, грубую эксцентриаду.

Казалось, английские кинематографисты изо всех

сил — и небезуспешно — пытались поддержать торжественно-мрачную репутацию краснолицего, толстого тугодума Джона Буля, который явно лишен чувства юмора и вряд ли способен вообще рассмеяться. И вдруг, в конце 40-х годов, британские комедии завоевали успех не только в Англии, но и за ее пределами.

Возрождение жанра кинокомедии опиралось на ряд существенных факторов и прежде всего на атмосферу всеобщего недовольства. Английская общественность открыто возмущалась засилием американцев в экономике, относилась скептически к реакционным лозунгам периода маккартизма и стремилась осмыслить как будто придуманные прозорливым гением Шоу парадоксы атомного века.

Успеху кинокомедий способствовала и обстановка в британской кинематографии. Англичанам надоели американские фильмы ужасов, психопатологические драмы, уголовные и гангстерские картины, набил оскомину лакировочный, примитивно благополучный, доведенный до раздражающей духовной стерильности мир голливудских героев и переживаний. Не удивительно, что общественность поддерживала тех деятелей культуры, которые возобновили борьбу с влиянием Голливуда на национальное киноискусство.

Не менее ироническое отношение вызывали и отечественные фильмы, сделанные в соответствии с коммерческими рецептами и штампами.

Каждая эпоха приносит свои штампы, выражая в них тот образ жизни, который кажется правительству идеальным, защищаясь с их помощью от, увы, неприятной, не укладывающейся в установленные схемы правды. Как пишет английский критик Иэн Джонсон в интересной статье «Всё в порядке, Джек!»¹, традиционная схема английских коммерческих фильмов сводится в основном к следующим примечательным положениям: «Миром управляют мудрые и добрые. Восставать против них могут только злые люди и неудачники. Тот, кто бросает вызов властям, разрушает не только устои отдельной личности, но и господствующий в этом мире порядок. Своей борьбой он сам выносит свой приговор... Официальные власти мудры и справедливы. Сдержанный, вежливый, все понимающий работник Скотленд-Ярда неутомим в поисках правды и по-отечески на-

¹ См. эту статью на стр. 280 настоящего сборника. *Прим. ред.*

ставляет героя — жертву своих необузданных порывов... Постоянная забота доброжелательных полицейских настолько внедрилась в сюжет, стала такой естественной, что исчезновение этих ангелов-хранителей привело бы к настоящему перевороту».

В 1961 году на советский экран вышел в точности соответствующий описанию Джонсона фильм «Экстренный вызов». Картина режиссера Г. Гилберта оказалась сусально-рекламным гимном в честь Скотленд-Ярда, представленного мудрым и человечным инспектором, помогающим найти трех доноров с редчайшей группой крови для умирающей от лейкемии девочки. По ходу сюжета инспектор спасал попавшего в руки жуликов от спорта боксера. Ему удавалось переубедить оскорбленного фашистом негра-кочегара, который не хотел давать свою кровь белой девочке. Наконец, тот же инспектор раскрывал совершенное лет двадцать назад преступление. Как и полагается, преступник, уже долгое время живший честно, горько раскаивался и отдавал свою кровь для операции, хотя нанесенная ему сообщником рана превращала благородный жест в самоубийство. Что ж — преследуемый властями злоумышленник «уже вынес себе приговор». Само название «Экстренный вызов» отражает недвусмысленную «сверхзадачу» авторов фильма — показать полицию той последней инстанцией, которая спасает человечество в самых безнадежных ситуациях.

Английские прокатчики пичкали зрителей десятками подобных фильмов, и, конечно же, у молодых режиссеров студии «Илинг» возникало непреодолимое желание осмеять приторный гуманизм рекламной схемы, подвергнуть сомнению мудрость и справедливость представителей власти, а также легенду о неукоснительном поражении всех ее противников, галантно самоустраняющихся к непременно «хеппи энду».

К счастью для англичан, британская цензура относилась к комедийному жанру со снисходительной иронией, во многом порожденной длительным отсутствием хороших комедий и естественной отсюда неопытностью. Как правило, цензоры разрешали многое, что было бы просто немыслимо в «серьезном» драматическом фильме. Начинаящие комедпографы 50-х годов обладали непривычной свободой действий, и это в свою очередь способствовало развитию комедийного жанра.

Первый фильм А. Маккендрика «Виски в изобилии» перенес на экран популярную в Англии книгу К. Маккензи и, подобно эксцентрическим лентам его более опытных коллег, выглядел совершенно безобидно. Специфичность сюжета (жители небольшого островка превращаются в алкоголиков после крушения судна с грузом виски), насмешливая симпатия к четко обрисованным, безошибочно «британским» типам обеспечили ему успех. Конечно, режиссеру недоставало опыта и изящной легкости, с которой, например, Р. Хеймер рассказал о незаконном наследнике богатой семьи, изобретательно устраняющем с пути своего многочисленных законных наследников в картине «Добрые сердца и короны». Все же Маккендрик явился одним из создателей эксцентрично очаровательного мира не в меру усердных «бобби», добропорядочных старичков, добродушно-туповатых спортсменов, наивных священников и погибающих со своим кораблем адмиралов, который до сих пор повторяют и имитируют в коммерческих постановках и английские и зарубежные продюсеры.

Маккендрик быстро перерос этот мир. Всеобщий и вроде бы непропорциональный успех двух бытовых комедий «Смех в раю» и «Дженевьева» подтвердил правильность пути, избранного режиссерами «Илинг», которые хотели совместить свойственную кинокомедии эксцентричность с реалистическим освещением проблем современной Англии.

Традиционная экзотичность сюжета (известный мистификатор заставляет своих наследников совершить несовместимые с их характером поступки) не помешала автору первого фильма, М. Дзампи, превратить картину в тонкий и человечный рассказ о своих современниках, об эгоизме, душевной черствости, корыстолюбии, вносящих в жизнь людей нотки горечи, наконец — о духовном возрождении героев, которое происходит в результате вынужденного столкновения с реальной жизнью.

Точно так же гонки старых автомобилей в комедии Г. Корнелиуса «Дженевьева» оказались поводом, чтобы рассказать о нескладном быте средних англичан, о людях, которые устали от повседневных забот и текучки, от самих себя и переживают серьезный духовный кризис.

Наметившиеся в упомянутых картинах тенденции (интерес к жизни Англии 50-х годов, симпатия к самым ординарным людям, наивная порой апология гуманистической

морали) не могли не повлечь отказа от привычных комедийных штампов.

Комедия положений начала уступать место комедии характеров. Эффектные трюки, вызывавшие смех своей алогичностью, интересовали и Дзампи и Корнелиуса гораздо меньше, чем детали, метко и остроумно характеризующие состояние, привычки, духовный склад героя (так в фильме «Смех в раю» аккуратно завернутый в бумагу и перевязанный наподобие обыкновенного, приличного свертка кирпич, которым предстоит сокрушить витрину магазина, удивительно соответствует деликатной натуре Деннистона Рассела).

Наконец, стремительно развивающееся действие замедлило бег, и одно из главных мест в обеих картинах занял диалог. Авторы фильмов умело использовали контрапункт слова и изображения, богатые возможности словесной характеристики, а также парадоксальное звучание отдельных слов и целых фраз, что составляет специфику английских анекдотов (как правило, они вызывают не громкий смех, а легкую ироническую усмешку). Все это увеличивало долю рационального, осознанного комизма и было рассчитано на интеллект зрителя.

Наиболее полно происходившие в английской кинокомедии сдвиги выразились в первом крупном фильме А. Маккендрика «Человек в белом костюме». Вместе со сценаристом Р. Макдугаллом режиссер обратился к материалу, который считался для комедии совершенно противопоказанным. Обстановка действия — приносящий владельцу убыток химический завод, пустынные, почерневшие от копоти улицы выросшего возле него городка — казалась более уместной в каком-нибудь художественно-документальном фильме о жизни английской провинции. Однако как только этот холодный, нудный мир застоя, подхалимства, показной чистоты и порядка входил в соприкосновение с чудаковатым лаборантом Сидом Стреттоном, все становилось на место, и зритель начинал улыбаться.

Обладая редкой способностью разглядеть комическое в прозаическом, Маккендрик совершенно преобразил скучную рутину повседневности. Интересным стало все — и попытка владельца завода, мистера Кроленда, убедить возможных покупателей в выгоде сделки; и показное усердие лаборантов, заранее предупрежденных о важном визитере; и церемонное шествие мимо машин и приборов,

«голоса» которых сливаются в мерный и безликий ритм предприятия.

Неожиданный диссонанс в стройном хоре покорных механизмов (уже здесь Маккендрик проявил умение вызвать смех с помощью звуковых и пластических деталей) намечает конфликт героя с окружающим его миром еще до появления Сида на экране: удивительно живой, напоминающий биение сердца звук вызывает интерес гостя. Испуганный Кроленд находит источник шума — странное переплетение заполненных булькающей массой колб, — пробует выяснить, в чем дело у вереницы растерянных лаборантов, теряет развеселившегося покупателя и выгоняет прибежавшего наконец виновника беспорядка.

Последний — одержимый идеей создать «вечную» материю изобретатель — несомненно вырос из знакомой по ряду комедий фигуры старательного неудачника (при желании в исполнении А. Гиннеса можно увидеть даже влияние невозмутимого Б. Китона). Однако Маккендрик пересмыслил традиционный образ: злоключения Сида Стреттона объяснялись не личными качествами героя, а его неспособностью установить контакт с равнодушным, не заинтересованным в прогрессе обществом, его попыткой принести людям пользу.

Естественные для главного героя комедии недоразумения обрели ясную социальную мотивировку. Выпускник Оксфорда, Сид долго не мог получить работу по специальности. На заводе Кроленда инициатива приносит только неприятности. Работа на складе, где, как кажется Стреттону, можно продолжать опыты, слишком тяжела физически. Проникая тайком в заводскую лабораторию, бедняга выдает себя взрывом и попадает в сумасшедший дом. Лишь один человек — дочь Кроленда — способна понять героя и пытается помочь осуществить его мечту.

Как и в фильмах М. Дзампи и Г. Корнелиуса, улыбка, смех, усмешка окрашены горечью. Вместе с тем Маккендрик не ограничивается тонкими наблюдениями над бытом англичан. Выдвигая на первый план остросовременную проблему прогресса в век быстро эволюционирующей техники, режиссер положил начало английской политической кинокомедии 50-х годов.

Значение сделанного Маккендриком шага не ограничилось расширением диапазона кинокомедии. Ему же удалось показать пример свежего использования традицион-

ных комедийных приемов. Характерная для эксцентрических комедий парадоксальность ситуаций, обычно поражающих своей неожиданностью, здесь обратилась в одно из главных средств выражения авторской мысли.

В то время как неутомимый в стремлении создать «вечную» материю Сид пытается проникнуть в дом Кроленда, последний возглавляет заседание, которое должно изыскать способ поднять производительность труда и спасти завод. Технические эксперты изощряются в бесплодной болтовне, а ворвавшегося все-таки изобретателя выставляют пинком, не позволив произнести ни звука. Даже влюбленная в Стреттона девушка из рабочей семьи считает его помешанным.

Сознвая, что все это не очень смешно, Маккендрик иногда позволяет посмеяться радостно. Дочь Кроленда уговаривает папашу помочь Стреттону, и физиономия героя, украшенная нереально солидной сигарой, вновь появляется в лаборатории. Рушатся стены и балки в зале, где орудует Сид. Лондонские газеты присылают своих «шпионов», чтобы узнать, связаны ли опыты с радиоактивностью. Новые взрывы сопровождаются новыми обвалами, стены укрепляют искусственными подпорками и обкладывают мешками с песком. Облаченный в солдатский мундир и каску, Сид методически разрушает завод.

Как известно, стихия бессмысленного разрушения — одно из самых простых средств вызвать смех зрителя. Однако даже в этом, проходном для Маккендрика эпизоде смех остается осмысленным: ведь опыты Сида завершаются успехом. Белесая жидкость в колбе превращается в тягучее белое вещество. Кроме того, разрушение завода выглядит возмездием за то, что мир одушевленных механизмов и бездушных людей слишком долго игнорировал героя.

Победа Сида, сваривающего с помощью автогена костюм из новой материи, которая не пачкается, не рвется, не мнется, не изнашивается и вдобавок ко всему ослепительно сверкает в темноте — всего лишь прелюдия к главному парадоксу. В свое время Г. Уэллс в фантастической повести «Человек-невидимка» рассказал о поразительном изобретении химика Гриффина и о том, как это изобретение поставило героя вне общества, привело его к нелепой гибели от рук разъяренной толпы.

Изобретение Гриффина в какой-то степени действительно опасно и становится средством анархического террора.

«Вечная нить» Стреттона не только не несет никакой угрозы, но, наоборот, должна осчастливить человечество — одеть его «раз и навсегда». Однако именно в этом «раз и навсегда» видит смертельную угрозу общество, которое хотел облагодетельствовать Сид. Парадокс очевиден.

«Человек в белом костюме» заставлял думать, воспитывал те «восприимчивость и понимание», тот интеллектуальный подход к искусству комедии, которые, по словам известного деятеля английского кино Э. Анстее¹, обеспечили широкий успех кинокомедий конца 50-х годов. Можно смело утверждать, что картина А. Маккендрика открыла дорогу и политическим фарсам братьев Боултинг («Похождения рядового», «Карлтон Браун — дипломат», «Правые, левые и центр») и великолепной комедии Д. Арнольда «Мышь, которая рычала», сатирически изобразившей человечество на грани ядерного тупика.

Конечно, Маккендрик не совершил открытия, показав несовместимость прогресса, революционизирующего жизнь человечества, с экономической структурой капиталистического общества. «Проклятая» для буржуазных стран проблема автоматизации наводила на аналогичные выводы многих. Однако режиссер сделал это не только впервые в английском киноискусстве, не только талантливо, но и удивительно свежо.

Поражала находчивость, с которой Маккендрик использовал самые дряхлые штампы и добивался неожиданных результатов. Обратившись к извечной форме комической погони, режиссер оживил ее злыми ассоциациями с современностью. Бегающие за отказавшимся похоронить свое детище Сидом капиталисты задыхаются, набивают шишки, падают, ломают захлопнутые беглецом двери, ловко увертываются от стульев и столов, которые опрокидывает несчастный. Жуткий охотничий азарт, охвативший седовласых, худых и пузатых, distinguished и малопочтенных джентльменов вносит в забавную сцену зловещие нотки и выявляет истинный облик действующих лиц. Внешняя нелепость эпизода только подчеркивает его символический смысл — как и в упоминавшейся выше комедии «Мышь, которая рычала», где похитившие «сверх»-бомбу американские генералы начинают перепасовывать

¹ Э. Анстей, Современное кино в Англии. — «Англия», 1963, № 7, стр. 45.

ее друг другу, точно имитируя игру в бейзбол, когда бомба «просыпается» и наполняет воздух угрожающим свистом. Присущее манере Маккендрика умение перенести комизм в пластику открыло дорогу подобным зрительным ассоциациям.

Заставляя своего героя вновь и вновь терпеть поражения, Маккендрик показывает все новые грани парадокса, олицетворяющего несовместимость прогресса с алогичной действительностью буржуазного строя. Постепенное нарастание драматизма, расширение рамок первоначальной ситуации, положенное в основу драматургии фильма Маккендрика, оказало влияние на его последователей. Точно так же Д. Арнольд начинает с курьезного парадокса (вымышленное государство Фенвик разорено американцами и объявляет войну США только для того, чтобы проиграть ее и попасть на обеспечение победителя) и разворачивает его в широкую картину охватившего Запад ядерного психоза.

Финал «Человека в белом костюме» превращает комедию в трагедию. Если вначале Сид не может осуществить свою мечту, если затем он едва не погибает, спасаясь от разъяренных капиталистов, то теперь его изобретением обеспокоены и рабочие. Вечная материя сделает их безработными. Вот почему никто из рабочих не сочувствует герою, запертому в доме Кроленда.

Конечно, легко обвинить Маккендрика в двойственности его взгляда на жизнь. На самом же деле никакой двойственности нет. Несоответствие капиталистического способа производства потенциальным возможностям человека проявляется не только в попытках капиталистов приспособить прогресс науки и техники к интересам своего кармана. Несовершенство общества проявляется и в том, что сделанные с самыми лучшими намерениями открытия зачастую оборачиваются против людей. Это лишь усиливает трагичность конфликта одержимого изобретателя с отвергающей его системой и делает более очевидной ее непригодность.

Печальным символом этой непригодности становится новая охота за Стреттоном, в ходе которой рабочие вместе с капиталистами преследуют упряма, сбежавшего из дома, где его заперли уже бедняки.

Объединенные уродливыми парадоксами капиталистической системы, рабочие и капиталисты окружают Сиду.

Герою снова угрожает опасность: люди обозлены и вошли в азарт охоты.

Спасение приходит в форме величайшего разочарования — появившийся в конце улицы рабочий еще издали кричит, что хранящаяся в лаборатории «нить Стреттона» расплзлась и утратила прочность.

С громким, счастливым хохотом Сида хватают за пиджак, за брюки, и сияющий белый костюм превращается в бесформенные хлопья ваты. В конце концов, герой остается в нижнем белье. Его потрясенный и все-таки полный достоинства взгляд заставляет преследователей неловко замолчать и разойтись, как будто устыдившись самих себя.

Однако фильм на этом не заканчивался. К великому облегчению своих врагов, осмеянный и подавленный герой покидал город. Сделав несколько шагов, Сид неожиданно останавливался, пораженно шептал что-то вроде слова «Эврика!» и стремительно уходил вдаль — туда, где все начнется сначала. Отказавшись от компромиссной концовки, режиссер еще раз подчеркнул необратимость прогресса и непобедимость интеллекта.

К сожалению, Маккендрику не пришлось развить успех «Человека в белом костюме». Цензоров и продюсеров более устраивала эксцентриада, режиссер упрямылся и простаивал. Необходимость работать в конце концов вынудила на компромисс. Так появилась «Мэнди» — профессионально безупречная мелодрама о глухонемой девочке и ее матери. Скорее всего, Маккендрик мог не стыдиться «Мэнди». Актеры играли хорошо, в фильме не было фальши, регламентированного оптимизма. Однако режиссер умел делать не только добрые, но и умные картины.

«Человек в белом костюме» проложил дорогу политическим комедиям второй половины 50-х годов.

Пока же наиболее свободное поле для деятельности предоставляла комедия бытовая. Появившиеся вслед за «Смехом в раю» и «Дженевьевой» фильмы Ч. Крайтона «Банда с Лавендер хилл» и «Молния Титфилда», а также комедия Д. Лина «Выбор Хобсона» показывали разные стороны быта англичан и утверждали душевное здоровье простого, обыкновенного человека. Так Д. Лин обратился к обошедшей театральные подмостки еще в начале века пьесе «Выбор Хобсона» именно потому, что она позволяла противопоставить трудолюбие и доброту незаметного

труженика хамству разбогатевшего самодура, презирающего и труд и людей.

Бытовые комедии положили начало процессу изменения тематики английского кинематографа 50-х годов. Картины Дзампи, Корнелиуса, Крайтона, Лина не только воскресили интерес к повседневной жизни, но и привели на экран «человека с улицы» — служащих, мелких предпринимателей, ремесленников. Постепенно круг расширялся, и в одной из самых известных картин этого направления («Мэгги») А. Маккендрик рассказал об экипаже небольшой баржи, который подрядился незадолго до рождества перевезти груз американского коммерсанта.

Подобно своим коллегам, Маккендрик воспользовался комедийной формой, чтобы превратить фильм в притчу, осудив корыстолюбие, эгоизм, душевную холодность. Столкновение между дельцом, предлагающим большие деньги за работу в праздничную ночь, и матросами, которые отправляются к другу — 90-летнему старику, вышло за рамки традиционной рождественской истории и обрело политический оттенок (недовольство американской «оккупацией» Великобритании сообщало моральному конфликту злободневность).

«Перевоспитание» американца завершает эту оптимистическую — как и все бытовые комедии — притчу, придавая ей несколько сказочный оттенок. Популярность «Мэгги» — сказки для взрослых — позволила Маккендрику развивать свои поиски. Теперь его внимание привлек жанр кинопародии.

Интерес Маккендрика был вполне закономерен. Пародийное следование произведениям, олицетворяющим негативные тенденции в искусстве, давно стало эффективным средством борьбы с пошлостью, мещанством, мелодраmatизмом, штампами мышления и стиля.

Так, Ч. Чаплин высмеял в своей комедии «Кармен» постановочную экзотику одноименной ленты С. де Милля. Б. Китон в фильме «Генерал» заставил иронизировать над связанным с американской гражданской войной хвастливым фольклором южан. Мультипликатор И. Трнка в «идеальном» вестерне «Ария прерий» выявил примитивный инфантилизм кинематографического мира «Дальнего Запада». Во всех этих случаях пародийное (преувеличенное, нарочито искаженное) следование оригиналу позволяло довести заложенные в нем пороки до такой степени,

что их нелепость становилась очевидной каждому зрителю.

История кино знает и другие примеры, когда близость ситуаций или персонажей используется ради спекуляции на популярности оригинала. Например, социальная комедия Ф. Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон» породила мультфильм «Мистер Жук едет в Вашингтон». Вслед за «Лоренсом Аравийским» появилась комедия с участием Тото — «Тото Аравийский», а за фильмом «Рокко и его братья» — «Рокко и его сестры». В последнем случае неуместность пародии особенно очевидна.

К сожалению, неуместные пародии появляются чаще произведений, осмеивающих антиискусство и утверждающих тем самым подлинные эстетические ценности. Это и понятно: пародия — трудный жанр. Легко забыть о чувстве меры (и получить быстро надоедающую ленту вроде «Лимонадного Джо») или перейти грань, которая разделяет пародию и добросовестное изображение осмеиваемых событий. Наконец, зритель должен обладать интеллектом — иначе фильм будет неверно принят (вспомним о «Фантомасе», который очень многими смотрелся всерьез).

Обратившись к жанру кинопародии, английские режиссеры видели в ней средство борьбы с коммерческой продукцией. Объектом их насмешек стали уголовные истории, по ходу которых злодеи отступали перед парочкой влюбленных, ученицей начальной школы или 90-летней леди на костылях, мелодраматические приключения бедного молодого человека, завоевывающего руку богатой наследницы или контракт в Голливуде, полицейские, сыщики, судьи...

В своем фильме «Любовная лотерея» режиссер Ч. Крайтон, опровергая ходячее представление о Голливуде как о сказочной стране славы и удачи, высмеял нелепость, бесчеловечность, аморальность мира кинодельцов и кинофанатиков. Известный актер Н. Петрик завоевал популярность режиссера благодаря успеху пародии «Как убить американского дядюшку» — иронического повествования о провале серии покушений на жизнь богатого родственника, которые предпринимают его обедневшие наследники-англичане. Вопреки логике уголовных фильмов преступление оказывалось неосуществимым: дядюшка проявлял удивительную живучесть, а его наследники ломали руки и ноги, заболевали или умирали. Однако пан-

большим успехом пользовалась поставленная А. Маккендриком пародия «Убийцы леди». Выступая против романтизации уголовного мира, режиссер изящно и остроумно иронизировал над воспитанными гангстерскими лентами штампами зрительского восприятия.

Вопреки страшной фабуле (поселившиеся в доме старой миссис Уилберфорс бандиты готовят ограбление банка; совершив его, они покинут дом и прирежут хозяйку) картина шла под удушающий, изматывающий, радостный хохот.

В этом не было ничего удивительного: на протяжении всего фильма великолепно налаженный механизм профессионального бандитизма был не в состоянии справиться с причудами маразматически наивной, доброй и доверчивой старушки.

Чудо современной преступной мысли, безошибочно продуманный и технически подготовленный, наконец, непогрешимо исполненный план ограбления срывался только потому, что глава шайки следовал законам логики и не учел нелепой в наши дни, чудовищно невероятной, безграничной веры миссис Уилберфорс в людей.

Как и полагается в уголовном фильме, режиссер рисовал сентиментально безмятежную атмосферу дома героини — дома аккуратного, старомодно уютного, где хозяйку встречали старое пианино, почтенные фамильные дагерротипы, верная пара попугаев («Нельсон» и «Леди Гамильтон»), фамильно фыркающий чайник, по-стариковски разговорчивый кран — и по закону контраста заставлял зрителя опасаться за ничего не подозревающую миссис Уилберфорс.

Напряжение нарастало.

Только что чихавший, кашлявший и зевавший кран затихал — как будто его слегка придушили. В тишине приближались таинственные шаги. На фоне стеклянной двери вырастал черный, злодейский силуэт.

Скрежетал кран. Фыркал чайник. Истошным воплем кричал попугай.

Напряжение разряжалось смехом. Пользуясь набором изобразительных и звуковых штампов фильмов ужасов, Маккендрик подводил к, казалось бы, единственно возможному заключению, но завершал складывающиеся в единую логическую цепь события неожиданным парадоксом. Нарушение логики «ужасного» вызывало смех, как, напри-

мер, в этой сцене, завершающейся появлением в дверях гориллообразной физиономии нового постояльца — профессора Маркуса. — украшенной диким клоком седых волос, тупо отвисшей челюстью, зловещим изломом губ и безумными стальными глазами.

Казалось бы, его появление должно пугать. Однако характерное для Маккендрика умение извлечь смех благодаря чрезмерному (потому — неестественному) соответствию штампам фильмов ужасов срабатывало безошибочно. Поразительное портретное соответствие этого очевидного, 1000-процентного бандита облику персонажей уголовных картин было столь же забавно, как и слепая доверчивость миссис Уилберфорс.

Пародируя персонажей уголовных фильмов, режиссер разрушает многозначительность образа изнутри. Маркус — Алек Гиннес, стремясь выглядеть сугубым интеллектуалом, каждым своим жестом, движением, взглядом, всегда несколько преувеличенным, чрезмерным, выдает принадлежность к преступному миру: воровато осматривает комнату в отсутствие хозяйки, отодвигает крючковатым пальцем убийцы портрет двух молоденьких девушек, сопровождая этот акт зловещей и идиотской улыбкой, стремительно сообщает своей физиономии светскую любезность при звуке шагов старухи.

Пародийность актерской характеристики обогащается пародийностью ситуаций — хозяйка не только не боится Маркуса, но и вручает ему ключи от дома, сообщает, что живет одна и с радостью соглашается принять музыкантов — друзей нового постояльца.

Непробиваемая наивность миссис Уилберфорс нарушает логику преступления: беззащитность жертвы еще не мешает бандитам, но, во всяком случае, озадачивает. Возможно, картина Маккендрика оказалась бы скучной, сосредоточь режиссер свою пропню только на персонажах уголовных картин. К счастью, английский комедиограф ставил перед собой гораздо более широкие задачи и не без оснований посмеялся над пристрастием своих коллег к чудаковатым героям и героиням, которые волей судьбы побеждают всяческое зло.

Объектом пропнии становится сверхдоверчивость миссис Уилберфорс, которая с безмятежной улыбкой впускает в свой дом лжемузыкантов: мрачного Луи (эту роль играл один из лучших «гангстеров» экрана, покойный Герберт

Лом), трусливо подхихикивающего, выдающего себя нервным тиком «майора» Кортнея (С. Паркер), мистера Робинзона — вертячего кретина с фигурой культуриста (Питер Селлерс) и, наконец, здорового детину по прозвищу Пирожок, который всем своим видом изъясняет недоумение — как держать футляр с виолончелью?

Радующие героини, пожимающей лапу каждого из бандитов, интересующейся, что они будут играть, профессионалы они или любители и можно ли ей присутствовать при «репетиции», вызывает смех в гораздо большей степени, нежели неловкость ее гостей, вынужденных как-то выворачиваться, играть несвойственные им роли, но... все же успешно осуществляющих свои планы.

Иронизируя над шаблоном зрительского восприятия, нарушая его, Маккендрик не только заставляет смеяться, но и взламывает напряженность фабулы, провоцирует в зрителе скептицизм. Так, например, только миссис Уилберфорс способна поверить, что с приходом гостей начнется настоящая репетиция, и каждый с нетерпением ожидает разочарования старушки, которая подслушивает под дверями в ожидании музицирования стеснительных «любителей».

Однако... из комнаты Маркуса доносится капризно прыгающая мелодия менуэта Боккерини. В чем же дело?

В комнате Маркуса темно, пиюитры пусты, инструменты выстроились по росту вдоль стены. А менуэт льется по-прежнему капризно, грациозно-насмешливо.

Минутку... В темноте на маленьком столике крутится диск электропроигрывателя. Пожалуй, Маркусу не откажется в интеллекте!

Тем не менее с того момента, как восхищенная миссис Уилберфорс решает постучаться и высказать свой восторг, главным объектом иронии вновь оказываются бандиты, которые насмешливой волей режиссера и алогичным, неестественным поведением недогадливой жертвы ввергаются в совершенно нелепые и невероятно комичные ситуации.

Услышав стук, банда бросается к инструментам. Привыкшие к ножам, кастетам и револьверам, руки не знают, как взяться за скрипку, флейту, виолончель, поворачивают смычок обратной стороной, прыгают как в лихорадке.

Стуча зубами от страха, Маркус озпрает блуждающим оком свой «квинтет» и осторожно приоткрывает дверь.

Как это уже было раньше, Маккендрик ведет ситуацию к драматической развязке: хозяйка врывается в комнату, подозрительно осматривает музыкантов и спрашивает, почему ее обманули?

Преодолев оцепенение, шайка готова броситься к окну, а Маркус — уложить старуху на месте.

И снова, снимая ложное напряжение, Маккендрик компрометирует драматическую подготовку. Конечно, миссис Уилберфорс не догадалась, кто ее гости. Просто она поняла, что любители не могут играть столь слаженно, и пояснила свой вопрос, прозвучавший для бандитов слишком буквально, — почему они сразу не признали себя профессионалами?

Изобретательное использование двойного смысла слов — интеллектуально-пародийный подтекст — составило одну из самых обаятельных особенностей картины Маккендрика. Так, обходя строй «музыкантов», замерших со своими инструментами в типичных позах профессиональных громил, миссис Уилберфорс замечает: «Сразу видно профессионалов!» Еще уморительнее подтекст диалога старушки с мамонтовидным Пирожком, который держит смычок наподобие штыка и смущенно прикрывает рукой высовывающийся из кармана кастет: «Где вы учились такому чудному пиччикато?» — «?? ...Да... сам... научился...»

Чем дальше, тем более терроризирует бандитов одинокая, беззащитная, доверчивая старушка. И все это мотивировано с величайшей убедительностью: дом миссис Уилберфорс очень удобен, убить ее до ограбления невозможно, стало быть, необходимо разыгрывать роли музыкантов и оправдывать маску благонамеренных граждан и, более того, терпеть причуды жалкой старухи, которую не только можно, но и нестерпимо хочется пришибить одним пальцем.

Конечно же, Маккендрик извлекает из этой ситуации максимум смешного и максимально позорит своих бандитов.

Разрывающиеся поминутно между макетом прилегающих к банку улиц и пюпитрами, налетчики измучены вконец: миссис Уилберфорс то предлагает принести чай, то приглашает закусить, то докучает бесконечными просьбами. Наконец, Робинзона направляют помочь... поймать попугая, никак не желающего спуститься со шкафа.

Придурковатый, но мощный бандит решительно направляется в комнату миссис Уилберфорс. Зловещая, скрюченная рука убийцы комментирует его обещание успокоить попугая, страшные черные пальцы тянутся к горлу птицы (совсем как в картинах Хичкока), раздается вопль Нельсона и... громогласный, отчаянный, трусливый крик Робинзона, который с тупым недоумением взирает на окровавленный палец.

Испуганные криком, помрачневшие и недоумевающие бандиты (неужели старуха прикончила Робинзона?) отрягают вниз Пирожка. Обрадованный неудачей своего коллеги и приятной легкостью задачи, верзила лезет на шкаф, тянется к попугаю, но продавливая сиденье стула, с помощью которого пытался добраться до Нельсона, и, не в силах освободиться от него, катается по комнате в тщетной надежде освободиться.

Появившийся Маркус шокирован идиотизмом ситуации, но вынужден отступить: попугай вылетел из комнаты на крышу, миссис Уилберфорс хочет призвать на помощь полицию, и вся банда участвует в поимке «адмирала». Не правда ли, подходящее занятие для бандитов!

Любопытно, что все приходит в норму, стоит Маркусу и его сообщникам взяться за свое дело и действовать в привычной обстановке. Ограбление происходит с головоломной быстротой и своеобразным изяществом. Анекдотическая легкость, с которой совершается среди бела дня ограбление, гротескно преувеличенные детали — обшитые черной кисеей детские маски, картинно расположенные в кадре тела жертв, по которым бодро шагают налетчики, огромные кувалда и лом, более пригодные для новых подвигов Геракла, нежели для несложной операции с запором автофургона, — все это вызывает улыбку.

Однако стоит бандитам вернуться в дом миссис Уилберфорс и столкнуться с ее маразматической добротой и доверчивостью, они снова окажутся в положении трусов, кретинов, жалких неудачников.

Прежде всего им не удастся покинуть ее дом. Радость расставания развяжет грубые инстинкты, и старушку не будут пускать в комнату, где пачки банкнот торопливо рассовываются в футляры от инструментов. Сияющий от счастья Маркус пообещает миссис Уилберфорс выступить вечером перед ее подругами и прикажет запихнуть ее в комнату, но...

Огорченный Пирожок застревает в дверях дома, торопится захлопнуть парадное и, прищемив острие своего набитого деньгами футляра, никак не может уйти.

Бандиты, уже усевшиеся в машину, торопят, Пирожок спешит, но футляр неожиданно распахивается. Ассигнации летят на ветер. Грабители кидаются за деньгами. Выскочившую на улицу старуху загоняют в дом, запирают, но...

Автомобиль трогается с места, проезжает полметра, останавливается и вздрагивает, выдавливая похожий на икоту рев клаксона. Проезжает еще полметра, останавливается, вздрагивает, гудит. Так повторяется несколько раз, пока машина не замирает окончательно, а бандиты не решают вернуться.

Новая стадия взаимоотношений «музыкантов» с миссис Уилберфорс позволяет режиссеру высмеять хрестоматийную схему торжества добродетели, тупость и беспомощность полиции.

Нельзя не смеяться, когда вернувшаяся в дом банда пытается разубедить хозяйку, которая после странной сцены на улице и статьи в газете все же пришла к правильному выводу. Нельзя не улыбаться, когда стороны заключают забавный компромисс: миссис Уилберфорс будет молчать, но ее гости поддержат ее репутацию и выступят с концертом. Естественно, ни жалкий хор бандитов, подавленно развлекающих старых, болтливых и нудных леди, ни отчаянные усилия Маркуса, усевшегося за пианино, мокрого от усердия, но так и неспособного подобрать аккорды к волнующей песне о милой, давно ушедшей молодости, не могут поддержать авторитета хозяйки и ее «даровитых» постояльцев.

Столь же комичен сентиментальный полицейский, который хотел, как обычно, навеститься к почтенной старушке, но, услышав от нее продиктованное бандитами хамское: «Убирайтесь, дурак!» — сел и зарыдал...

Теперь миссис Уилберфорс заботится о непорочности своего имени, оставленного ей мужем — боевым капитаном, — вдруг ее посадят за укрывательство грабителей? Только поэтому старая леди соглашается не выдавать постояльцев, если они отнесут деньги в ее комнату и помогут утром вернуть их в полицию.

Все же комичнее всего феерически остроумный пародийный финал: бандиты, вовсе не желающие каяться и

расставаться с деньгами, решают убить миссис Уилберфорс, но вместо этого по очереди убивают друг друга. Каждый мечтает надуть своих сообщников и падает жертвой.

Мрачная и напряженная атмосфера все время нарушается на редкость смешными деталями (трусоватый «майор» не хочет убивать и, выйдя с длинным ножом в мрачный коридор, возвращается — может быть, старушку можно убить в другой комнате?), забавной динамикой борьбы за награбленные миллионы, а также не столь забавной, но эффектной замысловатостью ситуаций.

Очередной убийца приближается к миссис Уилберфорс и... пугается жизнерадостного храпа своей жертвы... Робинзон обвязывает своим галстуком не шею, а голову старухи, и убегает с одним из драгоценных футляров, начиная эпидемию борьбы за миллионы и... путь на тачке, ногами вперед, на мост железной дороги, откуда его скинут, когда внизу, в клубах пара, будет проходить поезд.

На тачке же повезут и «майора», который не заметит, что его футляр не застегнут, выронил несколько бумажек, дал себя этим обнаружить — и был пристрелен.

Парад веселых смертей продолжает славный Пирожок, который узнает о замысле Маркуса и Луи прикончить его вместе со старухой, направляет на него пистолет и обнаруживает, что оружие незаряжено... Луи повисает на стреле семафора и падает под новый поезд, а Маркус, торжествуя победу, не замечает возвращения семафора, получает солидный удар по голове и следует за своими коллегами.

Однако режиссер не останавливается на этом и завершает картину еще одним ироническим парадоксом: полиция считает рассказ миссис Уилберфорс чистым вымыслом и не хочет слышать ни о каких деньгах.

Подобно бродячим певцам, получавшим деньги не за то, что они радовали песней, а за вызывающее протест и злобу искажение знакомой мелодии (есть в Англии и такой обычай), Маккендрик сделал уголовный фильм, убивавший доверие к уголовному жанру. Смех убивал страх и рождал скепсис.

«Убийцы леди», к сожалению, — последняя крупная работа режиссера в Англии. Подобно Лину и Риду, его пригласили в Голливуд, где Маккендрик вскоре вообще

перестал снимать фильмы. В начале 60-х годов он вернулся в Англию, но здесь ему навязали слабый сценарий далеко не комедийного плана. Режиссер снял картину «Сэмми едет на юг», и его имя снова исчезло с экрана. Несколько лет назад наиболее талантливый и английский из английских комедиографов получил возможность снять кинокомедию в США...

Когда в 1958 году появление фильма «Путь наверх» заставило критиков вспомнить о существовании английского кино, многие из них были крайне удивлены. Последовавшие за этим картины Т. Ричардсона, К. Рейша, Л. Андерсона отучили от презрительной недооценки англичан.

Их успех, однако, породил поспешное и неправильное утверждение, согласно которому в Англии наконец-то родилось подлинно реалистическое направление.

Между тем реалистическое направление в кино Великобритании существует очень давно. Его лидеры — Дженнингс, Лин, Рид, Маккендрик — заложили эстетический фундамент национального киноискусства, определили характерные для него тенденции — интерес к внутреннему миру человека, туманность, пристальное внимание к моральным, этическим, политическим проблемам — и выработали своеобразный, современный киноязык.

Хронический кризис кинопроизводства, постоянная борьба с Голливудом и с коммерческим искусством поставили этих художников в драматическое положение. Одни ушли из кино, другие переехали в Голливуд, третьи склонили голову перед продюсерами.

Было бы наивно полагать, что сегодня положение в кино Англии сильно изменилось. Разочарованные эволюцией «рассерженных», исследователи уже торопятся похоронить английское киноискусство.

Между тем полезнее установить очевидную закономерность: каждое поколение английских режиссеров, даже отступая, все-таки продвигает вперед общее дело, и фильмы «рассерженных» занимают свое место в борьбе за утверждение реалистического, подлинно национального киноискусства.

Точно так же сегодня мы не говорили бы о «рассерженных», если бы в суровые 40-е годы не появилась доку-

ментальная симфония Х. Дженнингса; если бы Д. Лин не нашел органического синтеза документальности с изобразительной повествовательностью; если бы К. Рид не превратил свои картины в киномонолог, убедивший в силе пластической образности, а А. Маккендрик и его коллеги не вернули на экран эстетически преображенную жизнь рядовых англичан.

Д. Шестаков

ШЕСТЬ «СЕРДИТЫХ» ФИЛЬМОВ

(английское кино,
1960-е годы)

«Урвать бы кусок — и дело с концом. Все равно кругом одна пропаганда». Вот как мало нужно молодому токару, который вперил в нас сейчас довольно наглый взгляд и слова которого звучат за кадром. Но в голосе у парня — металл, он отчеканивает свою исповедь, словно отдает приказ по полку.

Так оно и есть: перед нами мирное, благополучное время и вместе с тем — война. Фабричный цех — поле битвы, родной дом — поле битвы, пивная даже — и та поле битвы. Нет только полков и полководцев. Здесь каждый за себя.

Итак, мы уже знакомы с героем. На роль героя Артур Ситон, может быть, не претендует, но если не он, кто же здесь герой? Вон в дальнем конце цеха появился долговязый, немолодой уже, но и не старый Джек — приятель Артура, женатый. Склонился возле мастера: «Да, мистер Робин! Нет, мистер Робин!..» Вот пролаза — всюду втереться хочет! А вон женщины схватили на улице человека, разбившего витрину, а сами трясутся, не знают, что делать, пока подоспеет полиция. И сам виновник этого события — тоже не герой: дрожит как осиновый лист, даже удрать не решается. И отец — не герой: купил телевизор и доволен. После работы сидит, глаза слипаются, а смотрит — у деда ведь телевизора не было. Также мне — «рабочая гордость»! Все ведь не герои. Так где же тут герой?

Может быть, все-таки наш Артур герой? Потому что у него хватает сил после целого дня работы переодеться в черный костюм, ринуться в гущу субботней толпы и вынырнуть перед клубной стойкой с кружкой пива и с женой того самого Джека, который — помните? — склонился в цеху перед мастером.

Бренде (Рейчел Робертс) так весело с Артуром, хоть он и хватает через край и может, перепив, на глазах у всех замертво свалиться на пол. Зато его как-то не жалко — не то что Джека, мужа. Тот старается, чтобы все было хорошо: хлопочет о прибавке, возит маленького сына к морю, заботится о Бренде. Так и говорит: «Уж о Бренде я позабочусь». Правда, скажет он это к концу фильма, когда раскроется супружеская измена и Артур, избитый

приятелем и братом Джека, с недельку проваливается в постели.

А пока Бренде хорошо именно с Артуром, не с мужем, и Артур с удовольствием просыпается в чужой постели воскресным утром, завтракает и, не торопясь, удаляется, услышав поблизости мотоцикл хозяина дома. Никакой суматохи, мелодрамы — будни, заведенный ритуал. И война!

Чеканны переливы аккордеона. Военным дозором идет по Ноттингему Артур с дружкой-приятелем. Заданный с утра на фабрике, ритм не спадает до следующего утра. Покой — это не жизнь. Отец, вспоминая «доброе старое время», застыл у телевизора. Его сын Артур направляется в бар. Жирные соседки судачат под окном, у низенького заборчика. Верно, сплетничают про чужих жен и чужих мужей — Артур стреляет в них из дробовика. Даже застыв с пивной кружкой, Артур воюет — подзуживает незнакомого морячка или покоряет новую девушку. А что? Приглянулась — и кончен разговор. Покупает что-то в буфете:

- А у тебя денег хватит, считала?
- Хватит. У меня день рождения.
- Тогда, ясно, хватит... а в четверг в кино пойдем?
- А чего это я пойду?
- Как тебя зовут?
- Дорин.
- В восемь, Дорин! Только точно!
- Опоздаю — дождешься, так?

Белозубо улыбается во весь рот — победил и, вроде, не обидел.

Привычный ритуал между тем не нарушается: фабрика, обед, бар, Бренда. Сегодня с Брендой увязался муж — неожиданное нарушение правил, зато сегодня как раз свидание с Дорин. Время от времени появляются вариации. В цехе попалась крыса и удалось в перерыв сунуть ее на стол к укладчице. То-то смеху было, когда работница заорала на всю фабрику. Мастер подошел, сказал, что Артур — «красный» и что от такого всего можно ждагь. Послал мастера подальше и снова улыбается — счастливо и беззаботно, как после удачной стрельбы «по соседке». Возник повод для недовольства: мать Дорин не слишком к нему благоволит. Усталая маленькая жепщина — вор-

чит понемножку, мечтает о золотых башмачках для своей принцессы.

А вот повод посерьезнее — Артур даже вспотел от волнения: Бренда беременна. Надо спешить что-нибудь сделать. Тетка выручает — повезло. Потом Бренда встречает его с Дорин на ярмарке. Он пытается утешить Бренду — и тут-то их выслеживает Джек с братцем-солдатом. Сначала он от них удирает: попадает только Бренде, ну а потом приходит и его очередь. Бьют они его страшным боем — двое на одного.

Когда он поправляется, его навещает Дорин — простенькая девушка, как все, хорошенькая, молоденькая, домовитая, ничья — значит, его, Артура. Он идет с ней на канал, к любимому своему месту, к своей рыбалке.

Город ждет их обратно. Город, фабрика. Когда смотришь на город сверху, издалека видны только крыши и фабричные трубы, трубы возвышаются над городом. Артур с Дорин возвращаются. По дороге парень швыряет камень в новенький коттедж. Девушка его журит. Аккордеон чеканит знакомый ритм. Конец фильма.

«В субботу вечером, в воскресенье утром» — первый художественный фильм Карела Рейша (1960), первая победа нового, последнего направления в английском кино. Основная цель этого «сердитого» направления, впервые заявившего о себе в серии документальных лент середины 50-х годов, заключалась в том, чтобы прорвать пелену фальши и выхолощенных штампов, что отделила послевоенное английское искусство от послевоенной английской действительности. Борьба новых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров с идеализацией людей, явлений, процессов вылилась на экране в образах «серой», закулисной Англии, во всей ее будничной неприкрашенности и во всем богатстве неисчерпаемых запасов человеческой энергии, жизнестойкости, характера, обнаруженных в разломах официального фасада «британского образа жизни».

Каждодневность, обыденность — основа первой картины Рейша. Мировоззрение, темперамент героя — движущая сила ленты. Каждодневность отождествилась бы с заурядностью, серостью, скукой смертной, не будь этого героя. А его бунтарское мировосприятие питается каждодневностью, ежечасно подкрепляет ее, с нею борется и с нею органически связано. Артур Ситон буднями живет и с буднями воюет.

Значительность незначительного поставлена во главу угла. Внутренняя жизнь фильма, несмотря на драматизм нескольких эпизодов, несмотря на минуты испуга, даже ужаса, омрачающих самоуверенное лицо Артура, все же отличается эпической размеренностью. Мощным органом гремит аккордеон. Его аккорды — отзвуки великой устойчивости жизненного уклада и каждодневной войны за независимость. Эта именно борьба облагораживает в наших глазах наглого парня в ковбойке, с набриолиненной шевелюрой и вечной сигареткой в зубах. Артур Ситон — найдостовернейшее актерское создание Альберта Финни. Этот Ситон излучает энергию — другие ее берегут. Речь идет об энергии, официально никак не учтенной, свободной — пока ее кто-то или что-то не обуздает. Речь идет об энергии, потерянной для общества, и об обществе, утратившем энергию.

Мы не можем просто сказать, что автор фильма и режиссер возмущены своим белозубым хулиганом. Артур таков, как есть. Пусть его судят другие — только не дурехи-соседки, не угрюмый отец, не цеховой мастер, только не Джек, не Бренда и не Дорин. Это все лица заинтересованные, обманутые или обманщики, «надзиратели» или «поднадзорные». Роль судьи отведена зрителю — в кои-то веки случилось такое в английском фильме: пусть зритель сам отыщет главные проблемы в густой толще быта, в простодушной улыбке Дорин, в смене счастливого покоя и горестной тревоги на лице Бренды, в неслишком разнообразных чувствах, вспыхивающих в глазах «антигероя» Ситона.

Фильм Рейша, с триумфом обошедший экраны мира, сумел первым привлечь всеобщее внимание к английскому экрану. Вместе с картиной Клейтона «Путь наверх», вместе с «Оглянись во гневе» Ричардсона этот фильм возвещал о том, что в английской кинематографии оформилось новое, самостоятельное и убежденное направление. Новые фильмы не развлекали и не запугивали, но показывали и спрашивали.

Детишки поют о корабле, отплывшем от берега. Старательно выпевают каждое слово, задорно выводят каждую трель. Девочки в коротких черных юбочках и белых кофточках играют на школьном дворе в волейбол. Старатель-

но падают, задорно гасят мяч. Одной не везет. «Мазила!» Прямо к нам повернулась обиженная физиономия. Хмурый, недовольный собой и всем на свете взгляд, рот до ушей, утиный нос, сросшиеся брови, нечесаная челка цвета воронова крыла, близко посаженные угольки глаз. Уродливая гримаса исказила и без того уродливое лицо.

Умывалка. Щебечут говорливые подружки: «— Опять переезжаешь? — А вам чего?» Новая гримаса, ненависть в неожиданно огромных глазах, огромный мыльный пузырь на подбородке. Начались титры: «Тони Ричардсон представляет и показывает «Вкус меда». По пьесе Шейлы Делани. Оператор Уолтер Лассели. В главных ролях: Дора Брайан, Роберт Стивенс, Меррей Мелвин, Пол Данка. Впервые на экране Рита Ташингем».

Трясутся в городском автобусе наш уродливый вороненок-школьница (Рита Ташингем) со своей мамочкой (Дора Брайан). Только что, в который раз, снялись они с якоря: мать поругалась с хозяйкой и, подхватив клетку с канарейкой, чемодан и дочку, отбыла через окно, не уплатив за квартиру. Девочка угрюмо уставилась в окно: там в замороженном хороводе проплывают памятники героям, проплывает жизнь, вдвойне чужая: во-первых, героическая, во-вторых, давно прошедшая.

А вот и своя жизнь: пустая комната, под потолком — лампа без абажура, одна кровать. («Опять мы спим вместе?!»), за окном, говорят, бойня. И ванная — одна на весь этаж. Покою тоже нет: мать уже разыскал ее одноглазый. А дочери улыбнулся юнга-негр, что помог им вылезти из автобуса. Что ж, почти все действующие лица перед нами. Пора разворачиваться сюжету.

Это пожелание, впрочем, разделяет одна только мать школьницы Джо — многоопытная и безалаберная Эллен. Эллен торопится: устроиться поуютнее, принять ванну, выйти замуж. Джо, ее дочь, не торопится, хотя ее все время тормозат — куда-то гонят, чего-то требуют. Джо — героиня фильма. Ей предстоит отведать «вкус меда».

Фильм сюжетный, но никуда не торопится. Лирический, но не торопит со слезами. Социально-критический, но не торопит и с приговором. Каждое «за» имеет свое «против» и наоборот. Жизнь персонажей, как и в пьесе Делани, раскрывается в своем свободном течении, в непрерывной смене радостей и печалей, в мешанине расчета и сердечной заботы.

За миром взрослых и детей закреплены разные пластические лейтмотивы, но соотносятся оба мира как два полушария одной планеты: друг без друга их нельзя себе представить. И к взрослым и к детям авторы относятся сочувственно и взыскательно. Камера подолгу смотрит на каждого, отыскивая скрытые токи и глубины. У детей глубин и токов больше. Зато взрослые — как на ладони. Лучшее в себе они не прячут, а очень даже показывают. Худшее прячут неумело, так что разобраться в этом — пара пустяков.

Взрослые — мамаша и ее женишок, — несмотря на сомнительность их занятий, ни жизни, ни людей не боятся. Их место — среди людей, на общественных сборищах, в общественных местах. Они свои в ресторанчике, с гостями, на ярмарке, в уличной толпе: не стесняясь, любезничают, веселятся, скандалят. А останутся одни — заскучают и вскоре даже... разведутся, совсем расстанутся.

Дети неодобрительно и ревниво следят за ними. На чужой, взрослой территории им не победить. Скандал, разыгрывающийся в конце фильма между взрослыми и детьми, естественно, завершается победой взрослых, матери.

Каждая жизненная встреча для Эллен, матери Джо, это бой, который нужно выиграть, а если проиграть, то с честью, заключив выгодный мир. Каждая встреча — часть шумного ритуала. В каждой встрече, поездке, в каждом занятии, в будни и в праздник — азарт, ликующая суета. В каждом хмуром взгляде Джо, в каждом ее неловком движении заключено желание быть подальше от всего этого, от материнских радостей и горестей, и от скандалов, и от ликований.

Возникает параллельный монтаж: мать распевает в ресторанной толпе, веселая и разгоряченная, под искусственное мерцание ресторанных звезд; дочь впервые в жизни целуется с юнгой под звездным небом, на улице; мать упивается ярмарочными увеселениями; дочь снова целуется со своим юнгой, но уже в последний раз: на завтра он уходит в море. Встречи и расставания взрослых — суть заповедный ритуал. Встречи и расставания детей — приобщение к таинству жизни.

К ощущению неповторимости жизненных встреч, человеческого общения, пронизывающего пьесу Делани, в фильме Ричардсона прибавилось ощущение неповторимо-

го облика всей жизненной реальности, окружающей героев. Перед нами — герои, их город, их жизнь. Все донельзя конкретно, как у всех, но — только так! Захламленные пустыри, грязные водоемы, в которые глядит насупленное небо, неуютные дворы и закоулки. Пробежит стайка детей, пройдет детская же праздничная процессия, и снова — тишина. Снова герои принадлежат самим себе и, пристально вглядываясь в их лица, камера твердо намерена не подсказывать зрителю, кто перед ним, — святые или грешники. Юная Джо, Джозефина, обладательница «нежной девичьей комплекции» (такие слова-штампы, с которыми матери легко и спокойно, дочь цедит сквозь зубы или со смехом отбрасывает от себя — они ей не по мерке) — то дьяволенок, то ангел, то страшилище, то мадонна. На допотопном виадуке, связывающем берега городского канала, Джо и ее приятель Джеф читают вслух стихи о прелестной девочке, какую, бывает, повстречаешь и на самой грязной дороге. Рождается романтический образ: цветок, выросший в грязи. «Не метрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности, скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней» (Мандельштам).

Герои и не думают расставаться с этой сумрачной жизнью, с этими серыми кварталами. Квартал серый — они не серые. Средние планы не уравнивают здесь, как у итальянских неореалистов, героя и среду. Среда, городской пейзаж — одно, крупные планы героев — другое.

В глазах Джо — смена чувств, любопытное удивление и упрямое сопротивление увиденному. Долгие крупные планы, трезвые и вдумчивые портреты вырывают героев из контекста среды, поэтически донося тему трудного и неизбежного самоопределения, встречи со свободой.

Сравним «Вкус меда» с «Короткой встречей» Д. Лина. У Лина в фильме 1945 года вспышка любви возникает между двумя немолодыми людьми, на мгновение освещая для них сумрачный город, где их сводят вместе каждодневные заботы. Но застенчивое чувство гаснет вслед за застенчивыми улыбками. Скучный город, проклятое посредничество «милых знакомых», моральные обязательства возвращают все на круги своя, восстанавливают устои, окутывают будничным туманом две отогревшиеся было души.

Во «Вкусе меда» — такой же провинциальный город, с дымным воздухом и старыми домами. Те же серые будни, невеселые развлечения. Столь же короткие встречи. Похожий символ расставания — порт (у Лина был вокзал). Быстро кончается роман Джо с юнгой. Короткая идиллия и у Эллен с Питером. Неизбежно обрывается союз Джо и Джеффри. Обрываются жизненные связи, навсегда расстаются люди, но зрителей не покидает просветленное чувство внутренней гармонии происходящего. Расставания переходят во встречи, прощание с прошлым — в ожидание будущего. Короткие встречи новых героев составляют долгую и вечную встречу с жизнью. Остудяющим будням, однозначной реальности, сломившей героев Лина, здесь противопоставлен житейский хоровод, источник воодушевленного и непредугаданного движения.

...Приближается рождение ребенка — встреча с юнгой не прошла даром. Изуродованная беременностью, Джо яростно накидывается на все уродства вокруг — на слишком нежного Джеффри, на розовую куклу, которую он принес из консультации (ее-то ребенок, может быть, будет черный), на дохлую мышь, валяющуюся на церковном дворе, на золотушного мальчика, слоняющегося неподалеку: «Мы не просим жизни. Нам ее навязывают...» Разыгрывается скандал. Мать вынуждает Джеффри уйти и сама выходит из дому, — ненадолго, за покупками. Джо рыдает одинешенька.

Но вот рыданий уже не слышно. Джо всхлипывает, замолкает, выходит на улицу. Пустырь заливают жаркий свет праздничного костра: 5 ноября ребятишки жгут чучело героя Порохового заговора Гая Фокса. Карапуз (не тот ли уродец, что ужаснул Джо на церковном дворе? — сейчас праздник, его не узнать) сует ей в руку огонек. С другой стороны к костру подходит мать. Усталые глаза, привычная бодрая ужимка: «Надо, верно, чайку заварить?..» А еще с одного боку за костром следит третья пара глаз — Джеффри.

Искрится костер, кружится детский хоровод, танцует пламя бенгальских лучинок. Гаснет экран — и легкий ветерок доносит до нас детскую песенку о корабле, отплывшем от берега. Детский хор все громче. Пошли заключительные титры. Громкий плач дочери, громкий крик матери, фабричные и пароходные гудки, шум улицы — все это заглушается звонкими, хрупкими колокольчиками детских

голосов. По светлеющему зрительному залу разносится ритмичная и нежная песенка.

В этом фильме есть, как будто бы, все для мелодрамы. Банальные ситуации подстерегают героев за каждым углом. Ричардсон счастливо избегает банальности. Слагаемые известны, их сумма неожиданна. Неприкрашенная документальность, призванная бороться против сентиментальности и утешительства, оборачивается элегией. Прозаическая палитра режиссера и оператора расцветивается романтизмом. «Тяжелая» история Джо звучит удивительно легко, свежо, поэтично.

Конфликт отцов и детей, «установившегося» и «становящегося» в следующем фильме-экранизации Ричардсона, датированном тем же 1962 годом, — «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» — разгорается губительным пожаром. Фильм «Одиночество», как и «В субботу вечером, в воскресенье утром» Рейша, поставлен по произведению Алана Силлитоу.

Этот фильм — один из ключевых для английской «новой волны» 60-х годов — трудно рассматривать без ссылок на программный фильм французской «новой волны», прокатившейся по экранам лет на десять раньше, без ссылок на «400 ударов» Трюффо. Поразительно сходство темы (детская преступность), мотивов, кульминационного эпизода (бег подростка, вырвавшегося из колонии на природу, «бег никуда», бег — вопрос, обращенный к зрителю), даже формальных моментов (вплоть до заключительного стоп-кадра).

Вместе с тем ничто не заставит нас поставить под сомнение самостоятельную эстетическую необходимость английского фильма. Сходство же автобиографического и по духу своему авангардистского фильма Трюффо и в гораздо большей степени «хорошо сделанной» экранизации Ричардсона порождено родственностью мировоззрения двух режиссеров.

Какое же мировоззрение вызвало к жизни эти сцены в колониях для малолетних преступников — французской и английской, — куда привели юных героев метания по оклеенному афишами городу? Что за чувство породило умненького французского школьника, отбившегося от своих неладно живущих родителей («400 ударов»), и англий-

ского подростка-волчонка (Том Кортней), выросшего дикарем и воришкой назло своей горе-респектабельной фабричной родне?

Оба крадут, оба попадаютсЯ. Кража для обоих — символ. Что за символ? Борьба с социальной несправедливостью? И да и нет. Эта кража не похожа на кражу у Голсуорси или О'Генри. Это и не веселая кража Тома Сойера. Общество не изображается ни Трюффо, ни Ричардсоном как страна хозяев и рабов, имущих и обездоленных, или как страна дураков. Общество изображается не уродливым, а нормальным — не без радости, не без доброты, не без заботы о человеке.

Образцовая колония для малолетних преступников — жить бы да радоваться: тепло, светло, кормят, одевают, дают работу, развлекают, готовят к полезной деятельности, кругом — природа. Только вот все по команде: и развлечения, и работа, и игра. За нарушение или побег бьют. А кругом — природа.

В обоих фильмах есть эпизод поимки беглеца. У Трюффо его ведут сквозь строй деревьев, по прекрасной аллее. У Ричардсона пойманного избивают, и его крики заглушаются христианским гимном, который во все горло распевают ребята, довольные тем, что их собрали на концерт и дали попеть всем вместе.

Героя Ричардсона выпускают за тюремную ограду, чтобы он тренировался для легкоатлетического состязания с командой из «свободной» школы. Этот матч — ставка директора (Майкл Редгрейв), который хочет доказать своим шефам и самому себе, что и в тюрьме можно «сделать человека», что в тюрьме для этого, пожалуй, даже лучшие условия. К примеру, на воле не заставишь подростка пойти к психоаналитику, а тут идет как миленький и попадает в одну из ячеек, приготовленных для него «стариком Фрейдом» или «стариком Юнгом». Теперь все про него ясно: кто он, меланхолик или холерик, далеко ли зашел в нем инстинкт разрушения, и т. п.

В отличие от бегуна Ричардсона герой Трюффо покидает колонию «по собственному желанию». Но оба знают, что возврат неминуем, что этот бег — не побег, что бегут они «просто так». И все равно оба бегут, — вдыхая полной грудью свежий воздух, оставляя свое отражение в лужах, не ища сочувствия у чужих дверей. Последний кадр Трюффо: беглец видит, что впереди море — и боль-

ше ничего. Но он бежит, оставляя маленькие вмятины в мокром песке, бежит навстречу нарастающему шуму волн. Вдруг стоп-кадр: малыш обернулся, и мы вслед за оператором поймали его напряженный, какой-то умудренный и о чем-то вопрошающий взгляд — за что? Такова жизнь?

«Колонист» Ричардсона после тренировки возвращается в тюрьму. Первый опыт директора увенчался успехом: рефлекс тюрьмы сработал. Но когда дело доходит до самого соревнования, когда подросток повторяет свой бег не только под гул ветра, но еще под завывание толпы, под ободряюще-повелительные окрики директора, на потеху богатым филантропам, — отвоёванная на несколько часов свобода говорит в нем свое слово.

Перед самым финишем одинокий бегун останавливается, в голове проносится все, что было до колонии, — и бегун-заключенный пропускает конкурента из «свободной» школы вперед. Для себя он победил, для директора побеждать не стал.

В фильмах двух молодых режиссеров герой-подросток оказывается в оппозиции к миру взрослых. Мальчуган Трюффо в большей степени без вины виноватый, его архетип — «невинный младенец» Достоевского, своими слезинками искупающий неизбежную вину мира. Ричардсоновский Колин Смит вобрал в себя больше жестокости и зла — зато он не живой труп, как окружающие.

Между естественной жизнью подростков и тоже как будто бы естественной жизнью общества взрослых, буржуазного общества, выросла незримая стена. Высятся вокруг дома, спешат люди, командуют учителя и родители. Все тобой недовольны, все куда-то подгоняют — подгоняют-то, видимо, к самим себе, к своей суетливой, ко всему привычной и до странности безопасной жизни (хотя за эту безопасность надо ежеминутно бороться). Старшие заслонились иллюзией покоя, благополучия и не очень-то замечают важные вещи: что умер отец («Одиночество бегуна»), что родители друг друга обманывают («400 ударов»). Их не ужасает, что дети пройдут вслед за ними такой же жизненный путь; они толкают детей на этот путь — и те бунтуют.

Бунт — преступление, бунт — кража, анархический, отчаянный бунт. Колин Смит — из-за этого он и попал в колонию — ворует деньги, всем своим существом ненавидя эти самые деньги. Это чуть ли не «кража ради кражи».

Попав в детскую тюрьму, Колин выясняет, что там от него хотят того же, чего хотели дома: подчинения, повиновения, жизни по приказу. Тюремный ритуал лишь усугубляет, не меняя в корне, ритуал житейский, обыденный. Такова жизнь?

Но ведь и родители, и учителя, и наставники в колонии — все по-своему заботятся о подростках. Для подростков же это пустая, мелочная, равнодушная забота, они ей не верят. Директор — психоаналитик, наставники в «Одиночестве бегуна» преисполнены холодной уверенности, что они знают душу подростка, знают жизнь и готовы примирить с нею, подчинить ей кого угодно — самого буйного из бунтарей. Но и машина дает осечку.

Затихает скандальный шум матча, колония возвращается к нормальной жизни. Обходя мастерские, директор больше не треплет по плечу своего любимчика Смита. Грубым окриком он заставляет его поднять с пола какую-то вещь. Смит беспрекословно выполняет приказ и становится обратно в строй колонистов, к рабочему месту: угрюмый, замкнувшийся ото всех на сто замков, настороженный — щелочки вместо глаз, лохматая копна нависла надо лбом, ввалившиеся щеки, стиснутые зубы. За кадром знакомый гимн — «Иерусалим» Блейка. Радостно и дружно звучат ломающиеся голоса. Стоп-кадр: замерла мастерская, застыл за своей черной работой «одинокый бегун». Громко звучит гимн: «И вот он наш Иерусалим, наш сон и явь, земля обетован-на-я!»

Конечно, у Ричардсона свои, английские акценты: предыстория героя — фабричная среда, серый быт, болезнь и смерть отца, борьба за существование; вылазки на природу, похожие на военные операции и на нереальную мечту (и анархические «вылазки» самой природы в диковатом парне, нарушающем нормы и порядки); дымная долина города, увиденная с какой-то Н-ской высоты, которой чудом и на мгновение завладел герой и его приятели...

Есть в «Одиночестве» и другие мотивы, характерные почти для каждого фильма английской «новой волны»: спор с «газетной» правдой, с идеологией чужеродного общества. С помощью нового спутника жизни мать Колина покупает телевизор, и теперь лектор ратует из ящика за то, чтобы сделать Англию более могущественной. А если выключить звук, то видно, что лектор — старый фигляр, которого наняли людей охмурять, которому деньги нуж-

ны. Когда директор колонии будет апеллировать к «репутации школы», подбадривая своего подопечного, Колин Смит расслышит в его словах тот же обман, что и у лектора. Все они — «патриоты для себя», у всех своя выгода, все себе на уме.

В ответ лживым словам заводит свои тоскливые, сбивчивые синкопы знаменитая ричардсоновская труба. (Помните трубу, на которой играет герой «Оглянись во гневе», будоража и успокаивая себя, раздражая и провоцируя обывателя? Так вот, на экран пьесу Осборна перенес именно Ричардсон.) Под романтический голос трубы бежит первый раз по лесу Колин Смит, под песню трубы ему впервые открывается до конца чувство «бегуна на длинную дистанцию», чувство свободного одиночества. Бег — символ свободы — становится для героя и его создателей и танцем единения с природой, с жизнью. Это, если угодно, «джазовая», призрачная свобода, но граничит она и со счастьем. Проблеск свободы освещает жизнь-тюрьму, где все — надзиратели и поднадзорные и где можно, оставаясь заключенным, все же не покориться.

Такова символика этого фильма — совсем не скрытая, напротив, может быть, чересчур выдвинутая вперед, доведенная до сведения зрителей с помощью контрастных противопоставлений: город — и природа, тюрьма — и природа, научно организованная колония — и естественные импульсы подростка, униформа «свободных», «хозяев», «надзирателей» — и униформа «рабов», «поднадзорных», тоталитаризм, духовная смерть — и одиночество, жизнь между тюрьмой, городом «четырехсот ударов» — и несбыточной свободой, жизнь «на последнем дыхании».

В глазах у мальчика Трюффо — неразрешимый вопрос. Щелчки глаз Смита — Тома Кортней скрывают ответ: не поддаваться, стоять на своем. Обществу-тюрьме брошен вызов, и тоскливому чувству, рождающемуся в нас при виде торжества зла, не удастся, как и во «Вкусе меда», заглушить голос надежды. Борьба Колина Смита не закончена.

«Эта спортивная жизнь» (1963) — первая художественная лента главного идеолога движения «Свободное кино» Линдсея Андерсона.

Монтажные стыки с первых же кадров наглухо связывают настоящего героя с его прошлым, отсылая нас от му-

чительного зрелища зубной операции к годам становления Фрэнка Мэчина и поминутно возвращаясь обратно, в зубо врачебный кабинет. Штольня, где Фрэнк «рубает уголек» — и один зуб долой. Первая встреча с регбистами — нет и другого зуба. Переезд к вдове Хэммонд, муж которой погиб на местной фабрике, — и врач уже говорит о полном зубном протезе.

Все, кто окружает Мэчина, и всё, что его окружает, достаточно близко напоминает житейские сферы, освоенные документалистами «Свободного кино» (не последнее место среди них принадлежало самому Андерсону) и художественными фильмами Рейша и Ричардсона. Задворки, где живет молодая вдова рабочего, ее кухня, оклеенная старыми обоями, квартальный кабачок, городской клуб, стадион, осененный фабричным дымом. Сам Фрэнк, как и его родители, как и миссис Хэммонд, был рожден для этой жизни.

Сидя в зубо врачебном кресле, знаменитый регбист вспоминает недавнее прошлое. В кадре двое: Фрэнк Мэчин и не известный нам парень. Оба прорвались в городской клуб, куда не всякого пустят, вслед за игроками из местной команды. Сейчас капитану регбистов вручают приз. Он, конечно, немного смущен, но явно привык к популярности.

Парень, стоящий рядом с Фрэнком, хлопает в ладоши вместе со всем залом. Фрэнк с хрустом скрещивает руки на груди. Потом он заденет капитана и будет с ним драться. Потом его возьмут в команду.

Крупный план: лошадиное лицо, обезьянья челка, приоткрытый рот, выпяченные губы, иступленный, тяжелый взгляд — Фрэнк Мэчин (Ричард Харрис), будущая гордость города, дорогой игрок. «Сколько я, по-твоему, стою?» — спросит он в середине картины.

А вот другой крупный план: некрасивое, изможденное и молодое еще женское лицо, скрытые глаза, печальные складки у рта и на лбу, трогательные завитушки волос на висках, изломанные болью брови — вдова Хэммонд, мать двоих детей (Рейчел Робертс — Бренда из «В субботу вечером, в воскресенье утром»). На каминной решетке у нее до сих пор стоят башмаки мужа, погибшего в результате несчастного случая. Домик вдовы окружен тесным строем таких же домиков и над ними, как над стадионом и над всем городом, маячат все те же трубы.

Фабрика — истинный центр города, она дает смысл существованию всех местных жителей, она отняла у миссис Хэммонд мужа, но она же подарила славу Фрэнку Мэчину, ибо его принял в команду и патронирует ему не кто иной, как мистер Уивер, хозяин фабрики, спортивный меценат, «босс» и тут и там.

Уиверу и Мэчину приходится несколько раз встретиться лицом к лицу. Уивер будет то ласково покровительствовать Мэчину, то фамильярно над ним издеваться, то брезгливо от него отрезаться. Мэчин же всякий раз будет самым собой: уродливым быком, обезьяной с оголенными нервами, настороженным зверем, полным грубой силы и невысказанной тоски.

В английском кино и на английской сцене в 60-е годы можно часто присутствовать при этой роковой встрече зализанного, богатого человека-пешки и человека-зверя, не способного выразить себя сколько-нибудь «гуманитарным» образом. Жестокость, поселившаяся и в социальном мире и в человеке, жестокость, которую переносят с одного предмета на другой, из одной сферы жизни в другую, цепная реакция жестокости — мы где-то у самых ее истоков.

Бурно колыхнется дымное марево стадиона, льет пот с игроков, тяжело их дыхание, тяжело дается им победа. Но, добившись ее, Мэчин считает себя вправе, хотя бы ненадолго, показать себя хозяином жизни. Со стадиона, с газетной вырезкой в кармане он мчит к своей квартирной хозяйке, но, как всегда, его туповатое воодушевление разбивается о ее холодную замкнутость. «Они ползают на брюхе, — орет в неистовстве герой «Спортивной жизни», указывая вдове Хэммонд на аккуратные и убогие соседские домики, — а я хватаю жизнь за горло!»

Мэчин обставляет дом, дарит миссис Хэммонд шубку, везет ее с детьми за город в только что купленной машине. Она старательно выдавливает из себя улыбку, чуть-чуть оттаивает — и снова погружается в летаргический сон своей полужизни.

На очевидную реальность тех знаков внимания, которые оказывает ей Фрэнк, она может ответить только не менее очевидной реальностью своей судьбы. Способы общения с другим человеком и способы завоевания жизни, которыми только и способен оперировать Мэчин, — сугубо физического свойства. Сколько бы ни было в его взгляде

скрытой тоски и тревоги, жизнь требует от него только того, что могут дать его тело, энергия, хватка, воля к борьбе. А вдову Хэммонд жизнь наделила умершим мужем, детьми, трудным бытом, занявшим все ее сознание, отнявшими целиком ее энергию, ее волю к борьбе. От остального она прикрывается абстракциями, обеспечивающими ей репутацию «хорошей матери» и «хорошей соседки». Эти абстракции — долг, верность памяти мужа, бережливость, приличие — Мэчину чужды. В его «спортивной жизни» с таким багажом не проживешь. Там все проще, грубее, «реальнее». Фильм углубляется в разоблачение неуместного идеализма, которому противопоставляются не другие идеалы — откуда им взяться у Мэчина? — а сама жизненная сила, предстающая в грозном и несчастном облике короля регбистов.

Все попытки Мэчина преодолеть пропасть, разделяющую его и Маргарет Хэммонд, обречены на неудачу. Его «физические методы», его грубое пренебрежение тенью и абстракциями, с помощью которых Маргарет старается уберечь себя от всеобщей жестокости, способны только отпугнуть, еще больше отдалить ее от него. Когда, отчаявшись, Фрэнк отбрасывает последнюю осторожность и обрушивает на Маргарет весь запас накопившейся в нем неудовлетворенной гордости и страсти, он теряет последнюю надежду на духовное сближение между ними. Маргарет прогоняет его и вскоре умирает. Над ее кроватью в больнице Фрэнк замечает паука и яростным ударом давит его на стене.

Клубится марево стадиона, смешиваются в единый, нерасчленимый фон болельщики — словно лица за Сикстинской мадонной. В грязный ком смешались тела игроков. И только одно лицо в упор смотрит на зрителей — ожесточенное, искаженное яростью схватки и немимым вопросом о ее конечном смысле.

Поднявшись в собственных глазах над толпой и над дымным городом, Мэчин изведает в конце концов последнюю ступень унижения. Этого он, очевидно, не заслужил, но этого не могло не произойти.

В своих документальных фильмах — «Каждый день, кроме Рождества», «Дети четверга», «О, волшебная страна!», «Марш на Олдермастон» — Андерсон вдохновенно воссоздавал общественное целое из его человеческих составных. В «Спортивной жизни» запечатлен как бы об-

ратный процесс. Индивидуалист Фрэнк Мэчин черпает жестокость из своего социального опыта. Его личность искалечена тем же, что помогает его жизненному успеху, его самоутверждению. Социальное и индивидуальное начала неразсторжимо сплетены, как регбисты в ожесточенный момент матча, и уже почти не разобрать, откуда исходят жестокость и подлость, где их главный источник, «кто первый начал».

Столкновение безысходной серости обывательского существования и анархического бунта «жизненной силы», внешние освобожденной от бремени обстоятельств, внутренне ими опутанной, — этот общий для «новой волны» конфликт разрешается у Андерсона трагически. Мотив «лишнего человека», пришедший из прошлого века и в сегодняшнем английском искусстве преобразившийся в мотив «лишней энергии», у Андерсона и Ричарда Харриса, исполнителя роли Мэчина, приобретает особую драматическую и лирическую окраску. Чем острее чувства Мэчина, тем более жестоко его поведение. Чем искреннее его презрение к Уиверу и большим деньгам, тем нелепее, уродливее протест. И чем уродливее протест, тем меньше у него шансов победить покорную пришибленность Маргарет.

Уродство этой дисгармоничной диалектики деформирует психологию, самую жизнь.

Часть персонажей фильма с самого начала отмечены каким-нибудь уродством — внешним или внутренним, заметным, бросающимся в глаза. Председатель спортивного клуба — безногий старичок, преследующий Мэчина, может быть, педераст; жена Уивера мучительно стареет; вдову Хэммонд обезображивает внутренняя боль. Но, главное, нормальные парни-регбисты, дружелюбные, открытые, привлекательные, прекрасно владеющие собой и своим телом (авторы фильма не налюбуются телом профессионального спортсмена) на наших глазах калечат друг друга, превращаясь в те же изуродованные существа, какими изобилует жизнь. Фильм начинается с того, что Мэчину вышибают на поле зубы. Потом выясняется, что и он не прочь был воспользоваться запрещенным приемом. Фильм завершается на спортивном поле, оставляя героев в азарте очередной схватки, очередной драки. Только что мы увидели кошмар Мэчина — замедленную картину матча, сражение в грязи, схватку страшных рептилий, одетых в

форму спортивных клубов. Только что мы видели смерть Маргарет Хэммонд. Жестокая игра регби, жестокая штука жизнь.

Это последняя философская точка, которую поставил английский кинематограф «новой волны», отметив первое пятилетие своего существования.

Андерсон и его «Спортивная жизнь» развили мотивы новых английских фильмов до крайнего предела, за которым следовало ожидать коренной внутренней трансформации. Бытовая хроника разрушается здесь изнутри экспрессивными взрывами; поэтика тяготеет к многозначности языка и к упрощенным символам; непроходимым обвалом грозит обрушиться разрыв духовного и материального начала, цели и средств ее осуществления, «человеческого материала» и его предназначения. «Спортивная жизнь» указала молодым английским кинематографистам на сложность затронутых ими проблем и на обилие проблем, ими еще не затронутых.

Медленно отворяется входная дверь и в ней появляется эlegantный человек средних лет. Вместе с ним мы движемся по просторным залам особняка, который, судя по всему, ремонтируют. Стены без картин, вещи в чехлах, гулкое эхо большого пустого дома. Наверху, в пустой комнате, спит в кресле привлекательный блондин. «Вам нужна прислуга, сэр?» — Баррет (Дэрк Богард), эlegantный сверстник блондина (Джеймс Фокс), становится его слугой.

Это идеальный слуга — сама предупредительность, тактичность, готовность. Идеально следит за домом, идеально прислуживает за столом, идеально подает пальто невесте Тони, своего хозяина. Невеста, которой не терпится стать хозяйкой в новом доме, всячески старается, чтобы слуга Баррет знал свое место. Баррет стойко сносит ее оскорбительные капризы. Тони между тем исправно следует и домашнему ритуалу, который неукоснительно поддерживается Барретом, и ритуалу ухаживания, установленному Сьюзен. По совету Сьюзен он даже согласен возглавить международную операцию по переселению голодающих крестьян из Малой Азии в Южную Америку. Он на все согласен, все принимает как должное, готов принять из чужих рук любую услугу.

В свою очередь Баррет любую услугу готов оказать. В конце концов он даже подсылает к Тони свою любовницу, которую сперва выдает за сестру.

Но эта капля переполняет чашу. Инертный Тони теряет над собой контроль. Все дальнейшее воспринимается как фантазмагорическая агония личности.

Пусть под давлением Сьюзен Тони прогоняет провинившегося Баррета (в этот кульминационный момент Лози позволяет себе трюк с выпуклым зеркалом: лицо «гордого хозяина» Тони раздувается, Баррет ковыляет на крохотных кривых ногах). Пусть некоторое время спустя Тони не примет всерьез мольбы о прощении барретовой подружки Веры. Его судьба все равно решена. Он был бездумно убежден, что купил душу своего слуги, приняв его к себе на работу. Теперь ему приходится расплачиваться своей душой. Баррет возвращается на прежнее место — и дом Тони все быстрее и быстрее погружается в атмосферу полного разложения.

В былые времена хозяин и слуга переодевались к каждой еде. Теперь у обоих такой вид, будто они вообще не раздеваются. В последний раз мы видим Тони среди какого-то дикого сборища, набившегося без спросу к нему в дом, среди существ непонятного вида, возраста и пола. Пьяный Тони ползает у них под ногами и замирает, потеряв сознание, а может быть, заснув (как в начале картины). А Баррет добивается своего последнего триумфа — ему чуть ли не отдается Сьюзен.

В «Слуге» (фильме-сверстнике «Спортивной жизни», 1963) режиссер Джозеф Лози, в середине 50-х годов перебравшийся в Англию из США, сводит воедино свои постоянные мотивы и характерно английскую социальную проблематику. Это повесть о мучительной людской связи, о мучителе и мученике. «Для меня, — говорит автор «Слуги», — это история людей, попавших в одну западню, только с разных концов».

Перед нами месть социально зависимого, слабого, бедного, обращенная против не по праву сильного, богатого, независимого. Однако не случайно киноинсценировку романа Робина Моэма, положенного в основу фильма, делал Г. Пинтер, чья драматургия представляет собой английскую разновидность «театра абсурда». Мотивировки Пинтера донельзя усложнены; портреты героев многозначны, не всякому под силу составить диаграмму их поведения.

В фильме Лози царит атмосфера разреженного действия. Слова приравниваются к любому бытовому звуку, внезапно и угрожающе нарушающему мертвую тишину. Тишина — это знак замершей жизни прежней Англии, Англии колоний, каст и традиций. Угроза — лейтмотив сегодняшнего положения вещей. Это фильм-загадка, но и фильм-притча. Каждый жест и звук аффектированы, выделены, гиперболизированы, как предметы на барочных натюрмортах. Слова гулко падают, по одному, в колодец выжидающей или опустошенной тишины. Сугубая, кинематографическая конкретность движений, звуков, жестов вступает в напряженное противоречие с туманной загадочностью психологического содержания происходящего. Наше сочувствие переносится с одного героя на другого, пока не выясняется, что сочувствовать надо всем или никому, что мы имеем дело с врожденными и навсегда укоренившимися свойствами, с чисто английским противоречием между поверхностью явлений и их подлинной сущностью, между формами и содержанием жизни.

От первых фильмов «новой волны» в памяти оставались вдохновенные портреты героев и городские пейзажи, предстающие их мятежному взору. Фильмы следующего периода чаще возвращаются в интерьер, герои блуждают в лабиринте лестниц и зеркал. Угрюмых и вспыльчивых «быков», «волчат» и «воронят» сменила на английском экране нейтральная, сдержанная, светлоглазая интеллигентность Богарда, Бейтса, Кристи, Ванессы Редгрейв. Мягкость новых героев таит бог знает какие сюрпризы. Если герои Рейша, Ричардсона, Андерсона утверждали неподатливое, твердое «зерно» личности, то новые герои свидетельствуют, напротив, о податливости, хрупкости личности. Раньше речь шла о самоутверждении характера, теперь — о его самоуничтожении. Важное место заняли мотивы вольного или невольного лицедейства, двойной игры, скрывающей истинные намерения участников.

Диалог в «Слуге» Лози не выходит за рамки светского ритуала, мирного и любезного обмена репликами. То, что происходит под маской этого диалога, пзобличает исконную лживость — не содержания, но самой формы общения данных героев.

География дома, в котором происходит действие «Слуги», всецело отвечает замыслу картины: в ней запечатле-

лась лаборатория противоречивой, хитроумной и каждодневной борьбы за власть одного человека над другим. В каждый момент этой борьбы кто-то наверху, на высоте данной ситуации, кто-то внизу проиграл. Бесшумное движение персонажей «Слуги» вверх и вниз по лестницам звучит весьма многозначительно.

Дело осложняется еще тем, что перед нами борьба неосознанная, соперничество потенций и побуждений, а не столкновение сознательных противников. Один — «хороший хозяин», другой — «хороший слуга», третья — «хорошая невеста». Но в этом традиционно английском, просторном и богатом доме такое «психосочетание», такой химический состав чреват неизбежным взрывом. Барометр Лози указывает на бурю.

«Сноровка» Ричарда Лестера (1965) впервые принесла Англии высший приз на Каннском фестивале.

Сноровка — какая? Сноровка столяра, плотника, маляра. О ней идет речь в фильме Лестера. Сноровка учителя, спортсмена, мотоциклиста. И ей уделено много кадров. Но важнее других — особая сноровка, которая, как и всякое умение, не всякому доступна: сноровка в любви. Ей и посвящается сюжет этого авангардистского произведения.

Это легкий, ненавязчивый, в иные минуты просто развлекательный авангардизм. Легко и весело смотрится, никого не пугает, не отталкивает непонятностью — разве что стариков-«родителей», испуганно жмущихся на экране к домам, когда по столичной улице проносятся «тэдди-бойз» на мотоциклах: «Чего только эта молодежь не выдумает?» Она и выдумывает. Квартет юных героев отправляется гулять по Лондону... на старой железной кровати. «А что тут такого?!»

Пожилые лондонцы, появляющиеся в кадре каждые десять минут, составляют в конце концов словно бы хор «старой доброй Англии» — да какой там «старой» — той, что была молодой и бодрой всего лет двадцать-тридцать назад, до войны и сразу после нее. Морщинистые лица, головки в аккуратных буклях с поредевшими идеальными проборами — на фоне чистых старых улиц, чистых старых домов. Сдержанно и недоуменно глядят на нас усталые глаза. Слышатся обрывки реплик — невозмутимые

или возмущенные: «Я ходил в школу восемнадцать километров!», «Я ходил в школу босиком!», «Где им взять патриотизм?!», «Нам надо беречь национальное наследие...»

А «национальное наследие» — живое и непутевое — несется по центру улицы, едва замечая окружающее. Потому-то лица старших только мелькают на экране, как мелькают улицы, двери, окна мимо ракетой летящего мотоцикла. С мотоцикла все это кажется поп-артом — яркой и сумбурной аппликацией, монтажом поделенных на полоски и квадратики плоскостей.

Поп-арта этого в фильме много. Не проходит и минуты без монтажного стыка. Каждый кадр отражает мировосприятие сегодняшнего английского подростка-лондонца — яркое, лоскутное, неумное. Старшие увиденны глазами юного поколения. В большинстве кадров это поколение само смотрит с экрана — то возбужденными глазами Колина, неврастеника с холерическим темпераментом, учителя и владельца квартиры, а главное, юнца, не занимавшего еще проклятой сноровки; то не по возрасту холодными глазами его наставника по этой части Толина; то огромными, живыми и удивленными глазами Нэнси, девочки-провинциалки, быстро нашедшей со столичными однолетками общий язык (Рита Ташингем).

Перед нами лондонские подростки и Лондон, увиденный их глазами. Лондон, то безнадежно отстающий от мчащегося в неизвестность мотоцикла, то вдруг наводняющийся сонмами томных девиц, затмевающих молодым людям солнце (в эти мгновения кадры стилизованно передержаны, сюрреалистически преображены), то дарующий радость короткой встречи с природой — за оградой парка, под сенью старых кленов.

Лабиринтами узких улочек пробирается по Лондону старинная железная кровать — обновка Колина и главный плацдарм его треволнений. Смешной парад с кроватью — друзья перегоняют ее чуть не через весь город и даже по реке — призван поведать публике о «первичных» потребностях героев и передать изобретательную и сумасшедшую игру молодой энергии, ищущей любого выхода — лишь бы не того, какого требуют взрослые. Но — странное дело — путешествие кровати вызывает ощущение не столько будоражащей сдвинутости мира, покинувшего нормальную колею, сколько, напротив, какой-то основа-

тельности. Красивая, старинная кровать — есть в ней прочность и покой, немало в нее вложено сноровки, еще не одному поколению она послужит.

Все в фильме принимает форму игры, полной несуразных неожиданностей. Колин, мечтающий сдать комнату девушке, в один прекрасный день обнаруживает в этой комнате какого-то молодого человека, который все решительно жаждет покрасить в белый цвет, побелить. Часть дальнейшего действия происходит на фоне этой пустой побеленной комнаты, в окне которой то неожиданно появляется, то так же неожиданно исчезает четверка юных персонажей. Советы, которые дает Колину многоопытный приятель, по воле режиссера (и в мечтах Колина) зубрят затем школьники, его ученики. Комический калейдоскоп монтажа готовит зрителю немало других сюрпризов.

Главный социологический аспект фильма — взаимная неприспособленность: молодежи — к жизни и английской «традиционной» жизни — к новой молодежи. Голоса старших напоминают о том, что их поколениям приходилось больше бороться за существование, а в это время на экране учитель Колин носится как угорелый за Толином с записной книжкой в надежде узнать, как приобретает желанная сноровка.

В ушах у Колина (и у нас, зрителей) звучат слова о воинской повинности, «национальной системе образования» и т. д. (кто все это произносит, мы не знаем, однако ясно, что «старики»), а думать наш герой может только о треклятой сноровке. Со слов друга, Колин вдумчиво заносит в книжечку: «Сначала нужно, чтобы появилось чувство». Но чувство появляется только само собой — нужно это или не нужно: в финале так и происходит.

«Учитель учителя», циник Толин, демонстрировавший перед приятелями технику и анатомию флирта, посрамлен. На его долю приходится только ложное обвинение в изнасиловании, а любовь достается Колину. Такова мораль борющегося с моралью фильма.

Уже несколько веков судьба английской культуры находится в основном в руках писателей и актеров. Это не значит, что в Англии не было хороших композиторов, живописцев, скульпторов или архитекторов. Просто облик английского искусства определяли Шекспир и Мильтон, Дефо и Свифт, Диккенс и Голсуорси, Шоу и Грин, Гаррикс и Кин, Макредд и Ирвинг, Элен Терри и Гилгуд.

Ведущее положение писателя, драматурга и актера определило другую, тоже насчитывающую века традицию: постоянное соприкосновение и взаимообогащение ключевых сфер проявления национального гения. Шекспир начинал свой путь на сцене. Актер Дэвид Гаррикс написал около сорока пьес. Долго не мог выбрать между профессией писателя и сценой Ч. Диккенс. Один из наиболее популярных драматургов Англии в 30-е годы нашего века, Н. Коуард, пользовался не меньшей славой и как актер театра и кино. Наконец, совсем недавно актер Джон Осборн стал лидером «рассерженных» — нового, реалистического направления в английском театре и литературе.

Словом, актеры по-прежнему занимают одно из главных мест в культурной жизни Великобритании. И определяется это место не дворянскими титулами, которые присваивают Р. Ричардсону или М. Редгрейву, Л. Оливье или Д. Гилгуду, а постоянным появлением одаренных, не похожих на именитых предшественников актеров, общностью их принципов, давно сложившихся в национальную школу сценического искусства.

В трудной, мучительно непостоянной истории английского кино, где эпизодические успехи чередуются с длительными кризисами, актерам также отведено заслуженно почетное место. Даже в наиболее тяжелые для кино Великобритании годы английские фильмы выделялись благодаря тонкости, мастерству, своеобразию занятых в них артистов, которые поэтому довольно часто снимались за границей и еще чаще переезжали в Голливуд. Так случилось, например, с великим Чарлзом Лаутоном, с миловидной Грир Гарсон, с меланхоличным Лесли Хоуардом, с кумиром первых послевоенных лет Джеймсом Мэзоном и со многими другими мастерами экрана.

Чаще всего дело было не в отсутствии патриотизма и не в жадности. Просто в стране выпускалось слишком мало фильмов. Даже в 30-е годы большая часть из них

ставилась насмех, отличалась низким художественным уровнем и плохо оплачивалась. Профессия киноактера не могла прокормить и почти не позволяла выдвинуться.

Как известно, Александр Корда предпринял попытку создать систему «звезд», наподобие голливудской, и разыскал талантливых молодых актеров, которые не только выдержали конкуренцию с иностранными знаменитостями, но и быстро завоевали международную славу. Однако, пригласив массу способных исполнителей, Корда заставлял их подолгу ждать — его студия выпускала не так уж много фильмов. Стремясь поднять международный авторитет «Лондон филмз», ее организатор часто снимал популярных иностранцев — Конрада Фейдта, Питера Лорре, Элизабет Бергнер и т. д. Приверженность Корды к декоративно-экзотическим фильмам ограничивала круг ролей, а также участие тех актеров, интересы или внешность которых не отвечали характерным для основателя «Лондон филмз» требованиям живописной романтичности.

При всем уважении к настоящему таланту Корда воевал с Голливудом его же оружием, и подлинная одаренность значила для продюсера гораздо меньше, чем диковатая экзотичность скуластого темнокожего паренька Сабу, кукольная красота Джун Дюпрез или аристократическое изящество Джона Джастина, откровенно подражавшего Д'Артаньяну Голливуда — Эрролу Флинну.

Несмотря на то, что Корда возлагал надежды на актеров, обладавших прежде всего эффектной, броской внешностью, наиболее популярными английскими кинозвездами 30-х годов стали не Сабу, не Джон Джастин или Джун Дюпрез, а пришедшие со сцены профессионалы — Маргарет Локвуд и Роберт Донат.

Публику, бесспорно, привлекала хрупкая, чуть-чуть «сердитая» красота Локвуд, напоминавшей чем-то американскую кинозвезду Мирну Лой. Однако, если Лой до кино позировала в фотоателье, Локвуд закончила РАДА — Королевскую академию драматического искусства, откуда вышли Чарлз Лаутон и Вивьен Ли. Благодаря профессиональной подготовке актриса не повторяла себя в каждой новой роли, но каждый раз находила соответствующие данному характеру краски.

Чаще всего Локвуд поручали банальные роли романтических «инженю» в приключенческих картинах. Не желая копировать кукольных красавиц О. де Ховиллонд,

актриса добивалась успеха (ее тоже пригласили в США для участия в фильме «Гунга Дин») благодаря некоторому отходу от стандартной схемы. Холодная надменность и диковатость ее инжению — капризных и самовлюбленных — сообщали роли оттенок подлинности, индивидуальности.

В фильме К. Рида «Банковский праздник», где актриса изображала колебания поставленной перед дилеммой (любовь или долг) медсестры Мэри, М. Локвуд проявила свою способность правдиво обрисовать и духовный и внешний облик англичанки 30-х годов. Еще успешнее она выступила в роли Джени Фенвик в экранизации романа А. Кроуина «Звезды смотрят вниз», также требовавшей от исполнительницы достоверности, естественности, умения проникнуть в мир простого человека.

Такие роли, естественно, были исключением. Как правило, Локвуд занимали в коммерческих фильмах, но даже там (достаточно вспомнить любопытный психологический этюд постепенного преображения Айрис в детективе «Леди исчезает») актриса выделялась профессиональной легкостью и естественностью исполнения.

Столь же прочной популярностью пользовался Роберт Донат — «английский Жерар Филип» 30-х годов.

К 1933 году, когда Донат добился заметного успеха в роли молодого приближенного Генриха VIII, Томаса Калпепера (и это несмотря на соседство Ч. Лаутона, который, казалось, затмевал всех своих партнеров), артист имел уже двенадцатилетний опыт выступления на сцене.

Правда, его кинематографический дебют («Люди завтрашнего дня») прошел почти незамеченным. Однако Корда, присутствовавший на съемках картины в Оксфорде, сразу же обратил внимание на стройного, высокого артиста, на его своеобразную, меланхоличную красоту и странную, ироническую усмешку, на подкупающую искренность его звучного, благородного голоса.

Казалось, Донат был рожден для того, чтобы играть рыцарей и королей, благородных разбойников и неотразимых любовников, для тех драк, фехтовальных балетов, немыслимых прыжков и стремительных погонь, которые так волнуют подростков, а в представлении многих западных кинопродюсеров ассоциируются с подлинной романтикой.

Вероятно, именно таким представлял будущее Доната Корда. Потому он и пригласил актера сняться в «Част-

ной жизни Генриха VIII» — фильме декоративном, экзотически-условном, облакающем в наивно-романтический флер жестокую правду истории. Следует признать, что чутье не обмануло продюсера. Фотогеничность Доната, его изысканность, поразительная пластичность, способность сообщить элегантность любому костюму оттеняли грубоватую сочность Лаутона и дополняли фильм минорной нотой, без которой орнамент Корды выглядел бы слишком тяжеловесным.

Вместе с тем, в отличие от большинства популярных рыцарей плаща и шпаги, Донат не превратился в живописную пластическую деталь: экзотика наряда и традиционная условность позы не заслонили живого человека. Актер подарил фильму свою красоту и изящество, но надломил образ затаенной трагичностью, ироничностью.

Меланхолическая медлительность и скрытая глубина чувства Томаса к честолюбивой фрейлине Кетрин Хоуард, его гнев, отчаяние бессилия, горестная ирония, сопровождающие флирт Кетрин с королем, наконец, язвительность героя, смело прерывающего ночное свидание своего монарха с любимой, — все это едва ли соответствовало представлению о романтическом персонаже и тому взгляду на историю, который Корда заимствовал скорее у Дюма, нежели у Шекспира.

Все же внешность и пластическая красота актера заставляли видеть в нем именно героя Дюма. Вероятно поэтому Доната и пригласили в США на роль графа Монте-Кристо.

Актер сыграл эту роль, но не стал английским Дугласом Фербенксом или Эрролом Флинном. И не потому, что уже в это время его настигла болезнь, преследовавшая актера до самого конца. Просто Доната не устраивала условная, декоративная маска, просто актер был слишком ироничен, тонок, искренен, чтобы отказаться от попыток сделать что-нибудь серьезное.

Удавалось это далеко не всегда. Любимец публики, Донат снимался часто и в самых разных ролях, лишь изредка представлявших действительный интерес. Такова уж судьба «звезд», воплощающих идеалы своей эпохи. Подобно Жерару Филипу, Донат редко прибегал к реквизиту киноромантики.

Филип стал романтическим идеалом Франции 50-х годов благодаря неиссякаемому остроумию, жизнелюбию,

чисто галльской способности своих героев наслаждаться жизнью.

Англичане 30-х годов полюбили Доната за подспудную, дремлющую под аристократически-хрупкой внешностью силу характера и чисто британскую способность по-бычьему упрямо идти против жестокой очевидности, за глубину медленно набирающих силу, так не похожих на поверхностные страстишки кинорыцарей чувств, за необъяснимую минорность его героев, проглядывающую из-под маски изящной, капризной ироничности, столь обаятельной в комедийных ролях актера.

Донат всегда оставался собой, но умело приспособливал каждую роль к своему характеру. Он был на месте и в хичкоковском детективе «39 шагов», где герою приходилось идти навстречу неминуемой гибели от рук разыскиваемых им преступников, и в сентиментальном фильме С. Вуда «До свидания, мистер Чиппс!», повествующем о далеко не романтической жизни робкого, неудачливого педагога, который к концу пути завоевывает сердца окружающих, и в очаровательной сатирической комедии Р. Кле-ра «Призрак едет на Запад».

В последнем фильме Донат исполнял роли зеркально похожих, но весьма далеких по характеру персонажей: общивавшего потомка древнего рода Глоури, который вынужден продать богатому американцу свой замок, и призрака его предка, проклятого за трусость на поле боя.

Актер выполнил эту задачу с доступной только опытному профессионалу легкостью. Он вызывал улыбку, смех, ироническое сочувствие в облике застенчивого, простодушного Дональда, которому приходится наводить лоск на порядочно одряхлевший замок перед появлением заокеанского покупателя, умирять воинственно настроенных и нетерпеливых кредиторов, расплачиваться за проказливость призрака, пользующегося сходством с робким юношей и напропалую ухаживающего за миленькой дочкой миллионера.

Очаровательной пародийностью сверкал и образ призрака Мердоха Глоури. Зритель увидел неожиданного, неизвестного Доната, столь же обаятельного и в «подмоченном» амплу ловеласа, который с капризным нетерпением выискивает хорошеньких девушек, чтобы задать один и тот же нелепый вопрос: «Какая разница между чертополохом на лужайке и поцелуем на лужайке» — и

срывать затем поцелуй за поцелуем. Артист заставил смеяться над трусостью Мердоха, предпочитающего войне любимое занятие, упустившего поэтому кровного врага своего рода и умершего позорной смертью за бочкой с порохом. Тем не менее скитания духа Мердоха рождали сочувствие.

Сочетая забавное позерство блистательного героя-любовника со столь не соответствующей этой позе слабостью и беззащитностью, с иронией над декоративностью нарядов и привычек призрака, попадающего в современную обстановку, Донат осмелел и романтического героя и роли, которые ему навязывали продюсеры.

В то же время он сочетал иронию с лиризмом и внес подлинное очарование в эпизод на корабле, где робкий Дональд пытается объясниться с дочерью миллионера, каждый раз конфузится и по возвращении находит, что кто-то продолжал разговор за него... Продолжал небезуспешно!

Вряд ли бы фильм имел такой успех, если бы Донат не извлек столько юмора, радостного смеха из парадоксального раздвоения персонажа, из недоумения, раздражения, гнева Дональда, из его попыток устыдить призрака, из элегантной любвеобильности последнего.

Роли Дональда Глоури и призрачного Мердоха Глоури были, пожалуй, высшим достижением артиста в 30-е годы. Вопреки распространенному мнению, мне кажется, что в роли Эндрю Мэсона в фильме К. Видора «Цитадель» Донат не смог с достаточной полнотой проникнуть в мир скромного практикующего врача, проходящего тяжелый путь от бедного выпускника медицинского колледжа до большого ученого и расплачивающегося одиночеством за компромисс с совестью, за стремление найти легкую, обеспеченную, не связанную с муками труда жизнь.

На первый взгляд Донату не хватило гаммы, диапазона переживаний. В действительности, актеру не доставало точности социального портрета Мэсона. Упрямый, резкий, бросающий вызов невежеству, нищете и равнодушию герой был чужд индивидуальности Доната, и, что еще важнее, английское кино еще не созрело для появления такого персонажа и обсуждения волнующих его социальных проблем.

Облегченную, романтизированную версию героя Донат исполнил технически безупречно. Но профессиональная

безупречность сама по себе еще не приносила успеха никогда и никому.

В 40-е годы англичане получили новых кумиров. Имя Доната знали больше по осуществленной им во время войны радиокомпозиции «Александр Невский», по ставшему эпохой выступлению в пьесе «Убийство в соборе» Т.-С. Элиота, нежели по ролям в кино. В фильмах «Молодой мистер Питт», «Совсем чужие», «Мальчик из семьи Уинслоу» внешность, обаяние, темперамент и искренность актера все же не могли наделить глубиной и неповторимостью агитационно идеализированный портрет политика или сентиментальные схемы мелодрам.

Несмотря на это, он оставался для кинозрителя олицетворением мужества, душевной чистоты, благородства. Как правило, кино не предлагало Донату материала для изображения по-настоящему сильной, рыцарственной личности. Но он был таким рыцарем в жизни, выдержав 20-летний поединок с астмой и завершив свой путь романтически прекрасным жестом.

Чтобы как-то обеспечить жену и детей (любимец англичан был беден), актер снялся в своем последнем фильме — заурядной мелодраме «Гостиница шестого счастья», несмотря на запрет врачей. Но даже страх за будущее семьи не заставил его взять роковые тысячи до завершения съемок.

В этом вызове смерти, в альтруизме, в щепетильной принципиальности и трагической честности — весь Донат. Другие актеры играли романтическую позу. Он был романтическим героем и нес в себе тот трагизм, без которого немислима романтика. Увы, продюсеры прошли мимо этого Доната.

М. Локвуд и особенно Р. Донат не случайно возглавили список английских кинозвезд 30-х годов: ни Грейси Филдс, ни выступавшая в умирительно респектабельных мелодрамах и историко-монархических картинах Г. Уилкокса белокурая супруга режиссера Анна Нигл, ни даже способный комик Рекс Харрисон, не говоря уже о кукольно стандартной Морин О'Салливен, не обладали такой техникой, умением сообщить своим персонажам убедительность и достоверность, не могли вызвать у зрителя сочувствия и сопереживания.

И все же положение кинозвезды не устраивало сколько-нибудь способных актеров. Не случайно М. Локвуд

вспоминает в своей книге «Удачливая звезда», что после коммерческого триумфа 1946—1948 годов, когда она была признана самой доходной киноактрисой и трижды награждалась премией газеты «Дейли мейл», ее не оставляло чувство непонятной неудовлетворенности, вылившейся в желание снова выступить на сцене.

Положение кинозвезды ограничивало потенциальные возможности артиста, подчиняло его трафаретам и капризам продюсера. Поэтому вполне естественно, что наиболее значительный вклад в оформление национальной актерской школы внесли не кинозвезды (в том числе и самые удачливые), а сохранявшие свое творческое лицо и самостоятельность, защищенные ореолом сценической славы артисты: Чарлз Лаутон, Лесли Хоуард, Вивьен Ли, Майкл Редгрейв, Лоренс Оливье.

Лаутон первым возвестил о рождении в киноискусстве новой школы актерского исполнения. И независимо от того, где и у кого он снимался (после «Частной жизни Генриха VIII» актер около двух лет работал в США, затем на четыре года вернулся на родину, после чего окончательно переехал в Голливуд), Лаутон всегда оставался английским актером, развивавшим лучшие традиции сценического искусства Англии.

Принято считать, что свойственная театральным актерам условная преувеличенность манеры исполнения противопоказана кино — искусству, рожденному фотографией, а потому нетерпимому ко всякой условности. Однако хорошие театральные актеры без труда постигают специфику экрана. К тому же натуралистическое жизнеподобие еще никому не казалось единственной и высшей целью искусства.

Острый, склонный к гротеску актер, Лаутон начал свою карьеру с исполнения на сцене ролей Осипа («Ревизор»), Епиходова («Вишневый сад»), Соленого («Три сестры») и диккенсовского мистера Пиквика. Кинорежиссеры подметили способность артиста найти совершенно неповторимый, особо характерный и смешной колорит роли, но использовали эту способность весьма поверхностно.

В одной из новелл фильма «Если бы у меня был миллион», например, Лаутону поручили роль забитого банковского клерка, который, узнав о доставшемся ему миллионе, смело встает из-за стола, направляется к кабинету

директора, долго не смеет постучать, в последнюю секунду врывается к принципалу, теряет дар речи и... высунув язык, имитирует неприличный звук. Постановщик эпизода, в котором участвовал Лаутон, режиссер Э. Любич, был вполне удовлетворен. Что касается самого актера, вряд ли он мог согласиться с таким использованием своих возможностей.

Его триумф в «Частной жизни Генриха VIII» был не только успехом английской театральной школы. Этот золотой медалист РАДА создал весьма эксцентричный, доходящий до пародийности, но не переходящий в карикатуру образ английского монарха, доведя до, казалось бы, немыслимой концентрированности обжорство, сладострастие, жизнерадостность и буйный нрав героя. Оказалось, что это не только не противоречило эстетическим принципам киноискусства, но, наоборот, обеспечило фильму грандиозный успех.

При всем том, что исполнение Лаутона основывалось на принципах, противоположных эстетике жизнеподобия, натуралистического копирования, актер ни в коей мере не обеднил мир переживаний персонажа, не сделал своего Генриха монохромным.

Наоборот, диапазон проявлений героя радовал глаз своей яркостью, сочностью, отточенной выразительностью. Вы запоминали и выдвинутую вперед кривую, капризно топающую в минуту гнева ногу Генриха, и его по-собачьи унылое растерянное лицо опытного женолюбца, раздраженно и беспомощно рассматривающего уродливый портрет новой невесты — немецкой принцессы, и его ребячливый азарт, наивное возмущение, когда принцесса обыгрывает его в карты с ловкостью старого шулера. То меланхолично-задумчивый, тоскующий после смерти любимой жены, то превратившийся в неумелую, но упрямую няньку своего наследника, то предвкушающий брачную ночь с принцессой, нуждающейся, увы, в деликатной лекции о детях и об аистах, то проказливо пробирающийся мимо стражей в комнату Кетрин Хоуард и смущенный появлением Томаса Калпепера, то, наконец, дряхлый и жалкий, вынужденный лишь тайком предаваться чревоугодию, Генрих Лаутон в каждом своем движении, звуке голоса, взгляде был живым воплощением легендарного фальстафовского духа, увядание которого артист передал с фантастической наглядностью и убедительностью.

Выразившаяся столь ярко в «Частной жизни Генриха VIII» способность Лаутона проникнуть в суть образа и выразить ее через условно-эксцентрическую, концентрированно-острую характерность персонажа была воспитана традициями английской сцены и стала выгодно отличать лучших британских киноактеров.

Леди Три — комичная в бесстрашном, настойчивом упорстве и сознании своей силы кормилица Генриха VIII, закладывающая в кровать новобрачных зелье, которое принесет наследника; Флора Робсон, появившаяся на экране в роли старой, уродливой, лысой королевы Елизаветы; Алек Гиннес, поразивший мрачно романтической заостренностью облика Фейджина; пользующиеся огромной популярностью «старушки» — Мей Уитти, Маргарет Разерфорд, Эдит Эванс — эти и другие актеры разных поколений, противоположных вкусов и художественных принципов, подобно Лаутону, превращают необычность своих персонажей в могучее средство киновыразительности, демонстрируя ограниченность натуралистической, слепой достоверности в актерском исполнении. Впервые же это сделал Лаутон.

Казалось, ему была доступна доведенная до любой, самой неправдоподобной степени концентрация тех или иных свойств персонажа. Перелистывая Диккенса, замечаешь, что многие его отрицательные персонажи превращаются в выразительный до символической обобщенности сгусток пороков и могут существовать лишь на бумаге. Трудно зрительно представить реальными людьми из плоти и крови скелетообразного Каркера («Домби и сын»), отвратительного Урию Гипа («Давид Копперфилд») или гениального мерзавца Квилпа («Лавка древностей»). Лаутон мог бы сыграть любую из этих ролей и остаться достоверным, как это случилось, например, в американском фильме «Отверженные», где артист создал поразительный по меткости образ инспектора Жавера, воплощающего сам дух сервизизма, угодничества и рабского обезличивания человека. Много лет спустя французский актер Бернар Блие познакомил зрителя со своей гораздо более близкой к Гюго и вполне «реалистической» версией Жавера. Увы, она сильно уступала величественному и страшному гротеску Лаутона.

Естественно, коммерческое искусство попыталось превратить в штамп поразительную характерность актера.

Стремясь повторить успех «Генриха VIII», Корда снял Лаутона в «Рембрандте». Оба потерпели неудачу, и это повторялось каждый раз, когда актер уступал желанию постановщика чисто внешне обыграть его характерность (так было и в «Таверное «Ямайка» А. Хичкока, где Лаутон повторял созданный им в предыдущих картинах тип мерзавца).

Однако гораздо чаще Лаутон проявлял вторую выдающуюся особенность своего дарования, так же традиционную для лучших мастеров английского театра, — способность к перевоплощению. Речь идет, естественно, не об изменении внешнего облика актера, что легко доступно даже любителю, но об удивительном даре проникновения в духовную сущность разных, каждый раз совершенно новых образов, о способности выразить эту и только эту сущность данного человека с помощью всех доступных актеру средств — мимики, движения, взгляда, манеры говорить и т. д.

По-фальстафовски плотоядный, наслаждающийся жизнью Генрих VIII; воплощение бездумной, собачьей преданности «закону, силе и порядку», вечно подозрительный инспектор Жавер; бессмысленно, маниакально-садистический изверг капитан Блай («Мятеж на Баунти»); добрый, душевно незащищенный уличный актер в «Переулке св. Мартина»; трогательный в своем комичном нежелании считаться со слабостями преклонного возраста сэр Уилфрид, мудрый адвокат «проигранных дел» («Свидетель обвинения») — список ролей Лаутона велик, но ведь это не просто список...

Вдобавок ко всему Лаутон не был связан никаким жанром. Он мог играть и играл с одинаковым совершенством комедийные, драматические, трагические, трагикомические роли, сочетал в одном и том же образе трагические и комические краски, вызывал с равной легкостью смех и презрение, отвращение и сочувствие, гнев и слезы и открыл для английского кино традицию многожанровости актерского исполнения.

Вслед за ним на британские киностудии пришли и другие не менее самобытные, одаренные, широкие по диапазону актеры. Лаутон был первым великим актером английского кино и остался им, хотя многие годы жизни провел в Голливуде.

С переездом Лаутона в Голливуд английское кино по-

несло жестокий урон, лишившись своего самого значительного актера.

Однако заложенные Лаутоном традиции получили дальнейшее развитие в работе пришедших, как и он, из театра новичков. Увы, в середине 30-х годов английское кино переживало новый кризис, и новые имена, создававшие славу английской актерской школе, представляли перед зрителем в посредственных картинах, чаще всего не отвечавших их возможностям. Не удивительно, что некоторые из этих новичков чаще снимались в Голливуде, где быстро оценили преимущества английской школы актерской игры перед американской, и лишь изредка выступали у себя на родине.

Так, например, именно американские фильмы «Свободная душа», «Только для дам», «Плененный», «Бремя страстей человеческих», «Окаменевший лес» принесли славу одному из лучших актеров 30-х годов Лесли Хоуарду, творчество которого выглядит вполне современным и в наши дни.

Сын польского эмигранта, банковский клерк Лесли Штайнер вначале выступал на сцене, а затем (в 37 лет) дебютировал в кино под именем Хоуарда. С каждым фильмом актер усложнял психологически точный портрет англичанина 20—30-х годов, человека «потерянного поколения», пережившего трагедию первой мировой войны и разочарование в цивилизации.

Хоуард был некрасив. Его высокая, худощавая фигура и внешне малопримечательный облик — длинный и узкий череп кельта, тонкий, нервный профиль, усталый скептический взгляд разочарованного в жизни интеллектуала — не соответствовали представлению о внешности кинозвезды. Вместе с тем эта неэффективная, но характерная внешность делала Хоуарда идеальным англичанином, сообщала его героям подлинность, связывала их с эпохой, породившей горький, иронический пессимизм.

Внимание к духовному миру человека, стремление установить взаимосвязь между моральным кризисом отдельной личности и вызвавшим его общественным кризисом всегда были характерной традицией английского искусства. В театре 30-х годов эту традицию развивал Джон Гилгуд, в одной из лучших ролей которого — Гамлете — современники легко угадывали трагедию человека 20-х годов XX века, трагедию «потерянного поколения».

Получив «крещение» в театре, Лесли Хоуард перенес эту традицию на экран. Почти в каждой своей роли, изображая современников или людей прошлого века, англичан или американцев, он сообщал персонажу черты мятущегося, поставленного в тупик сложностью общечеловеческих проблем интеллектуала, переживающего мучительный кризис, трагедию безвременья и безверия.

Таким он был и в роли английского офицера Эллисона, который в лагере для военнопленных пытается осмыслить пережитое — крах идеалов, измену жены, вероломство друга, жестокую логику национальной ненависти и войны («Плененный»); и в фильме «Окаменевший лес», где актер играл опустившегося, изверившегося интеллигента, и даже в «Унесенных ветром», где ностальгическая тоска Эшли Уилкса, пережившего гибель своего мира, привычного уклада жизни и не способного выжить в новых условиях, выдвигавших хищников, дельцов, авантюристов, вызывала у зрителя немедленные ассоциации с современностью, вытекала из основной, все время волнующей актера темы.

Снимаясь в Голливуде, Хоуард выступал с самыми разными актерами — с Дугласом Фербепксом младшим, с Кларком Гейблом и Оливией де Хевилленд, с Нормой Ширер и Бетти Дэвис. Удивительная кинематографичность Хоуарда — сдержанность исполнения, сосредоточенность на протекающих в душе героя переживаниях, внимание к «мелочам», незаметным деталям, открывающим глубокое и значительное в том, что кажется случайным и несущественным, в каждом взгляде, улыбке, жесте — позволяла ему быть на высоте в любой роли.

К тому же Хоуард принес из театра не только интерес к скрытой от поверхностного наблюдателя внутренней жизни человека, но и умение передать течение мысли с помощью полутонов, показать не просто то или иное чувство, но его оттенки или борьбу чувств. Например, его Эллисон, нетерпеливо ожидающий письма от жены, становился в очередь за почтой, но, подойдя к заветному окошечку, останавливался в нерешительности, в смятении и отходил, не в силах побороть подозрения и страха перед окончательной уверенностью, которая страшнее мучительной неуверенности. Подобная многоплановость в изображении психологии была не свойственна американцам. Европейца Хоуарда снимали очень часто.

Иногда это приводило и к неудачам. Желая доставить удовольствие своей супруге, кинозвезде Норме Ширер, продюсер Ирвинг Тальберг снял ее в фильме «Ромео и Джульетта», пригласив по желанию жены на главную роль Хоуарда. Человеческая и творческая индивидуальность актера явно не соответствовала характеру шекспировского героя. Каприз кинозвезды был удовлетворен, но Хоуард смог успокоить свое самолюбие лишь после блестящего выступления в сделанной вскоре на родине экранизации «Пигмалиона» Шоу.

Его шутливо-ехидный, комически авторитарный Хиггинс, наделенный свойственным Хоуарду скептическим интеллектом, доказал способность актера выступать в разных жанрах и играть вроде бы не свойственные ему роли. Ученый-лингвист Хоуарда избегал опасности превратиться в новую версию человека «потерянного поколения» — ироничность актера помогла ему передать все оттенки парадоксального юмора Шоу.

Последняя значительная роль Хоуарда — бежавший от человечества и поселившийся в лесах Канады писатель-индивидуалист — во многом способствовала успеху неровного английского антифашистского фильма «49-я параллель» и свидетельствовала не только о способности актера перевоплощаться, но и о важных сдвигах в его мировосприятии.

Агитационный эпизод перерождения индивидуалиста, прозевавшего даже начало войны, в антифашиста, который жертвует собой, чтобы задержать скрывающихся от англичан немцев, превратился в полную динамики сцену мучительного переосмысления ценностей и идеалов.

Герой Хоуарда не играл в пессимизм и разочарование в цивилизации — он был разочарованным, «потерянным» одинопочкой, продолжая излюбленную актером тему духовного кризиса. Процесс переосмысления, осознания необходимости личного участия в борьбе протекал на глазах зрителя медленно и с трудом. Результат внутренней борьбы не вызывал никакого сомнения — особенность Хоуарда заключалась как раз в его умении показать ход размышления.

Вероятно, этот талантливый актер мог добиться еще больших успехов. К несчастью, в 1943 году самолет, в котором летел Хоуард, был сбит фашистским истребителем и затонул в Бискайском заливе.

Трагическая гибель актера породила множество романтических легенд. Согласно одной из них, немцы атаковали самолет, решив, что на нем должен лететь Черчилль. Согласно другой — гибели Хоуарда желал Геббельс. Согласно третьей — Хоуард был крупным английским разведчиком. Может быть, справедливее всего четвертая версия — британская секретная служба знала о предстоящем нападении на самолет, но не сочла актера достаточно важной персоной, чтобы отвлекаться от своих более «серьезных» обязанностей и принимать какие-либо меры предосторожности.

Успехи Лаутона, Доната, Хоуарда свидетельствовали о солидном потенциале британской актерской школы, щедрой не только количественно, но и качественно: каждый из этих артистов обладал уникальной индивидуальностью. Закономерность достижений англичан стала еще более очевидной с появлением двух новых незаурядных исполнителей — Лоренса Оливье и Вивьен Ли.

Характерно, что американцы открыли для себя Оливье лишь после того, как он добился успеха в Великобритании в костюмно-исторической драме «Огонь над Англией», в комедии «Развод леди Икс», в психологической драме «21 день», хотя до этого актер успел сняться в восьми голливудских кинокартинах.

В своих более поздних и лучших ролях (Гамлет, Ричард III, Герствуд в «Керри» У. Уайлера, Красс в «Спартаке» С. Кубрика) Оливье, как правило, изображает человека испепеляющих страстей, сильную, необыкновенную и в своих переживаниях и во внешних проявлениях личность. Трагические герои Оливье, одержимые мрачными комплексами властолюбия, человеконенавистничества или своей личной неполноценности, достигают редкой в кино эпической масштабности, обобщенности, концентрированности характера, проявляется ли этот характер в добре или в зле. Естественно, участие такого персонажа предполагает бурный конфликт, решающий если не судьбы нации, то по крайней мере участь героев.

Молодой Оливье обладал эффектной внешностью и несомненным обаянием, которое пленяло и зрителей и продюсеров. Казалось, трудно найти столь милого, изящного, элегантного, остроумного, «легкого» в обращении человека. Естественно, голливудские режиссеры заставляли молодого и тогда (в начале 30-х гг.) еще неопытного акте-

ра играть приторных красавцев в романтических комедиях и мелодрамах. Оливье проклинал кино, лишавшее той свободы выбора, которая помогала ему в театре.

В конце 30-х годов этот своеобразный актер получил наконец возможность выступить в двух близких его индивидуальности ролях. В обоих случаях — грубый, порывистый, сломленный приниженностью Хитклифф в уайлеровском «Грозовом перевале» и придавленный загадочной тайной Макс де Уинтер в хичкоковской «Ребекке» — были довольны и исполнитель и публика.

И все же длительный конфликт с режиссером во время съемок «Грозового перевала», подчеркнутая и преувеличенная контрастность владеющих Хитклиффом чувств, наконец, несколько поверхностная иероглифичность де Уинтера, переживания которого так и остаются загадкой, свидетельствовали о том, что Оливье не смог найти верного соотношения между необходимой в кино реалистичностью и воспитанным на сцене стремлением к предельной приподнятости исполнения.

Вероятно, лучшие роли Оливье в кино созданы после войны, если не считать его великолепного Нельсона, характер которого как раз требовал монументальной статуйности стиля, столь ярко выраженной в сцене смерти адмирала.

Самым значительным вкладом Оливье в киноискусство, бесспорно, является осуществленная им в качестве режиссера экранизация трех шекспировских пьес — «Генрих V», «Гамлет» и «Ричард III». Естественно, эстетическое значение этих работ далеко не бесспорно и не равноценно.

После театрального, затянутого, несколько тяжеловесного «Генриха V» Оливье во многом приблизился к решению проблемы киноэкранизации в «Гамлете», но, как мне кажется, сделал затем шаг назад, сняв типичный фильм-спектакль «Ричард III». Однако, как бы ни оценивать эстетическую роль фильмов Оливье, в истории английского кино они занимают заслуженно большое место.

В отличие от Лоренса Оливье Вивьен Ли легко и быстро постигла специфику творческого процесса в кинематографе. Однако это не сделало ее путь к успеху более коротким и менее мучительным.

Английские продюсеры не допускали одаренную выпускницу РАДА в ранг кинозвезд — ее внешность не со-

ответствовала существовавшим в те годы экранным стандартам. Что еще хуже, ее театральные достижения объясняли не талантом, а той самой «слишком» индивидуальной внешностью, которая не устраивала продюсеров. Как писал в 1967 году критик газеты «Обсервер» Г. Хобсон, «...существует типично английское предубеждение, что эффектная внешность помогает скрывать отсутствие таланта».

Так, одухотворенная приветливая красота Вивьен Ли (в 40-е годы ее называли «Мисс витамин Б», что весьма точно выражало способность актрисы пробуждать в людях радость, ощущение внутренней гармонии) превратилась в серьезное препятствие.

До своего триумфа в «Унесенных ветром» Вивьен Ли смогла выступить лишь в нескольких английских фильмах, но даже здесь, в драматургически бедных ролях, ей удавалось достичь принципиального успеха, объединив в своем исполнении лучшие особенности британской актерской школы.

Подобно Ч. Лаутону, Вивьен Ли обладала редкостным даром перевоплощения. Актриса почти не изменяла своей внешности, и зритель всегда узнавал Вивьен Ли — ее тонкий, бесконечно женственный абрис, большие, чуть миндалевидные глаза, способные задумываться, светиться радостью и потухать от тоскливой боли, ее улыбку, обезоруживающе обаятельную своей мягкой, ласковой искренностью. Но каждый раз это лицо приобретало новое выражение, рожденное духовной сущностью героини.

Казалось невероятным, что одна и та же, еще очень молодая актриса смогла сыграть за короткий промежуток времени и очаровательную фрейлину королевы Елизаветы, гордо скрывающую по-детски пугливую и не по-детски преданную любовь («Огонь над Англией»), и издерганную неожиданными поворотами судьбы разведницу, которая держит себя в руках в самых безнадежных ситуациях («Мрачное путешествие»).

Еще более редким и драгоценным качеством актрисы было ее стремление уловить жизненную перспективу, движение характера персонажа.

Если сначала легкомысленная супруга букиниста («Янки в Оксфорде») вызывала насмешливую улыбку или презрительный смех, в дальнейшем ее фарсовый флирт рождал ощущение тоскливого одиночества, расте-

рянности, разочарования в жизни, что совсем не к лицу отрицательной героине. Теперь уже никого не удивляло перерождение «неверной супруги», которая, вместо того чтобы вызывать смех своим страхом и попытками оправдаться, видела в разоблачении возможность начать новую жизнь и горько переживала решение старика примириться.

Еще более сложной и интересной оказалась героиня фильма «Переулочек св. Мартина» — юная воровка Либерти. Стоило зрителю утвердиться в каком-то мнении, как Вивьен Ли поворачивала Либерти новой гранью. Бессовестная уличная девчонка, а в сущности, одинокий, травмированный голодом и безвыходностью подросток, она поражала своей сложностью и происходящим на глазах процессом формирования характера.

Разумеется, психологическая сложность не была самоцелью. Превращение девчонки, которая находит приют в доме бродячего певца и вместе с ним выступает на улицах, а затем становится ради карьеры любовницей модного критика, в «звезду» эстрады, заключает драму, более злободневную и существенную, чем переживания ее первого покровителя. В финале одинокая и надломленная Либерти с присущей ей трезвостью сознает, что ни слава, ни деньги не принесли полноты счастья, а отказ от доброты, человечности и благородства делают это счастье невозможным. Кажется, она готова вернуться к Чарлзу, но выбор между нравственными и материальными ценностями предопределен логикой борьбы за «место в обществе».

Стремление Вивьен Ли передать динамику психических процессов, многогранность и противоречивость ее Либерти внесли жизненную правду, глубину, драматизм в довольно банальную схему. Далеко не последнюю роль в успехе актрисы сыграла богатейшая, выработанная в театре техника, позволявшая показать самые незаметные оттенки эмоций и сложную диалектику чувств — то сменяющих друг друга, то сливающихся, то противоборствующих.

В конце прошлого века Шоу — тогда театральный критик — объяснил успех Элеоноры Дузе скупыми и вескими словами: «Создается впечатление, что Дузе бесконечна в разнообразии прекрасных жестов и движений. Тонко, но вместе с тем очень ярко предстают перед взором каждая

мысль, каждый оттенок мысли и настроения...»¹. Сегодня эти слова кажутся идеальной характеристикой Вивьен Ли.

Бесспорно, в таких фильмах, как «Огонь над Англией», «Янки в Оксфорде», «Мрачное путешествие», поразительный технический потенциал Вивьен Ли казался чем-то излишним. Однако в американской картине «Унесенные ветром» этот потенциал помог решить беспрецедентную по сложности задачу.

Как известно, успех фильма решался способностью исполнительницы роли Скарлетт показать духовную жизнь героини, которая в течение шестнадцати лет формируется под воздействием жесточайших общественных и моральных кризисов. В Голливуде были актрисы, умевшие обрисовать сложный, но статический, определенный окончательно характер. Движение характера, динамический процесс формирования и внутренней ломки персонажа был недоступен даже для Бетти Дэвис, которая не сумела справиться с ролью во время предварительных проб, лишилась уже обещанного контракта и долго не могла простить этого режиссера Д. Кьюкору.

В результате трехлетние поиски Скарлетт О'Хара завершились контрактом с английской актрисой. В чем-то это было закономерно: Лаутон и Оливье, Хоуард и в какой-то мере Донат уже завоевали английской актерской школе репутацию «психологического направления».

Успех Вивьен Ли объяснялся не столько богатством техники или широтой диапазона, сколько проникновением в сущность характера Скарлетт. Подмеченная актрисой внутренняя раздвоенность героини определила эволюцию ее характера и абсолютную достоверность эмоциональных перепадов от самозабвенной любви к ненависти, от наивного чистосердечия к расчетливому лицемерию, от крайнего самопожертвования к беспредельному эгоизму. Не желая видеть в Скарлетт ни голубую героиню, ни отвратительную мегеру, актриса объяснила метания этой сложной натуры неутолимой потребностью в здоровой и полнокровной духовной жизни, которая должна гармонически дополнять физическое существование человека. Подобно Либерти, Скарлетт стремится к благосостоянию и отбрасывает, подавляет заложенное в ней духовное начало. Неизбежная дисгармония предопределяет надлом

¹ Р. Мэнвелл, Кино и зритель, М., 1957, стр. 19.

и трагедию героини в момент финального прозрения, когда Скарлетт наконец понимает цену своих иллюзорных побед.

Успех фильма «Унесенные ветром» сделал Вивьен Ли первой в Англии киноактрисой мирового масштаба. Для английского кино этот успех означал окончательное признание сформированной театром национальной актерской школы. Авторитет британских актеров поднялся настолько высоко, что об их «театральном» происхождении забывали и на родине и за рубежом. Однако наступление войны и характерная для этого периода тенденция к сближению с реальностью, вылившаяся в господство эстетики достоверности, подвергли английскую актерскую школу трудному экзамену.

Под влиянием документального кино совершенно изменилась драматургия: острые сюжетные конфликты уступили место случайному, непреднамеренному потоку событий, отточенный и выразительный диалог — длинным, нарочито неорганизованным разговорам, тщательно выстроенное действие внутри эпизода — не менее преднамеренному бездействию и, наконец, герой коллективный, суммарный, складывающийся из мимолетных фотографий отдельных людей, вытеснил индивидуального героя, судьба которого ранее привлекала зрителя и позволяла автору изложить свое мнение о мире.

Недоверие нового кинематографа к актеру было естественным. Любой форсированный жест, любой прием, пластический акцент в те годы казались насилием над правдой, стремление актера наполнить моментальные снимки анонимных героев перспективой духовной жизни в принципе противоречило идеалу анонимности каждого персонажа.

Авторы документально-художественных фильмов удовлетворялись силуэтом, одним измерением, и натурщик, который лишь присутствовал в кадре, внося в него штрих своей «всамделишности», соответствовал подобным целям лучше, чем актер.

Анонимность персонажей не могла сосуществовать и с известностью «звезд». Приманка достоверности заставляла работать с непрофессионалами даже многих мастеров конца 40-х и 50-х годов. В годы войны соблазн ориентации на натурщика был особенно велик: казалось, что яркая внешность исполнителей (таких, как Ч. Лаутон,

Р. Донат, Л. Оливье или В. Ли), как бы прекрасно ни сыграли они роль, заставит видеть в них прежде всего известных актеров, а затем уже — моряка или рабочего, летчика или солдата. Кино искало «настоящие» лица.

В какой-либо другой кинематографии это означало бы конец карьеры многих блестящих актеров. В Англии же они вернулись в театр и появились вновь на экране, когда увлечение типажем ушло в прошлое.

Пока же их место заняли другие театральные актеры, лица которых еще не были знакомы зрителю. Закономерность подобного решения проблемы исполнителя вытекала из эволюции взглядов Грирсона и его соратников, которые в конце 30-х годов ощутили необходимость выйти за рамки чисто документальных методов изображения жизни. Если относящийся к 1929 году манифест Д. Грирсона утверждал, что «материал и сюжеты, найденные на месте, прекраснее, реальнее (в философском смысле) всего того, что передается посредством игры актеров», а «документальное кино может достигнуть углубления действительности, может извлекать из нее эффекты, которых никогда не достичь в съемочных павильонах с их механистичностью и посредством игры актеров, как бы они ни были опыты и талантливы», то несколько позже один из ведущих документалистов Великобритании Пол Рота выступил с противоположной точкой зрения: «одним из наиболее серьезных недостатков документального фильма являлось постоянное игнорирование человека»¹.

В 1941 году примыкавший к документалистам Бернард Майлс в статье «Нужны ли актеры?» утверждал, что «целям документального кино с кинематографической точки зрения более всего соответствует соединение документального фильма с сюжетом, обладающим... большей человечностью»², а стало быть, и использование актера.

Признавая необходимость обращения к актеру, были ли готовы документалисты и их последователи в художественном кинематографе предоставить ему свободу действия или расценивали его появление как вынужденный компромисс? Скорее последнее, если судить по фильмам той эпохи, даже столь известным, как «Сан Демет-

¹ P. Rotha, *Documentary Film*, London, 1952, p. 185.

² B. Miles, *Are actors necessary?* — «*Documentary News Letter*», vol. 2, April, 1941, № 4—73.

рио», Лондон» Ч. Френда или «На западных подступах» И. Джексона. Актера выпускали на экран на правах натурщика и не интересовались тем, что он может предложить «сверх программы».

Увлечение натурщиком чаще всего приносило неутешительные результаты. В упомянутых выше картинах Френда и Джексона так и не получилось убедительного, серьезного рассказа о подвиге рядовых англичан. Немалая доля ответственности за это ложится на исполнителей, которым не помогали ни натуральные бороды, ни естественные, грубые голоса, по-настоящему, не в такт и фальшиво затягивающие унылую песню, ни увеличивающая тягостность восприятия неразборчивая речь, проглоченные согласные и лихой сленг.

Эти фильмы и появляющиеся в них персонажи сыграли свою положительную роль, привлекая внимание искусства к новому жизненному материалу. Все же очень приятно и еще более важно, что большинство актеров пошло иным путем, почувствовав ошибочность естественного в те годы отождествления жизненной достоверности с невыразительностью, художественной сухостью и серостью. Выступая против шаблонов ремесленного киноискусства с его позерством, громогласным мелодраматизмом, героизацией буржуа и его быта, многие мастера художественно-документального направления впадали в крайность, превращали в новый шаблон отказ от выявления внутренней жизни человека, от изображения ее сложности и противоречивости, от способности актера раскрыть сущность характера.

Поэтому такое значение приобрели актерские дебюты Джона Миллза, Кей Уолш, Бернарда Майлса или успехи уже известных исполнителей — Ноэля Коуарда и Майкла Редгрейва, находивших синтез жизненной достоверности с проникновением в душу человека, с умением показать незаурядные чувства за обманчивой банальностью внешнего облика.

Несомненная актерская удача — образ капитана Клирросса во многом способствовал успеху картины «В котором мы служим». Может показаться, конечно, что пример этот не характерен: Коуард исполнял роль, написанную им специально для себя, пользовался остроумным и ярким текстом, а его индивидуальность очень удачно совпала с характером персонажа.

Однако и остальные исполнители ролей в этом фильме преодолели свойственную документально-художественным картинам бесстрастно-невыразительную манеру повествования и воссоздали достоверные, но полнокровные, индивидуально окрашенные характеры. Быть может, поэтому «В котором мы служим» и стал одним из первых художественно-документальных фильмов.

Конечно, Д. Лин и Н. Коуард считались с программным в те годы требованием максимального жизненподобия, и немолодая актриса К. Уолш в роли сухопарой, длинноносой Кэт шокирует сегодняшнего зрителя непричесанной правдой чувств пожилого человека, малоромантической радостью своих встреч с горячо любимым мужем — мрачным, долговязым и еще более неромантическим боцманом (Б. Майлс). Точно так же подчеркнуто заземлены и другие персонажи фильма — жена капитана Кинросса (Селия Джонсон), матрос Шорти (Джон Миллз), его невеста Фрида и юный подносчик снарядов. Однако, акцентируя «внешстетическую» будничность своих героев и их чувств, исполнители сделали это для того, чтобы подчеркнуть внутреннюю красоту и значительность рядового человека.

Успех большинства исполнителей фильма «В котором мы служим» доказал, что, несмотря на все ограничения нового жанра (предельная «натуральность» внешнего рисунка роли, нарочитая неразвернутость драматургического материала, скупость диалога), профессиональные актеры способны раздвинуть узкие рамки фотографического портрета персонажа и сообщить ему глубину, своеобразие индивидуальности, не уступая натурщикам в достоверности и превосходя их в умении сделать эту достоверность явлением искусства.

Эти же актеры добились больших успехов в картинах, авторы которых, осмыслив опыт Ч. Френда, П. Джексона, Н. Коуарда и Д. Лина, использовали его более свободно. Характерно, что прошедшие школу художественно-документального фильма актеры отличались от своих коллег простотой исполнения, удивительной естественностью и скупой, почти незаметной техникой. Эстетика документализма внесла коррективы в установившиеся традиции британской актерской школы.

В годы войны англичане познакомились с новыми интересными актерами, из которых наибольшей популярностью пользовался Джон Миллз. Роль Шорти в картине

Лина и Коуарда определила амплуа актера, чаще всего игравшего мужественных, порой недалеких, но всегда честных и симпатичных парней из народа.

Популярность Д. Миллза в какой-то степени объяснялась демократизмом его персонажа. Вместе с тем уже в фильме Э. Асквита «Путь к звездам» в сложной психологической роли летчика Питера Пенроуза, на глазах которого разворачивается вторая мировая война, с начала и до конца актер проявил себя зрелым мастером.

Курносый, простоватый крепыш, Пенроуз внешне напоминал Шорти. Как и Шорти, он добр, честен, справедлив. Однако если характер Шорти исчерпывался двумя-тремя доминирующими чертами, выросший из этого эскиза Питер Пенроуз оказался своеобразной, противоречивой, меняющейся с ходом событий личностью.

Калейдоскоп событий и переживаний (тяжкие дни «битвы за Англию», медленно завязывающаяся дружба с авиаинструктором Дэвидом, его страшная смерть, сложные взаимоотношения с появившимися в конце войны американскими летчиками) предоставлял богатый материал для психологического исследования.

Шаг за шагом, показывая Питера робким влюбленным и другом, который молча переживает гибель товарища, самоотверженным и бесстрашным солдатом и типичным англичанином — скромным, чутким, сдержанным, — Миллз вводил зрителя в душевный мир героя. Со свойственной ему достоверностью исполнения актер легко вписался в близкую по манере художественно-документальным фильмам ленту Асквита, порадовав умением запечатлеть сложный мир простого человека.

Наиболее ярким доказательством успеха актера до сих пор остается сцена, в которой Питер сообщает жене Дэвида о гибели мужа, с намеренной и тяжелой для обоих окончательностью не оставляя ей никакой надежды. Официальности интонации и рубленой чеканности слов противостоит комплекс скрытых эмоций — молчаливого, горького участия, твердой силы, мужского горя...

После войны амплуа Миллза потеряло привлекательность для продюсеров, и талантливый артист появлялся чаще всего в ролях патологических субъектов. Правда, и здесь его герои — жертвы агрессивных обывателей — сохраняли человечность («Человек, родившийся в октябре»).

Словом, Миллзу не очень повезло, хотя снимался он много и по-прежнему оставался любимцем публики. Только одна из ролей 1945—1950 годов (Пип в «Больших надеждах») отвечала масштабу его дарования и развивала тему простого, но человеческого героя «из толпы».

В 50-е годы роли молодых современников были недоступны уже из-за возраста, хотя Миллз успешно сыграл бедного сапожника, которому удалось проучить самодуравлабочника в комедии Д. Лина «Выбор Хобсона». Все же, сменив амплуа и выступая в характерных и психологических ролях (инспектор полиции в коммерческом детективе «Тигровая бухта» или жалкий оппонент маниака-солдафона в «Мелодиях славы»), Д. Миллз остается одним из ведущих актеров английского кино.

Выступление в фильмах военного времени укрепило высокую репутацию партнера Миллза по фильму «Путь к звездам» Майкла Редгрейва, который еще в конце 30-х годов завоевал известность на сцене и на экране. В опубликованной у нас книге «Лицо и маска» Редгрейв крайне скептически оценивает свою работу в фильмах «Леди исчезает», «Звезды смотрят вниз», «Киппс», и все-таки его ироничный и веселый музыкант из детектива Хичкока полюбился благодаря легкости и изяществу актерского решения образа.

В фильме Асквита «Путь к звездам» Редгрейв предстал серьезным, глубоким актером, каким его знали по лучшим ролям на сцене. Его строгий, задумчивый Дэвид сочетал в себе служебное рвение коуардовского Кипросса, неукротимую прямолинейность миллзовского Питера и широту взгляда пронизательного мыслителя, поэта. Дело, конечно, не в том, что по сюжету он писал стихи. Просто Дэвид Редгрейва привлекал своей незаурядностью, человеческим обаянием и масштабностью, скрытыми за скромностью, ненавязчивой задушевностью, дружелюбием.

Герой появлялся на экране ненадолго, но и за это короткое время Редгрейв успевал раскрыть главное — неспособность Дэвида примириться с тем, что из жизни уходят лучшие люди, боль за страдания и невзгоды соотечественников, а отсюда и гораздо более сложное отношение к войне, нежели у Питера.

Дэвид не был трусом, воевал с не меньшей, чем его друг, решимостью и погибал как герой. Однако этот все время размысливающий человек, перед глазами которого

проходит тягостная драма первых дней войны, не мог не видеть ее трагической стороны, чаще всего скрытой от персонажей военно-пропагандистских фильмов.

Дэвид быстро исчезал с экрана, но продолжал оказывать влияние на жизнь остальных действующих лиц, оставаясь символом тех больших и чистых людей, которым война не дала ни раскрыть себя в больших делах, ни отведать хоть немного обманчивого в своей близости счастья.

Редгрейв редко исполнял в кино равные его таланту роли — беда многих больших английских актеров. Однако он всегда поражал способностью слияния с любым персонажем, умением понять образ мыслей, внутреннюю сущность далеких по интеллекту, социальному положению, миропониманию людей.

В отличие от Д. Гилгуда Редгрейв не был потомственным актером и не мог собрать и обобщить огромный опыт предшественников. Однако духовная среда, в которой протекало формирование его индивидуальности, была достаточно благоприятной (вырос в семье ученого, закончил знаменитый колледж св. Магдалины в Кембридже, работал педагогом и журналистом) и наделила будущего актера широким кругозором.

Жизненный опыт и разностороннее образование безусловно помогали Редгрейву успешно играть самые разные роли. Вслед за парнем из шахтерской семьи («Звезды смотрят вниз») появились его приказчик Киппс в экранизации одноименного романа Г. Уэллса, наделенный чуткостью и тонкостью мыслителя летчик в картине Асквита, разочарованный равнодушным обывателем антифашист в «Скале гроз» братьев Боултинг. В поставленной почти одновременно с фильмом «Путь к звездам» ленте «Глубокой ночью» Редгрейв был ненормальным чревоушателем, который страдает раздвоением личности, перепосит свое второе «я» на куклу, душит ее и сходит с ума. В картине «Во имя славы» актер обрисовал психологически безупречный портрет лейбористского деятеля, превращающегося за пятьдесят лет политической карьеры из бунтаря в апологета компромисса. В комедии Э. Асквита «Как важно быть серьезным» тот же Редгрейв представлял типично уайльдовским персонажем.

Артист нередко снимался и в слабых фильмах, но чаще всего выходил победителем благодаря способности

живо и тонко представить развитие человеческого характера.

Фильмы 1939—1945 годов познакомили англичан и с именами С. Джонсон («В котором мы служим»), Т. Хоуарда («Путь к звездам»), Д. Керр, героиня которой в фильме «Любовь на пособие» впервые в английском кино принадлежала к низшему сословию и была изображена с удивительной точностью и симпатией.

Окончание войны поставило английских актеров перед рядом трудных проблем. Симпатии публики, очевидно по законам контраста, перешли к романтизированным, исключительным персонажам, действующим в экзотической, далекой от реальности обстановке. Само собой, это оживило систему кинозвезд со свойственным ей прицелом на коммерческий успех.

Забытая «звезда» 30-х годов Анна Нигл, разыгрывавшая сентиментальные мелодрамы в роскоши викторианских особняков, появилась снова в серии кинофильмов. Ее популярность разделяли рафинированная красавица Патриция Рок, менее красивая, более опытная, но все-таки безликая актриса Филлис Калверт (советский зритель видел ее в комедии «Джордж из Динки-Джаза») и, конечно же, Маргарет Локвуд.

Как показали результаты голосования зрителей, на основании которых с 1946 года стали присуждать Национальные премии лучшему фильму, актрисе и актеру, «звездный» рецидив оказался более опасным, нежели ограничения эстетики достоверности.

В 1946 году посредственный актер Джеймс Мэзон оставил позади Джона Миллза, Лоренса Оливье и Роберта Доната, а Селия Джонсон оказалась позади Маргарет Локвуд, Филлис Калверт и Патриции Рок.

В 1947 году лучшим фильмом был признан «Случай на Пикадилли», а составившая гордость английского кино «Короткая встреча» занимала лишь четвертое место в списке лучших, оставшись позади трех ничем не примечательных работ. Соответственно, Майкл Редгрейв числился пятым в списке лучших актеров, возглавленном тем же Мэзоном. Для Вивьен Ли в списке «лучших» вообще не нашлось места. Поистине, «звездный» рецидив таил серьезную опасность.

С другой стороны, в серьезную проблему вылилось и традиционное, обычно благотворное, влияние литературы.

Неожиданный, но всепоглощающий успех произведений Шеридана ле Фамю («Дядюшка Сайлас»), Найджела Бэлчина («Мой собственный палач»), Эрика Эмблера («Человек, родившийся в октябре») и других авторов, рассматривавших переживания душевно травмированных людей, продиктовал кино моду на патологию.

Авторов психопатологических фильмов интересовала прежде всего сенсационная интрига. Болезненное состояние героев становилось простым оправданием цепи невероятных, часто садистически жестоких ситуаций.

Интерес к психопатологии вывел в первые ряды уже немолодого Джеймса Мэзона, который в 30-е годы пришел на сцену, успел сняться в незначительных ролях в девяти картинах, но пребывал в неизвестности, а также супругу Д. Лина — Энн Тодд. Подобно Мэзону, она играла на сцене, снялась в четырех картинах, но почувствовала прикосновение славы лишь после выступления в нашумевшей «Седьмой вуали» (1946).

Способный, но неглубокий актер, Д. Мэзон привлекал зрителя, уже уставшего от панорамы повседневного быта и проблем, «демоническим» ореолом своих персонажей, вечно одиноких, презирающих человечество и находящихся во власти непонятных, жестоких инстинктов. Не случайно одна из картин с его участием называлась «Человек зла» — в глазах зрителей Мэзон был романтическим воплощением рока.

Как правило, герои Мэзона действовали в чрезвычайно запутанных, остранных ситуациях, совершая дикие, но романтически привлекательные поступки. Так было и в «роковой» драме «Злая женщина», и в знаменитой «Седьмой вуали», и в фильме «Кривое зеркало» — «изысканном» коктейле из любовных и уголовных мотивов, доведенных до «высокого совершенства» финальным безумием молодого врача, который возвращал зрение обреченной на слепоту девочке, проникался глубокой симпатией к ее матери и жестоко мстил за ее трагическую смерть. Псевдоромантическая поза Мэзона оправдывала любые повороты сюжета.

Однообразная, в сущности мещанская, маска человека вне закона, творящего зло, — иногда неумышленно, страдающего и часто обреченного, переходила из фильма в фильм, и лишь режиссер Кэрол Рид сумел наполнить эту маску актера злободневным, философским, трагическим

смыслом. Так появился Джонни Мак-Квин, герой «Выбывшего из игры». Увы, Мэзон завоевал себе славу не выступлением в фильме Рида, а ролями мизантропов, неврастеников, маньяков, и его лучшей работой в Англии до сих пор считают элегантно и загадочно опекуна юной пианистки в «Седьмой вуали».

Быть может, и тогда Мэзон обладал высокой техникой, даром перевоплощения и психологического анализа. К сожалению, на экране его образы складывались из поз и штампов. Глядя на актера, зрители восхищались его мрачной красотой, изяществом осанки (в «Седьмой вуали» герой Мэзона хромал, но хромал элегантно, «байронически»), угадывали бурную натуру за непроницаемо бесстрастной маской разочарованного и желчного циника. Мэзон пугал своими неожиданными появлениями, интриговал угрожающим сарказмом улыбок, иногда захватывал вспышками необузданных эмоций и абсолютной нелогичностью, непредвиденностью поведения. Конечно, подростки замирали от сладкого ужаса, когда их кумир, деспотически отвергавший всех поклонников героини «Седьмой вуали», начинал умолять ее не уходить из дома, получал отказ и в приступе бешенства бил девушку тростью по пальцам...

Если быть объективным, следует признать, что Мэзон сообщал поступкам героя внешнее правдоподобие, но это не превращало маску в человека, позу — в характер. Пожалуй, этого и не требовалось. Стоит ли говорить, что такой путь расходился с реалистическими традициями английской актерской школы.

Успех в патологических драмах привел Мэзона в Голливуд, где он проявил себя гораздо шире, разностороннее, снимаясь в фильмах разных жанров: в псевдоромантической мелодраме «Пленник Зенды», в хичкоковском детективе «Север — Северо-Запад», в диснеевском «80 000 км под водой», в «Путешествии к центру Земли», в экранизации романа Набокова «Лолита». И все же не случайно постановщик последнего фильма выбрал именно Мэзона на роль более чем пожилого профессора, питающего нездоровую страсть к двенадцатилетним девочкам. Все-таки актер сохранил верность амплу!

Бесспорно, переезд Мэзона в Голливуд не был серьезной потерей; кстати, и сам актер не преувеличивал своих успехов. В 1947 году, обращаясь по радио к зрителям,

объявившим его лучшим актером Англии, Мэзон нашел в себе честность и мужество заявить: «Я не согласен с вами...»

Успех Мэзона во многом зависел от его партнерш, от их способности играть в том же ключе и противопоставить дикой агрессивности его персонажей болезненную неуверенность и незащищенность. Поэтому Мэзон запоминался более всего в «Седьмой вуали» — рядом с ним играла Энн Тодд.

Энн Тодд, профессиональная актриса, получившая подготовку в Центральном училище речи и драмы, выступала в театре и в кино уже в начале 40-х годов. Она продолжала играть и в 50-е годы, но ее наибольший успех пришелся на первое послевоенное пятилетие.

Именно в это время порывистая нервность и подчеркнутая болезненность ее героинь, явно неспособных видеть светлую сторону жизни, а потому замкнутых, подозрительных и одиноких, более всего отвечала вкусам зрителей.

Обладая хорошей техникой и очевидным дарованием, Энн Тодд умела с достаточной яркостью передать динамику чувства, его оттенки и нарастание. В «Седьмой вуали», например, лучшими были те эпизоды, в которых героиня, пианистка Франческа Каннингхем, поддавалась гнетущему предчувствию психического шока, преследующего ее с детства, — с тех пор, как злая преподавательница изуродовала ей руки линейкой за опоздание на урок. Показывая, как деформированное восприятие Франчески преувеличивает каждый звук в зале перед началом концерта (в партере ее подруга пересказывает эпизод с линейкой) или бытовую деталь (палочка дирижера угрожающе напоминает орудие школьной пытки), Энн Тодд создавала исключительно точную картину нарастания комплекса неполноценности.

Так же достоверно она передавала страх героини перед суровым, нарочито неприветливым опекуном и с клинической точностью фиксировала душевные муки Франчески, проходящей Голгофу психоаналитического психиатрического лечения после попытки броситься в воду — единственного обоснованного поступка: расставшись с опекуном, возобновившим в ее памяти инцидент в пансионе, девушка попадает в аварию и теряет надежду на карьеру пианистки.

Увы, как бы правдиво ни передавала актриса пережит-

вания Франчески, эти переживания ограничивались узкой, болезненной гаммой страха и неврастения. Поэтому точность актерской игры, способность показать чувство в развитии не только не являлись в этом случае достоинством, но, наоборот, уводили в сторону от искусства.

В отличие от Д. Мэзона Энн Тодд стремилась создавать не маску, а характер. К сожалению, этот характер страдал непривычной для англичан одноплановостью. Робость, замкнутость, стирающая возрастные нюансы истеричность определяли духовный и физический облик Франчески на протяжении всего фильма, на всех этапах ее жизни: и в 15, и в 20, и в 25 лет. Неврастеничность «съедала» и наивность подростка и обаяние женственности.

Профессиональная точность портрета патологической личности, клинически точное изображение мук героини помогли режиссеру фильма, К. Беннету, вызывать эмоциональный шок в силу садистической жестокости происходящего. Вряд ли кто-нибудь мог равнодушно следить за тем, как погруженной в гипноз Франческе приказывают сесть за пианино и играть мелодию, связанную с каким-то волнующим и страшным переживанием: руки героини ноют от ран, она уверена, что не сможет играть, и ее опасения тотчас же оправдываются. Тогда врач приказывает поставить на граммофон пластинку, и постепенно распухшие, одеревеневшие пальцы начинают двигаться по клавишам.

Конечно же, эта мучительная процедура завершается новым эмоциональным шоком — мелодия доходит до пассажа, во время которого опекун начинал бить Франческу тростью по рукам, и, вспомнив страшную сцену, героиня падает с отчаянным, пронзительным воплем.

Вероятно, это эффектно, но еще более антихудожественно.

Бесспорно, было бы опасно связывать искусство фарисейскими моралистическими ограничениями. Все же существует критерий, позволяющий избежать крайностей пуританизма и отличить искусство от патологии. Этот критерий — мысль, морально-социальное кредо актера и режиссера.

Энн Тодд не протестовала в «Седьмой вуали» против жестокости, лицемерия, обывательского равнодушия (именно подобный протест продиктовал Вивьен Ли ее концепцию образа Бланш дю Буа в исключительно жесто-

ком фильме Э. Казана «Трамвай, называемый «Желание» и сделал ее исполнение событием в мировом кинематографе): для нее выбор роли определялся модой и волей продюсера.

Ограниченность поля зрения актрисы исключала всякую возможность перевоплощения. Где бы ни играла Э. Тодд, она всегда варьировала один и тот же образ. Переконструировав для нее сюжет «Короткой встречи», Д. Лин потерпел обидное поражение: мелодраму «Страстные друзья» нельзя назвать даже копией его лучшей картины. Более всего в этом виновата исполнительница главной роли: обаятельная героиня С. Джонсон уступила место невзрачной особе, которая не в состоянии вынести психологический поединок с мужем и попадает в подстроенную им ловушку.

Болезненно нервной, измотанной истерией, неприятной в своей душевной оголенности женщиной представляла Э. Тодд и в последней значительной роли на экране в фильме Д. Лина «Звуковой барьер». На этот раз ее переживания были полностью мотивированы беспокойством за мужа — испытателя первых в Англии реактивных самолетов. Однако патологичность еще раз отозвалась одноплановостью, ограниченностью психологического профиля героини.

Увлечение психопатологической драмой нанесло ощутимый ущерб британскому кинематографу, приостановив начатый в дни войны процесс освоения реальности, подчинив моде многих талантливых мастеров. Все же английские актеры не сдали позиций. Постоянная связь с театром помогала сохранять независимость и поддерживать высокую культуру, техническое совершенство исполнения.

Выступая в экранизациях, даже в небольших, характерных ролях, театральные актеры приносили с собой точность социального облика персонажа, остроту и выразительность внешнего рисунка, умение обрисовать индивидуальность героя и подрывали тем самым позиции кинозвезд.

Маленькими, но важными триумфами оказались выступления Френсиса Л. Салливена в ролях Джаггерса («Большие надежды») и Бамбля («Оливер Твист»), Бернарда Майлса (Ньюмен Ноггс в «Николасе Никклби») и Джо Гарджери в «Больших надеждах»), Эрнеста Тезиге-

ра и Флоры Робсон (Теодот и Фтататита в «Цезаре и Клеопатре») и «мафусаила» британской сцены Сибилл Торндайк (миссис Сквирс в «Николасе Никклби»).

Ведущие мастера английского театра предпочитали сниматься в гарантировавших интересный материал экранизациях. Обращение к классике не обеспечивало кинематографической удачи, но если в 1945—1949 годах можно назвать лишь несколько значительных фильмов, то выдающихся актерских работ этого времени много — Гамлет Лоренса Оливье, Ральф Никклби Седрика Хардвика, дворецкий Бейнз Ральфа Ричардсона и его же слегка англоизированный Каренин, чрезмерно гибкий лидер лейбористов в исполнении Майкла Редгрейва, Клеопатра и Анна Каренина Вивьен Ли.

Лучшие работы появившихся в годы войны артистов, как и дебюты новичков (А. Сим, А. Гиннес, Д. Хоукпнс), развивали традиции мастеров 30-х годов.

Неопытная, угловатая дебютантка первого фильма Д. Лина Селия Джонсон к 1945 году превратилась в настолько сложившуюся актрису, что ее Лора Джессон в «Короткой встрече» оставалась наилучшим воплощением английского характера и мировосприятия в течение целого десятилетия.

Сочетая достоверность социального типа с умением проследить развитие человеческого чувства во всех его оттенках и противоречиях, С. Джонсон олицетворяла новый этап в эволюции британской актерской школы.

Поколение военного времени, само собой, выражало иные взгляды, настроения, идеалы. Далеко не последняя причина успеха Селии Джонсон заключалась в ее способности передать мироощущение людей середины 40-х годов — переходного периода, когда гибель Британской империи выглядела неизбежной, облик новой Англии был неясен, а ощущение непрочности старого уклада жизни рождало беспомощную неуверенность.

В дальнейшем С. Джонсон снималась мало — продюсеров не привлекал открытый ею тип. Однако эстетические принципы, определившие успех актрисы в «Короткой встрече», выдвинули на одно из ведущих мест ее партнера по фильму Лина, Тревора Хоурда, который в 30-е годы никак не мог рассчитывать на любовь зрителей.

Публика и в самом деле ни разу не назвала лучшим этого хрупкого, язвительно-проницательного актера с сухова-

тым, неприветливым профилем и холодным насмешливым взглядом. Не изменяя облика, Тревор Хоуард снимался в разных, нередко отрицательных ролях, проявил свойственный британским актерам жанровый универсализм и заставил потесниться признанных кумиров — Л. Оливье, Р. Ричардсона, М. Редгрейва.

Рожденный атмосферой военного времени актер, Т. Хоуард пошел гораздо дальше Д. Миллза в попытке поднять на уровень высокого искусства изображение внутреннего мира среднего, заурядного человека. Первый из английских артистов, он обнаружил за бесцветным фасадом британской невозмутимости, ничем не проявляющейся ординарности противоречивость, обаяние и неповторимость большого сердца и ума.

Благодаря этому неказистый, на первый взгляд несимпатичный герой «Короткой встречи» оказывался добрым, умным, глубоко несчастным врачом, который заставляет себя примириться с повседневной рутинной, подавляет мечты о творческой работе, об осмысленном существовании, переживает неожиданную любовь и рожденный ею взлет, ожидание перемен и крушение надежд и нехотя, не понимая и не принимая этого, расстаётся с Лорой. Захватывая многообразной динамикой нарастания большого и нелегкого чувства, Т. Хоуард сочетает душевный взлет с внешним преображением героя, и его трансформация является одним из источников глубины и человечности фильма.

В сущности, даже если бы Т. Хоуард снялся только в «Короткой встрече», его место в истории английского кино было бы уже окончательным и бесспорным. Однако актер подтвердил свою репутацию, появившись в роли Кэллоуэя в «Третьем человеке».

Мастерство Т. Хоуарда в значительной степени помогло К. Риду обнаружить второй слой разворачивающихся событий и сломать схему правоучительного детектива. В исполнении Хоуарда Кэллоуэй оказался той самой противоречивой, меняющейся с ходом событий специфически гриновской фигурой, без которой морально-философский подтекст фильма потерял бы смысл.

Презрительно-ироничный наблюдатель, лихая, лягушачья маска которого как будто впитала в себя атмосферу допросов и расследований, Кэллоуэй абсолютно уверен в справедливости и законности принимаемых им мер.

И все же внутренне, незаметно для других, он ощущает противоестественную бесчеловечность облав, обысков в квартире Анны, вечных угроз, шантажа, арестов.

Незаметный поворот головы, промелькнувшая в глазах ирония, вызывающая и в то же время извиняющаяся интонация ответа Анне, которая просит оставить в покое хотя бы ее личные письма, мимолетная усмешка открывают тайное, подсознательное сочувствие к героине, презрение к пресмыкающейся перед властью хозяйке квартиры, интуитивное недоверие, ощущение фальши в поведении заступающегося за Анну Мартинса.

При всем том Кэллоуэй внешне формально сохраняет полное равнодушие, бесстрастность. Раскрывая психологическую двуликость, двухплановость героя, никак не вытекающую из сценария или из диалога, Тревор Хоуард с поразительной тонкостью обрисовывает сложнейший, неуловимый в своих противоречиях характер, тщательно скрываемый за официальной маской.

К концу фильма, когда Кэллоуэй окончательно устанавливает неполноту, несовершенство защищаемых им истин, меняется и внешняя характеристика героя. Исчезает лягушачья липкость, остается умный, усталый скептик, который хотел бы как-то сократить принесенное им зло, сознает свое ничтожество и бессилие, предпочитает поэтому не рассуждать и прячет свое сочувствие к Анне в деловой сухости официального разговора, свое презрение к Мартинсу в столь же официальной, безликой любезности прощания.

Успех в «Третьем человеке» принес Т. Хоуарду признание широкой публики, однако «звезды» — Д. Мэзон, М. Уайлдинг, С. Грейнджер — пользовались гораздо большей известностью.

Несмотря на это, вызов, который бросили уровнем исполнения, серьезностью тем и их современностью актеры вроде Д. Миллза, С. Джонсон, Т. Хоуарда и их старшие коллеги, не прошел даром. В начале 50-х годов комики нанесли решающий удар господству кинозвезд.

Как мы отмечали в предыдущей статье, подъем кинокомедии привлек на британские студии одаренных сценаристов, режиссеров, артистов. Традиционно высокий уровень исполнения комедийных ролей (почти все крупнейшие актеры с одинаковым мастерством выступали и в произведениях «серьезных» жанров и в комедийном репер-

туаре) в сочетании с всеобщей популярностью картин М. Дзампи, Г. Корнелиуса, Р. Хеймера, Ч. Крайтона, А. Маккендрика поставил вне конкуренции А. Сима и А. Гиннеса, П. Селлера и С. Паркера. Терри-Томаса и Н. Уиздома. Общеизвестным лидером английских актеров 50-х годов стал комик-интеллектуал Алек Гиннес, не уступавший по масштабу дарования никому из самых одаренных исполнителей английского экрана.

Англичане знали Гиннеса с 1937 года, когда он дебютировал на сцене в роли сэра Эндрю в «Двенадцатой ночи». Несмотря на очевидный талант, Гиннес долго оставался в тени прославленных коллег — все тех же Д. Гилгуда, Л. Оливье, Л. Хоурда, М. Редгрейва. Избалованным высоким уровнем исполнения зрителей не удивлял ни жанровый диапазон актера, который появлялся то в остросатирических (сэр Эндрю, Хлестаков), то в трагических (Митя в «Братьях Карамазовых», Гамлет) ролях, ни тонкость психологических наблюдений, ни богатая и выразительная техника. Характерное же для сатирических ролей Гиннеса смешение трагического с комическим воспринималось, скорее, как недостаток.

Кинематографисты открыли Гиннеса только после войны. Д. Лин, которому обязаны своим выдвижением С. Джонсон и Т. Хоурд, пригласил его сняться в «Больших надеждах» и в «Оливере Твисте».

Крошечная роль Герберта Покетта не привлекла к актеру внимания. Зато его Фейджин запомнился непривычной для кино остротой, эксцентричностью рисунка, сочетанием гротеска с психологической убедительностью.

В обоих случаях Гиннес наделил героев необычностью, благодаря чему персонажи приобрели особый колорит. Вместе с тем подчеркнутая эксцентричность Герберта и Фейджина диктовалась не стремлением вызвать смех. Зритель смеялся и над тем и над другим, но умение актера выразить сущность персонажа в емкой, красочной характеристике делало смех очень разным.

Застенчивый и добродушный чудак Герберт быстро завоевывал симпатии зрителей.

Фейджин, высокий старик с гривой невьющихся волос, жестким взглядом и гнусным скрипучим голосом, наоборот, казался воплощением адского зла. Шутовство этого героя, который с отвратительным, извращенным упоением откалывал в грязном логове замысловатые

коленца, обучая беспризорников воровству, вызывало не столько смех, сколько ужас.

Успех Гиннеса в фильмах Д. Лина совпал по времени с попытками Ч. Крайтона, Р. Хеймера и А. Маккендрика облагородить эксцентрическую комедию, сделать ее более тонкой, остроумной, интеллектуальной.

Исполнение восьми ролей эксцентричных наследников семьи Д'Аскойн, которые в фильме «Добрые сердца и короны» погибают от рук алчного незаконного наследника, показало, что именно Гиннес идеально подходит для осуществления этой задачи.

Дело было не только в легкости, с какой актер превращался из викария в старого генерала, из банкира в герцога, адмирала, престарелую суфражистку и наконец в фотографа-любителя. Легкость перевоплощения сочеталась с разнообразием и меткостью типов, с изящной и тонкой иронией над британскими нравами, с богатейшим диапазоном оттенков комического.

Можно понять критиков, сожалеющих, что Гиннесу не поручили вообще всех ролей в этой комедии, называвших его «кинохамелеоном», актером «без лица», «целой трупой в одном лице».

Успех этот имел и обратную сторону. Панорама гиннесовских персонажей в фильме «Добрые сердца и короны» породила уверенность, что умение актера наделить жизнью и обаянием чудаковатых героев может спасти любой, даже безнадежный сценарий. Талант Гиннеса действительно не раз способствовал успеху анекдотических историй неудачников, которые внезапно обретают богатство, счастье, любовь, а затем, привыкнув к приятной перемене, столь же неожиданно погибают или теряют все. В результате фигура чудаковатого неудачника грозила превратиться в постоянную маску актера.

Между тем режиссеры английской кинокомедии, предоставив эксцентрику коммерческому кинематографу, решали гораздо более серьезные и интересные задачи. Не удивительно, что Гиннес, крайне строго оценивавший свои успехи, предпочел эксцентриаде проблемные комедии, авторы которых рассматривали трагические парадоксы современного общества. Здесь наконец зритель увидел настоящего Гиннеса — внимательного, проницательного, тонкого комментатора эпохи. Иной смысл обрела и чудаковатость его героев, упрямо одержимых в стремлении защитить

разум, прогресс, дух созидания в поединке с враждебной человеку дисгармоничной цивилизацией.

Показывая парадоксальную неспособность буржуазной цивилизации использовать прогресс науки и техники на благо людей, Гиннес противопоставлял всеобщему равнодушию, эгоизму, моральному ничтожеству величественных в своем обреченном бунте и фанатическом благородстве одиночек.

Трагическая ирония, с которой изображался этот неравный поединок, принесла успех и истории бывшего банковского клерка, вынужденного стать бандитом («Банда с Лавендер хилл»), и многострадальной одиссее изобретателя Сида Стреттона («Человек в белом костюме»). С каждой новой комедией зрители смеялись все меньше, но думали все больше, а популярность Гиннеса поднималась все выше.

Время от времени актер выступал в эксцентрических комедиях и пародиях (публика высоко оценила его карикатурного бандита в «Убийцах леди»), но нарастающий трагизм наиболее значительных ролей Гиннеса все меньше укладывался в рамки комедии.

В результате в 1957 году появился фильм «Устами художника», снятый по сценарию самого Гиннеса. Переработав одноименный роман Джойса Кэри, он поставил особый акцент на взаимоотношениях между обществом и отвергнутым им живописцем.

В отличие от Сида Стреттона новый герой Гиннеса не вызывает вначале никакой симпатии. Грязный, нагловатый бродяга, Галли Джимсон шантажирует богатых любителей живописи, не брезгует воровством, надоедает своей болтовней, маниакальным зазнайством и неуместным презрением к остальным людям.

Однако отношение к герою вскоре меняется. Галли стар и слаб. Полиции известны все его трюки, и каждый налет опаснее для Галли, нежели для его жертвы, заранее вызывающей охрану и лишаящейся в худшем случае пельницы или статуэтк.

Подобно Сиду Стреттону, Галли оказывается благородным фанатиком, лишенным надежды воплотить в жизнь свою мечту. Его нелепые злоключения пронизаны печальной иронией — ведь преданность героя искусству безгранична. Он как будто приворожен к рисункам устроившихся прямо на мостовой детей и попадает в лапы полиции

только потому, что, забыв о вещах, которые собирался сунуть в карман, увлекся альбомом с репродукциями. Испепеляющей, больной любовью к искусству полны его гневные тирады в адрес фотографии и «мазни» других художников. Наконец, отталкивающая заносчивость, истеричность и пьянство Галли продиктованы именно отчаянным стремлением творить, протестом против не признающего его талант общества.

В сущности, в центре картины опять, как и в «Человеке в белом костюме», стоит тема человеческого достоинства, немыслимого вне творческого поиска. Неспособность Галли воплотить свой замысел, когда судьба предоставит долгожданную возможность рисовать (в квартире чудака-мецената или на стенах подлежащей сносу церкви), насыщает комические ситуации трагизмом.

Отчаяние сознающего свою бесталанность Галли, торжественная решимость художника, который сам ведет бульдозеры на штурм церкви, где всю ночь шла работа над бредовой монументальной фреской, неожиданное признание у столь же чудаковатых студентов открывают в грязном, горластом, похотливом пьянице настоящего человека, неспособного признать поражение и отказаться от своей мечты.

Драма прозрения окрашивает смех той умной печалью, которая стала традицией английских кинокомедий 50-х годов и принесла им успех.

Непривычное сочетание фарса, лирики и трагизма вызвало недовольство критиков, охотно поддерживавших традиционные формы комедийного жанра. Критики, однако, замолчали, когда Гиннес получил премию «Оскара» за исполнение драматической роли в англо-американском фильме Д. Лина «Мост через реку Квай».

Любопытно, что сам Гиннес в одном из интервью назвал роль полковника Николсона одной из своих наименее удачных и любимых работ. Если учесть, что актер дважды отказывался сниматься в фильме Д. Лина и продюсер С. Шпигель после этого вел переговоры с Ч. Лаутоном, а во время съемок Гиннес пытался отказаться от роли еще раз, его упорство объяснялось серьезными мотивами.

На первый взгляд образ полковника Николсона, бросившего трагически бессмысленный вызов жестокости, произволу, садизму коменданта японского концлагаря,

продолжал постоянную для актера тему морального подвига.

В непреклонном, внелогическом упорстве нового героя Гиннеса — усталого, ординарного человека с горькой складкой в уголках рта и поразительно живым, твердым взглядом светло-голубых, наивных глаз — легко узнавались его предшественники, Сид и Галли, непрактичные идеалисты, воплощавшие благородство и величие творческого порыва.

Казалось, Николсон может стать самым идеальным из героев актера. Преданность этого необычного человека долгу перерастает в подвижничество. Забывая о себе, он не знает ни страха, ни колебаний, его вера в справедливость защищаемых британской армией принципов абсолютна и совершает чудо: насилие уступает силе духа, пленник диктует условия тюремщику.

В дальнейшем, однако, фанатическая одержимость — источник силы и триумфа Николсона — оборачивалась трагедией и ставила героя в положение предателя. Такой поворот событий отвечал замыслу автора романа, писателя Пьера Буля: в его глазах Николсон был олицетворением британского милитаризма и кастовости. Разрушая ореол героизма и мученичества вокруг фигуры полковника, П. Буль заставлял его строить мост через Квай только для того, чтобы доказать японцам превосходство европейцев над азиатами.

Автор сценария, К. Формэн, стоял на другой позиции и видел в Николсоне жертву войны, человека, для которого радость созидания заслонила первоначально поставленную цель и заставила забыть о военном предназначении моста. В силу этого поведение Николсона, сообщающего японцам, что мост заминирован, и оказывающегося виновником гибели группы британских «коммандос», выглядит обвинением бесчеловечной логике войны.

Нетрудно понять, что такая трактовка образа не устраивала Гиннеса, который заставлял восхищаться упрямой одержимостью, силой духа своих фанатичных героев и видел в них антитезу стихии эгоистического равнодушия и морального разложения. Внутреннее несогласие с режиссером отозвалось недостаточной убедительностью финального прозрения Николсона. Оцепенелая покорность, с которой полковник направлялся к взрывателю, мучительное удивление в его глазах оставляли возможность для противоположных догадок. Скорее всего, поступок героя

объяснялся чувством вины за гибель своих соотечественников. Может быть, Николсон вспомнил о долге солдата? Во всяком случае, утверждать, что он осудил свой фанатизм, свою одержимость, увидел в них причину трагедии, крайне трудно.

При всем том Гиннес полностью заслужил премию «Оскара»: психологический поединок с комендантом концлагеря в первой половине фильма захватывал непрерываемой логикой торжества моральной непреклонности, силы духа, внутренней целостности, присущих Николсону в немыслимой степени, но не помешавших ему выглядеть живым, реальным человеком.

Трудный опыт работы над образом Николсона не прошел даром для актера, который все еще полагал, что фанатическая одержимость одиночек является необходимой реакцией на всеобщую пассивность. Однако следующая роль Гиннеса в картине «Мелодии славы» свидетельствовала о важной эволюции в подходе к центральной теме его творчества.

На этот раз одержимость полковника шотландской гвардии, который преследует бывшего начальника гарнизона полковника Бэрроу только за то, что последнему недостает жесткости, грубости и прочих солдафонских «достоинств», оказывается единственной и главной причиной драмы. Как и в предыдущем фильме, герой Гиннеса, полковник Джо Синклер, побеждает в моральном поединке. Его насмешки, издевательства, клевета шаг за шагом лишают Бэрроу уважения гарнизона. Порядочный, преданный делу не менее Синклера, но человеческий, офицер доведен до самоубийства. Слепой фанатизм оборачивается бесчеловечностью и подлостью.

Распростившись с любимым героем, А. Гиннес простился и с комедией. Чаще всего его можно встретить в небольших сатирических ролях в фильмах «серьезных» жанров. Панорама его «лиц» — трогательных, забавных, отталкивающих и удивительно живых — кажется безграничной. Краткие, но убийственно меткие зарисовки Гиннеса запоминаются остротой и современностью наблюдений: всего три раза появляется в картине «Донесение Квиллера» резидент британской разведки, вечно занятый едой, идеально выбритый, самодовольный старый щеголь. Однако отрешенная жизнерадостность его интонаций, холодная деловитость некомпетентных замечаний, непроби-

ваемая невозмутимость более всего характеризуют сущность фальшивого, подложного и холодного мира, ради которого жертвует собой разведчик Квиллер.

Прививая вкус к интеллектуальному юмору, Гиннес не только оказал существенное влияние на развитие английской кинокомедии, но и подготовил почву для успеха своего последователя — Питера Селлерса.

Подобно Гиннесу, П. Селлерс начал с небольшой характерной роли (нескладный, трусоватый Робинзон в «Убийцах леди») и остался незамеченным. Как и Гиннес, он стал известен благодаря мастерству перевоплощения — серии ролей, исполненных в одной и той же картине — «Мышь, которая рычала».

Селлерса поспешили объявить новым «кинохамелеоном», не замечая на первых порах более существенных связей с направлением, которое олицетворял Гиннес. Молодой актер действительно удивлял превращениями из дряхлой королевы вымышленного государства Фенвик в иезуита премьер-министра, который предлагает пойти войной на Америку, чтобы попасть на ее содержание, и в застенчивого, неуклюжего юношу Талли, возглавляющего отряд «завоевателей» — нестройную толпу в ржавых рыцарских доспехах.

Все же причина быстро завоеванной Селлерсом популярности состояла не в том, что он мог исполнить в одном фильме шесть или восемь ролей, а в выразительности его лаконичных кинокарикатур, в стремлении актера выделить современный подтекст каждого сатирического образа.

Так премьер-министр Фенвика символизировал мир политических интриг, заговоров, лицемерного демагогизма. Комическая несостоятельность его потуг на величие, благородство, достоинство, неподкупность превращала образ в собирательный портрет политиканов одряхлевшей Европы, прикрывающих потоком эффектных слов и жестов капитуляцию перед американцами.

Изможденная, беспомощная, истеричная королева также демонстрировала архаизм и нелепость политической структуры мифического государства. Наконец, самым веским аргументом против игрушечного мира дипломатических комбинаций, расчетов и демагогических ухищрений становились злоключения Талли, который вынужден решать возникшие перед страной проблемы — реальные и сложные.

Антипод косности, рутине, беспомощности осмеиваемых им порядков, герой Селлерса значительно отличался от одержимых, фанатичных в своем упорстве персонажей Гиннеса.

Милый, добрый растяпа, который должен возглавить поход на Америку только потому, что его швейковская старательность обычно приводит к обратным результатам, внешне вполне соответствовал безобидной атмосфере эксцентрической комедии. Однако в дальнейшем житейская бесхитростность героя служила основой для его стихийного бунта.

Воплощая здравый смысл, невывихнутую логику несколько инфантильного, но нормального человека, Талли стремится принести своей стране пользу... и выигрывает войну, захватив сверхмощную бомбу, ее изобретателя и цвет Пентагона благодаря многозначительной иронии судьбы — в момент появления войска Фенвика по всей Америке проходит атомное учение. Пришельцев принимают за марсиан и капитулируют.

Начиная с этого момента, стихийный бунт против образа жизни и склада мышления, олицетворяемых атомным психозом, гонкой вооружений, политикой с позиции силы (средневековый Фенвик казался даже более разумным государством, чем США), превращался в бунт осознанный.

В отличие от персонажей А. Гиннеса, вступающих в чреватый неизбежным поражением конфликт с всесильным миром равнодушия, эгоизма, моральной деградации, Талли оказывается победителем. В итоге Селлерс иронизирует там, где Гиннес заставлял страдать. Оптимизм актера объясняется не только материалом данной роли, но и убеждением, что осмеяние пороков приближает торжество здравого смысла, а очевидная нелепость не так опасна.

Угрожающее поведение бомбы, которая свистела, ухала, рычала и прыгала в руках перебрасывающих ее похитителей, воспринималось как прозрачное предупреждение реальным политикам и генералам Пентагона. Так же символически выглядело мужество Талли, который не побоялся накрыть своим телом брошенную беглецами жутко приплясывающую бомбу: только разум и воля обыкновенных людей, понимающих, подобно герою, опас-

ность политики шантажа, насилия и угроз, способны спасти мир.

Не менее наглядно, наконец, поведение бомбы, «засыпающей» на руках у Талли. Ее покорность мудрому в своем неразвращенном «идеализме» человеку напоминала финал поставленной несколько лет спустя комедии И. Поппеску-Гопо «Украла бомбу».

Словом, режиссер Д. Арнольд и актер П. Селлерс постарались убедить зрителя, что кроткие, добрые и слабые обязаны и могут победить злых, алчных и всемогущих. Парадоксальность финала (из корпуса разобранной Талли бомбы вылезает крошечная белая мышь) не мешает логике «хеппи-энда»: мир может спать спокойно, пока единственным обладателем нового оружия остается Фенвик во главе с его «странным» премьером.

Вероятно, трагические финалы фильмов А. Гиннеса гораздо ближе к истине. Вместе с тем наивные, искренние в своих естественных попытках сделать мир лучше неудачники П. Селлерса поддерживают веру в человека, идет ли речь о новом премьере Фенвика или о ревностном священнике, который невольно разоблачает грехи высокопоставленной паствы («Над нами небо»), или об английском полковнике, который пробует помешать маньяку-антикоммунисту развязать мировую войну («Доктор Стрейнджлав»).

Любовь к людям, желание художника сказать свое слово в борьбе со злом объясняют обилие сатирических персонажей актера. Остроумный и очень наблюдательный сатирик, Селлерс вряд ли уступает Гиннесу в лаконичности и красочности характеристик. Чтобы не быть голословным, достаточно упомянуть о небольшой роли политического афериста Амфибулоса в комедии «Карлтон Браун — дипломат».

Подобно премьеру Фенвика, Амфибулос олицетворял ненавистный Селлерсу мир политических и дипломатических интриг, но отличался от незадачливого предшественника сообразительностью, энергией и необыкновенной ловкостью.

Несмотря на то, что Селлерс только начинал свой на редкость удачный путь в кино, ему удалось создать неподражаемый тип жулика международного класса, рассматривающего политику через призму интересов карманника. Безбоязненный, уверенный цинизм, с которым

Амфибулос представляет англичанам состоящее только из его родственников правительство, ловко скрываемая ирония над принципиальной неподкупностью Карлтона Брауна, возведенный в идеологию дух торгашества («Они ушли от вас с мыслью, что русские на острове и, когда они придут еще раз, они предложат вам больше. А мы с вами сидим и ждем, пока не получим: вы — «роллс-ройс», а я «кадиллак»), презрительное безразличие к своей стране и народу («А народ получит... общественные уборные. Они будут вполне счастливы в таких уборных») собираются в гротескный, но психологически точный портрет политического демагога.

Даже в наши дни критики не могут привыкнуть и не удивляться способности Селлерса исполнять любое количество самых разных по характеру ролей в одном и том же фильме, однако английская комедия обязана прежде всего его уму, таланту сатирика, требовательному отношению к искусству: превратить дар перевоплощения в аттракцион было просто и заманчиво.

Далеко не все столь принципиальны: неумение ограничить свою способность вызывать смех превратило в утомительный, назойливый аттракцион комедийный дар Нормана Уиздома. Английские критики отдают должное мастерству Уиздома, но относятся к нему с холодноватым пренебрежением, вытекающим из очевидной противоположности этого комика тенденциям, с которыми связан расцвет английской кинокомедии. В то время как А. Гиннес и П. Селлерс принесли славу социально-критическим, проблемным картинам, Н. Уиздом выступает в старомодных и грубоватых фарсах. Тонкий, окрашенный печалью юмор его современников подчеркивает физиологичность смеха, вызываемого в картинах Уиздома падениями, пощечинами, беготней. Наконец, Уиздом противопоставил бесконечному богатству и психологической достоверности типов Гиннеса и Селлерса постоянную, условную маску, крайне редко пользуясь при этом даром внешней трансформации.

Сама по себе маска, конечно, не помешала стать великими артистами ни М. Линдеру, ни Ч. Чаплину, ни Б. Китону. Однако во всех случаях, когда маска оказывалась удачной, за ней стоял импонирующий какими-то сторонами своей натуры, отражающий дух времени и его конфликты характер.

Маска Н. Уиздома между тем исчерпывается одной, явно недостаточной для того, чтобы обрисовать интересный характер, чертой — чрезмерным, швейковским усердием. Бесспорно, эта маска вызывает смех неуклюжестью и излишней энергичностью героя, но ее однозначность оборачивается механистичностью. Подобный совершенному автомату, герой Уиздома идеально соответствует поставленной цели, однако его программа не включает человеческих эмоций. Современная кинокомедия включила в свою сферу и лирику и трагизм, но для Уиздома нет смеха сквозь слезы — его герой умеет смеяться, гоготать, хихикать. Зритель скорее заплачет от смеха, нежели от сочувствия. Словом, нетрудно понять одного из критиков, который сердито заявил, что «профессия Уиздома — терять штаны».

Само собой, критик был не совсем прав, ибо Уиздом «теряет штаны» уже почти полтора десятка лет, но до сих пор пользуется успехом. Вместе с тем примитивность маски предопределила зависимость актера от изобретательности сценаристов, которые должны бесконечно варьировать одну и ту же ситуацию и находить для этого убедительное оправдание. Вытекающий из суматошного, порой идиотского усердия инфантилизм (все герои Уиздома — дорожный мастер Питкин, бывший мошенник Дэви Купер, отобранный для полета на луну матрос Норман Паккл и т. д. — напоминают ребенка, упрямо желающего выглядеть взрослым и совершающего потому одну глупость за другой) вряд ли облегчал положение драматургов.

В конце концов, Уиздом сменил режиссера и попытался хоть как-то связать приключения по-детски увлекающегося персонажа с проблемами современной Англии. Так появился фильм «Жил-был мошенник», где Норман Питкин превратился в безработного подрывника, который попадает в тюрьму, а затем довольно эксцентрическим образом защищает интересы рабочих захолустного городка на севере Англии. Увы, очень скоро актер вернулся к испытанной маске и ситуациям.

Секрет популярности Уиздома, недостатки которого самоочевидны, вряд ли объясняется какой-то одной причиной. Прежде всего англичане любят фарс, и не случайно грубоватые трюки эксцентриков неизменно составляли основу мюзик-холльных обозрений. Даже в конце 20-х годов, когда редкий английский фильм удерживался на

экране неделю, кинофарсы пользовались прочным успехом у рабочих Манчестера и других промышленных городов.

Утоляя потребность публики в зрелище (когда-то британцы сбегались на представления кукольного театра и смотрели довольно грубые сценки с Панчем и Джюди; во времена Диккенса они ходили в цирк; в начале XX века притягательным центром стал мюзик-холл), фарсы Уиздома отражают одну из традиций национального юмора.

Немалую долю в успех Уиздома внесли его сценаристы и режиссеры — опытные профессионалы Джон Карстейрз и Роберт Эшер. Ситуации большинства его картин при всем однообразии довольно остроумны. Неожиданно и изобретательно режиссерское решение многих эпизодов. Например, в комедии «Жил-был мошенник» группа готовых к операции хирургов спешит к больному и оказывается бандой гангстеров, точно имитирующих внешний облик и торжественно-молчаливый ритм работы врачей.

Все же главная причина долгой кинематографической жизни крайне неоригинальной маски — богатейшее техническое мастерство Н. Уиздома. Зримое, пластическое выражение алогизма поведения его героя настолько изобретательно, вдохновенно, непосредственно, что публика на время забывает о примитивности схемы, управляющей всеми поступками персонажа.

Самые знакомые и несмешные вещи становятся смешными: отдавая честь, Питкин стучает себя по голове ведром. Прыгая с парашютом, с ребячливой радостью хлопает по пряжке ремня и срывается вниз — ремни отстегнулись. Испугавшись врача, он корчится при виде стетоскопа, хрипит, вдыхая, и жалобно стонет, выдыхая воздух. Каждую секунду кажется, что Уиздом вот-вот начнет повторяться — есть же предел любой изобретательности...

Однако повторений нет — диапазон неловкости Питкина и других персонажей Уиздома почти безбрежен. Получив приказ раздеться для медосмотра, Питкин с уморительной стыдливостью пробует прикрыть тело... галстуком. Бросаясь колоть чучело, он звереет в пугающей даже сержанта степени и, растерзав манекен, по инерции атакует забор. Увлеченный взломом сейфа, Дэви не слышит сигналов своих сообщников, требует, чтобы его подняли наверх, и предстает перед отрядом полисменов с грудой банкнот в руках; прячась от своего врага, он залезает в душевую кабину, куда минуту спустя входит его пре-

следователь, и открывает душ. Промокший до нитки Дэви, опасаясь быть замеченным, повторяет каждое движение незваного гостя, услужливо вкладывает в его руку мыло, старательно трет щеткой спину своего недруга.

Непроходимая наивность, увлеченность героев Уиздома, делающих все абсолютно всерьез, их невероятная бесхитростность сообщают убедительность любой нелепице — происходящее напоминает веселую детскую игру. И все-таки для столь долгой работы в кино эта игра слишком однообразна. В конце концов инфантильная, беспредельная наивность (если не кретинизм) персонажей актера становится назойливой, как и их фантастическое рвение, широкая ухмылка и громкий, ослиный гогот. Увы, никакая техника исполнения не может возместить традиционного для фарсов Уиздома отсутствия мысли.

Большой мастер эксцентриады, Уиздом все еще остается ее рабом. Это обидно: избранный им жанр не является помехой для серьезных поисков. Достаточно вспомнить о другом эксцентрике 50-х годов — Терри-Томасе. Прежде всего, если Н. Уиздом вызывает смех приключениями крайне однозначного и условного персонажа, насмешка, ирония, сатира Терри-Томаса имеют точный социальный адрес.

Герой Терри-Томаса (потомственный дипломат Карлтон Браун в политическом фарсе братьев Боултинг, английский офицер в «Безумном, безумном, безумном мире» С. Креймера) — не маска, а типичный англичанин, вобравший в себя многие черты национального характера — невозмутимость, упрямство, респектабельность, и т. д. Однако это не просто идеальный знак Джона Буля, а типичный служака, человек из привилегированного круга, сформированная этим кругом посредственность — личность, растворившая индивидуальность в дисциплинированности, светскости и буржуазной добропорядочности, доведенных до своеобразного автоматизма. Появляясь в самых разных обличьях, Терри-Томас сообщает любой профессии оттенок чисто английского, вышколенного цивилизацией, доведенного до лоска кретинизма и наполняет язвительной иронией традиционно эксцентрические ситуации.

Так, его Карлтон Браун — невысокий человечек с лошадиной челюстью, бесцветным взглядом и на редкость замедленной реакцией — сразу же вызывает недоумение:

как он смог удержаться на перешедшем по наследству посту в «Форин офис».

Физическая и умственная неполноценность дипломата поневоле сталкивается с его британской старательностью... и многократно возрастает. Карлтон Браун мыслит не только медленно и плохо. Что хуже, он мыслит штампами («королю Галлардии можно верить, ибо костюмы он заказывает в Англии»), не может вырваться из лабиринтов демагогической болтовни и разобраться в ситуации. В результате он все время терпит поражения: то предназначенный для глаз русских дипломатов парад войск Галлардии окажется позорным балаганом, то предложенный им по совету Амфибулоса раздел острова предоставит Англии не ту половину, где найден радиоактивный кобальт, то новый король Галлардии поднимет революцию и захватит в плен возглавляемый героем отряд «коммандос».

Едкая и острая ирония над британской политикой и дипломатами не идет ни в какое сравнение с механическим комизмом фарсов Н. Уиздома, а выросший из знакомой маски старательного неудачника образ перерастает в бескомпромиссно сатирическое изображение национального характера — не удивительно, что критики ставят Терри-Томаса выше Уиздома...

Сопоставление Н. Уиздома с Терри-Томасом весьма показательно. Расцвет комедии привлек в кино группу талаптливых, обладающих широким диапазоном, ищущих исполнителей. Господству «звезд», в том числе и эксцентрических, пришел конец. Сочетание присущей эксцентрике условности, подчеркнутой выразительности с остротой и современностью тематики, интеллектуализация комедии не только способствовали подъему английского кино, но и утвердили преемственность лучших традиций 30-х и 40-х годов, высокий стандарт актерского искусства.

Вот почему вызывает удивление распространенная точка зрения (ее опровержению посвящена статья английского критика Иэна Джонсона «Звезды поневоле»¹), согласно которой фильмы «рассерженных» выдвинули исполнителей, придерживающихся совершенно противоположных, нежели их предшественники, принципов. Небезошибочное утверждение, что реализм в английском

¹ См. эту статью на стр. 330 настоящего сборника.

кино начинается с фильмов Т. Ричардсона, К. Рейша и Л. Андерсона, отозвалось противопоставлением пришедших из театра и именуемых «звездами» актеров старшего поколения новым, которые якобы не испорчены театром и способны поэтому выразить мятежный дух «сердитых молодых людей».

Между тем и Т. Ричардсон, и К. Рейш, и Л. Андерсон часто прибегали к услугам сложившихся мастеров старшего и среднего поколений. Известный по ряду фильмов Лоренс Харви стал прекрасным Джо Лемптоном в картине «Путь наверх», Лоренс Оливье сыграл свою лучшую роль опустошенного, поверхностного, жалкого, несмотря на горделивое позерство, актера в «Комедианте», открытая Ч. Чаплином Клер Блум успешно снялась в киноверсии пьесы-манифеста Д. Осборна «Оглянись во гневе».

Что касается молодежи, многие из приписываемых «рассерженным» актерских находок не были открытием английской «новой волны». Исполнитель роли Джимми Портера («Оглянись во гневе») Ричард Бертон снялся до этого в семи картинах. В пяти фильмах появилась до своего успеха в экранизации романа А. Силлитоу «В субботу вечером, в воскресенье утром» Ширли Энн Филд, которая, подобно Бертону, ожидала возможности показать себя в настоящей, большой роли.

Наконец, все актеры «рассерженных» в той или иной степени связаны с профессиональной сценой. Ученик Л. Оливье Ричард Бертон работал с Э. Казаном в его актерской студии. Ширли Энн Филд закончила актерские курсы и выступала по телевидению. В провинциальных театрах начали свой путь Ричард Харрис и Том Кортней. Наиболее популярный актер «рассерженных», Альберт Финни, закончил с золотой медалью РАДА и с большим успехом играл Кориолана на сцене Шекспировского мемориального театра. Даже единственный довод в пользу оппонентов Иэна Джонсона — не получившая профессионального образования Рита Ташингем — малоубедителен. Ташингем работала ассистентом режиссера в театре, а до этого была статисткой.

Связь со сценой оказалась фактором, который облегчал для молодых, не всегда опытных актеров достижение довольно сложных целей. Развивая наследие мастеров художественно-документального направления и экспери-

менты «Свободного кино», «рассерженные» стремились к максимальной точности картины повседневной жизни. Однако сама по себе точность моментальной фотографии общества их не устраивала. Обратившись к жизни низших слоев на севере Англии, они стремились проникнуть вглубь и выяснить причины, которые продиктовали протест молодежи конца 50-х годов против буржуазного миропорядка.

Естественно, «рассерженные» не могли отдавать предпочтение натурщикам, и преклонение перед импровизационностью родилось в фантазии кинокритиков, искавших единой для всех «бунтующих» направлений схемы. Как и в годы войны, именно актеры легче всего могли превратить жизнеподобие в явление искусства. Другое дело, что им пришлось перестроиться, изменить в чем-то установившуюся манеру исполнения.

Изменения действительно произошли и выразились не только в том, что персонажи фильмов Т. Ричардсона и его единомышленников выставляли напоказ серость своей жизни и неприкрашенную заурядность своего облика, как, например, миссис Хэммонд в картине «Эта спортивная жизнь». В годы войны тоже настаивали на подчеркнутой обыкновенности, натуралистической заземленности, казавшейся тогда синонимом правды.

Поистине новым был подход к оказавшемуся в центре внимания рядовому человеку. Если в художественно-документальных картинах простые англичане изображались правдиво, с сочувствием, но несколько свысока, вызывая улыбку своей неловкостью, преувеличенными эмоциями, наивной простоватостью (в этом превосходстве автора над героями обычно проглядывал кастовый дух буржуазного искусства), то фильмы «рассерженных» не играли в демократизм, а были сознательно демократичны.

Не случайно Альберт Финни резко осуждал мелкобуржуазную манеру изображения жизни низших классов: исполняя роль персонажа из рабочей среды, они и не стремятся сыграть его правдиво... Они все время иллюстрируют его нецивилизованность и грубость, и только в этом убеждают аудиторию. Но, конечно же, это неверно: это вовсе не исполнение роли¹.

¹ См. интервью с Альбертом Финни и Мери Юр на стр. 335—348 настоящего сборника.

Протестуя против мелкобуржуазных штампов «демократизма» и «народности», Финни и его коллеги противопоставляли правде жизнеподобия художественную правду глубокого проникновения во внутренний мир своих героев.

Некоторым из них помогал жизненный опыт, автобиографичность исполняемых ролей. Двенадцатый ребенок в семье бедного шахтера, Ричард Бертон прошел тяжелый жизненный путь и безусловно вкладывал в гневные тирады Джимми Портера личное неприятие буржуазного общества. Подобно Бертону, многое пережила и Ширли Энн Филд, которая родилась в Ист-энде, рано осиротела, зарабатывала на хлеб тяжким трудом уборщицы. Естественно, оба не могли согласиться с установившейся снисходительно-высокомерной традицией изображения людей из народа, и как раз Р. Бертон первым из актеров «рассерженных» создал по-настоящему правдивый образ бунтующего героя в фильме «Оглянись во гневе».

Задача Бертон была крайне неблагоприятной. Джимми Портер не обладал даже мужским обаянием Джо Лемптона, а его издевательства над кроткой, терпеливой, любящей женой и преданным приятелем вряд ли могли вызвать симпатии публики.

Тем не менее Джимми Портер Бертон привлекал незаурядностью, очевидной даже в самых алогичных его поступках. С самого начала было ясно, что какие-то более глубокие причины, нежели плохой характер героя, заставляют человека с высшим образованием, бывшего журналиста, продавать пылесосы, торговать конфетами, а по воскресеньям изводить жену и приятеля.

«Взрывчатая» пьеса Д. Осборна порой звучала как манифест — декларативность ее стиля сохранилась и в тексте монологов Бертон. Потребовалась адекватная острота исполнительского мировосприятия, чтобы строчки монологов обрели силу неподдельного переживания. Каждый жест, взгляд, движение актера выдавали непримиримую ненависть к его окружению и сообщали неподдельную истинность его тирадам против правительства, парламента, прессы, политики, культуры, церкви и т. д.

Опытный, профессионально оснащенный актер, Бертон обнаружил за истерической патологичностью Портера отчаяние человека, убедившегося в своей бессилии, в беспечности борьбы, в приближении конечного компромис-

са. Поражая силой эмоциональных вспышек героя, достигающего в своих издевательствах над женой и другом, над обществом и людьми до саркастического садизма, Бертон показал причину жестокости Джимми: его одиночество, многократно усиленное равнодушием окружающих, которые спокойно идут на компромисс, не могут разделить его бунта и, по мнению Портера, предопределяют своим безразличием поражение одиноких бунтарей.

Эмоциональная острота и темпераментность, широта диапазона Бертон, способного показывать не только нестерпимый накал чувств, но и медленное, гнетущее нарастание настроений Джимми, наконец, удивительно соответствующая характеру персонажа мгновенная неожиданность его неуравновешенных, изменчивых реакций — все это помогло актеру сделать выступление в роли Портера событием в английском кино, завоевав место для нового героя и показав его в духе лучших традиций британской актерской школы.

Успех Бертон вскоре развили другие актеры, герои которых также искали выхода из духовного кризиса, протестовали против лицемерия и мещанской ограниченности буржуазной морали, выражали недовольство в стихийном сопротивлении общепринятым догмам. Вопреки предсказаниям многих критиков единство темы не обратилось в штамп, и «бунтари» осветили весьма разные аспекты кризиса английской общественной системы.

Лоренс Харви, создатель прототипа мятущегося героя в фильме «Путь наверх», и совсем неизвестный Ричард Харрис добились большого успеха в антивоенной картине Л. Нормана «Длинный, короткий и высокий», повествующий об одном из незначительных инцидентов войны с японцами, о крахе воспитываемого в британской армии фанатизма и слепой ненависти к врагу.

В «Одиночестве бегуна на длинные дистанции» — экранизации рассказа А. Силлитоу о моральном поединке между тюремной администрацией и заключенным, который мог бы принести служебное поощрение начальству, выиграв он забег, — удачно стартовал Том Кортней, подтвердивший свою репутацию в картине Д. Шлезингера «Билли-лжец» — грустной истории паренька из обуржуазившейся рабочей семьи, не желающего идти по стопам старших, бессильного сопротивляться и спасающегося в фантастических вымыслах, где он выступает в амплуа

всемогущего героя и берет реванш за свою реальную слабость.

Помимо Ширли Энн Филд и Рейчел Робертс завоевала популярность и молодая актриса Джули Кристи, знакомая советскому зрителю по фильму Д. Шлезингера «Дорогая». Бесспорно, список выдвинувшихся в фильмах «рассерженных» новичков не ограничивается этими именами, но наибольшее представление о достижениях нового актерского поколения Великобритании дают работы Ричарда Харриса, Риты Ташингем и Альберта Финни.

Р. Харрис пока что выступил в пяти известных картинах — в уже упоминавшейся антивоенной постановке «Длинный, короткий и высокий», в «Спортивной жизни» Л. Андерсона, в «Красной пустыне» М. Антониони, в «Гаванских островах» Ф. Циннемана и в «Камелоте» Д. Логана. В фильме Антониони, автор которого считает индивидуальность актера помехой и ограничивает его работу импровизацией, Харрис потерпел поражение.

Тем очевиднее его удача в «Спортивной жизни», где традиционные достоинства английского актера — достоверность и простота исполнения, способность показать незаметные движения человеческой души, гуманность — помогли Андерсону превратить банальную историю спортсмена в запоминающийся рассказ о жестокости буржуазного общества, борьба за место в котором всегда чревата поражением и одиночеством.

Изображая Фрэнка Мэчина, бывшего шахтера, а затем регбиста, одержимого фантазией сделать блистательную спортивную карьеру, завоевать деньги, славу и будущее, Харрис подчеркивает животную силу, неинтеллектуальность, примитивность своего героя, выбирая тем самым на первый взгляд самый легкий и банальный путь. Он даже заставляет думать, что его цель — сделать более грубый, упрощенный этюд Джо Лемптона.

Но затем актер разрушает им же созданный образ, заставляя следить за странными взаимоотношениями Фрэнка с неприветливой, мрачной и уж очень некрасивой хозяйкой — миссис Хэммонд. Взаимоотношения эти переходят сначала в трудную, все время балансирующую на волоске дружбу, а затем — в любовь, показанную Харрисом с тонкостью и мастерством, напоминающими его предшественников — двух Хоуардов, Лесли и Тревора, также поражавших сложностью и неожиданной красотой,

лиризмом, обаянием своих ничем ни примечательных, а иногда и просто неприятных персонажей.

Конечно, Фрэнк не становится сентиментальным Ромео — в этом заслуга Харриса. Сопротивление Маргарет Хэммонд раздражает его своей непонятностью, и самоуверенность недалекого человека, привыкшего к торжеству силы и наглости, заставляет Фрэнка переходить от нежных объяснений к ругани и драке, вызывая вновь естественную антипатию.

И все же каждое из объяснений Фрэнка с миссис Хэммонд (а тембровый диапазон этих объяснений весьма широк) открывает в герое неудержимую потребность чего-то неподдельного — дружбы, любви, наконец — сочувствия, человеческого отклика, взаимопонимания. Эта потребность и станет ахиллесовой пятой Мэчина.

Выходя из дома миссис Хэммонд, он становится жестоким, беспощадным животным, готовым на все ради достижения цели, и наивная убежденность в том, что деньги, сила, жестокость и цинизм решают всё, действительно приносит ему успех.

Однако тяга к человеческому взаимопониманию, желание помочь хозяйке в ее бедности и одиночестве толкают Фрэнка на моральный поединок с миссис Хэммонд, который все более обостряется по мере его продвижения по лестнице спортивного успеха.

С убедительностью подлинного психолога Харрис находит переплетение мотивов, заставляющих Фрэнка придавать такое значение поединку с немолодой, холодной, пессимистически настроенной женщиной — речь идет и об искреннем чувстве Мэчина, и о потребности во взаимопонимании, и о торжестве избранного им пути к благополучию, и об уязвленном самолюбии привыкшего к поклонению спортсмена, который мог бы завести эффектных любовниц, переехать в аристократический район, а не выслушивать выговоры женщины, столь упорно сопротивляющейся его искренним благодеяниям.

Впрочем, непростительная в жестоком и эгоистичном мире «сентиментальность» Мэчина имеет еще одно объяснение. Бывший шахтер, познавший тяжелый труд и нищету, Фрэнк не может быть равнодушным к горю и мужеству Маргарет Хэммонд. Более того, она оказывается его единственным союзником в этом мире, где все сражаются против всех. В доме миссис Хэммонд Фрэнк не боится

предательства, ибо этот дом олицетворяет его прошлое, его мир, покинуть который он стремится и все-таки не может.

Настойчивый и умелый делец, жестокий и беспощадный спортсмен, герой Харриса обрекает себя на поражение связью с прошлым, лазейкой в человечность, которую олицетворяет его столь активно отталкиваемое чувство.

Поэтому-то столько мягкости, простоты, обаяния обнаруживает герой, когда Маргарет, подняв забрало недоверия, отчужденности, напускной враждебности, отправляется с ним на прогулку. Поэтому столько горечи в сложной гамме противоречивых эмоций Мэчина, когда все становится на место и надежда сочетать богатство и человечность, прошлое и настоящее оказывается несбыточной иллюзией.

Поэтому-то гибель героини кладет конец карьере Фрэнка. Роковая неспособность порвать со своим прошлым, с остатками гуманизма решила все задолго до трагического финала, и потому судьба героя более чем убедительно свидетельствует против общества, место в котором может быть завоевано лишь благодаря моральной деградации.

В свое время Лоренс Харви намекнул в картине «Путь наверх» на трагедию человека, пробившегося наверх и утрачивающего связь со своим классом. Ричард Харрис показал эту трагедию во всей ее полноте и реальности.

Об одиночестве, неудовлетворенности серой и отвратительной будничностью, о жажде человеческого отклика и счастья рассказала и Рита Ташингем.

Невысокая, глазастая, курносая и вихрастая, насупленная и вопиюще некрасивая, она стала «звездой» в девятнадцать лет, появившись в роли юной героини фильма Т. Ричардсона «Вкус меда». Пожалуй, даже автор пьесы, девятнадцатилетняя билетерша Манчестерской оперы Шейла Делани, не могла надеяться на столь удачное попадание режиссера, выбравшего Ташингем из двух тысяч кандидатов.

Дебютантка легко вписалась в атмосферу окраин Манчестера — только такой могла быть героиня, выросшая в грязных трущобах, в сумраке медленно разрушающихся кирпично-арестантских зданий, нависающих над грязным, заросшим, черным каналом, в обстановке вечной нужды,

бегства от кредиторов и домохозяек, в грязи — физической и моральной.

Окажись Рита Ташингем идеальной натурщицей, на этом бы, вероятнее всего, и закрылась ее кинематографическая карьера. Однако картина Ричардсона познакомила англичан с талантливой актрисой, сумевшей проникнуть в духовный мир травмированного жизнью подростка и обнаружившей его сложность, красоту и значительность.

Как и все персонажи «рассерженных», героиня Ташингем, шестнадцатилетняя Джо, не может вызывать никаких симпатий с точки зрения формальной логики. Дерзкая и озлобленная девчонка, она постоянно ссорится с матерью, вступает в связь с матросом с океанского корабля, остается одна, ожидает ребенка и увеличивает список своих грехов, приютив юношу с сомнительной репутацией. Что ж, если Джо ищет «сладкой жизни», если сладость обманчива и скрывает горечь дегтя — она виновата во всем, и уж, конечно, нет ничего «бунтарского» в похождениях юной распутницы. Такова формальная точка зрения.

Требовалось большое мастерство, чтобы раскрыть истинный смысл истории Джо, увидеть в ней бунт и убедить в его обоснованности. Рита Ташингем сделала это, наделив свою героиню болезненной остротой юношеской впечатлительности, бескомпромиссностью мировосприятия душевно незащищенного подростка.

Вряд ли можно не сочувствовать бунту Джо против пошлости и мещанства, олицетворяемых ее матерью — блудливо-кокетливой немолодой женщиной, которая в основном занята оставляющими ее любовниками, которая вспоминает о дочери, чтобы произнести нелепо лицемерное поучение («Учись на моих ошибках, а флиртовать еще успеешь»), и даже не помнит, кто был отцом этого ребенка. Вряд ли можно не ощутить тоски Джо по нормальной семье, настоящей ласке и заботе, вряд ли можно осудить ее за угрюмую неприветливость и злобу, которые, переполнив душу, изливаются на очередном любовнике мамыши — сальном, наглom, глупом молодчике — и омрачают идиотское «свадебное путешествие» в Брайтон.

Показав отвращение героини к миру пошлости, мещанства и порока, актриса заставляет почувствовать неизбежность попытки Джо вырваться из этого мира. Так возникает краткий и бессмысленный роман с негром, помощником судового повара.

Вопреки распространенному мнению источник этого романа вовсе не в нежелании Джо повиноваться каким бы то ни было моральным запретам. Существуют более веские мотивы — забыть об ежеминутно оскорбляющей душу атмосфере временных пристанищ, где нет ничего своего, пусто и неуютно и раздается непристойный гогот очередного поклонника матери... Мечта о счастье, которое дает сознание своей необходимости другим людям, любящим тебя, заботливым и добрым, признающим твою индивидуальность и значительность.

Необычный роман протекает почти незаметно, но Р. Ташингем дает заметить главное: влюбленность героини — влюбленность не в реального человека, а в свою мечту, надежду, в сияющий мир, который должен открыться...

Убедительно, тонко и лирично актриса рассказывает о горечи разочарования, об одиночестве Джо и о ее встрече со студентом художественного колледжа Джеффри.

Исполнитель роли Джеффри Меррей Мелвин выдвинул на первый план не болезненность героя, а его одиночество и беззащитность в холодном мире, его душевную тонкость и трогательный альтруизм. Благодаря этому встреча Джо с Джеффри превратилась в лирическую историю попытки двух одиноких и ищущих понимания людей установить душевный контакт.

Изображая, как Джо устраивает свой первый дом, прослеживая развитие дружбы между двумя подростками, не скрывая любопытства и невольной жестокости героини, довольно бестактно проникающей в горькую тайну Джеффри, Р. Ташингем открывала другую Джо — доброжелательную, переживающую счастье самостоятельности, свободы, дружбы.

Вместе с тем ей удалось указать главную причину поражения героини, которая сама разрушает это счастье своей раздражительностью, подозрительностью, непонятной ей самой отчужденностью. Стремясь всей душой к гармоничной, счастливой жизни, она сама делает себя несчастной. Дело здесь не только и не столько в проблеме материнства, которая заставляет Джо со все большей враждебностью принимать трогательную заботу Джеффри и отвергнуть его идею дать ребенку свое имя. Конечно, ребенок может оказаться черным, но дело не только в этом.

Эпизоды размолвок с Джеффри позволяют актрисе показать, что унижительная и страшная жизнь надломилась Джо, сделала ее мировосприятие болезненным и искаженным, и при всем желании ей уже не освободиться от груза прошлого.

Поэтому-то все идет вопреки ее намерениям — болезненность реакций неожиданно отталкивает, радость сменяется слезами, самые благородные поступки раздражают, попытки объясниться отдаляют и, в конце концов, Джо остается с вернувшейся к ней матерью, а тот, кто действительно нужен ей, притаился на улице, неподалеку от запаленного ребятишками костра.

Проникнутый скрытым, но горьким обвинением обществу, образ героини «Вкуса меда» оказался одной из самых интересных работ в фильмах «рассерженных». Выступив в картинах «Девушка с зелеными глазами» и «Парни в кожаных куртках» (в последней тема «Вкуса меда» прозвучала в более широком аспекте: актриса обратилась к драме молодой англичанки, вступающей в легкомысленный брак и вскоре убеждающейся, что ее чувство мимолетно, а самостоятельная жизнь дарит не только радости, но и тяготы ответственности), Р. Ташингем подтвердила закономерность первого успеха, показав себя думающей и современной актрисой.

Успех на сцене театра «Ройал Корт» в роли Гермии («Сон в летнюю ночь») окончательно опроверг тех, кто видел в Р. Ташингем талантливую натурщицу. Выступление актрисы в театре убеждает также в том, что ее успех не связан с одной темой, с одной ролью ищущих меда, но разочарованных героинь. А это — залог настоящего успеха.

И уж бесспорно самоповторение не угрожает одареннейшему из актеров «рассерженных» — Альберту Финни.

На экране А. Финни впервые появился в «Комедианте» Т. Ричардсона, а слава пришла к нему с фильмом К. Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром». Публика и критики одинаково восторженно отметили поразительную точность, с которой очень молодой актер обрисовал облик героя повести А. Силлитоу — токаря Артура Ситона.

Точность сочеталась с характерным для английского кино проникновением в духовную сущность человека из низов, с сочувственным отношением к его проблемам, с пониманием образа его мышления.

Изучая среду, в которой действует Артур, А. Финни работал на заводе, стоял за токарным станком, получал истинное наслаждение от настоящего, созидательного труда («Я чувствовал себя почти скульптором, обрабатывая настоящим резцом настоящий металл, обрабатывая его самостоятельно») и потому-то смог сохранить верность правде даже в самых незначительных деталях.

Вместе с тем Финни не ограничился документальной правдой бытописания. Отвращение к характерной для буржуазного искусства стилизации под правду, оборачивающейся натурализмом и нелепой условностью в изображении жизни рабочих, укрепляло его стремление проникнуть в суть персонажа и помогло постигнуть драму Артура Ситона, стихийно протестующего против унылого однообразия мещанского быта, против узости интересов и эмоций.

Свойственные индивидуальности А. Финни жизнелюбие, ироничность, обаяние и задор юности, с трудом справляющейся с избытком эмоций, сил, желаний (впоследствии эти качества и характерная для актера сочность внешнего рисунка пришлось очень кстати во время работы над образом Тома Джонса) входили в заметный контраст с окружением героя, подчеркивая вместе с тем узость его бунта, ограничивающегося мелким озорством, обыкновенным хулиганством.

В отличие от Джимми Портера юный токарь А. Финни даже не задумывается о причинах своего недовольства. Он не привык размышлять, его натура противится пресной скуке респектабельного существования, и озорство вполне устраивает его ищущее разнообразия воображение.

В то время как Джимми Портер Р. Бертон захватывал остротой и горечью своего мировосприятия, в поступках Артура доминирует злой мальчишеский юмор. Подбрасывая соседкам по цеху крыс, обстреливая дробью сплетниц, демонстрируя свою способность проглотить больше всех пива, он вызывает несомненную симпатию — в его проделках много понятной иронии, а его многоликий враг действительно антипатичен.

Кульминацией бунта Артура оказывается его связь с замужней женщиной, затеянная просто из озорства, но завершающаяся неожиданным чувством. Любовь к Бренде нарушает целостность негативного, принципиального безответственного мировосприятия героя.

До сих пор безответственность служила щитом против скуки, ассоциирующейся с миром старших, с семьей, собственным домом, телевизором, холодильником. До сих пор, интуитивно предчувствуя неизбежность остепенения, Артур торопился «хорошо провести время», не задумываясь о последствиях.

Вслед за автором романа и сценария А. Силлигоу Финни ясно показывает причины последующей драмы. Мальчишеский, бессознательный бунт не только недолговечен, но и опасен своей анархической негативностью. Страх перед ответственностью (в широком смысле слова) заставляет Артура оставить Бренду. Конечно, его подхлестывает и расправа, учиненная мужем Бренды, узнавшем о ее беременности, но главное все же — боязнь долга, отсутствие принципов, позитивных идеалов.

Исполнение Финни убеждает, что его Артур не мог не выбрать «наименьшее из зол» — женитьбу на хорошенькой, но безразличной ему Дорин, собственный коттедж, домашний уют...

Несмотря на то, что в финале герой бросает камень в один из домиков, символизирующих мещанскую респектабельность и компромисс, Финни сумел показать главное — бессмысленность и обреченность анархического протеста против буржуазности, ограничивающегося утверждением антиреспектабельности и безответственности.

Правдивость, темпераментность и психологическая тонкость, с которыми Финни изобразил метания Артура, привлекли к актеру всеобщее внимание, и Союз кинокритиков Великобритании объявил его лучшим актером 1960 года.

Не менее интересной работой оказалось выступление А. Финни в пьесе «Билли-лжец», где бунт против обывательства приобрел характер мечтательного созерцания и отвращения к любой преследующей практической деятельности (как мы говорили, в киноверсии этой пьесы роль Билли играл Том Кортней).

Его Лютер в драме Д. Осборна «Лютер» и красочный, полный радости жизни Том Джонс в экранизации одноименного романа Филдинга подтвердили справедливость творческих принципов актера, сознательно следующего лучшим традициям своих великих предшественников. Выступая за интеллектуального и социально сознательного исполнителя, за значительное и доступное народу искусст-

во, А. Финни противопоставляет модным в наши дни теориям «социального натурщика», «актера-марионетки» мастерство перевоплощения, психологического анализа, поэтического обобщения. Его успехи подтверждают преемственность завоеваний английской актерской школы, получившей дальнейшее развитие в деятельности лучших мастеров молодого поколения.

Уже несколько веков театр и литература определяют лицо английского искусства. XX век не нарушил этой традиции.

Кинематограф (пример «рассерженных» достаточно красноречив) тянется в фарватере других видов национальной культуры. Его отставание от них усугубляется нестабильностью внутрикинематографической ситуации. Многообещающие художественные направления часто мельчают, одни режиссеры уступают место другим. Единственной фигурой, менее всего подвластной коммерческой моде, остается актер.

Роль актеров в истории британского кинематографа уникальна. На протяжении сорока лет английские артисты сохраняют репутацию владеющих безукоризненной техникой и широким диапазоном, выделяющихся интеллектуальностью и интеллигентностью профессионалов, которые прежде всего стремятся быть индивидуальными и отвергают привычный для «звезд» путь самоповторения. Более того, все сколько-нибудь значительные события в развитии кино Великобритании связаны с именами выдающихся, признанных всей страной исполнителей.

Нет никакого сомнения, что мировая слава, стабильность британской актерской школы и присущие ей глубина и зрелость подхода к человеку объясняются постоянным влиянием сцены. За редким исключением все английские киноактеры прошли подготовку в театре и сочетают работу в кино с выступлениями на сцене.

Занимая одно из первых мест в мире, английский театр быстро реагирует на достижения сценической культуры и драматургии за рубежом. Помимо этого театр аккумулирует усилия и достижения наиболее талантливых деятелей английского искусства. Наконец, именно театр остается хранителем вековых традиций национальной культуры. Поэтому связь со сценой, участие театральных актеров в

жизни кинематографа содействуют более скорому усвоению новых, передовых тенденций и вовлекают пока еще неустойчивое кино в процесс развития национального искусства. Вот почему многолетнее посредничество актеров между театром и кино оставило такой существенный след, как кинематографическое творчество Ч. Лаутона, В. Ли, Л. Хоуарда, М. Редгрейва, Л. Оливье, С. Джонсон, Т. Хоуарда, А. Гиннеса, П. Селлерса, Р. Харриса, А. Финни и многих других — названных и не названных здесь — артистов.

За тридцать пять лет работы в кино Оливье сыграл тридцать пять ролей. За это время он блистательно увековечил в искусстве британский патриотизм и столь же блистательно его высмеял, стал одной из кинозвезд первой величины 30—40-х годов и зарекомендовал себя прекрасным психологическим актером послевоенных десятилетий. Он сыграл людей с характером и без характера, святых и злодеев, королей и шоферов — сыграл все, что мог.

Начинал он в легком, водевильном репертуаре, в ролях удачливых любовников и незадачливых мужей. Легкость, вообще говоря, ассоциируется с безответственностью. Молодой Оливье был стремителен и легко, но всегда, был готов отвечать за свои поступки, слова и чувства. Был готов заранее — еще до появления необходимости в поступках, словах и чувствах. Он полон достоинства на всякий случай — чтобы компенсировать свою молодую энергию, чтобы она не подвела его и кто-нибудь не счел его чего-нибудь недостойным. Он прост, обходителен, готов даже к шуточному маскараду, но тому, кто внимательно за ним последит, вероятно, покажется, будто живет артист в своей легкой роли просто так, чтобы время убить, думая о чем-то своем, о другом.

В самых ранних своих лентах Оливье очень много движется. Но и движение это, почти непрерывное, как-то не расходуется по пустяковым поводам, с которыми он имеет дело, а копится, собирается в некий резервуар энергии. Расходовать же энергию этому сосредоточенному молодому человеку, видно, еще предстоит — не здесь и не сейчас. До «Грозового перевала» настоящей роли у Оливье не было.

В «Грозовом перевале» Уильяма Уайлера (1939) Оливье играет просто и в то же время многозначительно, романтически приподнято. Он играет и героя и молву о герое, играет Хитклиффа, которого видят и знают окружающие, и намекает, что есть еще другой Хитклифф, никому до конца не знакомый. Социальное поведение героя и его истинный характер оставались покуда в невыясненном соотношении.

В следующих ролях миф о герое приобретает строго социальные контуры. В «Гордости и предубеждении» (режиссер Роберт Леонард) и в «Ребекке» (режиссер Аль-

фред Хичкок, оба фильма — 1940) миф и реальность расходятся, фамильная честь героя-аристократа вступает в единоборство с реальностью чувств и с действительностью как таковой. Кульминация приходится на резкий внутренний перелом, происходящий с героем. В этот разоблачительный миг — миг встречи предрассудка и действительности — рушится мир героя-аристократа, и в обломках фамильной чести зрителям является новый герой — уже не герой вовсе, а униженное, оцепеневшее существо. В эту минуту кажется, что, теряя свой сословный миф, герой Оливье утрачивает и реальность своего существования. В «Гордости и предубеждении» актер должен был сыграть преобразование спесивого денди. Показал же он, на наш взгляд, распад сильного характера, целиком державшегося на чувстве кастовой исключительности. В «Ребекке» червоточина, разъедающая лживую фамильную легенду, в такой же мере разрывает душу героя, не мыслящего вне этой легенды, вне законов сословной чести своего существования.

Посягая на миф, окружающие посягают на кодекс чести этого героя, на то, что управляет человеком, каким его видел Оливье. Легенда, миф не может развеяться безболезненно — иначе, зачем бы ее создавали люди, классы, народы?

Потому-то Оливье так дорожит ролями, где он мог не нарушать цельности легенды о своем герое, руководствуясь, как говорят, «особыми соображениями». Так возник его киномиф о Нельсоне («Леди Гамильтон», режиссер А. Корда, 1941), киномиф о Генрихе V («Генрих V» — первый фильм, поставленный самим Оливье, 1944).

Оливье стал гордостью английского искусства в годы войны, и дух войны он пронес через все свое творчество. Герой Оливье — воин в реальной баталии или воин в битве жизни — привык к логике войны: либо побеждать во всем, либо все терять. Почти во всякой роли Оливье прибегает к контрастно противоположным краскам. Переходы от одной к другой у него так же резки, как переходы к контрастно противоположным ролям. Неожиданно срывается его интеллигентный Гамлет («Гамлет» — вторая экранизация Шекспира, сделанная самим Оливье, 1948) и становится чуть ли не истерически жестоким.

Ему не по душе победа в поражении. Победа — или поражение.

Герои Оливье 40-х годов до конца поглощены активным действием. Они — инициаторы этого массового действия, его душа и ум, его вожди. Не оглядываясь, бросаются они навстречу опасности. Не раздумывая, решают свою судьбу. Вне этой решимости, вне своей социальной миссии герой Оливье теряется. Его долг это и есть он сам.

В минуты бессилия, во власти чувства на лбу его светлокудрого Гамлета выступает холодный пот, глаза завлакивает туман, язык прилипает к гортани. Наедине с собой Гамлет — Оливье предается галлюцинациям, тоске. Бессилие — его болезнь. Преодолевая ее, герой готов чуть не вовсе вырваться из плена человеческих отношений, не допуская людей к себе, а себя к людям — ради чести, ради чистоты идеи, ради веры в правоту своей миссии. Но только люди мобилизуют его на все это, только на людях, ведя их за собой, живет он активной жизнью.

При исполнении гражданского долга, затрагивающего судьбы общества, нации, государства, герой Оливье предельно собран и самоотвержен. Личность Генриха, Гамлета, Нельсона, да и русского инженера из «Полурая» Э. Асквита (1943), всех солдат и патриотов, сыгранных Оливье, сливается с государственным интересом, воплощает его.

Индивидуальные черты и стремления прорываются в характерных мелочах: в акценте, в интонации, в манере говорить с женщинами. В моменты короткой встречи с любовью, с душевным волнением у этого героя часто появляется беспокойный, неуверенный, виноватый взгляд. Нестеснительная стеснительность, мягкость в этих сценах служит оборотной стороной избыточной твердости «основной линии поведения». Малейшее избыточное проявление человечности кажется герою непростительной слабостью; казня себя за это, он чувствует прилив новой хладнокровной решимости и, не оглядываясь, вступает в новое сражение.

Иное внутреннее содержание встречаем мы в кинообразах Оливье последних двух десятилетий. Его герои теперь сохраняют человечность в той мере, в какой им удалось отмежеваться от государственного интереса. Те же, кто свои личные устремления ориентирует на удовлетворение этого интереса, кто служит государству, а не людям, кто согласился выполнять роль безотказного винтика в машине подавления, — такие персонажи изображаются духовно

неизлечимыми, живо себя похоронившими. В 1955 году появился «Ричард III» Оливье — наиболее полный итог его размышлений над судьбами и смыслом власти, политики, злой силы. В 1957 году Оливье поставил свой четвертый фильм — «Принц и хористка», в 1958 году сыграл генерала Бергойна в экранизации «Ученика дьявола» (режиссер Гай Гамильтон), в 1959 году — консула Красса в американском «Спартаке» (режиссер Стэнли Кубрик).

Солдат всегда солдат. Воин Оливье сохраняет свои отличительные свойства и в этих образах. Ловкий тактик и трезвый политик, изобретательно жестокий каратель и человек слова и долга — такого «офицера и джентльмена» Оливье воплощал и раньше. Только теперь он играет защитников неправого дела, стражей несправедливой и разложившейся власти, имперских хранителей, задерживающих ход времени. Невозмутим и деловит генерал Бергойн, представитель великой империи в непокорной колонии. Не колеблется и Красс, каратель восставших рабов. Как и прежним героям Оливье, им почти не на кого опереться в своей среде. И ожесточенный, хладнокровный, циничный садизм целиком заполняет внутренний мир, не оставляя места никаким чувствам или мыслям. Статичность, ранее подчеркивавшая внутреннюю значительность героической миссии, в новых героях Оливье не выражает ничего, кроме полного духовного окостенения. Это вожди без армии, герои исторически проигранного сражения, зловещие аномалии.

Социальная маска комедианта Арчи Райса, сыгранного Оливье в спектакле, а затем и фильме Тони Ричардсона («Комедиант», по пьесе Осборна, 1960), — окончательное подтверждение этого мотива. Знакомая тема «Паяцев» переосмысливается в «Комедианте» на современный лад. Арчи Райс — Оливье предстает сразу в двух обликах — комедианта на эстраде и в жизни. И там и тут он достаточно явственно выделяется на окружающем фоне. На фоне убогой, аляповатой, нищенской и чудовищно старомодной компании хористок, «натурщиц» и чечеточников — куда как нелепы патриотические куплеты Райса. Так же нелепа его уклончивая, притворно-беззаботная шаловливость за кулисами, в семье, несущей вместе с ним бремя невезения.

И трагедия входит в жизнь Арчи одновременно с двух сторон. Он окончательно проваливается на сцене и теряет сына, попавшего в армию во время суэцкого кризиса.

В течение всего действия комедиант находится на грани трагедии и, как может, оттягивает встречу с ней.

Фильм хроникален, старательно лишен кульминационных эпизодов. Арчи — Оливье явно в тысячный раз выходит в круг света перед занавесом, хохмит, бодрится, первым смеется над своими старыми остротами, поет свою старую песенку («Слава богу, я нормальный, нормальный, нормальный, слава богу, я нормальный, славный парень хоть куда!..»). В тысячный раз снимает грим с усталого лица и принимает на себя свою вторую роль — главы семейства, мужа утомленной и озабоченной женщины, сына престарелого, зажившегося на этом свете мюзик-холльного певца, отца упрямо самостоятельной дочери и неприкаянных сыновей. В который раз — семейный скандал, попытки отшутиться, выцветшие, рваные обои, борьба с угрызениями совести, тщательные надежды на семейное примирение. Не в первый раз — измена, свидания с дебютанткой на пустом пляже и в жутком ангаре, вымогательство, шантаж, очередной крах.

Дважды в «Комедианте» показаны похороны: парадные, с оркестром и журналистами, на казенный счет — похороны сына, погибшего при исполнении служебных обязанностей, и заштатные, тихие проводы деда, старого комика, уносящего с собой в могилу союз искусства и народа. Союз разладился, оборвалась какая-то нить. Похороны показаны дважды. Райс — Оливье хоронит сына и отца. И в смерти проявляет себя бытовой, размеренный ритм, и смерть повторяется. Здесь нет места трагедии — в этом вся трагедия.

Арчи кривляется, скандалит, зубоскалит с антрепренерами, провожает в последний путь сына, ставит дочери в пример ее мать, узнает о своем разорении, признается в том, что приблизил смерть отца, мечтает даже о «настоящем искусстве», но не может выдать из себя ни единой естественной реакции, никакого чувства. «Посмотри в мои глаза, я же мертвый» — в этом последнем признании героя Оливье, пожалуй, нет уже необходимости.

Актер дробит характер на бесчисленные мелкие штришки. Его Арчи закатывает глаза и виновато, кротко улыбается, гогочет со сцены и хихикает за кулисами, по-кошачьи кокетничает и по привычке приглядывается ко всему, что плохо лежит, трет переносицу, то ли вызывая запоздавшую мысль, то ли выжимая слезу. Из мелких,

незначительных штрихов создается образ мелкого, незначительного человека.

Речь идет о маске, приросшей к лицу, о человеке, избегающем встречи с самим собой, о том, что эта встреча никогда не состоится.

Пошлость, которую так старательно гнал от себя прежний герой Оливье, здесь торжествует победу. Перед полупустым, убогим залом заштатного мюзик-холла Райс — Оливье уверяет себя и других, что он «соль британской матушки-земли», и обещает «выиграть, да, выиграть, наш бой...» Какая «матушка-земля», какой еще бой?! Шут Райс изображает английского солдата, английского матроса — бывших персонажей Оливье, передразнивает Черчилля — бывшего патрона Оливье, вспоминает минувшие сражения — и все время остается шутом, да еще плохим, шутонепудачником.

Впервые в своей актерской практике Оливье отказывается признать преимущество активной деятельности перед бездействием, жизненной искушенности — перед удивленным взглядом «постороннего». Наконец, впервые Оливье заговорил о профанации высших гражданских добродетелей, о том, что у идей есть жизнь, далеко не часто этих идей достойная, сплошь и рядом вырождающаяся, находящая приют в пустом существовании таких не состоявшихся представителей человеческого рода, как Арчи Райс. В распоряжении Арчи — Оливье остается арсенал актерских приемов, привлекаемых всегда вовремя — и все же беспорядочно и нелепо, нервозно и невпопад. Средства, поглотившие цель, слова, поглотившие идеи, форма жизни, изжившая свое содержание.

В этом знаменательном для Оливье фильме тоже фигурирует миф о герое, но только перед титрами, в прологе: миф стал рекламой — на афишной тумбе красуются изображения злосчастного Арчи Райса, «звезды» мюзик-холла. Реклама сулит зрителям развлечение, радость, освобождение от житейской скуки. На деле «мифотворец» Арчи — идеальное воплощение этой самой скуки, повторение затхлой жизни на затхлой сцене. Блестящий миф тонет в пучине безнадежно серой реальности.

Наряду с этими символами духовного оскудения Оливье играет в последнее время затравленных, изнуренных людей, безнадежно пытающихся противопоставить остатки человечности машине подавления, что олицетворе-

на тем же Оливье в образах бездушных карателей и безхребетных шутов гороховых. Таковы Оливье — Герствуд («Керри», по Драйзеру, режиссер У. Уайлер, 1951). Оливье — Уир («Судебный процесс», режиссер Питер Гленвилл, 1962), Оливье — Отелло («Отелло», режиссер Стюарт Бердж, 1965).

У побежденных судьбой персонажей-жертв человечность проявляется чаще всего в слабости, уязвимости, в обнаженности нервов, чувств, инстинктов — неприглядную картину находит Оливье под застывшей социальной маской своего современника. Обе группы его последних персонажей противостоят одна другой и одна другую дополняют. Их совокупность дает представление о сегодняшнем мироощущении Оливье. Люди-маски, каратели, живут мифом, сами в него не веря. Люди-жертвы живут реальностью, которая развеивает мифы, не принося взамен облегчения.

Своим исполнением Оливье внятно и настойчиво заявлял приоритет общественного начала в человеке, предсказывал гибель личности вне социального каркаса, без корсета морали, цивилизации, культуры, гуманизма. Драматизм его положения заключается в том, что он застал мораль, цивилизацию, культуру и гуманизм в опасности, а оракулов — идеологов, художников, политиков — одного за другим уличил в предательстве.

Он не привык различать миссию и ее исполнителей. Разуверившись в исполнителях, он махнул рукой и на миссию. Отныне Оливье — «нонконформист» английской сцены и экрана, постановщик еретических пьес, покровитель «сердитой молодежи».

Но не случайно Оливье давно зарекомендовал себя способностью легко чередовать противоположные роли. Он всю жизнь играл то Ромео, то Меркуцио, то Отелло, то Яго, то Генриха, то Ричарда. Голос его то звенел металлической чистотой, то искажался характернейшим акцентом. Накал шекспировской роли он разряжал в изящной комедии. Героической патетике искал противовес в гротеске. В каждой почти роли он давал и дает понять, что знает о существовании иной, противоположной разновидности своего героя. В простолюдинах Оливье показывает аристократизм духа, в королях — простоту нравов. Его цыган, русский, негр, мексиканец — это цыган, русский, негр и мексиканец, сыгранные актером-англичанином, который свободен и призван, когда это понадобится, заставить звучать свою речь

абсолютно чисто, а дух свой направить к высоким свершениям — в интересах Англии, разумеется.

Стандарт человека, от которого ведет Оливье систему отсчета, — это по-прежнему некий идеальный англичанин, «сын Альбиона», исполненный очевидных добродетелей и прощительных пороков, оплот мужества и всепонимания. Это прекрасный миф о человеке дела, чье дело всегда справедливо.

Смотришь Оливье в роли школьного учителя после Гамлета и думаешь: как старательно, виртуозно скрыл актер благородство и стать своего принца. Смотришь после этого Оливье — Отелло и на ум приходит обратное: как сумел «обыкновенный человек» прошлой роли преобразиться столь решительно? Здесь, в этих преобразованиях — секрет Оливье, его вдумчивого искусства.

Стихия перевоплощения, игры постоянно живет в творчестве Оливье. Очень важна в его «Гамлете» сцена с актерами, а сумасшествие принца превращено им в целый спектакль. Историки кино и историки театра постоянно с благодарностью обращаются к его «театру в театре» — прологу фильма «Генрих V», имитирующему представление в шекспировском «Глобусе»: панорамы Лондона, колоритнейшая обстановка в театре, сам Оливье — Бербедж — Генрих, которого камера отыскивает в толпе, за кулисами. Его нельзя не узнать. Он собран, величествен, готов выйти на сцену и занять трон, уже король — и еще актер...



ИЗ АНГЛИЙСКОЙ ПРЕССЫ



Автор статьи «Все в порядке, Джек!» английский кино-критик Иэн Джонсон завершает обзор состояния кино Великобритании следующей фразой: «И если английское кино испытывает в чем-то нужду, то не столько в талантливых режиссерах, сколько в активной критике».

Заявление это более чем странно не только потому, что на протяжении всей своей истории кинематограф Великобритании испытывал недостаток именно в одаренных, самобытных режиссерах. Трудно представить, чтобы критика (сколь активной она бы ни была) могла определить или обеспечить подъем искусства. Как правило, наоборот, подъем искусства предшествует скачку в критической мысли и определяет его, что вполне естественно: критика вторична.

Но даже оставив в стороне эти соображения, нельзя не удивляться точке зрения И. Джонсона: ведь неактивной английскую критику никак не назовешь. По-британски серьезные кинематографические журналы «Филмз энд филминг» и «Сайт энд саунд» предоставляют читателю и обширную информацию о событиях в мире кино, и монографические статьи о наиболее крупных мастерах — режиссерах, операторах, актерах и т. д., — и подробные анализы наиболее заметных современных фильмов, и исторические изыскания обширного коллектива авторов.

Постоянно печатающиеся на страницах «Сайт энд саунд» и «Филмз энд филминг» Дуглас Мак-Уэй, Филип Френч, Гордон Гоу, Иэн Джонсон, Пенелопа Хаустон и их коллеги — люди безусловно осведомленные, разбирающиеся во всех тонкостях своей профессии, интересные... и очень активные.

И все-таки в словах И. Джонсона есть доля истины, хотя эта истина не имеет ничего общего с мыслью британского критика. Дело в том, что почти все английские кино-критики страдают одной и той же специфической болезнью, которую я назвал бы комплексом горделивого самоуничтожения.

Просматривая «Сайт энд саунд» и «Филмз энд филминг», легко найти превосходный и тонкий анализ творчества Антониони и Пазолини, Бергмана и Феллини, Рене и Бунюэля. Нетрудно обнаружить полные, дотошно собранные материалы о развитии кино в Западной Европе, в социалистических странах, в Латинской Америке, Японии, Индии, и т. д. Но вот аналогичные по классу критиче-

ской глубины и тщательности анализа материалы о собственном, национальном киноискусстве крайне редки.

Познакомившись же с этими материалами, сразу понимаешь, что миф о вечной безликости, безынтересности, упадке английского кино родился именно здесь, в Англии.

Щедрые на похвалы в адрес иностранцев, британские кинокритики как будто щеголяют равнодушием к англичанам и с удовольствием наклеивают ярлык «безответственного англофила» на каждого, кто смотрит со стороны и находит в английском кино что-либо заслуживающее внимания.

Беда не только в том, что при этом недооценивают интересные картины, не замечают их национального своеобразия и часто, но не всегда заслуженно, обвиняют режиссеров в подражании французам или итальянцам. Хуже несовместимые, необоснованные требования. Так, Т. Ричардсона обвиняли, например, и в отсутствии социальной четкости и... в слишком прямолинейном, слишком «социальном» подходе к жизни.

Несправедливые претензии сбивают с толку. Еще опаснее несправедливые похвалы. Раздаются они не часто, но уничтожают сколько бы ни было обоснованный критерий оценки, и читатели готовы поверить, что лишенная намека на кинематографичность картина Л. Оливье «Ричард III» — лучшая из его шекспировской трилогии.

Конечно, критика вторична, и она вряд ли сможет замедлить развитие киноискусства в Англии. И все же избавление от «презрительной» близорукости было бы весьма кстати.

Имея в виду все это (а также тот факт, что наиболее интересные материалы о документальном кино Англии опубликованы в сборнике «Правда кино и киноправда»), было нелегко составить раздел «Из английской критики». В конце концов, было отобрано несколько статей из тех, что в наименьшей степени проникнуты комплексом «горделивого самоуничтожения» и которые дополняют материал предыдущих разделов, показывая атмосферу английского кино изнутри — через «английские очки».

Статьи эти написаны ведущими критиками «Сайт энд саунд» и «Филмз энд филминг» и относятся, в основном, к периоду 50 — 60-х годов. Естественно, они интересны в различной степени, в зависимости от масштаба поставленной автором задачи.

Критические обзоры кино Англии в 50-е («Все в порядке, Джек» и «Путь наверх») и в 60-е («Альфавилль массовой культуры») годы, написанные И. Джонсоном, П. Хаустон и Ф. Френчем, рисуют картину эволюции британского кинематографа в предшествующий «рассерженным» период и в наши дни, когда это направление переживает кризис.

Интервью Л. Маркореллы с двумя ведущими молодыми актерами — Мэри Юр и Альбертом Финни — удачно характеризует эстетическую платформу «рассерженных».

Бесспорно, хотелось бы видеть этот раздел более представительным, но это зависит не от составителя, а от самих английских критиков. Все же и сейчас статьи англичан вносят важные и существенные акценты в нарисованную в сборнике картину развития кино Великобритании.

Иэн Джонсон

ВСЕ В ПОРЯДКЕ, ДЖЕК!

Неприятно сознаваться, но я хорошо понимаю, что испытывал родитель моей Элисон, когда после долгого отсутствия вернулся в Англию из Индии. Нельзя не отдать должное старой Эдвардианской гвардии: она здорово умеет придавать своему миру соблазнительный вид. Домашнее печенье, крокет, блестящие идеи и блестящие мундиры... И всегда та же картина: разгар лета, долгие солнечные дни, изящ-

ные томки стихов, аромат свеженакрахмаленного белья... Как она романтична, эта картина! Романтична, но, увы, лжива: бывали ведь и дни, когда шел дождь! Но если даже она лжива, я все равно не без грусти смотрю на нее. Если у тебя нет собственного мира, приятно сожалеть, что уходит чужой. Я, кажется, становлюсь сентиментальным.

*(Джимми Портер
в «Оглянись во гневе»)*

В начале 50-х годов в Англии царил дух аскетизма. Продукты питания были строго нормированы, очень остро стоял жилищный вопрос. Чтобы восстановить нарушенное в торговле равновесие, необходимо было в первую очередь увеличить экспорт, и в январе 1952 года новое консервативное правительство внесло предложение ограничить импорт товаров массового потребления и производство товаров для отечественного рынка. Экономическое положение ухудшилось и в связи с продолжавшейся уже второй год войной в Корее. К материальным трудностям добавились и моральные. Начиная с 1945 года стал осуществляться болезненный процесс перехода Великобритании от довоенного величия к положению второстепенной державы. Индия, Пакистан, Цейлон и Бирма были потеряны. Немало унижений уже пришлось и еще предстояло пережить в Египте и Персии. И в довершение всего подавленная мощью США, а в последнее время и Советского Союза, Великобритания могла рассчитывать только на третье место среди мировых держав. Не многие стремились заглянуть в будущее, которое сулило стране полную потерю былого могущества. Какой же фильм пользовался самым большим успехом в Великобритании 1952 года? «Дженевьева» — рассказ о старом экипаже эдвардианской эпохи, сохранившемся со времен процветающей Империи. О ностальгия, сладкая ностальгия!

Кино часто отражает настроения, нужды и недовольство своих зрителей, подчас помогая им забыть о разочарованиях и несбывшихся надеждах, а иногда, хотя и реже, превращаясь в орудие критики существующего общества.

Даже молчание его красноречиво. Разве не служит самым точным указанием на роль религиозных проблем в жизни англичан тот факт, что вопросы религии почти никогда не затрагиваются в кино? В таких фильмах, как «Слова на ветер», «Тигр в дыму», «Жизнь взаимы» и «Серьезное обвинение», по сути, проявился лишь «почтительный агностицизм». В этом отношении очень показательно сравнение, например с Италией, где религия органично вплетена в тематику и идеи ее кинематографии. Неудержимый же поток британских фильмов о детях — это лишь другая, ярко выраженная форма эскапизма.

Неудовлетворенность и ожесточенность, господствующие во всех классах общества, были ясно ощутимы на протяжении всего десятилетия. Способом уйти от этих настроений стали, особенно в первые годы, воспоминания о коротких, но светлых днях эдвардианской эпохи, до начала первой мировой войны. Величие Империи времен Джона Бенжамена, блаженных лет мира, процветания и благоденствия воскрешалось либо непосредственно в прямом воспроизведении исторических событий в фильмах, подобных «Северозападной границе», или в исторических аналогиях, таких как «Жена плантатора», «На Восток от Занзибара», «Ветер не умеет читать», «И не луна ночью», «Гарри Блэк» и прочих фильмах того же толка. Уйти от действительности помогали и воспоминания о предметах и происшествиях: старинный экипаж в «Дженевьеве», музейный паровоз в «Молнии Титфилда», гибель «Титаника» в картине «Ночь, которую нельзя забыть».

Настроение бессильной тревоги и самообмана, значительно ослабшее после Суэца, охватило и интеллигенцию. Театр «Ройал Корт», «Декларация», Джон Осборн и «сердитые молодые люди» были носителями идей интеллектуальной молодежи. В кино они появились лишь спустя два-три года с фильмом «Оглянись во гневе». Джимми Портер, герой одноименной пьесы, несмотря на всю свою ворчливость, грубость и самоуверенность — рассеян, неясен и противоречив. Когда Портер критикует господство Великобритании в Индии, он одновременно возмущается как этим господством, так и тем, что ему пришел конец. В жалобном вопросе его любовницы Элен: «Что с нами будет?» — звучат не только нотки сочувствия к поращенной Индии, но и разочарование и удивление по поводу ее потери.

Этим людям нужно и то и другое. А в словах Портера: «Я должен сказать, что довольно уныло жить в эпоху американизма, конечно, если ты не американец», — очень однозначно выражен комплекс неполноценности и раздражение, вызванные превосходством Америки. В сущности, Джимми Портер чувствует себя в мелкобуржуазной среде так же неуютно, как небритый Хэмфри Богард в фильме «Африканская королева», когда он, пошатываясь, сходит со своего судна, чтобы выпить чашку чая с чопорным миссионером и его сестрой, и не может сдержать за столом громкую, вульгарную отрывку. При всем скептическом отношении к той доминирующей роли, которую мелкая буржуазия заняла в Империи, Портер не решился бы ни на йоту изменить существующие порядки. Портер — интеллект из рабочей среды, а среда эта проявила себя в истории Англии весьма шовинистически. Не случайно песенка в «Комедианте», в написанной после Суэца пьесе Осборна:

Парни, как мы, как ты и я,
Завоюют победу вновь.
Говорят — наше время прошло,
Говорят — все кончено.
Но если мы встанем стеной
За эту добрую старую землю,
Мы выиграем бой —

оказывается эхом мюзик-холльной песенки поздневикторианской эпохи:

Мы не любим драться: только из-за Джинго!
Но если драться суждено,
У нас есть корабли,
У нас есть бойцы,
Есть у нас и деньги.

Во всяком случае, для таких, как Портер, есть единственный выход — сунуть, как страус, голову под крыло. Помирившись со своей мелкобуржуазной женой, которая наконец прозрела, он говорит: «Мы будем жить в нашей медвежьей берлоге и беличьей дупле. Мы будем питаться медом и грызть орехи... Ты белочка очень красивая, но не очень умная, а мы должны быть осторожны — всюду расставлены злые стальные капканы, которые подстергают слегка безумных, чуть злых и очень робких зверюшек».

Итак, если вы не можете их победить и не склонны к ним присоединиться, вы можете, по крайней мере, забыть о них. Но что же тогда сделал Портер, кроме того, что вымещал на жене свое разочарование?

Портер, следовательно, типичный досуэцкий персонаж. (Пьеса «Оглянись во гневе» была поставлена в театре «Ройал Корт» в мае 1956 г.). В конце 50-х годов он присоединился бы к движению за запрещение ядерного оружия, которое предлагало именно ту психологическую разрядку, которая нужна была интеллигентам типа Портера: воинственный дух плюс антиамериканизм.

Понадобились события на Суэцком канале, чтобы англичане смогли наконец более четко определить свою точку зрения. Это была последняя капля: либералы могли справедливо возмущаться льстивой политикой правительства Идена, те же, кого волновали Империя и престиж Британии, чувствовали прилив гипертрофированного национализма. Но Суэц был и очищением: проблема Империи сейчас уже не стоит на повестке дня. Если в наши дни в разговоре с англичанином затрагивается тема Суэца, он уже не говорит об Империи, а либо защищает или порицает Суэц, либо переводит разговор на другую тему.

В кино тоска по Империи также не выходит за пределы поздневикторианской традиции Льюиса Кэрролла и Эдуарда Лира. В фильмах «Биографические шаржи», которые, подобно предшествующим им «Гун Шоу», подчас делают уступку старой ностальгии. В «Сделай все сам» человек с застывшим взглядом, в мундире эдвардианской эпохи читает дикторский текст, в то время как девушка в купальном костюме размахивает английским флагом, а телевизионные рекламные передачи кофейной фирмы «Максвел хауз кофе» демонстрируют стилизованные эдвардианские рисунки. Но насмешка над самодовольными творцами Империи гораздо жизнеспособнее гнева Портера. Высмеивая эдвардианцев, «Биографические шаржи» как будто высмеивают современные власти, ибо когда вы видите развенчанными своих эдвардианских предков, вам нетрудно представить себе развенчанным Макмиллана.

Британская кинематография в первую очередь отражает интересы, чаяния и увлечения мелкой буржуазии. Англия — страна индустриальная, а следовательно, мелкобуржуазная, и, в сущности, начиная с 1867 года мелкая буржуазия не только контролировала экономику страны,

но все решительнее определяла облик политической системы. Поначалу аристократия вежливо уступала ей дорогу, Виктория была первой мелкобуржуазной королевой, Эдуард VII — последним аристократическим монархом. И лишь с недавних пор аристократия снова стала приобретать все в крупной промышленности и со статьями Уильяма Хикки вернулась на страницы мелкобуржуазной газеты «Дейли экспресс». Но на экране знать по-прежнему служит мишенью для снисходительных острот, в традициях фильмов «Добрые сердца и короны», или «Как убить богатого дядюшку», или «Левые, правые, центр», где предприимчивый лорд за полкроны пускает осматривать свой замок и возглавляет банду (одноруких) бандитов.

С другой стороны, мелкой буржуазии угрожает растущая в рабочей среде тяга к буржуазным стандартам: этим объясняется рост тиража «Дейли экспресс». Но самая серьезная угроза исходит от пролетариата, который после 1959 года бросил самый жестокий вызов мелкобуржуазной морали в кино.

Все же в общем и целом психология среднего класса, как и прежде, доминирует в британском киноискусстве. Вольфенстен и Натан в своей книге «Кино — психологический анализ» так определяют моральный урок, преподносимый британскими детективными фильмами: «Миром правят власти мудрые и добрые, восставать против которых могут только неудачники и преступники. Человек — это зеркальное отражение закона: злоумышленника преследуют не только власти, он сам себе выносит приговор...

Человек, который способен к опасным порывам, может стать выдающейся личностью, если он умеет сдерживать свою разрушительную силу. Но он тем более страшен, когда теряет власть над ней. Насилие — не просто разрушение, это уничтожение не только индивидуальных устоев, но и порядка, господствующего в этом мире. Настоящий убийца тот, кто восстает против установленных норм. Гордо возомнив себя господином жизни и смерти, своей борьбой он сам обрекает себя на гибель...» Или, как говорит герою робкий владелец кафе в фильме «Никогда не отступай»: «Вам следует обратить на это внимание полиции. Я боюсь этих людей... они сами себя губят».

Эта психология присуща не только уголовным мелодрамам, она пронизывает большинство британских филь-

мов любого жанра и в этом отношении мало что изменилось по сравнению с изучаемым автором периодом (1945 — 1950). Когда в картине «Корабль ее величества «Смелый» капитан Кроуфорд (Алек Гиннес) вступает в конфликт с развращенным Скотт-Педжетом (Дэрк Богард), мы заранее знаем, что восторжествует справедливость, олицетворяемая Кроуфордом. Заключительные кадры почти всегда вещают о спасении, почти всегда находится кто-нибудь, кто к концу фильма наводит порядок. Особенно недвусмыслен такой персонаж с незапамятных времен в каждом военном фильме, в каждом английском детективе. Постоянная заботливость доброжелательных экранных полисменов стала такой привычной, такой естественной, что, вероятно, понадобилась бы своего рода революция, чтобы избавиться от них.

Официальные власти обычно мудры и справедливы. Скромный, вежливый, отзывчивый, но неутомимый в своих поисках правды работник Скотленд-Ярда всегда по-отечески наставляет героя — жертву собственных необузданных страстей. Справедливость неизменно торжествует как в британских, так и в американских фильмах и вершится она обычно представителями закона, а не помимо их (Вольфенстен и Натан).

Священный трепет буржуа перед властью и ее представителями частично нашел свое выражение в хорошо известной «невидимой цензуре», орудующей в британской кинематографии. Благодаря ее вмешательству вы никогда не увидите на экране нападок на власти, судопроизводство, полицию, монархию или религию. Осторожная критика, правда, допускается, особенно в комедиях. Недавно в «Стуке почтальона» высмеивалась полиция, но блюстителям порядка все же не дали попасть впросак, ибо в действие вмешались другие государственные организации.

Интересно, как далеко зайдет новый сатирический фильм братьев Боултинг «Боже милосердный», высмеивающий религию. По всей вероятности, он окажется совершенно безобидным, так как в большинстве случаев подобного рода критика не выходит за пределы событий местного значения. Государственная же система и более широкий круг общественных проблем критике не подлежат.

Особенно часто представители власти встречаются в военных и армейских фильмах — жанре, ставшем самым

значительным с 1952 года. В 1952 году кинопромышленность еще довольствовалась небольшим количеством такого рода продукции: «Ангелы — один-пять», «Подаренная лошадь», «Свиданье в Лондоне», «Суровое море», «Звуковой барьер» — таковы были сравнительно немногочисленные фильмы этого года.

По всей вероятности, резкое изменение курса наступило с фильмами «Ангелы» или «Звуковой барьер», и это они дали решающий толчок, но «Суровое море», несомненно, стало стимулом, побудившим кинопромышленность уделять все больше внимания войне.

Интерес к армейским фильмам в какой-то степени обоснован: старшему поколению приятно отождествлять себя с героями экрана, младшее видит в них воплощение своей мечты. Кроме того, эти фильмы помогают преодолеть овладевшую большинством людей глубокую разрушительную скуку. После окончания войны, несмотря на все связанные с ней трудности, неизбежно наступает период спада, когда общество ощущает исчезновение общей цели. А 50-е годы, суровые годы холодной войны, ничего не дали взамен. И в кинематографе ожила романтика военных приключений, позволяющих найти разрядку в героике экрана и почувствовать, что по крайней мере тогда люди жили настоящей жизнью, в которой можно было дать волю дремлющим инстинктам разрушения.

Из моды военные фильмы вышли только в 1958 году. Картина «Море песка» стала последней вспышкой жанра, последующие фильмы которого были уже малоудачными. И, вероятно, очень показательно, что им на смену пришла серия фильмов ужасов Хэммера, сильнее щекочущих нервы, чем военные фильмы, и что те в свою очередь вытеснили в 1958 году реалистический кинематограф. Здесь на смену фантастике пришла трезвость, в людях проснулось желание увидеть на экране жизнь такой, как она есть, без розовых очков.

Одна из наиболее интересных особенностей военных фильмов, особенно последних лет, то, что Раймонд Дарнет определил, как «дух Дюнкерка». Для англичан Дюнкерк — по сути, поражение — стал олицетворением величайшей победы последней войны. В современных британских фильмах по сравнению, скажем, с американскими особенно впечатляет то, что враг в них представлен настолько сильным, а англичане настолько слабыми, что диву даешься,

как им удалось, в конечном итоге, одержать победу. В этой трактовке, как и в тоске по эдвардианской эпохе, — одно из проявлений национального комплекса неполноценности. «Смотрите, — говорят нам, — британцы добрые, британцы слабые, но в конечном итоге они всегда берут верх. Возможно, в настоящее время их политика не на высоте, но, будучи добрыми и нравственными, они в конце концов преодолевают все трудности». Такая точка зрения помогает иногда считать, что, несмотря на потерю ее бывшего могущества, Великобритания по-прежнему остается оплотом морали для всего мира.

В 1958 году англичане сняли еще одну картину о Дюнкерке; в фильме «Ледяной холод в Алексее» немецкий шпион (Энтони Куэйл) — это значительная и сильная личность, особенно по сравнению с уставшим от войны алкоголиком — английским капитаном Ансоном (Миллз), который, вероятно, погиб бы, если бы ему не помешали пить. Немцам все же не удается провести англичан, которые к концу фильма справляются со всеми трудностями, а к этому времени и немцы уже убеждаются в безупречной честности и моральном превосходстве своих противников.

Переход от военных фильмов через фильмы ужасов к фильмам социального звучания закономерен, если учесть психологические мотивы каждого жанра. Спад интереса к военным фильмам начался в 1958 году. Подчас это пытаются объяснить приходом в кинотеатры нового поколения кинозрителей, которые войны не помнят. Объяснение само по себе малоубедительное, хотя интересно отметить тот любопытный факт, что вторая мировая война сдала свое преимущественное положение в английском кино.

Сейчас годится любая война — откуда появление на экранах морских легенд, таких как «Корабль ее величества «Смелый», «Мятеж на Баунти» и несколько лент на сюжет «Билли Бадда».

Год 1959-й был поворотным годом в истории британской кинематографии. На экраны выплеснулась волна спорных, «неприличных» фильмов, сразу завладевших вниманием зрителя: «Путь наверх», «Оглянись во гнев», «Все в порядке, Джек», «Сапфир», «Рай нудистов» (первый английский фильм о нудистах), «Так держать, медсестра!». В кинематографии 1959 года сублимировались не только неудовлетворенность и скука, но и пробуждение со-

циального и политического сознания последних двух-трех лет. В жизни страны этот год был годом процветания. В то время как в начале десятилетия царил дух аскетизма, 1959 год проходил под лозунгом «Вам никогда еще так хорошо не жилось». По существу, это обозначало большую уверенность рабочего класса, а с ней отпала необходимость искать забвения в вымышленном мире кинематографа. На экраны проник реализм, в картинах ставились острые, злободневные проблемы современной жизни. Мелкобуржуазная скованность постепенно уступала место пролетарской искренности — кинематограф «взрослел».

Но иронией судьбы именно тогда, когда кинематограф стал, пусть еще неуверенно, искать контакт с действительностью, резко спала посещаемость. Это было следствием того же процесса. Процветающее общество, символом которого стало коммерческое телевидение, располагало большими средствами, а также более широкими возможностями их использования, и кинематограф перестал быть единственным доступным развлечением. В 1957 году общая посещаемость британских кинотеатров снизилась на одну треть по сравнению с 1951 годом и на две пятых по сравнению с 1946-м (годом самой высокой посещаемости). Однако в связи с увеличением стоимости билетов кассовые сборы в 1956 году все еще превышали сборы 1950 года, несмотря на спад посещаемости. И лишь в 1957 году дороговизна билетов не могла уже более компенсировать отсутствие зрителя. Одним из наиболее интересных побочных явлений этой ситуации были «международные» фильмы Ранка, предназначенные для международного рынка, где обычно снимались французские и немецкие «звезды»: «Чудо в Сохо», «Тот, который спасся», «Мануэла», «Водоворот», «Храбрец», а также появление всех тех прелестных французских героинь, которые, очевидно, займут прочное место в английских кинокомедиях.

Говоря об угрозе, которую представляет для английской мелкой буржуазии пролетариат, необходимо провести некоторые разграничения. Социальная структура британского общества очень сложна и в нем, конечно, имело место некоторое «обуржуазивание» низших классов. Психология этой социальной прослойки нашла свое выражение в сценариях Теда Уиллиса, в фильмах «Женщина в халате», «Нет деревьев на улице», «Пламя на улицах» и телевизион-

ной серии «Диксон из Док Грина». Настоящую же опасность для мелкобуржуазных тенденций в кинематографе представляет собой менее «обтесанный» пролетариат, начавший свою фронтальную атаку в комедийных фильмах. Ранние комедии студии «Илинг» были чем-то вроде перенесенного на экран юмористического журнала «Панч»: уютная приспособляемость к мелкобуржуазным понятиям и, в основном, совершенно безобидное, подшучивание над мелкими жизненными неполадками. Генри Корнелиус и «Дженевьева» несколько отошли от этих традиций, в то время как серия Бетти Бокс «Доктор в доме» продолжала старую линию: дерзать, но предельно осторожно. Порнография появилась в английском кино с фирмой «Англо-Амалгамейтид» и традиционными фарсами типа «Так держать, медсестра!», которые Рэймонд Дарнетт не зря сравнивал с мюзик-холлом.

Пуританизм — важная особенность буржуазной морали, и ему более всего угрожал пролетариат. Наиболее полным воплощением идеала мелкобуржуазных взаимоотношений является, пожалуй, фильм «Короткая встреча» — любовная история, разыгрывающаяся в буржуазной и мелкобуржуазной среде и в которой ничего не «свершается». По-видимому, от женщин этой среды, представленной лучше всего в фильмах Г. Уилкокса с А. Нигл в главной роли, ожидается, чтобы они были бесстрастными и как бы бесполоыми.

Все это в значительной степени изменилось за последние несколько лет, и вопросы секса стали более откровенно освещаться в фильмах реалистического направления. Фильмы «В субботу вечером, в воскресенье утром», «Путь наверх», «Играть могут только двое» (реалистическая комедия, очень близкая по теме к картине «Путь наверх»), «Такого рода любовь» — каждый все более откровенно и динамично, чем предыдущий, рассказывает о сексе в манере, просто немыслимой еще четыре года назад. Интересную разновидность этой откровенности представляют фильмы о гомосексуализме: «Жертва» Дирдена и Рэлфа или фильмы об Оскаре Уайльде. Подчас эта тема принимает оттенок сенсационности, как, например, в работах Рэймонда Стросса («Плоть слаба», «Супружеская измена») или в фильмах о нудистах. Однако, как мы сможем убедиться в дальнейшем, мелкобуржуазная мораль еще не полностью сдала свои позиции. О каких бы запретных или порочных любов-

ных связях ни рассказывал фильм, в конце его всегда делается уступка общепринятым моральным нормам. Как далеко бы ни зашел Питер Селлерс в своих отношениях с женой местного финансиста в фильме «Играть могут только двое», он все же остается верным своей передвижной библиотечке и супружескому ложу, ибо мы все еще придерживаемся морали журналов для женщин.

Наступление психологии рабочего класса не могло не сказаться и на отношении к образу традиционного стража мелкобуржуазной распекабельности — доброжелательного полицейского. Жестокость, вернувшаяся на английские экраны с приходом американских режиссеров Лоуи и Эндфилда, возродила мрачный жанр, доминировавший в послевоенной кинематографии, вплоть до 1960 года. А с ним стал деградировать и образ доброго полисмена. В таких фильмах, как «Свидание с незнакомцем» или «Тигровая бухта», полицейские обычно грубы и по той или иной причине злы на весь мир. В «Тигровой бухте» наши симпатии явно на стороне убийцы и опекающей его девочки, а не на стороне полицейского сыщика (Миллз). Но хотя блюстители закона нового толка кажутся менее симпатичными, чем их предшественники, никаких существенных изменений не произошло. В конечном итоге правда всегда на стороне полицейского, который оказывается гораздо более порядочным парнем, чем нам казалось вначале: представители закона и общественного порядка неизменно торжествуют. Достаточно сравнить английского полицейского с его американским коллегой, например со страшным разложившимся персонажем, созданным Орсоном Уэллсом в «Прикосновении зла», чтобы увидеть разницу. И очень показателен тот факт, что когда английский режиссер Маккендрик снял в США «Сладкий аромат успеха», он удивительно быстро распрощался с персонажем доброжелательного полицейского.

Новое увлечение жестокостью нашло свое воплощение и в фильмах ужасов фирмы Хэммера. Один из моих друзей, пытаясь объяснить их успех, вспоминал об эпохе распада и гибели Римской империи, когда на арене цирков происходили жестокие убийства христиан. Он, по-видимому, забыл, что чудовище Франкенштейна — продукт XIX века, что предыдущий цикл фильмов ужасов появился в период кризиса 30-х годов. В наше время ужасы, по-видимому, нужны лишь затем, чтобы помочь освободиться от скован-

ности, налагаемой иерархическим обществом, в котором мы живем. Подобно любому другому направлению британского кино, они повторяются в американской кинематографии и достигают предельной извращенности в «комедиях ужасов» — жанре, запрещенном в нашей стране.

Если образ отечески заботливого полицейского лишь несколько потускнел за последние годы, то в военных фильмах произошли гораздо более существенные изменения. Британская кинематография всегда проявляла склонность к теоретическому пацифизму, например в фильмах Асквита «Юные любовники», «Приказ убить» или в «Эскападе» Ликока. И Великобритания одна из немногих стран, в которых отказ от военной службы в силу каких-то убеждений не считается преступлением. Но с некоторых пор образ представителя высшего офицерского состава начал бледнеть. Вспомним героя Миллза в фильме «Ледяной холод в Алексее», самоубийство полковника Бэрроу, ограниченного фанатика дисциплины в «Мелодиях славы» и слабоумие его противника, полковника Синклера. А в «Храбреце» английский капитан доходит почти до садизма, стремясь во что бы то ни стало получить сведения от пленных.

Особенно обличительны «Вчерашний враг» Вэла Геста и «Длинный, короткий и высокий» Лесли Нормана, в которых британские офицеры убивают невинных военнопленных.

Эти два фильма характерны для нового, ярко выраженного направления британского кинематографа, которое начиная с 1959 года стало самой большой угрозой для уютных идеалов мелкой буржуазии и знаменует новую уверенность рабочего класса.

Два других обличающих фильма 1959 и 1960 годов — «Все в порядке, Джек!» (1959) и «Гневное молчание» (1960) были посвящены ряду широко обсуждаемых и осуждаемых забастовок, комментируя которые пресса подчеркивала, что они не только нанесли ущерб экономике страны, но и оскорбили всю нацию. Фильм Боултингов «Все в порядке, Джек!» вызвал недовольство почти всех критиков своей позицией нейтралитета. Приняв почти анархическую установку по отношению к властям, он высмеивал как хозяев, так и рабочих, а попутно и некоторые явления современной жизни. Фильм «Гневное молчание» представлял реалистическую школу Брайана Форбса и

был обвинительным актом против неорганизованных забастовок и хозяев, которые отказались поддержать своего единственного лояльного рабочего. Это, несомненно, один из самых волнующих фильмов десятилетия, единственный, который не шел на идейные компромиссы, чтобы угодить разнообразным вкусам зрителя, и отказался от ханжеского показа рабочих, характерного для школы «Свободного кино». Подобно Боултингам, Форбс тонко чувствовал биение пульса нации. К сожалению, в очень робкой британской кинематографии не было с тех пор ни одного столь красноречивого произведения.

Английскую интеллигенцию больше привлекало направление, породившее фильмы «Путь наверх» и «Оглянись во гневе». Но хотя в стиле этих картин несомненно чувствовалось новое веяние, они так и не смогли оторваться от конформизма мелкобуржуазной идеологии.

Вспомним цитированные выше выдержки из книги Вольфенстена и Натана и сравним их с темой фильма «Путь наверх», теоретически осуждающего хищников, но критикующего и главного героя Джо Лемптона. В финале, когда свадебная машина увозит «к верхам» Джо и не любимую им жену, музыкальная фраза подчеркивает, что Джо все же понес заслуженное наказание и невольно напрашивается мысль: «Смотрите, такова судьба молодых честолюбцев, которые пытаются возвыситься над своей средой», — ибо Джо потерял любимую женщину и никогда уже не познает счастья. Здесь действует тот же принцип, что и в ранее обсуждавшихся английских детективах. Джо противопоставил себя власти имущим — в данном случае людям, занимающим более высокое общественное положение, в результате он потерял связь с обществом и свое место в социальной иерархии, то есть «погубил себя своей борьбой». Фильм обличает как хищников, так и Джо, но в последнем он заходит слишком далеко, ибо нет ничего предосудительного в попытке молодого человека улучшить свое положение в мире, если таков порядок этого мира. Единственное, что действительно может быть поставлено под сомнение, это общество, в котором нужно быть хищником.

Тот же принцип действует и в других реалистических картинах. В финале фильма «Оглянись во гневе», в котором Портер прекращает борьбу и решается порвать с грубым, недоброжелательным миром, тщательно соблюдены все

условности, вплоть до его примирения с мещаночкой женой на мосту, освященном «Короткой встречей».

В разграничении их (властей, правительства, работодателей) и нас, в описании тупой работы на фабрике, где рабочий не знает, зачем и ради кого он трудится, фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» очень правдив. Но в нем молодому рабочему зрителю предлагались не только реализм и возможность отождествлять себя с героями. Эмоции, выпавшие на долю Ситона, безусловно недоступны рядовому рабочему парню: какому простому юноше удастся завести шашни с замужней женщиной и жениться на соблазнительной актрисочке? Это просто приятно сделанная комбинация реальности и пикантного вымысла, которая, в конечном итоге, представляет собой лишь разновидность того же конформизма. Паулина Кейл писала в своей серьезной, хотя и резкой статье о свободе личности в «Филм куотерли»: «Герой — человек живой и энергичный, он смутно сознает, что в жизни должна быть какая-то радость и, вероятно, какая-то деятельность. Но что он предпринимает для того, чтобы выразить свою неудовлетворенность? Он кидается бумажными шариками, заводит интрижку с замужней женщиной и заявляет, что не собирается стать похожим на своих родителей. Но он выбирает себе респектабельную, похожую на фарфоровую статуэтку невесту, совершенно неспособную понять его душевный подъем. Пленница гигантской исправительной колонии, созданной современной индустрией, она с восторгом смотрит на сверкающие предметы домашнего обихода, олицетворяющие ее представление о счастье. «Почему ты все время разбрасываешь вещи?» — жеманно спрашивает она. Фильм кончается умирительно и счастливо, но что может ожидать героя после окончания фильма? Только постепенное погружение в зловонный, тупой быт его родителей, пьянство, ссоры с женой и воспитание маленьких отпрысков рабочего класса».

Весь фильм проникнут конформизмом. Главным принципом режиссуры Карела Рейша стал объективизм. Его отказ от активного вмешательства наиболее нагляден в ритуальной сцене драки, снятой полностью дальним планом. Мы отстранены от участия в действии, нам отведена только роль наблюдателей. Это невмешательство тоже одна из характерных черт мелкой буржуазии, и когда смотришь фильм, кажется, что ты становишься участником энтомо-

логического исследования: жучки, рассматриваемые через увеличительное стекло, очень милы, если только к ним не подходить слишком близко. Фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» предлагает мелкобуржуазным интеллигентам приятную возможность симпатизировать героям экрана, даже отождествлять себя с ними, не чувствуя себя при этом приниженными.

Может создаться впечатление, что доброжелательность волевого героя очень далека от бунтарства Портера или Ситона. Но в действительности те и другие выразители мелкобуржуазной идеологии. Восставая против установленного порядка вещей, герой реалистических фильмов, будь то Лемптон, Портер, Ситон или Вик Браун из фильма «Такого рода любовь», должен, в конечном счете, прийти к компромиссу и соглашательству, либо, как Лемптон, всю жизнь страдать от последствий своих поступков.

Британской критике еще предстоит открыть британскую кинематографию. Она постоянно недовольна английской продукцией и все время стремится ее реформировать. В середине 50-х годов она считала, что спасением может стать идейность и, несомненно, только что-то в этом роде спасло от полного краха злополучную «группу трех» с ее помесью полуреализма, сюсюканья и фарса. Движение «Свободного кино», идеологически поддерживаемого журналом «Сайт энд саунд», а финансово, частично, экспериментальным фондом Британского киноинститута, в действительности значило несколько больше, чем то, что с такой надеждой называли «документом о народе». К сожалению, вследствие своей мелкобуржуазной сути «Свободное кино» скорее стремилось идеализировать народ, чем его понять. Совершенно очевидно, что такие режиссеры, как Тони Ричардсон, находились под влиянием итальянских неореалистов. Но когда они пришли в игровое кино, не менее очевидным стало и то, что славу принес итальянскому кино не столько реализм, сколько поэтичность, вдохновение, мастерство и тому подобные качества, которых как раз и не хватало англичанам.

Однако все это уже пройденный этап, так как, судя по реакции критиков на «Такого рода любовь», им уже надоел реализм и они начинают новые поиски. И снова они пытаются «реформировать» британскую кинематографию, настойчиво призывая к освоению европейского стиля. Если послушать Дилли Паулз, то «нам не хватает налета одер-

жимости, парочки энтузиастов, не только готовых забыть «прежнее пристрастие к последовательности», но стремящихся к этому, и прокатчика, готового их поддержать».

Британские фильмы могут быть профессионально сделанными, занимательными — в общем, хорошими, но в своей бешеной погоне за интеллектуальной модой критики перестали это замечать. Быть может, их оборонительная позиция объясняется тем, что, несмотря на возросший интерес к кино, оно по-прежнему мало привлекательно для основной массы английской интеллигенции. Очень показателен факт, что Рэнк, желая заинтересовать образованного англичанина, обращается прежде всего к осященным формам искусства, к Шекспиру или чаще к экранизации балетов и опер — к Циннеру¹ и «Лебединому озеру» или «Кавалеру роз».

Для правильной оценки британской кинематографии важно помнить, что в основном это кинематограф коммерческий, что слово искусство все еще очень трудное слово для промышленности. Я не хочу утверждать, что художественные шедевры не могут быть созданы в рамках коммерческой продукции, но промышленность обычно мало заинтересована в создании шедевров. При ближайшем рассмотрении можно убедиться, что, несмотря на нарекания циников, в британском кино немало талантливых режиссеров. Но очень важно, чтобы критерием для оценки фильма стал не вопрос «Шедевр ли это?», а «Мне скучно?» или «Мне интересно?», и если ответом на последние два вопроса будут «нет» или «да», то можно с уверенностью сказать, что фильм, который вы смотрели, выполнил свое назначение. И если вы не будете лицемерить перед самим собой, то вам придется признать, что такие фильмы встречаются не так уж редко.

После войны на небосклоне британского кино засверкало настоящее созвездие талантов; одни из них забыты и заброшены, другие стали снимать для международного рынка. Кэрол Рид, Лаундер, Джиллиат и Пэт Джексон в той или иной степени были преданы забвению, а Торольд Дикинсон не снял ни одного фильма, начиная с 1954 года. Роберт Хэймер («Добрые сердца и короны») куда-то исчез

¹ Пауль Циннер — английский режиссер, известный своими фильмами по Шекспиру и киноверсиями классических опер и балетов.

после «Школы жуликов» (1960), но мы с удовольствием узнали, что Александр Маккендрик («Виски в изобилии», «Мэгги», «Покоритель женских сердец») снова начал снимать. Асквит и Лин все еще работают.

Промышленность зачастую недооценивала творчество некоторых незаурядных режиссеров: Сета Холта («Вкус страха»), Джозефа Лоуи («Время без милосердия»), Майкла Пауэлла, один из последних фильмов которого «Любопытный Том», хотя и заклеенный большинством критиков как садистский, представляет большое техническое достижение. Питер Селлерс снял фильм «Господин Топаз», хорошо уловив французский колорит, равно как Джон Гиллермин — один из подлинно хороших английских режиссеров в «Вальсе тореадоров». Вэл Гест, который за последнее время достиг большой творческой зрелости, сделал несколько отличных фильмов: «Вчерашний враг», «Экспресс Бонго» и «День, когда загорелась земля», не только перекликающийся с фильмом «На последнем берегу», но сделанный лучше и с большей выдумкой, хотя лавры критики и достались фильму Креймера.

За последнее время многие британские критики стали проявлять повышенный интерес к британской реалистической волне, удельный вес которой пока еще трудно определить. Но надо приветствовать сам факт появления фильмов, более непосредственно затрагивающих проблемы современной жизни, ибо он показателен для зарождения новой психологии. Для британской кинематографии в целом самым ценным достижением реалистической волны было бы внедрение новой кинематографической диалектики, ранний пример которой мы видели в фильме «День, в который загорелась земля», предлагающем синтез нереалистической научно-фантастической темой (тезис) и реалистической трактовки (антитезис).

Часто слышатся жалобы на то, что молодым талантам трудно пробиться в кинопромышленности, что тщетна надежда на появление хороших (подразумевается лучших) режиссеров. Но начинаешь сомневаться в рвении этих непризнанных талантов, зная, что совсем еще недавно 10 тысяч фунтов долго и тоскливо ожидали в Экспериментальном кинофонде хорошего сценария. Британские фильмы сегодняшнего дня, вероятно, лучше всего, что было за последнее десятилетие. Рядовой зритель стал более разборчивым, и тем не менее британские фильмы пользуются

большой популярностью как внутри страны, так и за ее пределами. Они могли бы стать еще лучше, если бы получили большую поддержку и признание, но им очень мало помогает интеллектуальная пресса. И, быть может, нам не столько нужны талантливые режиссеры, сколько более активная критика.

«Филм энд филминг». 1962, сентябрь.

Перевод Б. Дворжан

Породило ли английское кино свою «новую волну» и если нет, то почему? Эти вопросы по-прежнему заботят многих и многих. Ответа на них ищут либо в сфере организации кинодела (трудности финансовые, страшные трудности проката), либо — не мудрствуя лукаво — в области национальных особенностей, специфики британского мироощущения: англичане, мол, ждут от кинематографа совсем не того, что нужно.

Во Франции новый источник творческой энергии забил в тот момент, когда на короткое время национальное кинопроизводство обнаружило беспрецедентное обилие возможностей. Для нас такие возможности пока не открылись, что крайне затрудняет реальную оценку нашего творческого потенциала. Но факт остается фактом: новое кино у нас есть, пусть новизна его — особого свойства. Если наше новое кино мало чем напоминает «новую волну» по ту сторону Ла-Манша (сколь бы энергично ни старались мы перенять континентальный опыт), — что ж, не приходится забывать, с чего начинали они, а с чего — мы.

Когда французские журналисты окончательно надоели советскому режиссеру Сергею Юткевичу со своими разговорами об отсталости советского кино, он сказал им: «Самое конформистское кино в мире — английское». В таких вопросах русским приходится верить, и пусть устами С. Юткевича глаголет истина — у этой истины есть свои первопричины.

На протяжении десятилетий в британском кинопроизводстве кризисы следовали один за другим, и бдительность наших кинопрофсоюзов обострилась сверх всякой меры. Несмотря на то, что телевидение решительно взялось помочь в вопросах занятости киноработников, профсоюзы все еще крайне неохотно делают поблажки для тех, кто пытается выпустить дешевый фильм. Некоторые из режиссеров французской «новой волны» начинали съемки, имея в своем распоряжении не больше тридцати тысяч фунтов. Между тем авторы «В субботу вечером, в воскресенье утром» были вынуждены составить первоначальный, исходный бюджет более чем на сто тысяч фунтов.

Система профсоюзного контроля во Франции в общем настолько либеральна, что позволяет режиссеру и оператору в иных случаях почти целиком полагаться на себя, то есть производить съемки на тех условиях, которые они сами себе поставят. У нас же строжайшим образом контро-

лируется число работников и нормирование труда на каждом участке кинопроизводства. Профсоюзы добились твердого трудового законодательства и нарушать его они не позволяют. Английский кинорежиссер, хочет он того или нет, обязан подчиняться этой системе. Имей он в кармане тридцать-сорок тысяч фунтов и сделай он на эти деньги картину, — если окажется, что картина эта не соответствует коммерческому стандарту, железные законы проката, монополия Рэнка и Эй-Би-Си практически упрячут эту ленту от зрителя.

Однако куда весомее причины другого порядка. Талантливые люди в нашей стране как-то всегда сторонились кино. Правительства — и консервативные и лейбористские — не раз субсидировали кинематографию, не требуя взамен (в отличие от многих других европейских правительств) каких бы то ни было художественных достижений. Кроме того, мало кто брал на себя труд обсуждать проблемы английского кинематографа иначе, как применительно к росту преступности среди молодежи. Среди кинодельцов, пожалуй, только английский деловой мир видит в кино одно лишь средство развлечения. Говорят, во главе многих киноиндустрий мира стоят короли гангстеров или антрепренеры-денди. Ну а во главе нашего киномира стояли и стоят бухгалтеры. Был у нас один антрепренер — Корда, но и тот оставил по себе лишь память о своих позорных долгах.

Про компании, контролирующие британское кинопроизводство, никак не скажешь, что они «живут одним кино». Ослабевает приток киноприбылей — что ж, можно по-сильнее выжимать прибыль из кегельбанов, балаганов или чего-нибудь еще в этом роде.

Призывая к созданию национальной киношколы, продюсер Карл Формен писал в пресс-центр кинопромышленников: «Нам не приходится забывать о том, что наша индустрия, в лучшем случае, находится в руках людей средних лет. Давайте спросим себя: кто будет писать сценарии, ставить фильмы, играть в них, организовывать прокат, чьими руками будет создаваться английское кино через десять лет?» Этим вопросом задавался не один Формен, но и многие из тех, кому было известно положение дел во Франции или в Италии, где юные киновунтары бросали вызов моде, не боясь при этом сделать столько опрометчивых шагов и ошибок, сколько они делали картин.

Британское кино боялось делать ошибки, боялось проиграть, боялось показаться слишком молодым, незрелым. Оно предпочитало ошибкам юности «досадные промахи», свойственные предусмотрительной зрелости. Подымаясь чинным маршем от положения мальчика с трещоткой до звания киномастера, англичанин-режиссер благополучно терял по дороге львиную долю энергии и азарта, с которыми он вступал на сей благородный путь.

Взглянем, однако, на сегодняшнее лицо английского кино — и нашим глазам предстанут разительные перемены. Мы увидим Тони Ричардсона (всего несколько лет назад его можно было встретить только в театре) и Карела Рейша (которого знали лишь документалисты), Джека Клейтона (этот прошел в кино весь «путь наверх») и Джона Шлезингера (что провел молодость на телевидении). Мы увидим Альберта Финни, Тома Кортней, Риту Ташингем, готовых украшать своей игрой экран — не только подмостки. Мы увидим, как несколько тенденций, слившись (впрочем, еще не вполне органично) воедино, образовали новое художественное явление.

Первой среди этих тенденций можно назвать тенденцию публицистическую. Как и во Франции, все началось с журнала, только влияние этого журнала сказалось не так скоро и не столь непосредственно.

Журнал назывался «Сиквенс» («Эпизод») и выпускался в Оксфорде с 1947 года. Одним из редакторов журнала был Линдсей Андерсон. Его соратником вскоре стал Карел Рейш. С самого начала журнал занял резко критическую позицию по отношению к английскому кино. С нетерпимостью и убежденностью, свойственными только студентам. Гэвин Лэмберт вещал со страниц второго номера «Сиквенс»: «Одна из самых трудных проблем заключается в том, чтобы воспрепятствовать вирусу фальши, пронизывающему собой коммерческую кинопродукцию, заражая одновременно и настоящее искусство, обесценивая и хорошие фильмы».

В том же номере Лэмберту вторил Андерсон: «Если вам пришлось по душе «Вечное возвращение», вам может понравиться и «Кинг Конг». Но «Черный нарцисс» вам уже не понравится. Если же вам по душе «Черный нарцисс», вам не может понравиться «Вечное возвращение».

(Вам может показаться, что оба фильма хороши, но понравится вам либо тот, либо другой.)»

Итак, в нашей кинокритике появился свой Ливис¹. «Сиквенс» не просто бравировал, его авторы были исполнены подлинного энтузиазма. В конце концов журнал закрылся (это общая участь такого рода камерных изданий), но он все-таки помог вписать новую страницу в историю кино.

В 1956 году Андерсон и Рейш двинулись дальше, став инициаторами движения «Свободное кино». И здесь одним из отправных моментов для них стало недовольство существующим положением вещей. Зал Национального кинотеатра, где демонстрировалась первая программа «Свободного кино», был переполнен. «Свободное кино» представило на суд зрителей ленты Андерсона («О, волшебная страна!»), Рейша и Ричардсона («Мамочка не позволяет»), Мазетти («Вместе»). Атмосфера вызова, проникающая эти произведения, нашла живой отклик у публики. Ограниченное в своих масштабах, начинание Андерсона и Рейша на глазах обретало силу.

Два из показанных в первой программе фильма субсидировались Экспериментальным фондом Британского киноинститута. (Ресурсы, из которых эта организация черпает средства для поощрения некоммерческих экспериментов, увы, смехотворно малы.) Две следующие картины, сделанные режиссерами «Свободного кино» — «Каждый день, кроме рождества» и «Мы — парни из Ламбета», — получили неожиданную поддержку от автомобильной компании Форда и благодаря этой субсидии оказались куда больше художественно завершенными.

«Свободное кино» провозгласило своим лозунгом «значительность каждодневного». Камера «Свободного кино» заглянула в джаз-клубы, в молодежные кабаки, на рынок «Ковент-Гарден», вышла на улицу — и увидела обычных, рядовых людей, работающих или отдыхающих.

Движению «Свободное кино» свойственна всепроникающая социальность. Линдсею Андерсону было до крайности важно, чтобы его лирическую кинопоэму о грузчиках с ковент-гарденского рынка «Каждый день, кроме

¹ Известный английский литературовед Ф.-Р. Ливис основал в 1932 г. журнал «Скрутини» («Исследование»), проникнутый пафосом новых методов литературоведческого анализа («новая критика»), нетерпимостью к другим научным школам.

рождества» увидели сами «действующие лица», ибо в задачу фильма (прежде всего) входило «пробудить в обыкновенных людях — вовсе не в тех, кто обладает жизненными привилегиями, — чувство собственного достоинства и значительности своей жизни».

Что у нас сходит за «народные развлечения»? — спрашивает фильм «О, волшебная страна!». Как относятся к своей механической, иссушающей работе и как отдыхают юные лондонцы? — спрашивает фильм Рейша «Мы — парни из Ламбета». Язык всех этих лент был назидательным, пропагандистским, водораздел шире Ла-Манша отделял их от таких документальных фильмов, как «Отель инвалидов» Жоржа Франжу, «Вся память мира» Алена Рене, «К берегу» Аньес Варда. Французы делали фильмы, которые могли возбудить определенную точку зрения. Англичане пропагандировали определенную точку зрения с помощью фильмов.

В 1957 году инициаторы движения «Свободное кино» приглашали своих первых зрителей сопоставить новые ленты с тем британским кинематографом, «что все еще упрямо цепляется за классовые привилегии, все еще отворачивается от современности, все еще отказывается взять на себя ответственную роль критика, все еще ориентируется на южно-английскую культуру, культуру «метрополии», исключая из поля своего зрения богатейшее разнообразие традиций и типов, игнорируя целостный облик Британии».

Узрев на экране рыночный прилавок Джимми Портера, станок Артура Ситона или голое, неуютное прибежище героев «Вкуса меда», мы весьма отделились от ситуации, описанной в предшествующей фразе. (Заметим, кстати, что новые герои и их новое местопребывание впервые были освоены не кинематографом.)

Движение «Свободное кино» сыграло важную, необходимую и исключительно своевременную роль в специфическом развитии английского киноискусства. Это движение (его участники прекрасно отдавали себе в этом отчет) возникло на гребне волны политического и духовного протеста, зародившегося во времена суэцкой авантюры и венгерских событий. Протест этот выразил себя в тех вопросах, которыми задался Джимми Портер, потерявшийся от того, что «не осталось больше великих целей». Этот протест нашел свое практическое воплощение в борьбе за

ядерное разоружение, свою политическую формулу — на страницах «Нью лефт ревью», свою жизнь в искусстве — на подмостках «Ройал Корт» и «Уоркшоп».

На борьбу с южно-английской «культурой метрополии» из Мидлэнда, с севера, из Ист-энда поднялся целый отряд драматургов и прозаиков: Шейла Делани, Арнольд Уэскер, Элан Оуэн, Алан Силлигтоу, Кит Уотерхауз, Уиллис Холл, Дэвид Стори... Участники поединка скрестили мечи. 1956 — «Оглянись во гневе», 1962 — телепрограмма «Ну и неделька у нас была». Сначала — «О пользе грамотности», потом — «Улица коронации».

Все это на первый взгляд имело мало отношения к художественной кинематографии — разве что киноиндустрии рано или поздно нужно было учесть новые веяния и как-то на них откликнуться. Перемены в кино заставляли себя ждать. Сказался давний консерватизм, сказалось тяготение молодых дарований (которые во Франции определенно обратились бы к кино) к драме, к театральному искусству.

Пьеса «Оглянись во гневе» положила начало новым веяниям на театре. Во всяком случае, пьеса Осборна открыла перспективы борьбы за обновление театра. Между тем кинокарьера по-прежнему выглядела в глазах многих и многих англичан как одна из самых мрачных сфер «битвы жизни». Кинематографистам предстояло на свой страх и риск добиваться свободы, отвоеванной на театре. И естественно, что Линдсей Андерсон, закончив свою карьеру в документальном кино, ушел в театр и только после пятилетней работы там вновь вернулся в кинематограф. Это произошло в 1963 году, когда мы увидели первый художественный фильм Андерсона «Эта спортивная жизнь».

Итак, документалисты, театр... Следующий шаг был сделан на телевидении. Телевидению удалось обнаружить новые потребности зрителя, удалось оспорить привычный взгляд на то, что «нужно публике» и как ей хочется воспринимать искусство. (Точно так же «Машины Зэд» подмочили репутацию «Диксона из Док Грина», а тем самым — репутацию самого популярного полицейского английского экрана.) Телетеатр обнаружил, что пьесы Пинтера — доходное дело. Телефильмы (скажем, по программе «Монитор») предоставили режиссерам куда больше свободы, чем в документальном кинематографе, столь зависимом от не-

посредственного коммерческого заказчика. Переносясь из одной части Англии в другую, заглядывая в самые неожиданные уголки, просто олицетворяя собой свободное движение, телевидение помогало основательно распахнуть старые стандарты.

Художественному кинематографу оставалось ждать теперь первого толчка. Иронией судьбы роль пионера досталась человеку, почти вовсе не связанному с этими глубокими и разносторонними переменами, коснувшимися всей культурной жизни Англии, тому, кто вырос в английском кинемире, куда он сбежал из школы еще до войны. Джек Клейтон работал помощником режиссера, продюсером, ассистентом Джона Хастона и Энтони Асквита, поставил короткометражную «Шинель». Приступая к съемкам фильма «Путь наверх», своего первого полнометражного фильма, он не имел иного намерения, кроме как перенести на экран события полюбившейся ему книги. Сенсационный финансовый успех этой картины и ее тематика повернули дело по-иному, и до сегодняшнего дня британская кинопромышленность как бы осеняется экранизацией Клейтона.

«Путь наверх» имел исключительный успех у зрителей — и в Англии и в США. Этому успеху немало способствовали и удивительно органичная игра Симоны Синьоре, и смелая работа Клейтона с камерой, его решимость, столь мало свойственная прежним английским режиссерам, видеть в фильме прежде всего... фильм. Первый фильм Клейтона содержал в себе уже все, или почти все, мотивы и ситуации, составившие впоследствии поэтику (и штампы!) нового английского кино. Здесь были и секс, и классовое разделение общества, и деньги. Здесь был герой из провинции, едва ли не классический английский Жюльен Сорель из промышленного северного городка. Действие фильма протекало на фоне всем знакомого промышленного пейзажа. Язык героев был груб, «не очищен». Самосознание вырабатывалось в герое подспудно и прорывалось наружу лишь в редкие, проникновенные моменты. В этой ленте были и полуритуальное избиение (сравните «В субботу вечером, в воскресенье утром»), и меланхолическая, дождливая приморская идиллия (сравните «Такого рода любовь», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию»), и сцены в пивной (сравните любой новый английский фильм).

Новая территория была завоевана. Но сам Клейтон, заявив, что он просто сделал фильм, а вовсе не «положил начало» чему бы то ни было, и, заставив нас прождать три года, поставил «Невинных». Трудно было найти двух менее похожих друг на друга писателей, чем Джон Брэнн и Генри Джеймс. Тем не менее Клейтон экранизировал теперь именно Джеймса — его рассказ «Поворот винта». Эта интеллигентная, элегантная киноверсия одного из самых страшных «рассказов с привидениями» утвердила Клейтона в глазах кинозрителей как тонкого лирика и стилиста. Клейтон принадлежит к тем режиссерам, кто определенно предпочитает свою интерпретацию сюжета изображению какой-либо житейской среды. Он стремится к самостоятельности. Его отказ поставить еще один «Путь наверх», его обращение к тончайшим нюансам мировосприятия — в то время как английское кино в целом стало тяготеть к злободневной актуальности, к мотивам более простым и грубым, — все это заставляет нас ждать от Клейтона подлинных свершений, коль скоро ему удастся обнаружить тему, отвечающую его режиссерским устремлениям.

На английском экране «Невинные» оказались в полнейшем одиночестве. «Оглянись во гневе», «Вкус меда», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Тони Ричардсона, «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейша, «Такого рода любовь» Джона Шлезингера, «Слова на ветер» и «Угловая комната» Брайана Форбса — вот что такое новое английское кино конца 1950-х начала 1960-х годов. На те же годы приходится серия «Так держать...», «Все в порядке, Джек!» братьев Боултинг, «Игра для двоих» Фрэнка Лаундера и Сиднея Жиллнота — комедии расставания с иллюзиями.

Каковы общие мотивы этого кинематографа?

Они все — на поверхности. Место действия — чаще всего провинция, не Лондон. Герои скупы на слово, разговор между ними, что называется, — короткий. (Артур Ситон из «В субботу вечером...» работает свои восемь часов, получает зарплату, развлекается по субботам, а «все остальное — пропаганда!») Главное чувство, вызываемое этим кинематографом у зрителя, — узнавание. Они требуют от зрителя либо прямого отклика, либо уж никакого. Ведущая идейная тенденция — антиавторитарная, но далеко

не всегда ей сопутствует «чувство общественного единства», которое прокламировали инициаторы «Свободного кино».

Множество персонажей этих лент вызывают у создателей фильмов отвращение: родители молодых героев, словно цепями приковавшие себя к телевизору («Такого рода любовь», «Одиночество бегуна...»), всякий человек, обряженный в форму, даже кондуктор автобуса, обитатели поделенных пополам коттеджиков с их мещанским уютом. Жизнь предстает в новых фильмах серой, мрачной, полной бесконечного множества запретов. Не меняется она и в праздники. Дни отдыха проходят так же безрадостно и почти всегда завершаются скандалом («Вкус меда», «Одиночество бегуна...», «Такого рода любовь», «Эта спортивная жизнь»).

В подавляющем большинстве случаев эти фильмы напоены атмосферой юношеской меланхолии (с неизменной долей английского пуританизма). И конечно же, именно молодежь является предметом забот и симпатий новых режиссеров, заполнивших наш экран целым выводком донельзя талантливых юных актеров, не имеющих никакого отношения к сценическим традициям Уэст-энда.

Если бы всего несколько лет назад меня попросили выбрать один кадр, передающий атмосферу всего английского кино, я бы представила себе Кеннета Мура, стоящего на капитанском мостике миноносца, мужественно выпятив нижнюю челюсть. Сегодня в этот кадр попали бы двое: юноша и девушка, бредущие сквозь туманный, дождливый ландшафт, мимо своего завода, в поисках убежища — для жизни или для любви.

Разумеется, несколькими фильмам не удалось бы пробиться к сердцам публики, если бы она сама не ждала их появления на экране. Касса затребовала вдруг «реализма», и те, кто десятилетиями мирно пасся на более или менее идиллических пастбищах, вдруг, сжав зубы, ринулись на поиски менее растительной пищи. Понадобился герой с задворков Сохо, говорящий языком Джимми Портера, которого тошнит прямо в камеру. Пожалуйста! Во имя «реализма», кассы, и т. д. и т. п. будет вам такой герой.

Публика настроилась на «нежно-голубые» шуточки авторов серии «Так держать...», на грубый цинизм «Все в порядке, Джек!», на «крайнюю» разговорность Брайана Форбса или вездесущей парочки Уотерхауза и Холла. Эту

публику не проведешь, но и взволновать ее мучительно трудно. Защитная реакция оберегает ее от всякого подобия сентиментальности. Те, кто пришли смотреть «В субботу вечером...», уже привыкли к «Так держать...» и к «Улице коронации». У зрителя новых фильмов уже была своя героиня — Ина Шарплс. Иными словами, мы имеем дело с двумя параллельными потоками. С одной стороны, перед нами целое направление в искусстве (представленное, скажем, пьесами Джона Осборна или прозой Алана Силлитоу), подвергшее резкой, подчас отчаянно резкой критике систему социальных ценностей Великобритании 60-х годов нашего столетия. С другой стороны, встречаемым потоком шло воспитание (во многом через телевизионные передачи) у публики вкуса к определенному уровню реализма и циничного протеста против всяческих «установлений». Настроившись на завоевание публики с бою, многие из молодых писателей и кинорежиссеров обнаружили в ряде случаев удивительно слабое сопротивление. Очень и очень многое из того, что им позарез хотелось показать публике, публика и сама жаждала увидеть. (Определенную помощь оказало здесь и неожиданное ослабление киноцензуры, особенно с той поры, как место секретаря Британского отделения киноцензуры занял Джон Тревельян.)

Новаторский опыт английского кино покоился на твердом основании, подготовленном романистами и драматургами. Почти все новые фильмы — экранизации того или иного нового романа, повести, пьесы. До сей поры настоящие писатели приходят в английское кино только с целью экранизировать свои (или чужие) произведения.

Надо сказать, что театр уже решительно продвинулся к новым горизонтам, так что новое кино, с запозданием доверившись натурализму, рискует теперь снова остаться позади — со всеми своими промышленными ландшафтами, уличными диалогами, и т. д. и т. п.

Новые фильмы очень похожи один на другой. Тем не менее в их компактной группе нельзя не заметить определенного размежевания: во взглядах авторов, в их подходе к кинематографу, наконец, в размежевании по степени талантливости.

Первым среди новых режиссеров должен быть назван Тони Ричардсон. Он автор самый плодовитый (за первые четыре года работы в кино — пять фильмов!) и к тому же именно он (благодаря своим фильмам и созданной им с

Осборном кинокомпании «Вудфолл») добился для нового кино полной коммерческой независимости. Наша киноиндустрия едва ли стерпела бы двух молокососов из театра, ополчившихся на все «традиционное», но кассовый успех «В субботу вечером...» и «Вкуса меда» в сочетании с неудержимой энергией Ричардсона и его решимостью перенести все завоевания театра «Ройал Корт» на экран обеспечили новичкам знаменательный успех.

О многих, слишком многих режиссерах говорят: «он умеет работать с актерами». Но Ричардсон действительно умеет работать с актерами (и умеет их выбирать). В наследство от «Свободного кино» Ричардсону досталась страсть к внепавильонным съемкам. Здесь его нередко подстерегает опасность: и во «Вкусе меда» и в «Комедпанте» так часто появляются на экране уличные оркестры, процессии, случайные прохожие, снятые «скрытой камерой», детские хороводы, что эта дань натурализму начинает казаться назойливой, ослабляя воздействие драматических произведений, по сути своей далеких от натурализма.

В «Одиночестве бегуна...» Ричардсон уже, кажется, сознательно подражает режиссерам «новой волны»: ускоренная съемка, стоп-кадр в финале, постоянное обыгрывание специфики киносредств. Но это-то все и выявило коренное различие: стиль Трюффо в «400 ударов» органически связан с темой фильма; стиль автора «Бегуна» выглядит самодовлеющим, внутренне не оправданным.

Уже в этом фильме дух протеста, породивший новое кино, выливается в какое-то бесплодное раздражение, если не каприз. Сценарий соткан из эпизодов и ситуаций, типичнейших для биографии любого молодого правонарушителя: родительский дом, лишенный любви, первые стычки с полицией, драка со сверстником, недолгие минуты нежности. Венчает же все это «полное и безоговорочное» осуждение всякой власти. Ричардсону столь многое удается (все, например, что касается театральной стороны дела — этим он обязан своему театральному прошлому), что становится обидно, когда он, переставая доверять своему материалу, «переживает» с догматическими утверждениями, словно он способен оперировать только словами с заглавной буквы.

У Карела Рейша, автора «В субботу вечером...», или у Джона Шлезингера, автора «Такого рода любовь», намерения с самого начала были проще, чем у Ричардсона.

В отличие от осборновского Джимми Портера, «одинокго бегуна» у Силлитоу или возбудимой, как ртуть, героини Делани, герой «В субботу вечером...» не деклассирован. Он ведет борьбу со всем сонмом необходимостей, возложенных на него обществом, но это не смертельная борьба. Пусть в финале он швыряет камень в сторону новеньких коттеджей — он уже принадлежит им. Джимми Портер публику возбуждал и раздражал. (Такова была тайная цель его создателей). Артур Ситон этой публике ближе, понятнее. Понятнее и его субботний бунт, его шабаш. Успех фильма Рейша и актерский успех Финни — Ситона во многом был обеспечен этим удивительным взаимопониманием, установившимся между экраном и зрительным залом. Артур Ситон немыслим вне своего окружения, он плоть от плоти и этой пивной, и этой фабрики, и городской окраины, и воскресной рыбалки. «В субботу вечером...» — лента менее субъективная, чем фильмы Ричардсона, и в этом смысле лента более «умеренная». Рейш не стремится слишком уж исповедничать с публикой, но и за проповедника прослыть не хочет, избегая общих деклараций, выходящих за рамки изображаемого «куска жизни». Когда же Артур Ситон пускается в рассуждения, наша вера в него начинает колебаться — в такие моменты подрывается доверие к характеру: вместо того чтобы показывать героя таким, как он есть, нам хотят объяснить, что он собой представляет с общественной точки зрения. Зритель хочет сам вести наблюдение — скороспелые выводы ему не пужны.

Альберт Финни как-то мрачно заметил, что мог бы продолжать играть Артура Ситона еще лет десять. Так оно и есть, он мог бы играть его и дольше — пока не переменится мода на героя. Его Артур — идеальное слияние актера и образа, и этот агрессивный «гибрид» олицетворял английские 60-е годы в той же мере, в какой за несколько лет до этого олицетворял молодую Америку настороженный, нервный бунтарь Джеймса Дина.

Герой и актер — вот что прежде всего пробуждало интерес зрителей к фильму «В субботу вечером...». Во многом однотипный фильм «Такого рода любовь» был интересен скорее схваченной в нем ситуацией. Картина Шлезингера рассказывала о молодом клерке из рабочих, который вынужден жениться на девушке, занимающей, по ее представлению, место ступенькой выше на социальной лестнице.

це. И здесь герой приходит к финалу укрощенным — правда, не воинственной матерью девушки, навечно оккупавшейся подле телевизора, но унаследованной им от своей собственной родни совестью «нонконформиста».

Невысказанные устремления, ущемленная нежность, мир фабрики, конторы, вечеринка с сослуживцами, вечер в кино и до основания пропитавшее все это чувство ограниченности жизненного поприща, скуки, гложущего душу беспокойства — таков круг мотивов, очерченный новыми английскими радикалами.

Натурализмом, понятно, дело здесь не ограничивалось. Им удовлетворилась лишь небольшая группа кинорежиссеров. Такой киномастер, как Джозеф Лози, перебравшийся в Англию из США, предпочитает, скажем, совсем иного рода искусство — в задачу автора «Неудачного свидания» или «Преступника» входит, если можно так выразиться, определение, измерение в лошадиных силах энергии, спрятанной «под капотом» данной ситуации, под внешней оболочкой жизни. У нас есть и другие режиссеры — назову Сета Холта, Клиффа Оуэна, Сиднея Фьюри, — чьи художественные интересы далеки от натурализма.

Но, как бы то ни было, магистральную линию в развитии нашего киноискусства заняли те кинематографисты, что, заручившись сценарием, сделанным по какой-нибудь новой пьесе или новому роману, садились в поезд, ехали на север и начинали съемку на клочке грязного асфальта, под сенью закопченных стен. Направив камеру на участников пикника в Блекпуле, на новобрачных в Саутпорте, на пьянчужек, устроивших между собой состязание, эти кинематографисты вправе были считать, что они-то и берут реванш за все те годы, когда английское кино делало все возможное, чтобы доказать всем и самому себе, что в Англии еще не произошла промышленная революция.

Общеизвестно, что, обсуждая английский фильм, мы говорим, *о чем* этот фильм рассказывает. Обсуждая же французский или итальянский фильм, мы интересуемся тем, *как* он сделан. Новое английское кино определяется прежде всего содержанием фильмов — не формой. Перед нами открывается новый социальный ландшафт. (Когда же мы смотрели Трюффо, то нас охватывало волнение встречи с новым искусством.) Наши кинематографисты

ближе к социологам, изучающим свойства среды, чем к художникам, готовым перетасовать любой ландшафт, коли к тому их призывает искусство.

При этом французы иной раз оказываются на грани безответственности. Зато англичане сплошь и рядом утрачивают способность удивлять. Определенная драматическая ситуация требует определенной реакции. Эта реакция заранее задана публике, поскольку эта публика уже полностью вжилась в умонастроение новых режиссеров, отдает себе отчет в их общественных взглядах.

Всего шесть лет назад эстетика «Свободного кино» одушевляла новаторские поиски. Сегодня эта эстетика уже несколько связывает режиссеров — дидактизм задерживает развитие искусства. Изабелла Кунгли зло, но справедливо охарактеризовала «Одиночество бегуна», как «иллюстрированный путеводитель, модный журнал современного кино; каждая точка зрения ясна заранее; все утверждения не подлежат сомнению». Дело не в том, что мы уже достаточно насмотрелись на этот самый новый «социальный ландшафт».

Беда в том, что авторы новых фильмов заранее знают, что предстоит увидеть их камере.

Пожалуй, больше других отдавал себе отчет в этой ситуации Линдсей Андерсон, автор «Спортивной жизни», — фильма, полнее передающего эмоциональную, психологическую, нежели «физическую» атмосферу. В других фильмах из жизни городского захолустья где-то совсем рядом с показанным нам убожеством мы угадываем, к сожалению, присутствие камеры и съемочной группы. Автор киноповести о регбисте из Уэйкфилда и его отчаянно сложных взаимоотношениях со своей квартирной хозяйкой в гораздо большей степени вовлечен в суть происходящего, смотрит на события изнутри. Замедленная съемка копошащихся в грязи регбистов сполна передает у Андерсона психологическое состояние героя. Не изменяя английской традиции последовательного киноповествования, режиссер преодолел в то же время границы натурализма, добившись удивительной свободы в выражении чувств.

И географически, и экономически, и с точки зрения художественного развития английское кино занимает промежуточное положение между Америкой и Европой. Кинопроизводство у нас все еще дело слишком дорого-

стоящее, слишком опутанное всякого рода ограничениями, чтобы мы могли позволить «свободный полет», на какой решился, скажем, автор «Стреляйте в пианиста!». Нет у нас еще и подлинного размаха в деятельности короткометражного кино, а ведь короткометражный фильм, как показал французский опыт, это едва ли не самое плодотворное поле деятельности для киноэкспериментатора.

Наши кинематографисты-новаторы вынуждены плестись в хвосте театральных или литературных движений, «завоеывая» уже завоеванные другими позиции. Тот период развития нашего кинематографа, что был открыт фильмом «Путь наверх», подходит к концу. Сегодня режиссеры, возглавившие английскую кинематографию, стоят перед необходимостью развить в нашей стране «более кинематографическое» искусство. С подражательством пора, наконец, расстаться.

Глава из книги «Современное кино», 1963

Перевод Д. Шестакова

Прибытие в Нью-Йорк из туманного и туманного Лондона для меня всякий раз подобно выходу из запыленной лавки древностей на красочный восточный базар.

*Кеннет Тайнен, «Холлидей»,
декабрь, 1960*

Древняя элегантность и современное богатство смешиваются в ослепительном блеске искусства «оп» и «поп». Когда-то невозмутимый мир увядшего великолепия расцветает все новыми безудержными и эксцентричными красками.

«Тайм», 1966, апрель

Первое из этих высказываний совпадает с лондонской премьерой фильма «В субботу вечером, в воскресенье утром»; второе появилось сразу же после нью-йоркской премьеры «Моргана». Между двумя этими фильмами, как и между двумя этими характеристиками Лондона, — пропасть различий и вихрь безразличия. Что-то изменилось в стране и в ее киноискусстве (как сказал один поклонник фильма «В самый полдень», посмотрев картину «Рожденная свободной»: «По дороге к Формену произошла странная история»¹).

И у нас и за границей часто раздается слово «возрождение». Британская кинематография «переживает возрождение» — заявил журналу «Тайм» Альберто Моравиа, а мисс Паулина Кейл, далеко не безответственная англо-филка, писала несколько месяцев назад, что «даже в Англии было нечто, напоминающее возрождение». Все же против этого термина хочется возражать. Отчасти потому, что он режет слух — как, скажем, выражение «новые елизаветинцы»; отчасти потому, что термин, использовавшийся в течение трех столетий в сфере изобразительных искусств, после войны стал прилагаться к той или иной национальной кинопромышленности каждые два-три года.

Британские кинокритики всегда провозглашают «возрождение». На этот раз их должно ободрять то, что в конто веки они не одиноки в своем утверждении. Все же каждое новое возрождение на деле выливалось в случай мнимой беременности. Всякий раз, когда осторожные люди неосторожно впадают в оптимизм, наступает момент, когда им приходится сожалеть об этом.

Например, в 1962 году миссис Пенелопа Джиллиат не замечала еще признаков возрождения и среди десяти луч-

¹ Намек на фильм Р. Лестера «По дороге на форум произошла странная история».

ших фильмов года назвала только один английский («Одиночество бегуна на длинную дистанцию»). Тем не менее она ощущала не что волнующее и писала (я бы воздержался здесь от цитирования, если бы не тот факт, что ее итоговые критические высказывания хранятся в переплетенном виде) следующее:

«Я предвкушаю сенсационные фильмы, которые появятся в будущем году; такие режиссеры, как Клифф Оуэн (снявший острый фильм «Цена оружия»), прилагают к этому все усилия. Я мечтаю посмотреть «Эту спортивную жизнь» Линдсея Андерсона и «Воробей — птица не певчая» Джоан Литтлвуд и не могу дожидаться картины по пьесе «Маятник качается в одну сторону». Поистине, лед тронулся на планете британского кинематографа...»

В некотором смысле ледоход в британском кинематографе действительно начался в 1963 году, но это был не тот ледоход, которого ожидала миссис Джиллиат. Оттепель началась и, если перейти на язык восточных политических метафор, наступило время цветения тысячи цветов. Никто не мог в то время предвидеть, что цветы эти станут ландышами, точно так же, как никто не мог предугадать, что эти ландыши будут приносить деньги. Если британские фильмы предыдущих четырех лет создавали впечатление, что их постановку направляли «Нью лефт ревью», Ричард Хоггарт и Опайз, то картины последующих трех лет все более убеждают в том, что за их постановкой лично наблюдает профессор кафедры прикладных искусств Королевского колледжа искусств.

Год 1963-й может рассматриваться как поворотный пункт на извилистом пути английского кино — от кузнечного цеха до столичного фешенебельного магазина. Это был год, в котором дрейф кинопоставщиков на север приостановился и начался и социальный и географический поворот на 180 градусов. Будущий историк найдет символический образ этого процесса в фильме «Билли-лжец». Сегодня кульминацией этой ленты представляется выдержанная в стиле «новой волны» прогулка по главной улице северного города Джули Кристи — Лиз: предвестницы коротких юбок, коллекционирования пластинок, противозачаточных таблеток и всего прочего. Так и чудится: вот сейчас из-за угла покажется бородатый Артур Ситон с косой и исчезнет за ближайшей кучей плака. А когда в финале Лиз попадает на двенадцатичасовой ночной по-

езд в Лондон и камера следует за Билли, сопровождая его одинокому, грустному, отчужденному возвращению в родной дом, сами постановщики в душе берут прямой билет на юг вместе с мисс Кристи.

В самом деле, «провинциальный» реализм 1959—1963 годов достиг своего зенита почти сразу — с появлением «В субботу вечером, в воскресенье утром» Карела Рейша — несомненно, лучшего из сделанных в нашей стране художественных фильмов в реалистическом духе. Он также достиг своей наинизшей точки во «Вкусе меда» или, как некоторые считают, в «Одиночестве бегуна на длинную дистанцию». Если вам кажется, что главной бедой фильмов этого периода был фальшивый лиризм, вы отдадите здесь предпочтение «Вкусу меда»; если же вы находите эту беду в незрелости социального и политического мышления режиссеров, то пальма первенства передается «Бегуну». Или, возможно, дело было просто-напросто в эстетической тяжеловесности. Как бы вы ни смотрели на это, вышеупомянутый рекорд принадлежит Тони Ричардсону, и он же был первым, кто сошел с дистанции в 1963 году вместе со своим «Томом Джонсом», сыгравшим решающую роль в формировании «нового» (или «наиновейшего») киноискусства Великобритании.

Ряд людей, в том числе, пожалуй, и я, слишком переоценили эту картину в момент ее выхода на экран. Виной тому — ряд факторов: шовинизм, удивление, стремление к чему-то свежему, наконец, уважение к автору сценария, Джону Осборну. Хотя фильм Ричардсона появился на экранах через несколько месяцев после «Доктора Но», его первоначальное воздействие значительно превосходило это на редкость робкое начало джеймс-бондовского цикла. По существу, «Том Джонс» имеет куда больше общего с последующими лентами этого цикла. В то время «Том Джонс», бесспорно, казался картиной, несущей освобождение. На деле это была тюрьма, пусть без решеток. Бесформенность, неряшливая импровизация, безвкусная эклектика, робкие и неуместные социальные уколы — эти отличительные особенности фильма закрепились за английской кинопродукцией последующих лет.

Другим фильмом 1963 года, указавшим направление событий, стала «Эта спортивная жизнь». Претенциоз-

ная, но далеко не плодотворная попытка северных «раскопок», опирающихся на опыт предыдущих пяти-шести лет, картина Андерсона уподобилась киту, оставшемуся на берегу, когда схлынула английская «новая волна». В свою очередь задержанные с выходом в прокат до 1964—1965 годов фильмы компании «Британский лев» оказались выброшенной на берег мелюзгой.

В 1957 году Линдсей Андерсон так писал о грузчиках из своего фильма о ковент-гарденском рынке — «Каждый день, кроме Рождества»:

«Эти хорошие и доброжелательные лица заслуживают того, чтобы занять почетное место на экране своей страны; я буду бороться, чтобы завоевать общественное мнение, которое бы предоставило им это место».

К 1963 году его взгляды, однако, несколько изменились: «Работая над картиной «Эта спортивная жизнь», мы знали, что делаем фильм не о чем-то типичном, но о чем-то уникальном. Фильм не о рабочем, но о необычном (и потому более значительном) человеке и о необычных человеческих взаимоотношениях. Одним словом, мы не занимались социологией».

И в самом деле, он не занимался ею. Если ранние картины предлагали итоги наблюдения над массовой психологией, то «Эта спортивная жизнь» изучала психологию патологическую, отклонение от нормы. Это было нечто вроде Крафта-Эбинга, обряженного в спортивную форму, или Векфильдской троицы, в которой Ричард Харрис исполняет все три роли.

Не слишком неожиданный коммерческий провал «Спортивной жизни» и удивительный успех «Тома Джонса» должны были решающим образом определить дальнейшее развитие нашего киноискусства.

Как писал «Тайм» летом 1963 года (до премьеры «Тома Джонса» в США, в статье, которая ставила Ричардсона на одну доску с другими «вдохновенными пиоперами» мирового кино, в том числе с Бунюэлем, Антониони, Реем, Рене и Феллини):

«Кинозрителям уже наскучивает однообразная панорама крыш и кухня как неизменное место действия. Иногда они уже не могут поверить, что в доброй старой Англии дела действительно так плохи. Все же лучше из британских картин критического направления предпочтесли нам огромные, сочные ломти местного колорита»

Американцы до сих пор еще не утратили способность реагировать на экзотику глубинных районов Британии. В тот же месяц один американский издатель рекламировал одну из новых книг как «блестящий образец непристойного романа, самую неистовую книгу из всех появившихся на насыщенных испарениями рабочих окраинах Англии за все десять лет литературного бунта». Однако, интересуясь в глубине души скорее людьми из рабочего класса, нежели рабочим классом, американцы (то же относится и к англичанам) оказались более падкими на продукцию двух последних лет. Казавшаяся когда-то близкой возможность того, что американцы разовьют себе вкус к новому жанру — фильмам о Северной Англии — теперь выглядит совершенной утопией. Произошло резкое столкновение между традиционным представлением об англичанах (заимствованным из общепринятых штампов и рекламы Британской ассоциации туризма — так называемым образом «спитфайров» и соломенных крыш) и той картиной, что предлагалась в фильмах из жизни пролетариев. Но это столкновение, как и сама жизнь, в особенности три ключевые события 1963 года — дело Профьюмо, великое ограбление поезда и появление битлсов — помогли подготовить американцев к картинам, которые последовали за «новой волной». И вот в апреле 1966 года мы читаем в «Тайме»:

«У Лондона не один, а десятки образов. Каждый — сверкающий драгоценный камень, смещение пестрых витражей и восхитительно необычных аттракционов, гармония американского «блеска», отшлифованной европейской и крепкой английской традиции, слившихся в современном Лондоне воедино».

Если вам кажется, что это описание гораздо менее напоминает Лондон, который все мы любим, ненавидим, в котором живем, нежели город, изображенный в серии английских фильмов, вы безусловно правы. Потому что «Тайм» продолжает:

«В общем это стремительная комедия, весьма близкая к комедии, поставленной истинным британцем Тони («Том Джонс») Ричардсоном, или чешским эмигрантом Карелом («Морган») Рейшем, или беженцем из Филадельфии Ричардом («На помощь») Лестером».

Как мог бы сказать доктор Джонсон, если человеку надоел Лондон, значит, ему надоел «Лайф». О каком

Лондоне идет речь? Не о Лондоне Карела («Мы — парни из Лэмбета») Рейша или Тони («Мамочка не позволяет») Ричардсона. Не стоит вспоминать и о Лондоне Эдуарда («Спасенный») Бонда, который не исправит недоразумения, возникшего по вине Джеймса («Голдфингер») Бонда.

В том, как «Тайм» связывает Лондон и английское кино, есть нечто выходящее за пределы ходячего представления об «искусстве, имитирующем жизнь». Здесь получается любопытная взаимосвязь (если не сказать взаимопроникновение) между искусством и образом жизни, с которым мы недавно познакомились, но к которому нам еще не удалось привыкнуть. Изречение Роберта Раушенберга «Я действую в пространстве между искусством и жизнью» является, пожалуй, наиболее часто цитируемым из изречений современных художников. Однако в данном случае этого недостаточно. Возникает вопрос: Какое искусство? Какая жизнь?

Определить в точности сферу действительности, которую создатели фильма облачают в кинематографическую форму и ту сферу нашего опыта, с какой мы в дальнейшем соотносим эти кинообразы, все более и более трудно. Это проблема того же порядка, с какой сталкиваешься, перелистывая страницы красочного приложения и лишь с трудом отличая текст от рекламы. Художники работают для рекламных агентств и создают искусство, заимствующее технику и образный строй рекламы, а затем, подобно Питеру Блейку (сигары Уиллса), снова отступают к рекламе, которую уже не отличить от цветных фотографий в журнале лорда Сноудона.

Все же сегодняшний Лондон — действительно «пляшущий город» (вернее, единственный в мире «пляшущий город»), и этот образ оживает в английских фильмах. Сколь надуманным это ни казалось бы более сдержанным из уроженцев столицы, все же это факт, признанный как за рубежом, так и в нашей стране, а не просто заблуждение журнала «Тайм». Признать факт, конечно, еще не значит принять его, а тем более усвоить на собственном опыте. Впрочем, в мою задачу не входит анализ происхождения или исчерпывающая характеристика этого непонятого явления, интересующего меня лишь в той степени, в какой оно затрагивает английское кино. По

причинам не только экономическим фильмы в большой степени существуют по милости «духа времени». Естественно, хороший художник этому противостоит или, если может и готов к этому, использует «дух времени» в своих интересах. Однако сегодня большая часть нашей кинематографии и сам «пляшущий город» слились в нерасторжимое целое.

Очень многие заинтересованы в том, чтобы успех нынешней моды развивался впредь и Лондон представлялся постороннему глазу Альфавиллем массовой культуры. Мы все заинтересованы в этом в том смысле, что все, начиная с платьев Мэри Куэнт и игрушечных «Астон-Мартин» Джеймса Бонда и кончая фильмом «Дорогая», влияет на баланс платежей. Национальный престиж и экономика здесь замешаны в немалой степени и не впервые¹.

Вызывающий дрожь пример из прошлого, когда на карту был поставлен национальный престиж, можно найти в одной из передовиц журнала «Сиквенс» за 1948 год:

«Недавно хроника «Гомон-бритиш» запечатлела выступление господина Гарольда Вильсона во время награждения Маргарет Локвуд тяжелым серебряным призом. Это выступление официально подтвердило решение англичан признать мисс Локвуд своей лучшей актрисой. Как улыбаясь заметил г-н Вильсон, признать это — значит, по существу, признать мисс Локвуд «лучшей актрисой мира», «так как (передаем его слова с точностью, как если бы мы их цитировали) нет никакого сомнения в том, что британская кинопромышленность сегодня является первой и самой передовой кинопромышленностью мира».

Все мы знаем, что случилось с этой промышленностью в последующие годы. Сегодня ее основы едва ли прочнее, чем тогда. Поэтому вызывает некоторую тревогу передовая «Ивнинг стэндарт» от 19 апреля 1966 года:

«Присуждение «Оскара» Джули Кристи как лучшей актрисе 1966 года добавило еще один драгоценный камень в корону, которую британская кинопромышленность столь

¹ Как это ни странно, прямое выражение шовинизма, который пошел на убыль с упадком британских фильмов о войне, встречается теперь только в шпионских картинах: например, превосходство Бонда над ЦРУ, стрельба по американским агентам в «Досье Ипкресс». Это не более, чем безобидное и фантастическое возмещение комплекса национальной неполноценности.

усердно готовит для себя в течение последних нескольких лет.

Ибо, если какая-либо страна задает тон в ожесточенном мире киноконкуренции, этой страной является Англия. Когда Джули Кристи и ее коллеги получали присужденные им награды... гром аплодисментов, предназначенный им, был данью уважения всей английской кинопромышленности».

Посмотрим же на некоторые из драгоценных камней в унизированной драгоценностями короне, которой, как нас уверяют, увенчана эта «задающая тон» кинопромышленность. Трудно отрицать, что новые картины в основном сделаны значительно лучше большинства английских фильмов прошлых лет. Появилось живое ощущение киноязыка, энергия, чувство стиля и нескованная самостоятельность — качества, весьма редкие в прошлом. Этими завоеваниями не следует пренебрегать. И все же все эти преимущества можно расценивать как проявление неасимилированного или лишь частично осознанного влияния молодых французских режиссеров и движения за «киноправду» и в придачу влияния коммерческих телевизионных постановок, на которые большинство британских режиссеров тратит большую часть своего времени. Освоение киноязыка зачастую сводится к элегантной стилизации, а вся энергия расходуется на то, чтобы скрыть за множеством трюков скудость содержания.

Британский кинематограф 1958—1963 годов отличал конформизм содержания. Сегодня им овладел конформизм формы. Это без сомнения отражает преобладающее в самом нашем обществе движение от деклараций к стилю, от выражения позиция людей — «за что они стоят» — к выяснению того, «как они стоят» и «в чем они стоят». Весьма вероятно, что сегодня режиссер сосредоточил бы внимание не на том, что говорит Джимми Портер, а на рубашках, которые гладит его жена. Это преобладание зрительного начала над словесным имеет социальные, психологические и экономические корни и последствия.

Недостатки нашего современного кинематографа можно обнаружить в трех картинах прошлого года, превозносившихся более других, — «Дорогая» «Элфи» и «Морган». Вместе взятые, названия эти звучат подобно наименова-

нию солидной юридической фирмы и каким-то далеко не солидным образом бесстыдно требуют нашей заинтересованности в судьбе их героев, которые в том виде, как они предстают на экране, относятся к самым нудным из киногероев, когда-либо представавших перед зрителем. Существует значительное различие в таланте между людьми, создававшими эти картины: Карел Рейш значительно более одаренный режиссер, чем Джон Шлезингер, который в свою очередь значительно превосходит Льюиса Гилберта. Тем не менее все три фильма являются иллюстрацией того, каким образом единообразный стиль может быть наложен на совершенно различный материал. Эти ленты подобны мужчинам средних лет, старающимся втиснуться в одеяние теперешних лондонских подростков.

Такое занятие вызывает скорее жалость, нежели злобу, хотя недавно музыкальная комедия «На уровне» заставила театрального критика газеты «Таймс» метать громы и молнии, заявляя, что «вид карабкающихся на эстраду молодежного оркестра великовозрастных продюсеров — одно из самых презренных зрелищ, которые может предложить театр».

Какую бы индивидуальность ни имели авторы этих фильмов, она была сознательно или бессознательно, вытравлена из их картин. Каждый из фильмов снабжен холодной музыкой, причем партитуры Джона Денкуорта к картинам «Дорогая» и «Морган» не были чем-то чужеродным. А вот «Элфи» нуждается в музыке Сонни Роллинса почти в такой же степени, в какой уайтхоллский фарс — в сочинениях Стокхаузена. Это только один из аспектов единообразной упаковки, обратная сторона считавшейся когда-то нормальной коммерческой процедуры, в результате которой идентичные товары, представленные каждый особо, должны выглядеть по-разному.

В своем первоначальном виде «Элфи» был осуществленной в 1962 году радиопостановкой под названием «Элфи Элкинс и его маленькая жизнь». Действие происходило в период между первыми днями последней войны и исходом 50-х годов. Рассказчик, родом с севера (очевидное «альтер эго» автора Билла Нотона), встречался с Элфи (родившимся, скажем, в 1916 году). Пьеса рассказывала о Дон-Жуане из рабочей среды и о меняющемся обществе. Наш современник-рассказчик время от времени встречается с Элфи, и тот одаряет его очередной испо-

ведью — условность вполне допустимая, может быть, несколько старомодная, но соответствующая традиционной морали, которую Нотон стремится утвердить во всех своих сочинениях. Действие фильма, напротив, происходит в неопределенный период времени. Фильму нечего противопоставить повествовательной интонации радиопьесы. Нет у авторов и убежденности в важности моральной проблемы, которой они заняты и которая в фильме кажется вымученной, сметанной на живую нитку. Манера Элфи обращаться к публике выдержана непоследовательно — то он обращается к зрителям непосредственно, то дает беглый и банальный комментарий событиям, то вообще отсутствует. В его отсутствие нам предлагают окарикатуренное изображение семейной жизни в духе представлений героя и, следовательно, противоречащее представлениям Нотона. В результате финальное одиночество Элфи лишено всякого смысла — Элфи ведь не состарился (если только не предполагается, что молодость проходит к 25 годам), а его взглядам не противопоставлена иная точка зрения. Сентиментальная сцена крещения ребенка бывшей любовницы не в счет. Реально она ничего не меняет. Но кто это заметит в пестроте рекламных красок, в скуке затянутой погони за мальчиком, в калейдоскопе печальной музыки, важничания, раздевания и бесконечной болтовни?

У «Дорогой» тоже совсем неубедительная форма (героиня «поверяет» свои воспоминания женскому журналу) и гораздо большие притязания на столкновение социальных вопросов. Опять-таки время как бы не касается ни одного из персонажей, хотя фильм стремится захватить тем, что приглашает вас за кулисы общества, переживающего переходный период. В начале фильма реклама воспоминаний Дианы Скотт подменяет собой плакат Оксфама¹. вполне оправдана, хоть и чрезмерно прямолинейна, ирония по поводу благотворительного вечера. Однако в конце концов выясняется, что все это — не более чем красивые жесты, дань моде. Там, где фильм стремится к правдоподобию, его успех относителен (но куда абсолютнее, чем это можно сказать о лондонских эпизодах «Жиз-

¹ Союз помощи голодающим.

ни наверху»). Зачастую прекрасно выбранная натура только подчеркивает общий фантастический тон этой сказочной истории о маленькой бедной принцессе. Этот тон — в общем, неожиданность, хотя, к несчастью, он типичен для современного кино. Можно было предположить, что, переключив свое внимание с рабочего класса на «средние классы» и с провинции на столичную жизнь, наши режиссеры попадут в жизненные сферы, более близкие их собственному опыту. Этого-то и не случилось.

В отличие от «Дорогой» и «Элфи», которые оказываются на поверку фантазией, «Морган» с самого начала и не претендует на большее, в отличие от положенной в его основу пьесы. В телевизионной комедии Дэвида Мерсера «Подходящий клинический случай» (1962) — теперь это подзаголовок фильма — Моргану Делту было 35. Но, подобно сорокалетнему Элфи, такой Морган в середине 60-х годов казался бы нам чем-то вроде Умберто Д., и Дэвиду Уорнеру в фильме Рейша не дашь и 25 лет.

В пьесе Морган — рабочий-писатель, с которым разводится богатая жена из-за его постоянных измен, чтобы выйти затем за литературного агента. Сам Морган находит утешение в объятиях благоразумной телефонистки. В фильме он художник, разведенный за патологическую жестокость, приятель жены превратился в торговца картинами, и в финале Моргана отправляют в психиатрическую больницу. Бурная бравада стиля прикрывает противоестественное смешение двух сугубо театральных манер. Достаточно сказать, что Дэвид Уорнер играет Моргана почти так же, как он играл Валентайна Броуза в фарсе Генри Ливингса «М-м?» на сцене «Олдвич», тогда как Нэн Манроу играет его тещу точно так же, как она исполняла аналогичную роль в возобновленном театром «Ройал Корт» фарсе «Кукушка в гнездышке» (премьера этих двух постановок состоялась одновременно, осенью 1964 г.). Впрочем, возражения против «Моргана» не сводятся к протесту против смешения различных стилистических приемов. В конце концов в наши дни это стало чем-то общепринятым («Стреляйте в пианиста» — один из весьма удачных примеров такого рода смешения). Дело в том, что на этот раз в суете утрачен контроль над материалом. Если все в этом фильме фантастика, стоит ли возражать против особенностей психологического подхода к главной роли? Но если весь фильм — фантазия, тогда

что же представляет собой реальность, с которой эта фантазия связана? В каком-то смысле «Морган» символизирует всю современную английскую кинематографию. Чрезмерная молодость Моргана обращает в абсурд ту социально-политическую ситуацию, жертвой которой он якобы является. По пьесе ему было около десяти лет во время гражданской войны в Испании. В фильме он был едва ли старше во время венгерских событий. Не удивительно, что главные политические фигуры из фантазий Моргана метафорически и фактически изображаются в манере живописи «поп». Машина Моргана, по существу, выглядит подобно одной из дверей Питера Блейка в стиле «поп». Сам фильм Рейша рекламируется «поп»-афишей, выполненной Барри Фантони, ведущим телеобзора для молодежи «Движущаяся панорама». (По иронии судьбы афиша сценического варианта «В субботу вечером, в воскресенье утром», когда эта постановка в конце концов достигла Лондона, была сделана Дерекком Бошье в стиле Роя Лихтенштейна.) Между людьми шестидесяти лет (мать Моргана — неисправимая сталинистка) и молодежью двадцатилетнего возраста (сам Морган) находится «потерянное поколение». Это поколение и стоит за кинокамерой!

Итак, все разнообразие критических позиций, занимаемых создателями фильмов «Дорогая», «Элфи» и «Морган», сводится к одному и тому же — к торжественной демонстрации личности и окружения Джули Кристи, Майкла Кейна и Дэвида Уорнера. Демонстрация — это не изучение и не анализ. Герои стали музейными объектами, их создатели относятся к ним так же, как относятся к своим объектам школа Бонда, делающая сознательную ставку на исключительную личность, одаренную находчивостью и страстным желанием. В результате картины представляют собой рекламу и рекламируют они самих себя и главных действующих лиц. Подобно фильмам Клайва Доннера «Только самое лучшее» и «Что нового, кошечка?», они слились с тем несуществующим или лишь наполовину существующим миром, о котором они рассказывают. Их критицизм лишен силы из-за процесса стилистической и культурной стандартизации. Существующие вне времени, оторванные от прошлого, отвергающие реальный жизненный опыт, герои этих фильмов блуждают там, где всегда царит вечный полдень, в субботу утром они всегда на Кингс-роуд в Челси.

Журнал «Тайм» был по-своему прав, заявляя, что и фильмы и Лондон являют собой удивительное смешение старого и нового. Как это ни странно, многие из персонажей нового кинематографа могли бы благополучно сосуществовать с героями фильмов 50-х годов, поставленных до «Оглянись во гневе». Например, существует поразительное сходство между полицейским (вернее, «бобби»), играющим в классики в «Моргане», и епископом, танцующим под звуки пианолы в «Салатных днях». В пробужденном «театре некоммуникабельности» к нам вернулся под новой личиной пантеон Питера — персонажи, от рождения неспособные вступать в зрелые взаимоотношения друг с другом или четко осознавать свое положение. («Я просто запутываю своих героев в последствиях их глупости, а затем даю им сознание, чтобы они могли страдать», — писал Стендаль. Вы не находитесь и на полпути к «Красному и черному», выполняя только первое из этих условий.) Морган Делт — классический пример инфантилизации герся. В судьбе Моргана запечатлены традиционно английские мотивы обреченности, лишь маскирующиеся под «некоммуникабельность».

Снова распространившееся увлечение образами животных, возможно, ведет свое происхождение от взаимоотношений безнадежно разделенных Джимми и Элисон Портер, которые называют друг друга «медведем» и «белочкой». Их финальное объяснение растворило врата подлинно Уипснейдовского парка чудес. Герои называют друг друга «кошечками». Джо Лемптон завидует свободе почтовых голубей (подобно которым возвращается к своей «жизни наверху»). Диана Скотт в фильме «Дорогая» ходит вокруг аквариума с золотой рыбкой — параллель налицо. Элфи в начале и в конце картины сравнивается с милой дворняжкой. В конечном счете, он кажется таким и самому себе.

Что касается «Моргана», то вся картина основана на бесконечных ассоциациях с животными, начиная с зебр и кончая гориллами.

Все эти фильмы расплываются и, смешиваясь, переходят один в другой, подобно множеству неотличимых одна от другой абстрактных картин, заполняющих одно помещение. Мы вернулись к неразличимости, которая вызывала столько беспокойства уже пять лет назад, когда дельцы с Уордур-стрит требовали, чтобы главные герои всех

фильмов о рабочем классе были похожи на Альберта Финни. Тогда-то место действия фильма «Такого рода любовь» ради некоторого разнообразия перенесли в Ланкашир, а Артура Мэчина Дэвида Стори переименовали в фильме «Эта спортивная жизнь» во Фрэнка, чтобы его не спутали с Артуром Ситоном Алана Силлитой. От кинематографа анонимности мы перешли теперь к кинематографу псевдонимности.

В начале 60-х годов ни один английский фильм не обходился без ряда эпизодов, действие которых происходит в местах общественного развлечения. Можно сказать, что места развлечений были фокусом, собиравшим всю полноту отношения кинорежиссеров к рабочему классу. Это отношение, конечно, сочетало комбинации отвращения к так называемой массовой культуре (пронизывавшего документальный фильм Линдсея Андерсона «О, волшебная страна!», 1954) с восхищением ничем не сдерживаемой вульгарностью и жизнелюбием этих масс («В субботу вечером, в воскресенье утром»).

Теперь ярмарка и балаган уступили место частной картинной галерее, и если раньше преобладала тональность демократическая, грубая, провинциальная, бесконтрольная, ныне господствующее значение приобрели замкнутость, холодность, столичный блеск, интеллектуальная усложненность. Картинная галерея оказалась самым подходящим местом и для того, чтобы ввести Джо Лемптона в атмосферу лондонской жизни, и для того, чтобы переместить Диану Скотт на более высокую ступеньку социальной лестницы. Это отличный плацдарм и для Моргана, который гоняется по галерее за своим соперником, в то время как камера обгоняет его ускоренной съемкой. Если это фокус, выражающий новое отношение к жизни, то это плохой, туманный фокус. С одной стороны, некоторая антипатия к модному миру современного искусства, с другой — едва прикрытое увлечение этим миром. Наиболее занятное и точное выражение этой двусмысленности можно обнаружить в фильме «Модести Блейз», в штаб-квартире «оптического искусства» злодея Габриэля и в особенности во время пародийной пытки Модести куском искромсанной железной скульптуры.

Существует интересная стилистическая параллель между последними веяниями в кинематографии и в изобразительных искусствах. В обзоре выставки крашенных

скульптур Дэвида Эннесли из листового металла Норберт Линтон делает тонкое замечание:

«Когда авангардистский вкус требует, чтобы образ был человеческим, а форма — выразительной, у нас нет почти никакого иного выбора, кроме как погрузиться в горести и тяготы человеческого существования; когда же обстоятельства побуждают вас пользоваться исключительно абстрактными формами, раскрашивая скульптуру и придавая ей донельзя четкие очертания, результат будет, по всей вероятности, веселым и декоративным».

Внеся соответствующие изменения, вы получите характеристику фазы, в которую вступило британское киноискусство.

Эта фаза тесно связана с господствующим в Англии культурным климатом. Эта фаза вовсе не способствует созданию значительных произведений искусства или той формы развлечения, которая пытается рассматривать свой объект хотя бы с какой-нибудь степенью глубины. Описанный выше подход к искусству вполне соответствует методу Ричарда Лестера, автора «Вечера трудного дня», «Сноровки» и «На помощь!». Для большинства его современников-режиссеров этот метод не подходит. Цель Лестера — прославлять настоящее, запечатлеть его целиком или ту его часть, которая его особенно привлекает, то есть главным образом и совершенно открыто хаотический мир молодежной революции, к которому он подходит с меркой коммивояжера или туриста. По своему темпераменту Лестер соответствует этому миру и не требует от материала ничего большего, чем возможность его немедленного, поверхностного и далеко не бережливого использования. Для Лестера стиль и есть смысл творчества, а средства выражения — содержание.

Лестеру повезло также и в том, что в двух своих фильмах он имел дело с настоящими битлсами, которые одни обладают неоспоримым правом на введенные ими прически и на комплекс взглядов, которые они представляют.

Можно усомниться в том, что аналогичная прическа (или парик) подходит Денису Барлоу из «Любимой» (по Эвелин Во), или художнику Моргану Делту, или психиатру, которого сыграл Питер Селлерс в картине «Что нового, кошечка?». Все это, конечно, не более, чем шутка. Сойдет что угодно — но именно что угодно. И если в легкомыс-

леную середину 60-х годов Лондон стал для западного мира овещением сказочной мечты о стране изобилия и праздности, то униженная драгоценностями корона кинопромышленности, о которой писала «Ивнинг стандарт» — не более, чем шутовской колпак с бубенцами, надетый поверх лохматого парика битлсов...

Полагают, что это переходный период — едва ли это может быть иначе, хотя можно предположить, что появление цветного телевидения может затянуть эту фазу до бесконечности. Что придет на смену этому периоду — можно только гадать. Как и прежде, мы испытываем нужду в фильмах «личных», поставленных в манере, соответствующей стилю их постановщиков и отвечающей затрагиваемой проблематике. Почему столь немногие британские режиссеры способны добиться этого и использовать свободу, которая им сейчас предоставлена и которая может не быть вечной — вот озадачивающий меня вопрос, и я не нахожу на него удовлетворительного ответа. «Может быть, дело в хромосомах, — жалобно вопрошает Морган Делт, — или в самой Англии?» Так и не знаешь, в чем же действительно дело.

Нельзя отрицать, что наиболее «индивидуальные», затрагивающие самые важные проблемы фильмы последних лет, каковы бы ни были недостатки некоторых из них, поставлены у нас Джозефом Лози. Не лишен значения и тот факт, что столь разные режиссеры, как Полянский и Люмет, Кубрик и Трюффо, находят нашу страну удобным местом для работы. Может быть, они не ощущают того давления, что испытывают наши собственные кинематографисты. Возможно, двум крупнейшим кинорежиссерам, которых дала Англия (как и ирландским писателям в прошлом), было необходимо оставить эту страну, чтобы осуществить свое предназначение. Я имею в виду, конечно, Хичкока и Чаплина.

В 1958 году, когда Джек Клейтон поставил честный и сыгравший роль фильма-первооткрывателя «Путь наверх», казалось, что английское кино открыло для себя новый круг проблем и художественных возможностей. Большею частью, если не целиком, это оказалось иллюзией. Все же, ящик Пандоры раскрылся, оставалось ждать, что еще из него появится. Если наметивший направление «Путь

наверх» заставляет нас вспомнить о ящике Пандоры, то фильм последних лет более всего вызывает в памяти фотографии Дэвида Бейли...

Что касается возрождения, остается добавить: король действительно в новом платье. Только должны ли короли покупать свое облачение исключительно на Карнеби-стрит?

«Сайт энд саунд», 1966, № 3.

Перевод А. Кременецкой

Довольно часто приходится убеждаться в том, что «светлые» надежды кинематографа далеко не всегда оказываются такими светлыми, как думают их первооткрыватели. Можно было бы составить огромный список забытых имен, разбитых надежд, разочарованных бездарностей. Однако за последние годы в кино Англии появилось несколько новых актеров, которые не только не обманули трескучие обещания рекламных агентов, но действительно проявили недюжинный актерский талант.

Среди мужчин большую или меньшую известность завоевали Альберт Финни, Питер О'Тул, Эдуард Джадд, Алан Бейтс, Ричард Харрис, Меррей Мелвин, Том Кортней, Теренс Стэмп. Женщин меньше и (кроме удивительной Хейли Миллз) на ум прежде всего приходят имена Риты Ташингем и Джун Ритчи.

Сам по себе этот факт не представлял бы особого интереса, если бы британские кинообозреватели не подняли такой шумихи, расценивая его как рождение новых, необыкновенных талантов, как настоящую «новую волну» в актерской школе Великобритании. Их основные аргументы строятся на том, что: а) приходит конец системе «звезд», слава которых определялась в основном размерами их бюста, и что одаренные актеры получили теперь возможность проложить себе путь к экрану, независимо от их внешних данных; б) что эти новые актеры и актрисы снимаются только в реалистических фильмах типа «В субботу вечером, в воскресенье утром»; в) что все они принадлежат к той группе, которая в последние годы внесла живительную струю в английский театр; г) что все они являются представителями новой актерской школы, отличной от школы старшего поколения. В общих чертах можно сказать, что заявления эти а) частично правильны, б) в большей или меньшей степени неверны, в) в основном соответствуют действительности и г) за небольшими исключениями ошибочны.

Все еще очень неопределенно потому, что, приглядевшись к этим актерам, убеждаешься в невозможности прийти к каким-либо конкретным выводам. Создается впечатление, что их всех подвели под общий знаменатель по привычке к штампам или для удобства.

Во-первых, не будем закрывать глаза на то, что они в такой же степени подчиняются системе «звезд», как любые другие актеры. Вся разница в том, что в наше время

«звезды» выглядят иначе. В этом отношении Томас Уайзмен был в чем-то прав (хотя в основном заблуждался), когда писал, рецензируя «В субботу вечером, в воскресенье утром»: «... они не похожи на кинозвезд и, что еще отраднее, они не ведут себя, как кинозвезды, ни на экране, ни в жизни. Один из этих новых актеров сказал мне о себе, что он выглядит, «как несколько миль плохой проселочной дороги». Это удачное сравнение»

Кинозвезда — это персонаж, созданный в основном рекламой киностудии и прессой. В зените славы остается лишь тот, кто может завладеть воображением зрителя (и поэтому в какой-то степени отвечает вкусам публики). Никто не станет утверждать, что эта новая группа актеров не получила своей доли рекламы. «Дикарские выходы» Питера О'Тула, лицо мисс Ташингем и приключения Финни заполнили сотни печатных столбцов. Кроме того, эти лица, «похожие на плохую проселочную дорогу» (а таковы далеко не все — я, например, считаю Бейтса представителем старой школы, а некая дама из рекламного агентства, разоткровенничавшись со мной, назвала О'Тула «красавцем»), отражают значительный сдвиг во вкусах зрителя, который предпочитает старшим и зрелым актерам молодых исполнителей: юным посетителям кинотеатров легче узнавать в них себя. Я здесь, конечно, безбожно преувеличиваю, но в основном я прав: ведь нечто подобное происходит и в мире популярных певцов, отвергнувшем Пирса ради Пресли. Короче говоря, красота для кинозвезды не обязательна; «звезда» — это актер, который пришелся по вкусу зрителю и обеспечивает аншлаги у кассовых окошек. И если это определение верно, то наши новые актеры — такие же «звезды» (или потенциальные «звезды»), как и их предшественники.

Мне кажется, что у них много общего с актерами, определившими новое течение в кинематографе Америки лет семь-восемь тому назад. Их называли тогда «Брандо бойз» («Ребята Брандо»). К их числу относились Джеймс Дин, Дик Йорк и Пол Ньюмен. Говорили, что «Ребята Брандо» не расставались с томиком своего любимого Станиславского, в то время как сейчас ходят слухи, что новые актеры английского кино тесно связаны с тем, что пренебрежительно называют «кухонной раковиной». Действительно, некоторые из молодых английских актеров дебютировали в фильмах нового реалистического направ-

ления — «рассерженных». Финни — в фильме «В субботу вечером, в воскресенье утром», Ташингем и Меррей Мелвин во «Вкусе меда», Бейтс в «Комедианте».

За этими дебютами последовали другие: Бейтс и Джун Ритчи в картине «Такого рода любовь», Ричард Харрис в фильме «Эта спортивная жизнь», Том Кортней — в «Одиночестве бегуна». Однако каждый из этих актеров снимался и в произведениях иного толка. О'Тул — у Никола-са Рея в документальной по манере саге об эскимосах «Невинные дикари», в комедии «День, когда они ограбили английский банк» и в «Лоренсе Аравийском».

Эдуард Джадд, который, по-моему, обладает самой прозаической внешностью среди всех прозаических актеров, ни разу не выступил в фильме, посвященном жизненной прозе. Он исполнил главную роль в научно-фантастическом фильме Вэла Геста «День, когда загорелась Земля», соперничавшем с креймеровским «На последнем берегу», и будет сниматься в картине «Морские волки» о жизни экипажа подводной лодки. Можно назвать подобные исключения для каждого из вышеперечисленных актеров, кроме Тома Кортней, Джун Ритчи и Риты Ташингем, которые снимались до сих пор только в одном и притом сугубо реалистическом фильме.

В гораздо большей степени, чем ярлык принадлежности к реализму «рассерженных» этих молодых актеров и актрис объединяет тот факт, что большинство из них (за исключением Риты Ташингем, Меррея Мелвина и Эдуарда Джадда) учились в Королевской академии драматического искусства и что все они имеют опыт работы в театре. Этот опыт в какой-то своей части действительно связан с сыгравшим важную роль в жизни английского театра последних лет направлением, но не ограничен его рамками.

Было бы ошибочно и несправедливо полагать, что эти актеры неспособны совладать с драматургией, отличающейся по своей тематике и средствам выражения от реализма «рассерженных». Достаточно нескольких простейших примеров.

Альберт Финни, которого после исполнения роли в фильме «В субботу вечером, в воскресенье утром» произвели в ведущего реалиста группы, после окончания Королевской академии выступал в Бирмингемском репертуарном театре, а затем, после кратких гастролей с Ч. Лау-

тоном, играл на сцене Стрэтфорда. Каков же был его обычный репертуар? Шекспир: «Генрих V», «Макбет», «Кориолан». Одна из его последних ролей — Лютер в пьесе Осборна, которая, быть может, не является вполне классической, но уж зато не имеет ничего общего с «кухонной раковиной». Его следующей работой в кино станет участие в экранизации «Тома Джонса» Филдинга и, если только Филдинг не подвергнется коренной переработке (Том не превратится в Джо Лемптона, а Сквайр — в папашу Брауна), то фильм вряд ли окажется современной драмой.

Или возьмем Алана Бейтса: «До «Сторожа», — говорит он, — я играл только классические роли, совершенно непохожие на то, с чем я столкнулся в этом фильме».

Первый профессиональный опыт О'Тула связан с бристольским филиалом «Олд Вик», где он в течение трех лет сыграл пятьдесят три роли — от Гамлета до Джимми Портера.

Джадд выступал в целой серии небольших ролей в кино и по телевидению, и репертуар его очень разнообразен.

Приблизительно такой же список ролей можно было бы составить и для остальных актеров. Из этого явствует, что, несмотря на инсинуации прессы, диапазон ролей нового поколения столь же разнообразен, как и репертуар старого. Конечно, не все рвутся к классике. Мелвин, например, играл в основном только в руководимом Джоан Литтлвуд театре «Уоркшоп» в Стрэтфорде и участвовал в таких пьесах, как «Вкус меда», «Заложник», «Воробей — птица не певчая». А Эдуард Джадд говорил мне: «Я не считаю себя актером классического театра — по правде говоря, великий Уильям мне надоел. Но не думайте, что я отрицаю его, Чехова же я просто обожаю».

Во всяком случае, те, кто воспевают это «новое поколение актеров», кажется, забыли о том, что в первых «реалистических» фильмах снимались уже хорошо известные актеры. Например, Лоренс Харви в фильме «Путь наверх», хотя банальный романтизм его исполнения в «Ромео и Джульетте» Кастеллани вызывает сомнение — можно ли назвать его классическим актером. Например, Ричард Бертон, который выступил в фильме «Оглянись во гневе», или Ричард Аттенборо в «Гневном молчании» и, конечно, наиболее многоплановый из всех — Лоренс Оливье — в «Комедианте». Не следует забывать и полный патетики образ

Морела, созданный Тревором Хоуардом в «Сыновьях и любовниках».

Короче говоря, я сомневаюсь в том, что новое поколение актеров и актрис действительно внесло что-то «новое» в технику и стиль актерского исполнения. Они выступили или должны выступить в ряде реалистических фильмов, порвавших со старыми традициями британского кино. Но новую струю внесла не их игра, а сценарии (которые за исключением «Гневного молчания» все написаны по пьесам или романам) и режиссеры. Сдвиг, хотя еще незначительный, произошел. Рабочая среда стала вытеснять мелкобуржуазную. Намечается постепенный отход от традиций, согласно которым не принадлежащий к аристократии или к определенной профессии персонаж неуклонно превращался в комическую фигуру. Это направление, которое берет начало в ранних экспериментах «Свободного кино», дало британскому кино несколько по-настоящему хороших новых режиссеров: Клейтона, Кардиффа (правда, после «Моей Гейши» я начал в нем сомневаться), Рейша, Ричардсона и Шлезингера.

Приход в кино и театр новых актеров — явление вполне закономерное, и, мне кажется, преждевременно делать какие-то выводы о новом стиле актерской игры 60-х годов. Единственное, о чем можно говорить с уверенностью, это о том, что за последнее время у нас появилось много талантливых актеров. По своему мировоззрению и стилю игры лучшие из них мало чем отличаются от лучших актеров старшего поколения. Конечно, они честолюбивы и очень много работают, эти качества необходимы для успешной работы в британской кинематографии. Большинство из них очень серьезно и профессионально относится к своей работе. Один из самых многообещающих и сформировавшихся актеров этой группы Эдуард Джадд говорил: «Я ненавижу дилетантизм; более чем достаточно мест, где те профессионалы, которые, в сущности, остались любителями, могут найти надежное пристанище. А всякий хороший актер — всегда профессионал».

«Фильм энд филминг», 1962, май.

Перевод Б. Дворман

АЛЬБЕРТ ФИННИ И МЭРИ ЮР ГОВОРЯТ ОБ АКТЕРСКОМ МАСТЕРСТВЕ

Запись интервью Луи Маркореллы
с Альбертом Финни и Мэри Юр

Маркорелль. Вы оба работали во всех трех областях зрелищного искусства: на сцене, в кино и на телевидении. Какое из них вы предпочитаете?

Юр. О, кино! В нем меньше внешних раздражающих факторов, чем в театре; меня гораздо больше удовлетворяет работа в кино, чем в театре.

Финни. Я ненавижу телевидение. Я считаю все эти виды развлечением, но мне кажется, что любая работа интересна. Еще слишком рано говорить о том, что я предпочитаю. Моя крошечная роль в «Комедианте» заняла лишь один вечер, и это было как страшный сон. Большое удовлетворение я получил от работы — я имею в виду сам процесс съемок — над фильмом «В субботу вечером, в воскресенье утром»; мне нравится ощущение времени и пространства в театре, его цельности, последовательности. И не нравится то, что приходится играть одно и то же восемь раз в неделю на протяжении долгого времени. Постепенно основной вашей задачей становится умение сохранить свежесть, а не играть, сохранить видимость спонтанности, непосредственности. Вы ставите тот же самый стакан на то же самое место и в то же самое время в течение четырех месяцев. Это нелепо! Актер должен иметь возможность играть больше одной роли в неделю.

Маркорелль. Когда вы снимаетесь в кино, вам не мешает то, что вашу работу расчлениют, чтобы потом объединить ее в одно целое?

Юр. Ничуть! Более того, в театре бывает гораздо сложнее. Кинематограф использует ваши возможности намного больше, потому что требует большей сосредоточенности. Предположим, вы играете в трудной сцене: например, вашего мужа застрелили, вы входите в комнату и обнаруживаете его труп. Тогда все в вас, начиная от разума, чувств и вплоть до манеры говорить, требует огромной собранности. Но именно это меня захватывает.

Маркорелль. Считаете ли вы, что кинорежиссер уделяет достаточно внимания актерам? Дает ли он нужное вам время, чтобы подготовить роль и сосредоточиться?

Ю р. Не думаю. Я снялась пока лишь в пяти фильмах и я, конечно, не знаю, как работают в Европе. Но мне кажется, что лучше всего было бы, если бы группа актеров импровизировала целые сцены, чтобы лучше узнать друг друга и более плодотворно работать потом вместе в фильме. Это могло бы быть очень интересно.

Ф и н н и. Очень важное значение имеет подготовительный период. Создание фильма связано с долгим творческим процессом, и первый съемочный день, по крайней мере теоретически, должен стать частью законченного фильма. Таким образом, очень важно, чтобы уже в первый день работы каждый знал, к чему он стремится. В процессе работы вы будете все больше вникать в тему, но чем больше вы сделаете в подготовительный период, тем будет лучше.

Ю р. Не обязательно самой принимать непосредственное участие в каждом эпизоде; очень важно наблюдать, как работают другие актеры и режиссер, чтобы почувствовать отношение к фильму всего коллектива. Но, в то же время, если вы слишком усердно работаете над сценой, может пропасть ее непосредственность. Во всяком случае, так бывает у меня.

Ф и н н и. Но не у меня, потому что мне надо знать, чего именно я должен добиваться в сцене. Мне нужно, чтобы своего рода генеральная репетиция кадра была как можно более совершенной с технической стороны, чтобы во время съемок можно было забыть о ней. Но в кинематографе всегда недостаточно репетируют, там это не очень интересует и превращается в шутку.

Ю р. Но можно и «перерепетировать».

Ф и н н и. Да, конечно. Это вопрос расстановки сил, как в каждом искусстве. В данный момент — я говорю в данный момент, потому что никогда не знаешь, когда твои взгляды могут измениться, — я очень верю в форму. Импровизация может стать опасной, это я почувствовал в «Тенях». В конце концов, если вы хотите сделать фильм на определенную тему, вы, конечно, хотите выделить определенные вещи и вы не можете предоставить это воле случая.

Маркорелль. Вы найдете довольно много импровизационных моментов в таком фильме, как «Стреляйте в пианиста» Трюффо. Он хочет, чтобы его актеры создавали образы персонажей посредством общения. Он не при-

дает особого значения тексту. Что вы думаете по этому поводу?

Юр. Я думаю, это дает хорошие результаты. Я почувствовала, что «Стреляйте в пианиста» выдающееся утверждение личности, каким и должен быть настоящий фильм. Я почувствовала в нем всяние прогресса, шаг вперед, сделанный кинематографом.

Фьяни. Я согласен с тем, что в фильмах Трюффо очень ярко выражено его отношение к теме и, конечно, именно так и должно быть. Нужно чувствовать, что режиссер льстит, угождает, обольщает, склоняя вас к своей точке зрения, к своей установке. В то же время концепция некоторых актерских работ у него показалась мне несколько схематичной. У меня создалось впечатление, что, возможно, из-за этой свободы и импровизационности актеры не всегда были уверены в том, что им нужно было выразить.

Юр. Но каким облегчением было увидеть фильм, не подающий вам все на тарелочке, тщательно разработанный, с началом, серединой и концом, и технически совершенный... Вы не чувствуете у Трюффо, что оператор говорит: «Это нельзя снимать, это слишком трудно», а продюсер говорит: «Это нельзя снимать, это слишком дорого». Вы чувствуете, что он делает именно то, что хочет. И если бы у нас в Англии было больше режиссеров, влюбленных в свои темы и обладающих такой личной свободой, я думаю, наше кино было бы совсем иным.

Маркорелль. Действительно, весь фильм Трюффо снимался вне студии, в его распоряжении был маленький бюджет и полная свобода действий. Я, например, был на съемках одной из сцен с Азнавуром и Николь Берже. На ней присутствовал лишь режиссер, два актера и оператор.

Юр. Ну, конечно, это прекрасно. А работа на натуре очень помогает. Когда мы снимали последнюю сцену в фильме «Оглянись во гневе», сцену на железнодорожной станции, где я снова встречаю Джимми Портера, мы снимали ее в четыре часа утра и без дублей. Мы просто не смогли бы сделать это на студии, не ощутив той атмосферы тумана, дождя и самой реальности станции.

Фьяни. Работая над фильмом «В субботу вечером, в воскресенье утром», я испытывал нечто подобное, снимаясь за токарным станком. Я чувствовал себя почти скульптором, стоя у настоящего токарного станка, который

обрабатывает настоящий металл. Это прекрасно, если актеру дана возможность сконцентрировать все внимание на действии, пока оно, наконец, не станет как бы частью его самого. Я нахожу, что это один из самых волнующих моментов работы в кино.

Маркорелль. Мне бы хотелось вспомнить здесь Брехта и его систему, согласно которой актер ясно отдает себе отчет в том, что он делает и почему; помимо того, она предполагает определенную дистанцию между исполнителем роли и образом. В некотором смысле это совершенно противоположно методу Трюффо. Считаете ли вы это лишь вопросом теории или же это имеет значение для вас и на практике?

Финни. Что ж, как актер, я сознательно стараюсь быть вне всяких теорий. Меня волнует процесс моего творческого развития, то, что сегодня я думаю одно, а завтра другое. Мне интересно читать теоретические работы, но я не слишком стремлюсь претворить их на практике или обременять себя их положениями. Процессы эмоционального и внутреннего развития роли должны быть тесно связаны с развитием актерской техники, и если вы хотите передать определенный эффект или ощущение, вы должны попытаться найти самый точный способ уже на репетициях. А когда вы добьетесь своего рода совершенства во время репетиций, тогда уже на сцене или перед камерой вы сможете вдохнуть жизнь в персонаж.

Юр. Я согласна с тем, что для актера очень существенно читать самую разнообразную теоретическую литературу, но также важно уметь ею пользоваться. Актер должен уметь молниеносно переключаться с одного метода работы на другой, потому что именно этого требует от него режиссер творческий. Возможно, для режиссера брехтовской школы просто не существует иного подхода к актеру.

Маркорелль. Вы верите в случайность, которая может произойти на окончательных съемках?

Юр. Безусловно, очень важно, чтобы репетиции проходили так, чтобы вы знали, чего вы добиваетесь в сцене. Но в кино — почему я и нахожу его таким волнующим — всегда может случиться так, что во время съемок не все ладится. И тогда вам необходима эта капелька свободы — она дает вам возможность настоящего творчества. Безусловно, случайность играет большую роль, некоторые

лучшие достижения кинематографа были сделаны благодаря случайности.

Финни. Но если что-то не получается и вам надо искать какой-то выход или более подходящие слова, вы можете сделать это таким образом, что оно пойдет либо на пользу, либо во вред фильму. Даже если бы я, например, уронил чашку с блюдцем, мне хотелось бы чувствовать, что ритм сцены определяет то, как я ее поднимаю.

Юр. И все равно мы стремимся, скорее, к обобщению. Есть такие сцены, о которых режиссер может сказать: «Я хочу, чтобы вы ее сыграли только так», — и вы уже не можете играть ее по-иному. Но он может сказать вам: «Хорошо. У вас в руках стакан воды; вы больны, ночь, и вы входите в эту комнату... а теперь делайте, что хотите», — меня это всегда волнует.

Маркорелль. Вы, кажется, очень верите в импровизацию. И все же когда я видел вас на сцене в «Антигоне», например, я чувствовал в вашей игре, как вы поглощены своей ролью и что, по существу, вы каждый вечер играете на том же уровне.

Юр. Конечно, потому что все было уточнено до мельчайших подробностей заранее. Но это не мешало нам импровизировать в некоторых начальных сценах. И эта импровизация помогла нам раскрыть определенные стороны, чувства, отношения персонажей.

Финни. Что ж, в этом преимущество импровизации. Бывают сцены, которые написаны так, что на репетициях их суть не совсем ясна, и тогда импровизация может помочь раскрыть ее. Это помогает определить то, чего вам не хватало, и вы мысленно добавляете это к тексту.

Маркорелль. Вы, кажется, ничего не хотите предоставлять случаю, и я заметил, что вы говорите об игре в основном как о репетиции, в то время как Мэри больше верит в то, что детали могут быть найдены во время съемок. Я прав?

Финни. Я считаю, что моя актерская задача заключается в том, чтобы в конечном результате производить впечатление импровизации. Если импровизация кажется более реальной, нежели игра, то происходит это, вероятно, потому, что люди видели слишком много плохой игры. И если актеры кажутся более непосредственными, когда они импровизируют, наверно это потому, что они не очень хорошие актеры. Актерское мастерство — это умение точ-

но определить, что вы хотите передать, и сделать это так, как будто это происходит произвольно, именно в данный момент.

Вы должны совершенно точно знать, какой момент в сцене самый подходящий, чтобы погасить сигарету. Но не делайте этого так, будто вы рассчитываете время, чтобы зритель мог сказать: «Ах, да, он потушил сигарету, чтобы мы поняли: она ему не нравится». Когда вы делаете это естественно, все приобретает смысл. В этом наше искусство, и поэтому я настаиваю на том, что импровизация опасна. Мне неприятно чувствовать, что публика может реагировать на что-нибудь, чего я совсем не имел в виду.

Ю р. Но дело в том, что вы имеете в виду...

Ф и н н и. Когда импровизируете? Но нельзя рассчитывать на случай.

Ю р. Дело не в случайности. Я не говорю о том, чтобы весь фильм был целиком импровизацией. Я не считаю это возможным и не стала бы сниматься в таком фильме. Но иногда, когда вы впервые работаете над сценой, может случиться нечто такое, что не произошло бы ни в третий, ни в четвертый раз.

Ф и н н и. В этом и состоит наша работа — суметь и в четвертый и, если надо, в одиннадцатый раз сохранить естественность.

Маркорелль. Как вы думаете, велика ли разница между отношением к кинематографу актеров вашего поколения и театральных актеров старшего поколения, таких как сэр Джон Гилгуд, например, или Пегги Эшкрофт?

Ф и н н и. Я всегда очень сожалею о том, что в Англии к кино относятся, как к хобби. Один старый актер, пришедший на просмотр фильма «Билли-лжец», спросил меня, получил ли я удовлетворение, снимаясь в «Субботу вечером...» Я сказал: «Да, очень большое», а он ответил: «Ну что ж, они оправдывают те деньги, которые им платят». Конечно, игра в кино и игра в театре ставят перед актером разные задачи, хотя и там и там процесс самой игры в некоторой степени происходит в душе самого актера. Я, например, просто получаю удовольствие, играя, будь то в комнате, когда я один, или на сцене, или в студии; я получаю удовольствие от игры с другими актерами. Поэтому я не могу относиться к кино, как к хобби, которое к тому же несколько выше оплачивается. Рассматривая театр как единственную возможность проявления мастер-

ства, я хочу, чтобы моя работа в кино была такой же полноценной, как в театре. Мне кажется, это желание постепенно нарастает во мне. Но кино всегда было чем-то вроде клуба... местом, где люди очень милы и фильмы очень приятны и где никто не работает по-настоящему.

Юр. Не думаю, что в Англии когда-либо всерьез относились к кино, как в Америке или в Европе. Естественно, это влияет и на профессию актера. Слишком много у нас людей, заинтересованных лишь в том, чтобы выпустить продукцию, приносящую доход.

Маркорелль. Считаете ли вы, что можно делать не столь дорогостоящие фильмы? Можете ли вы себе представить, например, что сами будете работать на каких-нибудь кооперативных началах?

Финни. Да, но это было бы очень трудно. «В субботу вечером», например, довольно дешевый фильм, но все же он стоил около 120 тысяч фунтов. Мы не можем делать такие дешевые фильмы, как во Франции. Нельзя забывать и о профсоюзах. Хотя, возможно, им было бы выгоднее время от времени смягчать свои требования. Тогда, наверное, было бы сделано много выдающихся фильмов, способных дать толчок развитию кино в целом и их деятельности в частности. Но это уже одна из сторон отношения к кинематографу вообще. Вы знаете, что в течение четырех месяцев будете сниматься в небольшом фильме, за что получите около 5 тысяч фунтов. Потом, когда работа окончена, можно позволить себе месячный отпуск, а затем снова фильм на четыре месяца. И так без особых затруднений вы разделались с еще девятью месяцами жизни.

Юр. Тем не менее трудно снимать хорошие фильмы, которые бы дешево стоили. Я думаю, что фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» стоил не дороже, чем может стоить хороший фильм в нашей стране.

Маркорелль. Как вы относитесь к системе «звезд»? В конце концов некоторые лучшие голливудские актеры англичане и многие из них стали «звездами» лишь после того, как переехали в Америку.

Финни. Мне совершенно безразлично, «звезда» я или нет. Приятно, конечно, иметь много денег, потому что тогда не надо думать о них, и это большое преимущество. Но мне просто хочется все время работать, играть и ду-

мать именно то, что я говорю, сказано ли это в шутку или всерьез, а если я случайно стану «звездой», ну что ж, пусть будет так.

Ю р. Однако сейчас мало настоящих «звезд». Их можно пересчитать по пальцам одной руки. Но молодому актеру в нашей стране очень трудно правильно организовать свою работу, и это положение все ухудшается. Когда мне был 21 год, я подписала контракт с А. Кордой, который оставил за собой право утверждения сценария. В прошлом году в Голливуде мне предложили контракт на колоссальную сумму, но без такой оговорки для режиссера. И это очень затрудняет положение, поскольку неизвестно, в чем придется играть.

Маркорелль. Раньше ведущие английские актеры театра изредка снимались в эпизодических характерных ролях в кино, а киноактеров готовили к тому, чтобы запустить в машину системы «звезд». Вам не кажется, что теперь появилось новое отношение к этому вопросу, что актеры стремятся к большей ответственности?

Ю р. Не думаю. Можно сказать, что Альберт обладает большим чувством ответственности, но нельзя сказать этого обо всех актерам. Нельзя сделать такое обобщение.

Финни. Я не думаю, что это имеет отношение к чувству ответственности, но пока я не стремлюсь стать «звездой»; я намерен учиться всему, что имеет отношение к актерскому искусству в обеих областях (театре и кино). Я еще не знаю, в каком фильме я буду сниматься, но знаю, что хочу, чтобы персонаж, который я буду играть, не был похож на Артура Ситона из «Субботы вечером». Я не хочу пользоваться тем, что сделал для меня образ Артура, полюбили ли его зрители или возненавидели. Я не выношу, когда поклоняются спектаклю или фильму за то, что он якобы отстаивает нечто определенное; поэтому я хочу, чтобы люди, которые собираются боготворить меня не за то, что следует, были неожиданно удивлены.

Ю р. Но вы увидите, что это очень трудно. У нас, когда человек добивается по-настоящему большого успеха в какой-нибудь роли, публике требуется невероятно много времени, чтобы усвоить это. Если актер не появится в совершенно другой роли, и при этом как можно скорее, она будет отождествлять его с созданным им образом.

Финни. Вероятно, я мог бы каким-то образом в те-

чение десяти лет играть Артура Ситона. Я бы сошел с ума!

Маркорелль. Что вы думаете о значении классического репертуара, в частности, в применении к нашим экранным работам?

Юр. Для актера очень важно иметь богатую и разнообразную практику, знать классику, современные пьесы, стихи — всё. Всякий опыт — большая помощь в кино.

Финни. Знание классики очень важно. В 1959 году я в течение девяти месяцев был в Стрэтфорде, где играл шекспировские роли. Я очень плохо чувствовал себя, потому что впервые не получал удовлетворения от своей игры. Но реакция на шекспировский текст совсем иная, нежели на текст современной пьесы или пьесы эпохи Реставрации. Это относится и к костюмам, и к масштабам, и к концепции.

Юр. Я думаю, что это неправильно.

Финни. Нет. Я имею в виду то, чего требует от вас текст и театральная специфика. Я помню, как в разгар шекспировского сезона мне захотелось играть в современной пьесе, где я мог бы положить руки в карман или, может быть, закурить сигарету. А когда я в течение некоторого времени играю в современной пьесе, у меня появляется аналогичное чувство: я хочу поработать над костюмной ролью. Или над фильмом. Так, для того чтобы вжиться в роль, я должен уметь сочетать классический и современный репертуар. Очень надоедает делать одно и то же.

Юр. Конечно, одно помогает другому... Но знаете, в Англии проблема участия в шекспировских спектаклях огромна. Фильм Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» открыл мне глаза на Шекспира, потому что я увидела шекспировскую вещь, где понятно каждое слово, каждый поступок и где итальянский режиссер заставил английских актеров чувствовать не только свою душу, но и тело. Есть у нас в Англии ужасная традиция — считается, что Шекспир необычен, что он требует особого подхода. Например, в «Ромео и Джульетте» многие не принимали замену сцены на балконе сценой в спальне. Это смешно! Это не имеет ничего общего с искусством.

Финни. Это отсталость. И поэтому большинство шекспировских фильмов и спектаклей, поставленных в Англии, кажутся покрытыми пылью двадцатилетней давности.

Ю р. При оценке фильма критиками руководило слишком английское отношение к Шекспиру: «Да, но ведь они итальянские аристократы». Но это лишь английское представление о том, как итальянские аристократы должны вести себя. А каковы они были на самом деле в XVI веке? Мы все еще связаны викторианскими условностями в театре, а следовательно, и в кино, поскольку эти два искусства взаимно влияют друг на друга.

Маркорелль. В основном актерское исполнение в Англии поражает меня своей мелкобуржуазностью.

Оба. Да, ужасно!

Маркорелль. Что вы думаете о взаимоотношениях актера и зрителя? Оно удовлетворяет вас?

Финни. Оно носит совершенно разный характер в кино и театре. Но меня очень интересует проблема взаимоотношения актера и зрителя в театре. Есть много таких театров, где зритель просто удобно располагается на своих местах и в течение двух с половиной часов смотрит пьесу, а затем отправляется домой спать. И за это время с ним произошло, вероятно, то же, что произошло бы, если бы он сидел на Трафальгарской площади и наблюдал за голубями. Есть зрители, которые и не ожидают ничего особенного и, более того, не хотят, чтобы это особенное случилось. Они вполне довольны тем, что удобно сидят, рассматривая движущихся на сцене людей, — хорошо одетых, культурно говорящих, уверенных в себе английских джентльменов... На мой взгляд, между кино и театром есть одно основное различие: в театре наша работа должна быть направлена на непосредственное, мгновенное общение со зрителем. Он должен чувствовать, что нам необходимо его присутствие, необходимо сказать ему то, что мы говорим, необходима уверенность в том, что ему это понятно. Он должен чувствовать, что все происходящее сейчас, в данный момент, — для него; и он должен принимать участие в происходящем.

Ю р. Но единственный путь добиться этого — настолько всецело подчиниться, отдаться тому, что делаешь, что сможешь играть с людьми и заставить их понять это. Нельзя же просто выйти и сказать: «Послушайте, примите участие в том, что я делаю».

Финни. Конечно, нет. Это зависит от степени вашего вдохновения. Я знаю это по некоторым шекспировским монологам. Их обычно читают одним из двух способов:

либо обращаясь непосредственно к зрителю, либо создав четвертую стену, когда актер думает вслух на сцене. Я считаю, что основная цель этих монологов — прямое обращение к зрителю, но не в течение всего времени. Гамлет, например, начнет свой монолог, обращаясь к публике. А затем его поразит какая-то мысль, и он должен будет остановиться, затем он начнет играть со своими зрителями, почти забудет об их существовании, чтобы они могли сказать: «Что это... что с ним происходит?». Он начнет развивать свою мысль наедине с собой, а потом уже вместе со зрителями, пытаясь взволновать их развитием хода мысли, вовлекая их, таким образом, в происходящее. То же относится к Яго. Он должен все время держать зрителя в курсе своих намерений для того, чтобы они чувствовали, сколь он умен, когда он появляется на сцене... Чтобы им захотелось крикнуть Отелло, что эта личность замышляет что-то против него.

Юр. Ну, я так не думаю и, вероятно, в этом основное различие между нами. Возможно, я не театральная актриса, потому что у меня нет этого огромного желания общения с публикой. Для меня более важен актер, с которым я работаю. Что касается меня, то для меня главное в том, что я говорю ему, как я общаюсь с ним. По сути, больше всего в театре мешает зритель; один закашляет, другой уронит номерок, и это способно полностью разрушить ритм сцены. Что, по-моему, изумительно в кино, это то, что там можно полностью сосредоточиться. Все технические работники, все и каждый заинтересованы в происходящем, и у вас есть лишь эти несколько минут, чтобы сделать сцену, и все сосредоточивается на этой минуте.

Финни. Что ж, в театре приходится кое с чем мириться. Согласен, может упасть номерок, кто-то может кашлянуть, у кого-то может случиться эпилептический припадок. Нужно принять тот факт, что все это может случиться, и в этом-то вся прелесть.

Маркорелль. Во всяком случае, кажется, что вас, Альберт, больше привлекает театр.

Финни. Нет. Я говорил в основном об общении с публикой в театре. В кино это общение носит совсем иной характер. В кино оно осуществляется через режиссера: зритель будет смотреть на актера так, как смотрел на него режиссер.

Юр. Что ж, я люблю творческих режиссеров. Я люб-

лю играть для режиссера. Если вы намерены серьезно относиться к работе в кино, я думаю, сначала необходимо знание классики и опыт театральной работы. Но если бы мне завтра сказали, что я больше никогда не буду играть на сцене, но буду сниматься в интересных, значительных фильмах и все мои роли будут разными, я бы ответила: это именно, то, чего я хочу. Правда, это не может случиться, потому что в Англии такие вещи не случаются.

Маркорелль. Но все еще остается практический вопрос — вопрос контакта со зрителем. Как вы полагаете, что именно можно обсуждать с ним? Я не имею в виду, когда вы играете на сцене.

Финни. О нет, это не мое дело. Мое дело играть, поэтому я ненавижу интервью или лекции, в которых надо объясняться со зрителем. Я убежден в том, что они должны понимать или, по крайней мере, чувствовать, что вы пытаетесь сказать своей игрой и что не нужно объяснять это в выступлениях.

Юр. Но подумайте о том, сколько людей не понимает, во всяком случае, в театре. Каждый раз, идя в театр, я почти испытываю чувство страха, поскольку знаю, что там обязательно будет какая-нибудь искусственность. И этот вечер не принесет такого удовлетворения, как вечер, проведенный на просмотре, пусть даже плохого фильма, потому что в кино я гораздо больше участвую в происходящем, испытываю чувство большего контакта.

Маркорелль. Значит, проблема заключается в том, должен ли актер быть лишь просто исполнителем или в нем должно преобладать творческое начало: я имею в виду не только непосредственное в его актерской работе, а более в общем смысле, в масштабах общества. Должен ли он быть «священным чудовищем» или он может установить более близкий контакт с простыми людьми?

Финни. Ну... Я могу привести пример. Когда я играю Гамлета, моя задача заключается не в том, чтобы иллюстрировать благородное происхождение принцев и демонстрировать их аристократизм. Я хочу забыть все это. Я — Гамлет. Неужели вы не видите по моей походке, что я получил хорошее воспитание? Но зритель шекспировского времени состоял наполовину из аристократов, а наполовину из простых людей. И я думаю, простой человек эпохи Шекспира должен был понять, что переживания принца могут походить на его собственные. Это то, что в наше

время утеряно из классики: вы чувствуете, что Гамлет переживает нечто доступное лишь особенному человеку, о котором было написано несколько сот лет тому назад и который очень далек от жизни. Знаете, я думаю, что актерская игра должна быть очень понятной, что проблемы и чувства, выраженные в такой пьесе, как «Гамлет», должны быть доступны людям всех классов. Хорошо, когда рабочий человек видит Гамлета по-своему. Он принимает то, что Гамлет принц, но не чувствует, как в современной трактовке Гамлета, что «такое не могло случиться со мной, такое бывает только с принцами». И это кажется мне самым ужасным в современном театре. И в кино.

Впрочем, возможно, что в Британии сейчас уровень народного актерского искусства несколько повысится. В конце концов, возможности нашей страны почти не использованы в кино — ни озерный край, ни промышленные города. Что мне хотелось бы сделать когда-нибудь, так это настоящий фильм про Робина Гуда... знаете... настоящие люди «вне закона», живущие в лесах, одетые так, как они одеваются на самом деле, спящие в том, в чем ходят целый день, грязные. Это всегда романтизируется; все очень чисто, цивилизованно, накрахмалено. К их услугам самые лучшие пни, на которых они могут усесться. И, несомненно, можно было бы сделать отличный фильм о Кромвеле — исторический, доброкачественный и добросовестный.

Юр. Я не совсем поняла, что вы подразумеваете под народным актерским искусством. Национальное звучит, как нечто вроде народных танцев.

Финни. Я имел в виду местное. Обычно в театре или кино мы сталкиваемся с мелкобуржуазным стилем игры, он заключается в том, что актеры «играют» рабочего. Они все время демонстрируют, как он груб, некультурен, какое он животное, и хотят убедить в этом публику. Но ведь это неправда: не так создается образ. Настоящий национальный стиль игры должен помочь избавиться от этого.

Маркорелль. Когда вы играете в определенного рода пьесах, вы говорите особым театральным языком. В кино вы прибегаете к другим интонациям; в каком-то смысле там вы должны быть более реалистичны. Вы легко переходите от одного к другому?

Ю р. Я не могу делать такое разграничение, потому, в основном, что актер должен быть реалистичным в театре, так же как и в кино. Все дело в степени интенсивности.

Ф и н н и. Реализм и правда могут быть диаметром в два дюйма, а могут и целый фут... Во всяком случае, воспроизведение разных диалектов очень интересно. Это на самом деле громадное преимущество, хотя часто считается недостатком.

М а р к о р е л л ь. Вы согласны, я думаю, с основным вопросом: в создании фильма актер должен играть творческую роль.

Ф и н н и. В конце концов, те, кого видит зритель на экране или на сцене, это актеры. И если во время репетиции актер не чувствует, что делает то, что надо, это обязательно каким-то образом скажется в тот момент, когда на него будут смотреть зрители. Актера не следует баловать и, конечно, им обязательно должен руководить режиссер. Но его должна стимулировать мысль: «Они же будут смотреть на меня, значит...»

М а р к о р е л л ь. Некоторые режиссеры, Брессон, например, или Антониони, считают, что актера следует только использовать. Они хотят играть на эмоциях и первых актера, но не хотят, чтобы у актера было свое слово в творческом процессе.

Ф и н н и. Что ж, многие актеры действительно не думают. Но поскольку используют их, а не меня, то все в порядке.

«Сайт энд саунд» 1961, № 2.

Перевод Е. Мельц



КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ



«Жилец» (The Lodger).

Пр-во «Гейнсборо», 1926. Сцен.: А. Хичкок, Э. Станнارد. Реж. А. Хичкок. Опер. Х. Янг. В ролях: А. Новелло, М. Кин и др.

«Рыбачьи суда» (Drifters).

Пр-во «Эмпайр Маркетинг Бোর্д». 1929. Реж. Д. Грирсон. Опер. Б. Эммот.

«Шантаж» (Blackmail).

Пр-во «Бритиш интернейшнл», 1929. Сцен. А. Хичкок, Ч. Беннет, Б.-В. Леви. Реж. А. Хичкок. Опер. Д. Кокс. Комп.: Х. Бат, Г. Стефффорд. В ролях: А. Ондра, Д. Лонгден, С. Оллгуд, Д. Калтрон и др.

«Скажите Англии» (Tell England).

Пр-во «Бритиш инстракшнл», 1931. Сцен. Э. Асквит. Реж.: Э. Асквит, Дж. Баркас. Опер.: Дж. Паркер, С. Родвелл, Дж. Роджерс. Худ. А. Вудс. В ролях: К. Харборд, Т. Брюс, Ф. Комптон и др.

«Прощай, Вена» (Good night, Vienna).

Пр-во «Бритиш Эуропаean филм корпорейшн», 1932. Сцен.: Х. Торвел, Д. Посфорд. Реж. Г. Уилкокс. В ролях: А. Нигл, Д. Бучанан и др.

«Частная жизнь Генриха VIII» (The private life of Henry VIII).

Пр-во «Лондон филмз», 1933. Сцен.: Л. Биро, А. Уимперис. Реж. А. Корда. Опер. Ж. Периналь. Худ. В. Корда. Комп. К. Шредер. В ролях: Ч. Лаутон, М. Оберон, В. Берли, Э. Ланчестер, леди Трип, Р. Донат, Д. Лодер и др.

«Сорелл и сын» (Sorell and son).

Пр-во «Бритиш доминион филм корпорейшн», 1934. Сцен. Л. Реймонд. Реж. Дж. Реймонд. Опер.: К. Бристуоу,

Л. Найт. Муз. Р. Робертсон. Худ. В. Арнольд. В ролях: Н.-Б. Уорнер, М. Грехем, П. Пенрос и др.

«Частная жизнь Дон-Жуана» (The private life of Don Juan).

Пр-во «Лондон филмз», 1934. Сцен.: А. Уимперис, Л. Биро, Ф. Лопсдейл. Реж. А. Корда. Опер. Ж. Периналь. Худ. В. Корда. Комп.: Э. Точ, М. Метьюсон. В ролях: Д. Фербенкс, М. Оберон, Б. Барнс, Б. Хьюм и др.

«Человек из Арана» (Man of Aran).

Пр-во «Гейнсборо», 1934. Сцен.: Д. Голдмен, Р. Флаэрти, Ф. Флаэрти. Реж. и опер. Р. Флаэрти. Комп. Д. Гринвуд. В ролях: К. Кинз, М. Диррейн, М. Диейн, П. Мэллин.

«Человек, который слишком много знал» (The man, who knew too much).

Пр-во «Гомон бритиш», 1934. Сцен.: А.-Р. Ревинсон, Э. Гринвуд. Реж. А. Хичкок. Опер. К. Куран. Худ. А. Янг. В ролях: Л. Бенкс, П. Лорре, Н. Пилмбл и др.

«39 шагов» (39 steps).

Пр-во «Гомон бритиш», 1935. Сцен.: Ч. Беннет, А. Ревилл. Реж. А. Хичкок. Опер. Б. Ноулз. В ролях: Р. Донат, М. Карролл, Г. Тирл, Х. Хей, П. Эшкрофт.

«Призрак едет на запад» (The ghost goes west).

Пр-во «Лондон филмз», 1935. Сцен.: Р. Шервуд, Д. Керр. Реж. Р. Клер. Опер. Г. Россен. Худ. В. Корда. В ролях: Р. Донат, Д. Паркер, Ю. Полетт, Э. Ланчестер и др.

«Маленький погонщик слонов» (Elephant boy).

Пр-во «Лондон филмз», 1936. Сцен.: Р. Киплинг, Д. Колье. Реж.: З. Корда, Р. Флаэрти.

Опер. О. Бородейл. В ролях: Сабу, У. Хадд, Б. Гордон и др.

«Ночная почта» (Night mail).

Пр-во киноотдела Главного почтового ведомства, 1936.

Сцен. и реж.: Г. Уотт и Б. Райт. Опер.: Г. Фаул, И. Джонс. Комп. Б. Бриттен.

«Рембрандт» (Rembrandt).

Пр-во «Лондон филмз», 1936.

Сцен.: К. Цукмайер, Д. Хид. Реж. А. Корда. Опер.: Ж. Периналь, Н. Манн. Худ. В. Корда. В ролях: Ч. Лаутон, Э. Ланчестер, Г. Лауренс, Д. Бриннинг и др.

«Барабан» (The drum).

Пр-во «Лондон филмз», 1937.

Сцен.: А. Уимперис, П. Кирван, Х. Грей, Л. Биро, Реж. З. Корда. Опер.: Ж. Периналь, О. Бородейл, А. Эрмини. Худ. В. Корда. Комп.: Д. Гринвуд, М. Метьюсон. В ролях: Сабу, Р. Месси, Р. Лайвси, В. Хобсон и др.

«Банковский праздник» (Bank holiday).

Пр-во «Гейнсборо пикчерз», 1937.

Сцен.: Х. Вильгельм, Р. Окленд. Реж. К. Рид. Опер. А. Грабтри. Худ. А. Ветчински. Муз. Л. Леви. В ролях: Д. Лодж, М. Локвуд, Х. Вильямс и др.

«Человек, который мог творить чудеса» (The man, who could work miracles).

Пр-во «Лондон филмз», 1937.

Сцен. Дж. Уэллс. Реж. Л. Мендес. Опер. Х. Россон. Муз. М. Сполянский. Худ. В. Корда. В ролях: Р. Янг, Д. Гарднер, Р. Ричардсон и др.

«Огонь над Англией» (Fire over England).

Пр-во «Лондон филмз», 1937.

Сцен.: К. Дейн, С. Нолландов. Реж. У. Хоуард. Опер. Д. Уонг-

Хоу. Комп. Р. Эддингс. В ролях: Ф. Робсон, Л. Оливье, Р. Мессп, В. Ли, Лесли Бэнкс.

«Мрачное путешествие» (Dark journey).

Пр-во «Лондон филмз», 1937.

Сцен.: Л. Биро, А. Уимперис. Реж. В. Сэвилл. Опер. Ж. Периналь. Комп. Р. Эддингс. В ролях: К. Фейдт, В. Ли, Д. Гарднер.

«Пигмалион» (Pygmalion).

Пр-во «Габриэль Паскаль», 1938.

Сцен.: У. Липскомб, Я. Далримпл, С. Льюис, Э. Асквит, Дж.-Б. Шоу. Реж.: Э. Асквит, Л. Хоуард. Опер. Г. Стредлинг. Худ. Л. Ирвинг. Комп. А. Оннегер. В ролях: Л. Хоуард, В. Хиллер, У. Лоусон, М. Лор, С. Сандерленд и др.

«Леди исчезает» (The Lady vanishes).

Пр-во «Гейнсборо», 1938.

Сцен.: С. Джиллиат, Ф. Лаундер. Реж. А. Хичкок. Опер. Д. Кокс. В ролях: М. Редгрейв, М. Локвуд, М. Уитти, П. Лукаш, С. Паркер, Б. Редфорд.

«Янки в Оксфорде» (A Yank at Oxford).

Пр-во «МГМ» (США) — «Майкл Балкон» (Англия), 1938.

Сцен.: С. Бойлен, С. Джиллиат, Д. Оппенхеймер, У. Феррис. Реж. Д. Конвей. Опер. Г. Россон. Комп.: Х. Бат, Э. Уорд. В ролях: Р. Тейлор, М. О'Салливан, Л. Барримор, В. Ли, Г. Джонс.

«Звезды смотрят вниз» (Stars look down).

Пр-во «Графтон филмз», 1939.

Сцен. Дж.-Б. Уильямс. Реж. К. Рид. Опер.: М. Гринбаум, Г. Харрис. В ролях: М. Редгрейв, М. Локвуд, Э. Уильямс, С. Паркер, Н. Прайс.

«Пастор Холл» (Pastor Hall).

Пр-во «Чартер филмз», 1939.

Сцен.: Л. Арлисс, А. Рейнер.

Х. Бромли, Д. Боултинг, Р. Боултинг, М. Маллисон (по пьесе Э. Толлера). Реж. Р. Боултинг. Опер.: М. Гринбаум, С. Кови. Худ. Д. Чартер. В ролях: У. Лейсон, Н. Пилиби, С. Хикс и др.

«До свидания, мистер Чипс!» (Good bye, Mr. Chips!).

Пр-во Англия — США, 1939. Сцен.: Р.-С. Шерифф, К. Уэст, Э. Машвигтц. Реж. С. Буд. Опер. Ф.-А. Янг. В ролях: Р. Донат, Г. Гарсон, Т. Килберн, Д. Миллз, П. фон Хенрей.

«Переулок св. Мартина» (St. Martin's Lane).

Пр-во «Мейфлауэр», 1938. Сцен. К. Дейн. Реж. Т. Уилан. Опер. Ж. Крюже. Комп. А. Джонстон. В ролях: Ч. Лаутон, В. Ли, Р. Харрисон.

«Предоставьте это Джорджу»¹ (Let George do it).

Пр-во «Алпакс», 1940. Сцен.: А. Макфейл, Д. Дайтон, Б. Дирден, О. Мелфор. Реж. М. Варнель. Опер. Р. Ним. В ролях: Д. Формби, Ф. Калверт, Г. Марш, Р. Брент.

«Любовь на пособие» (Love on the Dole).

Пр-во «Бритиш нейшнл», 1941. Сцен.: У. Гринвуд, Б.-К. Эмори, Р. Гемби. Реж. Д. Бакстер. Опер. Дж. Уилсон. Комп. Р. Эддингс. В ролях: Д. Керр, К. Эванс, М. Меррол.

«Леди Гамильтон» (That Hamilton Woman).

Пр-во «Лондон филмз», 1941. Сцен.: У. Рейш, Р. Шерифф. Реж. А. Корда. Опер.: Р. Матэ, Л. Батлер. Комп. М. Роша. В ролях: В. Ли, Л. Оливье, А. Моубрей, С. Олгуд.

«В котором мы служим»¹ (In which we serve).

Пр-во «Ту Ситиз», 1942. Сцен. Н. Коуард. Реж.: Н. Коуард, Д. Лин. Опер. Р. Ним. Комп. Н. Коуард. В ролях: Н. Коуард, С. Джонсон, Д. Миллз, Б. Майлс, К. Уолш.

«Девять человек» (Nine men).

Пр-во «Илинг», 1942. Сцен. Г. Уотт, по Г. Керш. Реж. Г. Уотт. Опер. Р. Келлино. Худ. Д. Сетерленд. Муз. Д. Гринвуд. В ролях: Д. Лемберт, Г. Джексон, Ф. Пайпер, Г. Сетерленд, Б. Блевит, Э. Майклвуд, Д. Уорли, Д. Хорсмен, Р. Вилкинсон и др.

«Начались пожары» (Fires we started).

Пр-во «Краун филм Юнит», 1943. Сцен. и реж. Х. Джоннингс. Опер. П. Ричардс. Худ. Э. Каррик. Комп. У. Олвин.

«Сан Деметрио», Лондон» («San Demetrio», London).

Пр-во «Илинг», 1943. Сцен.: Р. Хеймер, Ч. Френд, Ф. Теннисон Джесси. Реж. Ч. Френд. Опер. Э. Палмер. Худ. Д. Сетерленд. В ролях: У. Фитцджералд, М. Джонс, Р. Бетти, Ч. Виктор и др.

«Путь к звездам» (Way to the stars).

Пр-во «Ту Ситиз», 1945. Сцен.: Т. Реттиган, А. де Грюнвальд. Реж. Э. Асквит. Опер. Д. Уильямс. Комп. Н. Бродский. В ролях: М. Редгрейв, Д. Миллз, Р. Джон, Р. Эшерсон, Д. Монтомери и др.

«Генрих V» (Henry V).

Пр-во «Ту Ситиз», 1945. Сцен.: А. Дент, Л. Оливье. Реж. Л. Оливье. Опер.: Р. Краскер, Д. Хилдьярд. Худ. П. Шерифф.

¹ В СССР шел под названием «Джордж из Динки-джаза».

¹ В СССР шел под названием «Повесть об одном корабле».

Комп. У. Уолтон. В ролях: Л. Оливье, Р. Эшерсон, Л. Банкс и др.

«Короткая встреча» (Brief encounter).

Пр-во «Нозль Коуард» — «Синегилд», 1945. Сцен. Н. Коуард. Реж. Д. Лин. Опер. Р. Краскер. Худ. Л. Уильямс. Муз. С. Рахманинова. В ролях: С. Джонсон, Т. Хоуард, С. Холлоуэй, С. Реймонд и др.

«Седьмая вуаль» (Seventh veil).

Пр-во «Ортус филмз», 1945. Сцен.: С. Бокс и М. Бокс. Реж. К. Беннет. Опер. Р. Уайлер. Худ. Д. Картер. Комп. Б. Френкель. В ролях: Д. Мэзон, Э. Тодд, Г. Лом и др.

«Цезарь и Клеопатра» (Caesar and Cleopatra).

Пр-во «Артур Ранк», 1946. Сцен.: Дж.-Б. Шоу. Реж. Г. Паскаль. Опер.: Д. Кардифф, Р. Краскер, Д. Хилдьярд, Ф. Янг. Комп. Ж. Орик. В ролях: В. Ли, К. Рейнс, Ф. Робсон, С. Грейнджер, Э. Тезигер и др.

«Большие надежды» (Great expectations).

Пр-во «Синегилд», 1947. Сцен.: Д. Лин, Р. Ним, К. Уолш, Э. Хейвлок-Аллен. Реж. Д. Лин. Опер.: Г. Грин. Худ. Д. Брайан. Комп. У. Гер. В ролях: Д. Милла, Э. Уэйджер, В. Хобсон, Д. Симмонс, Б. Майлс, Ф.-Л. Салливен, Ф. Керри, А. Гиннес, М. Хант.

«Выбывший из игры» (Odd man out).

Пр-во «Ту Ситиз», 1947. Сцен.: Ф.-Л. Грин, Р.-С. Шерифф. Реж. К. Рид. Опер.: Р. Краскер, Р. Томпсон. Худ.: Р. Ферз, Р. Бринтон. Комп. У. Олвин. В ролях: Д. Мэзон, К. Райан, Р. Ньютон, С. Кьюзак, Ф. Дж. Мак-Кормик, Ф. Комптон и др.

«Оливер Твист» (Oliver Twist).

Пр-во «Синегилд», 1948. Сцен.: Д. Лин, С. Хайнс. Реж. Д. Лин. Опер. Г. Грин. Худ. Д. Брайан. Комп. А. Бакс. В ролях: Д.-Х. Дэвис, Ф.-Л. Салливен, А. Гиннес, К. Уолш, Р. Ньютон, Г. Стефенсон.

«Павший идол» (The fallen idol).

Пр-во «Лондон филм», 1948. Сцен.: Г. Грин, Д. Стори, У. Тэмплтон. Реж. К. Рид. Опер. Ж. Периналь. Худ.: В. Корда, Д. Сойер. Комп. У. Олвин. В ролях: Б. Хенри, Р. Ричардсон, М. Морган, Д. Хоукинс, С. Дресдел и др.

«Гамлет» (Hamlet).

Пр-во «Ту Спитиз», 1948. Сцен.: А. Дент, Л. Оливье. Реж. Л. Оливье. Опер. Д. Диккинсон. Худ. К. Диллон. Комп. У. Уолтон. В ролях: Л. Оливье, Д. Симмонс, Э. Херли, Б. Сидней, Ф. Эйлмер и др.

«Мальчик Уинслоу» (The Winslow boy).

Пр-во «Лондон филм», 1948. Сцен.: Т. Реттиган, А. де Грюнвальд. Реж. Э. Асквит. Опер.: Ф. Янг, О. Бородейл. Худ. А. Андреев. Комп. У. Олвин. В ролях: Р. Донат, М. Лейтон, С. Хардвик и др.

«Анна Каренина» (Anna Karenina).

Пр-во «Лондон филм». 1948. Сцен.: Ж. Ануй, Ж. Дювивье, Г. Морган. Реж. Ж. Дювивье. Опер. А. Алектан. Комп. К. Ламберт. В ролях: В. Ли, Р. Ричардсон, К. Мур.

«Идеальный муж» (An ideal husband).

Пр-во «Лондон филм». 1947. Реж. А. Корда. Сцен. Л. Биро. Комп. А. Бенджамин. Худ. В. Корда. В ролях: П. Годдар, М. Уайлдинг, Д. Уиньярд, Г. Джонс, О. Смит.

«Третий человек» (Third man).

Пр-во «Лондон филм», 1949. Сцен. Г. Грип. Реж. К. Рид. Опер. Р. Краскер. Худ.: В. Корда, Д. Хоуксворт, Д. Бато. Музыку на цитре исполняет А. Каррташ. В ролях: Д. Коттен, А. Валли, Т. Хоуард, О. Уэллс, Б. Ли, Э. Дейч, Э. Брейер и др.

«Добрые сердца и короны» (Kind hearts and coronets).

Пр-во «Илинг», 1949. Сцен.: Р. Хеймер, Д. Дайтон. Реж. Р. Хеймер. Опер. Д. Слокомб. Худ. У. Келлнер. В ролях: А. Гиннес, Д. Прайс, В. Хобсон, Д. Гринвуд и др.

«Страстные друзья» (The passionate friends).

Пр-во «Синегилд», 1949. Сцен. Э. Эмблер. Реж. Д. Лин. Худ. Д. Брайан. Комп. Р. Эддисел. В ролях: Э. Тодд, Т. Хоуард, К. Рейнс и др.

«Виски в изобилии» (Whisky galore).

Пр-во «Илинг», 1949. Сцен.: К. Маккеппи, А. Макфейл. Реж. А. Маккедрик. Опер. Дж. Гиббс. Худ. Д. Моран. Комп. Э. Ирвинг. В ролях: Б. Рэдфорд, К. Лейсли, Б. Ситон и др.

«Смех в раю» (Laughter in Paradise).

Пр-во «АБПК», 1951. Сцен.: М. Пертуп, Д. Дэвис. Реж. М. Дзампи. Опер. У. Маклеод. Худ. И. Кинг. Комп. С. Блэк. В ролях: А. Сим, Ф. Комптон, Г. Миддлтон, Д. Коул, Д. Гринфелл, Д. Лори, О. Хепбёрн.

«Сказки Гофмана» (The tales of Hoffmann).

Пр-во «Лондон филм», 1951. Сцен. и реж.: М. Пауэлл и Э. Прессбургер. Опер. К. Чаллис. Худ. Х. Хекрот. Комп. Ж. Оффенбах. В ролях: М. Ширер, Р. Рунсвилл, П. Браун, Л. Черина и др.

«Дженевьева» (Genevieve).

Пр-во «Генри Корнеллус», 1952. Сцен. У. Роуз. Реж. Г. Корнеллус. Опер. К. Чаллис. Худ. М. Стрингер. Комп. Л. Адлер. В ролях: Д. Шеридан, Д. Грегсон, К. Кендалл, К. Мор, Д. Кин, Д. Гринфелл и др.

«Мэнди» (Mandy).

Пр-во «Илинг», 1952. Сцен.: Н. Бэлчин, Дж. Уиттингем. Реж. А. Маккедрик. Опер. Д. Слокомб. Худ. Д. Морахан. Комп. У. Олвин. В ролях: Ф. Калверт, Д. Хоукинс, М. Миллер и др.

«Как важно быть серьезным» (The importance of being earnest).

Пр-во «Бритиш филм Мейкерс», 1952. Реж. Э. Асквит. Опер. Д. Диккинсон. Худ. К. Диллон. Комп. Б. Френкель. В ролях: М. Редгрейв, М. Деннисон, Э. Эванс, Д. Гринвуд, Д. Тьютин.

«Человек в белом костюме» (Man in the white suit).

Пр-во «Илинг», 1952. Сцен.: Р. Мак-Дугалл, Дж. Дайтон, А. Маккедрик. Реж. А. Маккедрик. Опер. Д. Слокомб. Худ. Э. Мендельсон. Комп. Б. Френкель. В ролях: А. Гиннес, Д. Гринвуд, С. Паркер, Э. Тезигер, М. Моллисон и др.

«Выбор Хобсона» (Hobson's choice).

Пр-во «Илинг», 1953. Сцен.: У. Браун, Д. Лин, Н. Спенсер. Реж. Д. Лин. Опер. Д. Хилдьярд. Худ. У. Шинглтон. Комп. М. Арнольд. В ролях: Ч. Лаутон, Д. Миллз, Б. де Банви, Д. Андерсон и др.

«Убийцы леди» (The Ladykillers).

Пр-во «Илинг», 1955. Сцен. У. Роуз. Реж. А. Маккедрик.

Опер. О. Хеллер. Комп. Т. Керн. В ролях: К. Джонсон, А. Гиннес, С. Паркер, Г. Лом, П. Селлерс, Д. Уорнер, Ф. Стейнтон и др.

«Ричард III» (Richard III).

Пр-во «Лондон филм», 1955. Сцен.: Д. Гаррик, К. Сиббер. Реж. Л. Оливье. Опер. О. Хеллер. Худ. К. Диллон. Комп. У. Уолтон. В ролях: Л. Оливье, С. Хардвик, Д. Гилгуд, К. Блум, Р. Ричардсон, А. Клунс, С. Бейкер и др.

«Женщина в халате» (Woman in a dressing gown).

Пр-во «Годвин Виллис — Ли Томпсон», 1957. Сцен. Т. Уиллис. Реж. Ли Томпсон. Опер. Д. Тейлор. Худ. Р. Джонс. В ролях: И. Митчелл, Э. Куэйл, Э. Рей, С. Симс и др.

«Как убить богатого дядюшку» (How to murder a rich uncle).

Пр-во «Уорвик филм», 1957. Сцен. Д. Пакстон. Реж. Н. Петрик. Опер. Т. Мур. Худ. Д. Бокс. В ролях: Н. Петрик, Ч. Коберн, В. Хиллер и др.

«Не на своем месте»¹ (Square peg).

Пр-во «Артур Рэнк», 1958. Сцен.: Д. Дэвис, Г. Блайт, Э. Лесли, Н. Уиздом. Реж. Дж.-П. Карстейра. Опер. Д. Кокс. В ролях: Н. Уиздом, Э. Чепмен, К. Сингер и др.

«Карлтон Браун из «Форин офис»² (Carlton Browne of the F. O.).

Пр-во «Бр. Боултинг», 1958. Сцен.: Д. Делл, Р. Боултинг.

Реж.: Д. Делл, Р. Боултинг. Опер. М. Грин. Худ. А. Уидерик. Комп. Д. Эддисон. В ролях: Терри-Томас, И. Бэннен, П. Селлерс, Т. Уолтерс, Л. Паолуцци и др.

«Устами художника» (The horse's mouth).

Пр-во «Найтсбридж филмз», 1958. Сцен. А. Гиннес. Реж. Р. Ням. Опер. А. Иббетсон. Худ. Б. Эндрьюс. Муз. С. Прокофьева. В ролях: А. Гиннес, К. Уолш, Р. Хаустон и др.

«Путь наверх»¹ (Room at the top).

Пр-во «Ремус», 1958. Сцен. Н. Петерсон. Реж. Д. Клейтон. Опер. Ф. Френсис. Худ. Р. Бринтон. Комп. М. Нашимбене. В гл. ролях: Л. Харви, С. Сньюре, Х. Спрс, Д. Уолфит и др.

«Оглянись во гневе» (Look back in anger).

Пр-во «Ассошиэйтэд бритиш Пате». 1958. Сцен. Н. Нил. Реж. Т. Ричардсон. Опер. О. Моррис. В ролях: Р. Бертон, М. Юр, К. Блум, Э. Эванс, Г. Реймонд.

«Все в порядке, Джек!» (I'm all right Jack).

Пр-во «Чартер филмз продакшн», 1959. Сцен.: Ф. Харвин, Д. Боултинг, А. Хакни. Реж. Д. Боултинг. Опер. М. Грин. Худ. Б. Эндрьюс. В ролях: И. Кармайкл, П. Селлерс, Терри-Томас и др.

«Комедиант» (The Entertainer).

Пр-во «Вудфолл филм», 1959. Сцен.: Д. Осборн, Н. Нил. Реж. Т. Ричардсон. Опер. О. Моррис. Худ. Р. Бринтон. Комп. Д. Эддисон. В ролях: Л. Оливье,

¹ В СССР шел под названием «Мистер Питкин в тылу врага».

² В СССР шел под названием «Карлтон Браун — дипломат».

¹ В СССР шел под названием «Путь в высшее общество».

Б. де Банзи, А. Бейтс, Д. Плурайт, А. Финни, Ш.-Э. Филд и др.

«Мышь, которая рычала» (The mouse that roared).

Пр-во «Опен Роуд продакшн», 1959. Сцен.: Р. Мак-Дугалл, С. Манн. Реж. Д. Арнольд. Опер. Д. Уилкокс. Худ. Д. Дрейк. Комп. Э. Эстли. В ролях: П. Селлерс, Д. Сибберг, У. Хартнелл, Д. Коссов и др.

«В субботу вечером, в воскресенье утром» (Saturday night and sunday morning).

Пр-во «Вудфолл филм», 1960. Сцен. А. Силлитоу. Реж. К. Рейш. Опер. Ф. Френсис. Комп. Д. Денкуорт. В ролях: А. Финни, Ш.-Э. Филд, Р. Робертс, Х. Бейкер.

«Вкус меда» (A taste of honey). Пр-во «Вудфолл филм», 1962. Сцен.: Ш. Делани, Т. Ричардсон. Реж. Т. Ричардсон. Опер. У. Лассали. В ролях: Р. Ташингем, Д. Брайан, М. Мелвин, Р. Стивенс.

«Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (The Loneliness of the long distance runner).

Пр-во «Вудфолл», 1962. Сцен. А. Силлитоу. Реж. Т. Ричардсон. Опер. У. Лассали. Худ. Т. Маршалл. Комп. Д. Эддисон. В гл. ролях: Т. Кортней, М. Редгрейв, Ф. Мартин.

«Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb).

1963. Сцен.: П. Джордж, Т. Саузерн, С. Кубрик. Реж. и прод. С. Кубрик. Опер. Д. Тейлор. Худ. К. Адам. Комп. Л. Джонсон. В ролях: П. Селлерс, Д. Скотт, С. Хейден, С. Пикенс, П. Булл.

«Эта спортивная жизнь»¹ (This sporting life).

Пр-во «Индепендент-артистс», 1963. Сцен. Д. Сторп. Реж. Л. Андерсон. Опер. Д. Куп. В ролях: Р. Харрис, Р. Робертс, А. Бейдел, У. Хартнелл, К. Блейкли.

«Воробей — птица не певчая» (Sparrows can't sing).

Пр-во «Картэдж филм продакшнз», 1963. Сцен.: С. Льюис, Д. Литтлвуд. Реж. Д. Литтлвуд. Опер.: М. Грин, Д. Дикинсон. В ролях: Д. Бут, Б. Уиндзор, Р. Киннир, Д. Сьюэлл и др.

«Билли-лжец» (Billy-liar).

Пр-во «Вик филмз», 1963. Сцен. К. Уотерхауз, У. Холл. Реж. Д. Шлезингер. Опер. Д. Куп. В ролях: Т. Кортней, Д. Кристи, У. Пиклз, Э. Гриффит и др.

«Слуга» (The Servant).

Пр-во «Спронгбок», 1963. Сцен. Г. Пинтер. Реж. Д. Лоэн. Опер. Ч. Уотерсон. В ролях: Д. Богард, С. Майлс, У. Крейг, Д. Фокс и др.

«Том Джонс» (Tom Jones).

Пр-во «Вудфолл филм», Англия — «Юнайтед артистс», США, 1963. Сцен. Д. Осборн. Реж. Т. Ричардсон. Опер. У. Лассали. В ролях: А. Финни, С. Йорк, Х. Гриффит, Э. Эванс.

«Сноровка» (The Knack).

Пр-во «Вудфолл», 1965. Сцен. Ч. Вуд. Реж. Р. Лестер. Опер. Д. Уоткин. Комп. Д. Барри. В ролях: Р. Ташингем, Р. Брукс, М. Кроуфорд.

«Холм» (The Hill).

Пр-во «Кеннет Хаймен», 1965. Сцен. Р. Ригби. Реж. С. Лю-

¹ В СССР шел под названием «Такова спортивная жизнь».

мет. Опер. О. Моррис. Худ. Г. Смит. В ролях: Ш. Коннери, М. Редгрейв, И. Бэннон.

«Человек для бессмертия» (A man for all seasons).

Пр-во «Колумбия», 1966. Сцен. Р. Болт. Реж. Ф. Циннеман. Опер. Т. Мур. Комп. Ж. Делерю. Худ.: Э. Хаффенден, Д. Бридж. В ролях: П. Скофилд, В. Хиллер, Р. Шо, О. Уэллс, С. Йорк, Д. Херт и др.

«Несчастный случай» (Accident).

Пр-во «Рэнк», 1966. Сцен. Г. Пянтер. Реж. Д. Лози. Опер. Д. Слокомб. Худ. Р. Макдональд. В ролях: Д. Богард, М. Йорк, С. Бейкер, В. Мерчент, Ж. Сассар.

«Шептуны» (The Whisperers).

Пр-во «Юнайтед артистс», 1966. Сцен. и реж. Б. Форбс. Опер. Д. Терпин. Худ. П. Джеймс. В ролях Э. Эванс, Э. Портмен.

«Оливер» (Oliver).

Пр-во «Коламбия», 1968. Реж. К. Рид. Опер. О. Моррис. Худ. Д. Бокс. В ролях: Р. Моуди, М. Лестер. Ш. Уоллис, О. Рид.

«Если бы...» (If...).

Пр-во «Парамаунт», 1968. Сцен. Д. Шервин. Реж. Л. Андерсон. Опер. М. Ондричек. Худ. Д. Херберт. В ролях: М. МакДоуэлл, Д. Вуд, Р. Уорвик, Р. Суонн, П. Джеффри, А. Лоу.

«Айседора» (Isadora).

Пр-во «Рэнк», 1968. Сцен.: М. Брэгг, К. Экстон. Реж. К. Рейш. Опер. Л. Пайзер. Худ. Д. Херберт. В ролях: В. Редгрейв, Д. Робардс, Д. Фокс.

«Атака легкой кавалерии» (The Charge of the light Brigade).

Пр-во «Вудфолл», 1968. Сцен. Ч. Вуд. Реж. Т. Ричардсон. Опер. Д. Уоткин. Худ. С. Кей. В ролях: Д. Хэммингс, Д. Гилгуд, В. Редгрейв, Т. Хоуард.

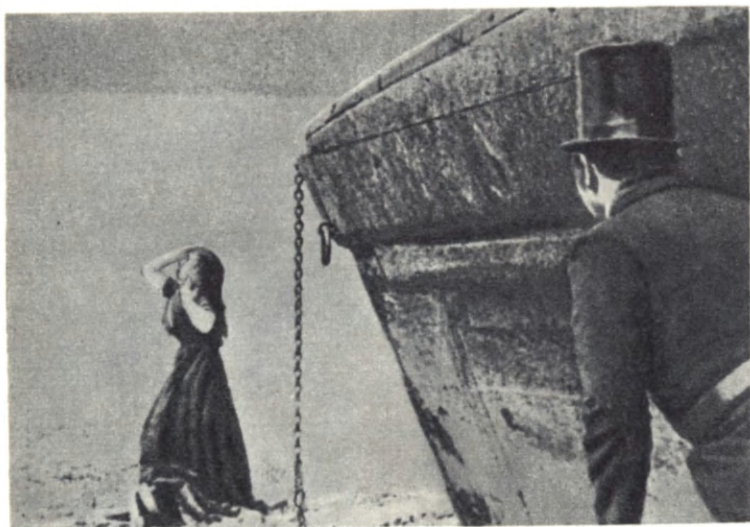
«О! Что за чудесная война» (Oh! What a lovely war).

Пр-во «Парамаунт», 1969. Сцен. Ч. Чилтен. Реж. Р. Аттенборо. Опер. Д. Терпин. Худ. Д. Эштон. В ролях: Р. Ричардсон, Д. Гилгуд, Д. Миллз, Л. Оливье, М. Редгрейв, Д. Богард, В. Редгрейв, К. Мур, К. Смит.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Поставленный Т. Бентли «Давид Копперфильд» (1913) считался одной из лучших ранних экранизаций

Фильм «Рыбацкий суд» (1929) стал практически осуществлением идей лидера английских документалистов Джона Грисона



Крупнейший продюсер 30-х годов Александр Корда (1893—1956) сыграл важную роль в истории английского кино. Пригласив крупных европейских мастеров, Корда поднял уровень профессиональных стандартов и вместе с тем заложил основы британской кинопромышленности. Коммерческий успех его хроник «частной жизни» позволял соперничать с Голливудом. Однако космополитический стиль фильмов Корды не способствовал зарождению национального направления в кино Великобритании



«Частная жизнь Генриха VIII» (1933). Обратившись к истории, А. Корда стремился создать эффектное, стилизованное зрелище. Попытка эта увенчалась успехом, но серьезные критики обратили внимание на опасность выбранного режиссером пути



Доведенные до невероятной концентрации жизнерадостность, кревоугодне и самодурство Генриха VIII в исполнении Чарлза Лаутона не мешали герою выглядеть живым и реальным



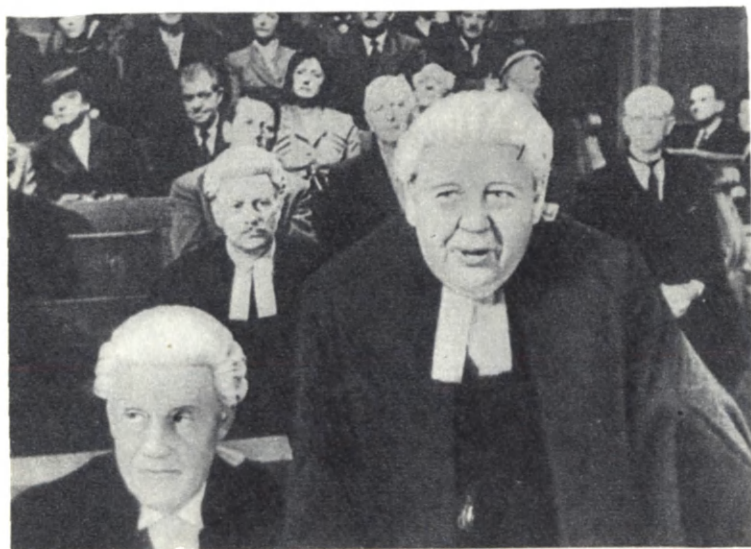
В молодом Лаутоне видели прежде всего эксцентрика и использовали актера в анекдотических сценках (Мсть клерка директору в фильме «Если бы у меня был миллион», 1931)

Пригласив Лаутона на главную роль в костюмно-историческом фильме «Рембрандт», А. Корда стремился чисто внешне обыграть его характерность. Неудачу потерпели оба



Знаменитый комик с равной легкостью вызывал смех и слезы. Воспевая жизнь он показывал и драму борьбы за человеческое достоинство («Сказки Манхэттена», 1942)

Никто не умел передать специфику и обаяние английского характера лучше Лаутона — даже в коммерческих голливудских картинах («Свидетель обвинения», 1958)



Роберт Донат сообщал элегантность любому костюму и обаяние любому возрасту («До свидания, мистер «Чиппс!», 1939)



Созданный Лесли Хоуардом тип англичанина — сложного, мыслящего, скрывающего горечь за маской насмешливого спокойствия, — получил развитие в творчестве актеров 40-х

годов. Ироничный, комически-авторитарный Хиггинс в «Пигмалионе» (1938) доказал способность Хоуарда выступать в разных жанрах и играть «несвойственные» ему роли



Имя Альфреда Хичкока, который в 1940 г. уехал из Англии в США, ассоциируется с ловко скроенными фильмами ужасов и психопатологическими драмами («Завороженный», 1946; «Веревка», 1948; «Психо», 1960; «Птицы», 1963). Несмотря на то, что Хичкок добился успеха именно в Америке, условный мир его киномистификаций сформировался в английских детективах 30-х годов, напоминающих своей причудливостью повести А. Кристи

Маньяки-преступники, международные шпионы, шантажисты окружают случайно, волей рока вовлеченного в стремительный бег событий героя или героиню («Шантаж», 1929)



Тяжелое обвинение падает на невинного. Единственный путь к спасению — скрыться от подлинных преступников и самостоятельно распутать загадку («39 шагов», 1935)

Приключения порой привлекательны: герои скованы одной парой наручников и вынуждены объявить себя мужем и женой, чтобы попасть в гостиницу («39 шагов»)



Участие в неожиданном сыске сближает враждующих Айрис и Гилберта. Вражда переходит в симпатию, все завершается прочными семейными узами («Леди исчезает», 1938)

Условный, алогичный, деформированный мир Хичкока покоится на преступлении... («Леди исчезает»)



Популярная в 30-е и 40-е годы
кинозвезда Маргарет Локвуд
начала свой путь в театре



А. Корда был свидетелем торжества Вивьен Ли в пьесе «Маска добродетели» и пригласил ее сняться в маленькой роли фрейлины в фильме «Огонь над Англией» (1937)



Некоторые критики писали, что В. Ли обязана успехом красоте, скрывающей отсутствие таланта. Образ Мадлен в «Мрачном путешествии» (1937) свидетельствовал об обратном



Пренебрегая сюжетными штампами, Вивьен Ли дополняла роли психологическим подтекстом и меняла характеристику героини. Трудно назвать «отрицательной» ее Элзу Креддок («Янки в Оксфорде», 1938)

«Переулок св. Мартина» (1938). Обаятельная при всем эгоизме, циничной жажде успеха Либерти (сухий волчонок!) была эскизом для образа Скарлетт в фильме «Унесенные ветром»



Начало второй мировой войны положило конец иллюзиям и самоуспокоенности. Теперь даже самый неискушенный зритель ощущал свойственные фильмам 30-х годов банальность мысли, пустоту замкнутых в благодушном мелкобуржуазном мирке конфликтов, театральность поз и чванливость исторических декораций. Как это всегда бывает с искусством, долго избегавшим действительных проблем современности, требование максимальной правды определило лицо английского кино военного времени. Одним из первых отозвался на это требование Хемфри Дженнингс в своем документальном фильме «Лондон выстоит» (1940)



Успехи документалистов заинтересовали их коллег из игрового кино, и режиссер Д. Бакстер снял художественный фильм о безработных «Любовь на пособие» (1941)

Подобно Р. Флаэрти, Х. Дженнингс построил драматургию фильма «Начались пожары» (1943) на борьбе человека со стихией



Воспроизводя подвиг лондонских пожарных, Дженнингс добивался максимальной достоверности и пригласил на основные роли непрофессионалов



«Леди Гамильтон» (1941) — любимый фильм А. Корды. Ассоциация с современностью, романтический сюжет, участие известных актеров (В. Ли и Л. Оливье) привлекли зрителей в Англии и за рубежом

Популярный комик Джордж Формби выступил в цикле антифашистских кинокомедий и завоевал всеобщее признание («Джордж из Динки-джаза», 1940)



Энтони Асквит (1902—1968) на протяжении всей своей жизни оставался одним из наиболее известных английских режиссеров благодаря профессионализму, умению руководить актерами, высокой культуре.

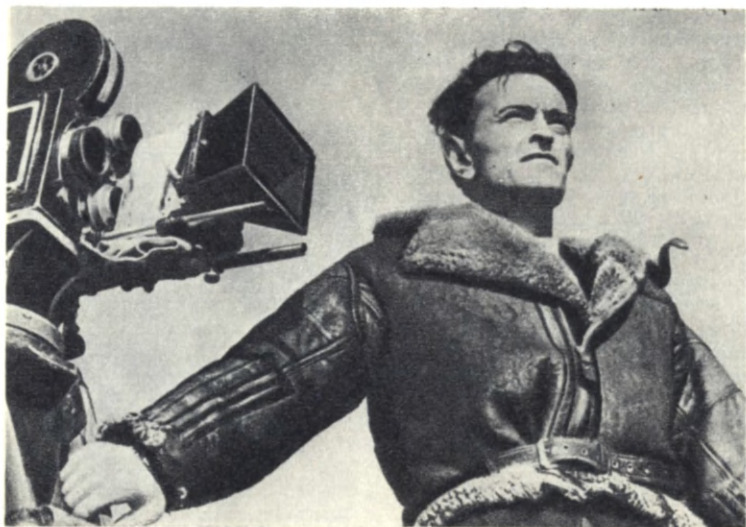
Среди лучших картин Асквита («Скажите Англии», 1931; «Мы погружаемся на рассвете», 1943; «Путь к звездам», 1945; «Мальчик Уинслоу», 1948; «Версия Браунинга», 1951) особо выделяются экранизации произведений английской классики: «Пигмалион» (1938), «Как важно быть серьезным» (1952), «Дилемма доктора» (1959)

Актеры Майкл Редгрейв и Джон Миллз в фильме Асквита «Путь к звездам» — художественно-документальной повести об английских летчиках



В 40-е годы ведущим английским режиссером стал Дэвид Лин — автор фильмов «В котором мы служим» (1942), «Короткая встреча» (1945), «Большие надежды» (1947), «Оливер Твист» (1948)

В монументальной саге о подвиге экипажа английского эсминца «В котором мы служим» Д. Лин поставил в центре внимания рядовых, лишенных романтического ореола людей



Популярный драматург, композитор, актер и режиссер Ноэль Коуард поразил достоверностью и богатством красок, с которыми показан суровый капитан Кинросс

Другие исполнители (Бернард Майлс — боцман «Торрина», Джон Миллз — матрос Шорти и т. д.) также отказались от всего «актерского» и производили впечатление непрофессионалов



Развивая традиции художественно-документального направления, Д. Лин ощущал в то же время ограниченность его эстетики. Стремление к более глубокому анализу внутреннего

мира рядового, обыкновенного человека продиктовало необычную драматургию фильма «Короткая встреча», построенного в форме монолога героини — Лоры Джессон



Рассказав о случайной встрече двух немолодых, духовно одиноких людей, подчинивших свое чувство чопорным нормам викторианской морали, драматург Н. Коуард не без резонерства воспевал отказ от индивидуальности, безликое подчинение устоям — то, что, по его мнению, делает английский дом прочным, уютным, respectable. Искренняя любовь Д. Лина к человеку преобразила respectable схему Коуарда, в чем ему помогли безошибочно выбранные исполнители — Селия Джонсон (Лора) и Тревор Хоуард (Алек). Опытные театральные актеры, оба не выделялись яркой внешностью. Подчеркнутая банальность облика героев искупалась чеховской тонкостью проникновения в их внутренний мир.



Оператор Р. Краскер поместил героев в предельно достоверную, но поэтически обобщенную среду, акцентировав беспокойную грусть, зыбкость «коротких встреч»

Искренность и мастерство актеров избавляет фильм от сентиментальности и фальши



Некрасивая, заурядная героиня С. Джонсон мила радостью запоздалой, сошедшей как откровение любви

Отсутствие контакта между супругами в сценах, смонтированных между эпизодами «коротких встреч», объясняет все — тоску героини, ее одиночество, томительное ожидание чего-то настоящего



Первые же кадры фильма «Большие надежды» убеждали — перед вами Диккенс

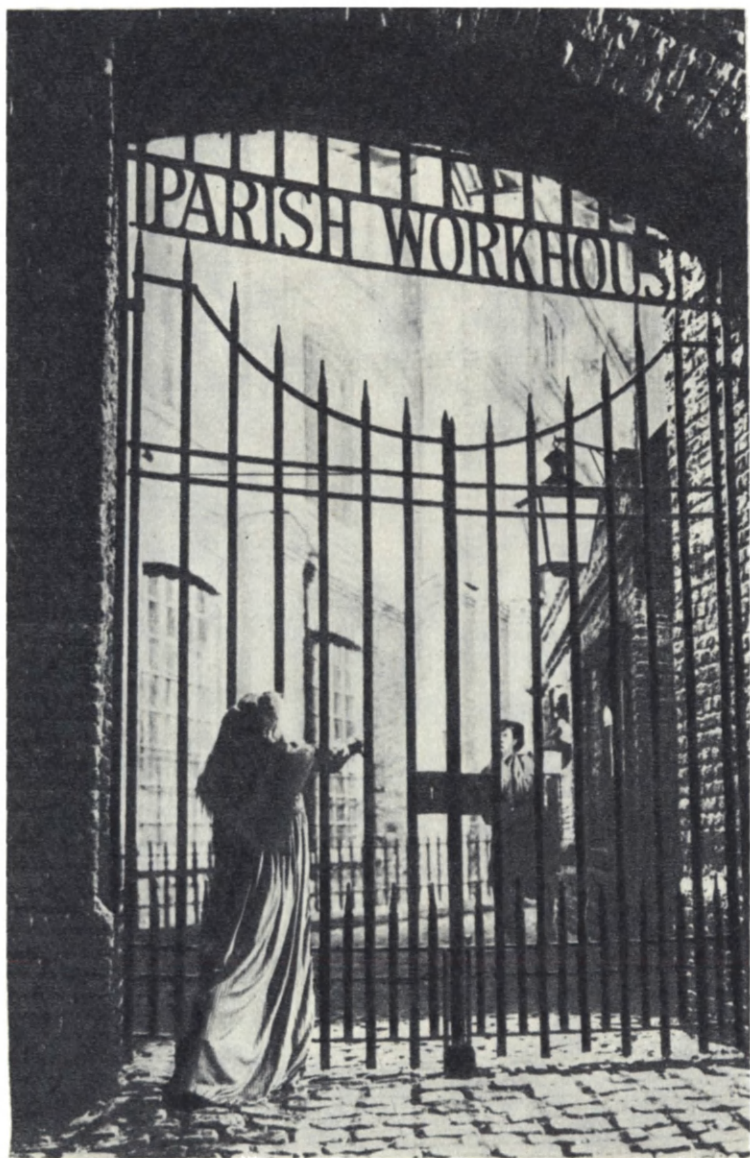
Огромный, похожий на чудовищную черную птицу, каторжник казался нереальной фигурой, частью полуфантастического мира, созданного восприятием Пипа



**Изобразительный язык фильма
по-диккенсовски лаконичен и
исполнен суровой романтики**

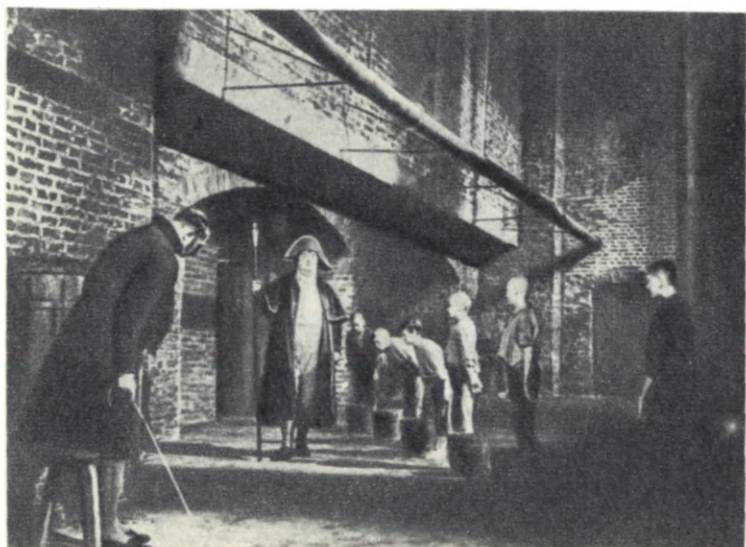


Каждый кадр «Оливера Твиста»
обладает выразительностью жи-
вописной композиции



Егозливый, глазастый и нескладный Фейджин (первая крупная роль Алека Гиннеса) обучает воровству с упоением фанатика-садиста и превращает урок в зловещую, увлекательную игру

Яростная патетика эпизодов в рабочем доме, гротескные образы попечителей, Бамбля и издевающихся над детьми старых дев, доказывают неуместность упреков Лину в холодном академизме



Как и в романе, лирика неотделима от трагизма и противостоит слезливой сентиментальности. Линовский Оливер — олицетворение забытых и несчастных мальчишек Диккенса



Один из наиболее значительных режиссеров Англии Кэрол Рид долго не мог найти себя. Лишь «Выбывший из игры» (1947) — история гибели лидера подпольной организации, выступающей за независимость Северной Ирландии, — принес ему признание публики

Оператор «Выбывшего из игры» Р. Краскер умело передает беспокойную атмосферу города, взбудораженного охотой за человеком: темные улицы, режущие глаз фонари полицейских, аморфные тени беглецов



Изобразительное решение сообщает фигуре Джонни Мак-Квина (Джеймс Мэзон) романтическое величие

Герой «Выбывшего из игры» пытается и не может понять, почему люди так трусливы, равнодушны и безжалостны



Хозяин «паба» — один из многих виновников трагедии. Можно вызвать полицию, можно оказать Джонни помощь, но проще и лучше всего вышвырнуть его на улицу...

Через мгновение полицейские накроют тела Джонни и Кетли рогожей. Однако главная трагедия для Рида — не гибель героев, а преступное молчание обывателей, допустивших это убийство



Напряженность пластических композиций «Павшего идола» (1948) предвещала бурный финал столкновения юного Фила с порочным миром взрослых

Характерная для Бейнза (Р. Ричардсон) пассивность наполняет фальшью и его жизнь и жизнь Джулии (Мишель Морган) и Фила



Попытка узнать правду о гибели друга сталкивает героя «Третьего человека» Мартинса с миром зла, человеческой пассивности и лицемерия

Неудачное объяснение с Анной открывает другого Мартинса — завистливого, ничтожного, способного на любую подлость



Присущее Орсону Уэллсу обаяние сильной личности заставляет сочувствовать его Лайму — циничному авантюристу, который, инсценировав свою гибель, скрывался от полиции

Выразительность пластических деталей обогащает подтекстом самые проходные эпизоды. Мраморный ангел укоризненно разглядывает замышляющего предательство Мартинса



Умный и усталый скептик, майор Кэллоуэй не может подавить симпатию к Лане и где-то внутри себя выносит приговор Мартинсу, прикрываящему измену другу демагогией

Со свойственным ему мастерством Рид рисует стихию преследования, сообщая развязке трагический характер



Лайм убит, его снова хоронят,
нелепый круг замкнулся. Итог
«Третьего человека» далеко не
благополучен: зло побеждено,
но восторжествует ли добро-
детель?

Черная фигурка Анны медлен-
но приближается под судорож-
но нежные звуки цитры.
Понемногу возникает ощу-
щение нестерпимой тоски, охва-
тившей Мартинса



Порывистая нервность героинь Энн Тодд, обычно переживающих психический шок, а потому замкнутых, подозрительных, истеричных, принесла славу актрисе («Седьмая вуаль»)

Ее партнер в «Седьмой вуали» Джеймс Мэзон привлекал «демоническим» ореолом своих персонажей — загадочных, одиноких человеконенавистников



Цветной фильм «Цезарь и Клеопатра» (1946) был одним из «супер-колоссов», с помощью которых фирма А. Рэнка намеревалась покорить Новый Свет. Однако только актеры К. Рейнс (Цезарь), В. Ли (Клеопатра),

С. Паркер (Британ), С. Грейнджер (Аполлодор) заставляли вспомнить, что этот эклектичный фильм-спектакль поставлен по философской пьесе Б. Шоу



Деспотичная, по-ребячьи наивная и не по-детски хитрая, наделенная острым, но неглубоким умом, юная Клеопатра Вивьен Ли полностью удовлет-

ворила Шоу, который стал называть актрису «второй миссис Пэт Кэмпбелл»

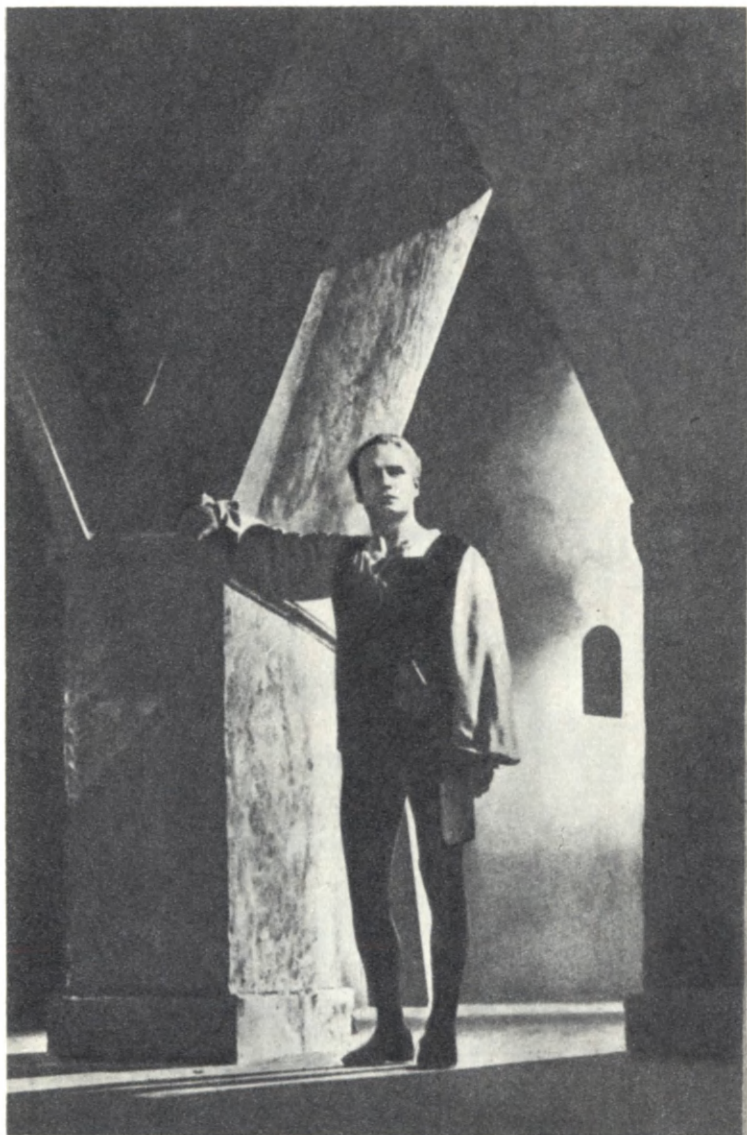


В. Ли вряд ли была толстовской Анной. Но трагическая сила, с которой она показала одиночество гордой незаурядной личности, позволяет отнести к фильму «Анна Каренина» (1948) со снисхождением

Кумир первых послевоенных лет Майкл Уайлдинг (лорд Горринг) и актриса Глинис Джонс (Мейбл Чилтерн) в фильме А. Корды «Идеальный муж» (1947)



«Гамлет» (1948) — одна из наиболее удачных шекспировских экранизаций и лучшая режиссерская работа Л. Оливье



В «Ричарде III», как и в фильмах «Генрих V» и «Гамлет», Л. Оливье исполнял главную роль. На этот раз мелодраmatизм и театральная статичность — от чего он почти

избавился в «Гамлете» — лишили образ необходимой масштабности. Оливье-актер не добился успеха и помешал Оливье-режиссеру. Преобладание слова над действием, прямоли-



нейность пластических ассоциаций, наивная патетика финала — все это показывало, что постановщик подошел к проблеме синтеза театра и кино чисто внешне. В дальнейшем

Оливье не пробовал свои силы в режиссуре, а его лучшей киноролью оказался жалкий конференсье Арчи Райс в фильме «Комедиант»



Партнерша Ч. Чаплина по «Огням рампы» Клер Блум не справилась с ролью леди Анны

«Ричард III» познакомил иностранного зрителя с Д. Гилгудом, А. Клунсом, Р. Ричардсоном и другими мастерами английской сцены



«Смех в раю» (1951) ознаменовал подъем английской кинокомедии. Режиссера М. Дзампи интересовала не эксцентрика, а путь каждого из персонажей к осознанию подлинных человеческих ценностей

Гонки старых автомобилей — такая тема для комедии о чудаковатых англичанах! Однако автор «Дженевьевы» (1952) Г. Корнелиус рассказал о тоскливом быте современников, их одиночестве, о тягостной власти повседневных забот



«Человек в белом костюме» (1952). В роли изобретателя «вечной» нити Сиды А. Гиннес противопоставил моральному ничтожеству и деградации благородство фанатичных одиночек

Изгнание Сиды Стреттона возвращает обывателям покой. Режиссер А. Маккендрик предлагает задуматься: почему же прогресс пугает людей и кажется им неудобным?



Подобие Сиду, художник Галли Джимсон («Устами художника», 1958) — старый заносчивый пьяница и бродяга — одержим страстью творить



Пародируя штампы гангстерских фильмов, Маккендрик заставил смеяться над бандитами, не способными справиться с доверчивой, наивной старушкой («Убийцы леди», 1955)

Тупые «музыканты» растерянно наблюдают, как миссис Уилберфорс (Кети Джонсон) нарушает их планы и бесстрашно уносит футляры с ассигнациями в свою комнату.



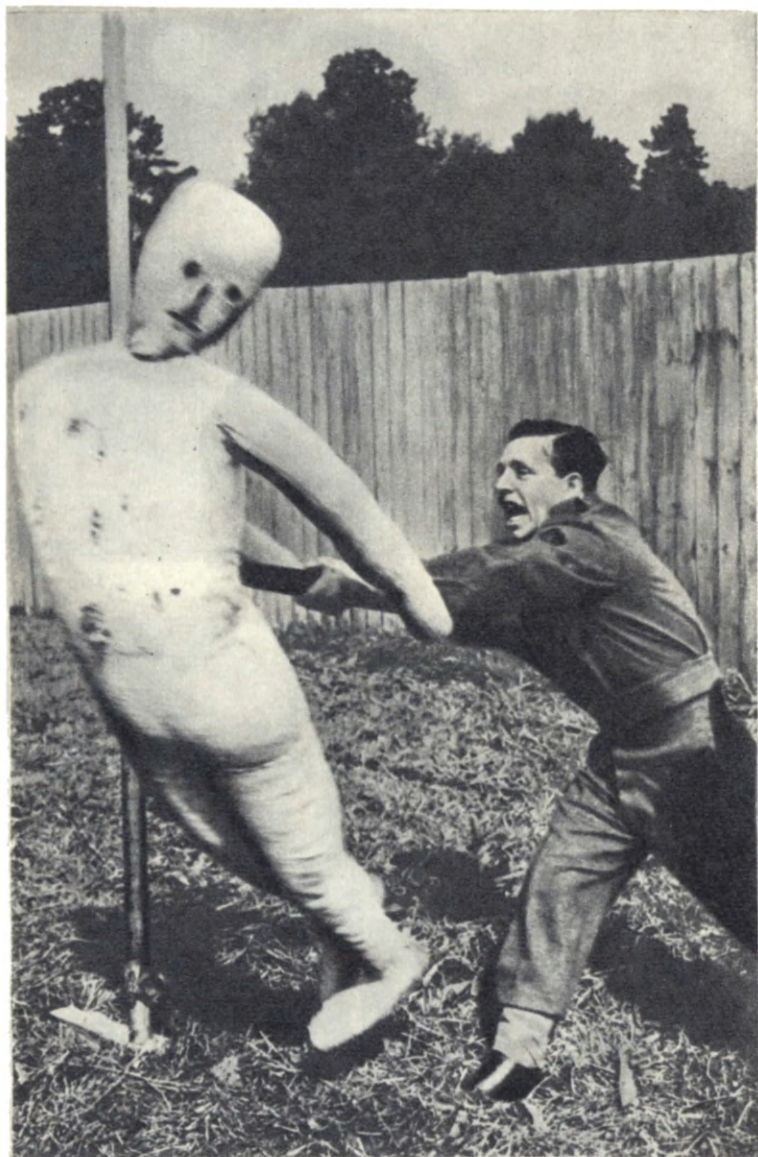
Популярный комик Терри-Томас сообщает своим героям оттенок чисто английского, вышколенного цивилизацией, доведенного до лоска кретинизма («Карлтон Браун — дипломат», 1958)

Сатирические персонажи Питера Селлсера схвачены настолько метко, что не выглядят карикатурой. Премьер Амфибулос рассматривает политику через призму интересов карманника и продает свою страну всем желающим («Карлтон Браун — дипломат»)



Нет предела неловкости героев Нормана Уиздома — наивных, тупо ухмыляющихся, раздражающих слух ослиным гоготом, старательных до идиотизма: даже сержант испуган

рвением рядового Питкина («Мистер Питкин в тылу врага», 1958)



«Мамочка не позволяет» (1956)
Т. Ричардсона и К. Рейша. В
этой короткой хронике одного
вечера в молодежном кафе
впервые прозвучал голос «сер-
дитого» английского кино

Экранизация романа «Путь на-
верх» (1958) заставила крити-
ков вспомнить о существовании
английского кино



Карел Рейш — один из пионеров «сердитого» кино, начал с чистого документализма и пришел к постижению сложной психологии современного молодого человека. В его фильмах, правдиво рассказывающих о промышленных городах и рабочих кварталах Лондона, раскрылось дарование молодых актеров: Альберта Финни, Дэвида Уорнера, Ванессы Редгрейв и других

«В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960). Этот фильм К. Рейша вывел «сердитое» кино к широкому зрителю. «Антигерой» Ситон (Альберт Финни) сменил на экране прежних звезд



Герой Альберта Финни Артур Ситон — плоть от плоти своей рабочей семьи — отвергает сонный мещанский быт и завоеванное отцом благополучие. Ему много дано, но спрашивает он еще больше



«Вкус меда» (1962) Тони Ричардсона — грустный и поэтический фильм о молодых и неприкаянных людях, о любви, тоске и жизнестойкости

«Вкус меда» — встреча двух поколений, двух мироощущений, двух эпох (Джо — Р. Ташингем, Элен — Д. Брайан)



В «Одиночестве бегуна на длинную дистанцию» (1962) Т. Ричардсона трудовая колония для несовершеннолетних предстает моделью современного общества

В фильме «Том Джонс» (1963) сценарист Д. Осборн и режиссер Т. Ричардсон продолжают поиски свободного героя в не-свободном обществе



Идеолог «сердитого» поколения, выдающийся критик, режиссер театра и кино—Линдсей Андерсон. С его именем связаны попытки национального и социального самоопределения молодых английских кинематографистов. Мастер социальной анатомии, Андерсон создал едва ли не лучший фильм английской «новой волны» — «Эта спортивная жизнь»



«Эта спортивная жизнь» (1963). История возвышения и падения кумира английских болельщиков скрывает за собой полную драматизма борьбу жизненных первооснов (вдова Хэммонд — Р. Робертс, Мэчин — Р. Харрис)

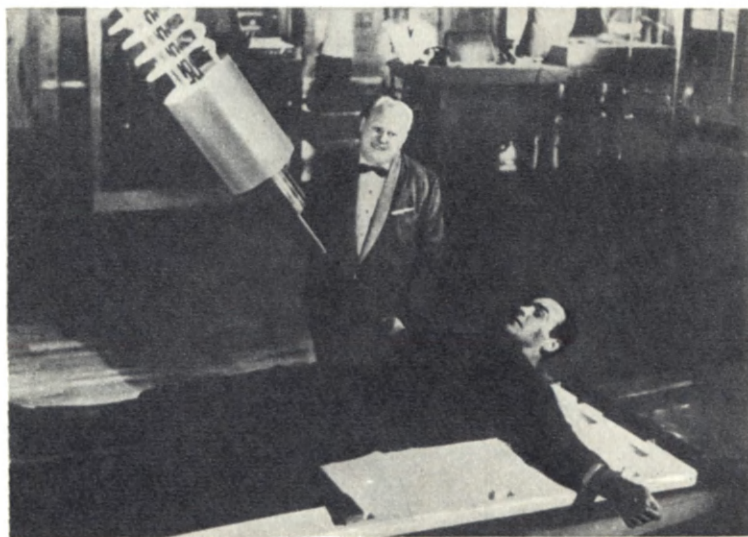


«Сноровка» (1965) Ричарда Лестера — веселое обозрение сегодняшнего Лондона, увиденного глазами современной молодежи. В роли юной провинциалки — Р. Ташингем



«Билли-лжец» (1963) — первый художественный фильм Д. Шлезингера. В роли агента похоронного бюро, живущего больше в мечтах, чем в действительности,— Т. Кортней

«Голдфингер» (1965) — один из серии фильмов об «агенте 007» — Джеймсе Бонде. В главной роли — Шон Коннери



«Холм» (1965) Сиднея Люмета
продолжает традицию психологических военных фильмов, где толкуется столько же об армии, сколько и о жизни с ее бесчисленными поединками классов, рас и психологий



«451° по Фаренгейту» — фильм француза Франсуа Трюффо по роману американца Рея Бредбери, снятый в Великобритании, — фантастическая картина о засилии тоталитаризма и

фашизма. В главной роли — Джули Кристи, сегодняшняя звезда английского экрана



«Доктор Стрейнджлав» (1963)
Стэнли Кубрика — фильм-
предостережение об атомной
угрозе, где в нескольких ролях
выступил актер-эксцентрик Пи-
тер Селлерс



СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия. Д. Шестаков 3

Исторический обзор

И. Трутко. От пионеров до «рассерженных» 9

Н. Хиббин. Проблемы британской кинематографии 62

Фильмы и их создатели.

В. Утилов. Режиссеры английского кино 91

Д. Шестаков. Шесть «сердитых» фильмов 181

В. Утилов. Актеры английского кино 204

Д. Шестаков. Герои и «антигерои» Лоренса Оливье 267

Из английской прессы.

И. Джонсон. Все в порядке, Джек! 280

П. Хаустон. «Путь наверх» 298

Ф. Френч. Альфавилль массовой культуры 313

И. Джонсон. Звезды поневоле 330

Альберт Финни и Мэри Юр говорят об актерском
мастерстве 335

Краткая фильмография 349

Иллюстрации 358

КИНО

ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Редактор *В. А. Рязанова.* Художественный редактор *Г. К. Александров.* Оформление *А. А. Семенова.* Технический редактор *Р. П. Бачек.* Корректоры *А. А. Позина и Г. Г. Элькина.*

А09984. Сдано в набор 12/III 1969 г. Подписано к печати 2/XII 1969 г. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 22,260. Уч.-изд. л. 23,376. Тираж 30 000 экз. Издат. № 15676. Издательство «Искусство», Москва, К-51. Цветной бульвар, 25. Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны Калининским полиграфкомбинатом Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5. Зак. № 313. Цена 1 р. 75 к.

1р.75к.

КИНО ВЕЛИКОБРИТАНИИ



История кинематографа зарубежных стран неизменно привлекает внимание читателей. Удовлетворяя этот спрос, издательство «Искусство» выпускает отдельные монографии, освещающие творческий путь того или иного мастера, обобщающие труды («История зарубежного кино» в трех томах) и работы, знакомящие читателя с кинематографом отдельных стран (Б. Михалек «Заметки о польском кино», И. Немешкюрти «История венгерского кино» и др.).

Настоящий сборник посвящен английскому киноискусству от его зарождения до конца 60-х годов.

Здесь исторические обзоры соседствуют со статьями, подробно рассматривающими творчество ведущих актеров и режиссеров. Наряду с советскими исследователями выступают английские критики, приводятся высказывания мастеров английского экрана и заметки английской прессы, дается фильмография. В иллюстрациях представлены «звезды» английского кино в лучших ролях.

Такое разнообразие материалов способствует созданию широкой панорамы истории и сегодняшнего дня кино Великобритании.

