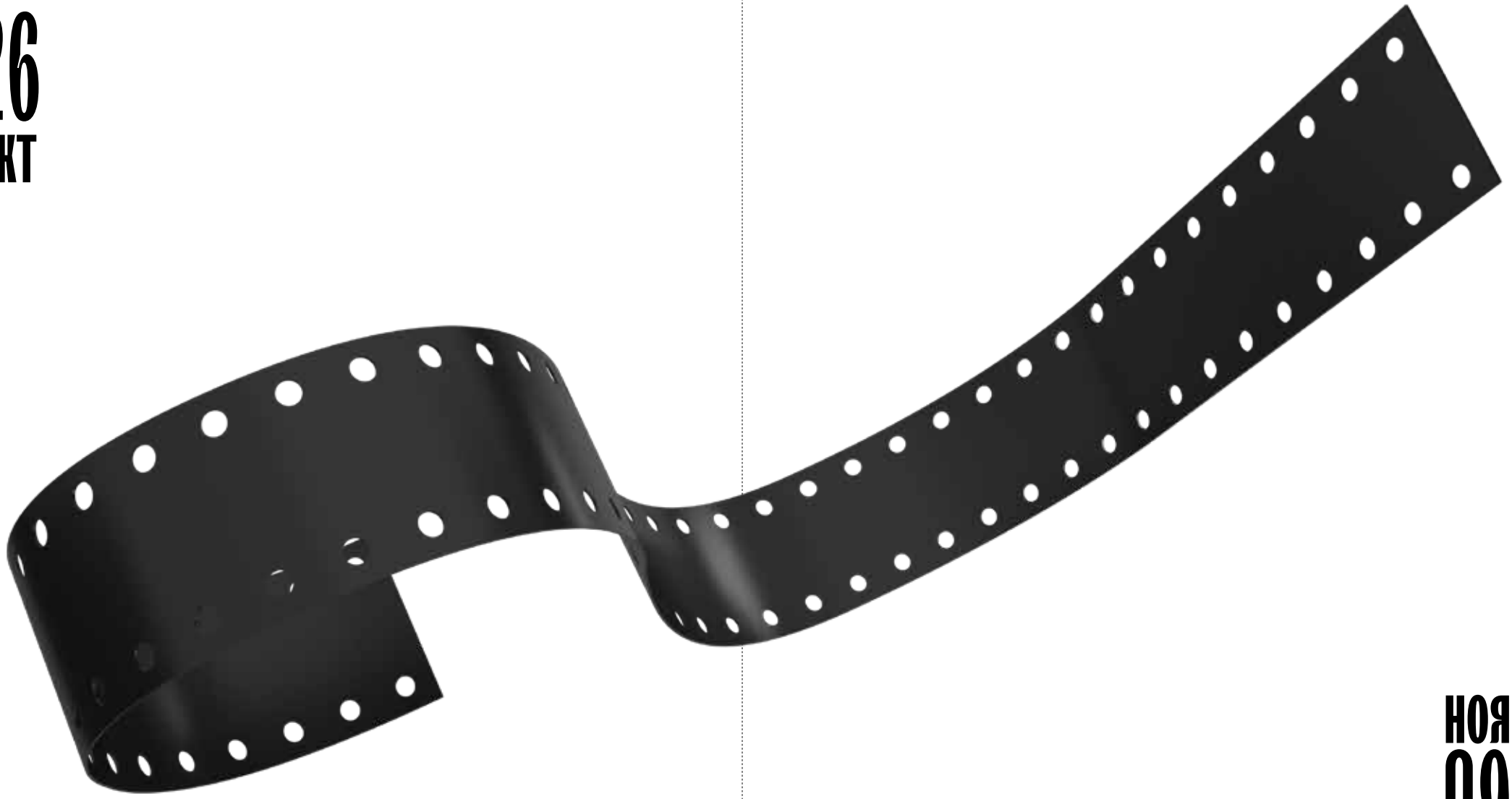
ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ

1й МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ

1й МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ

26 ОКТ



НОЯ 09

ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ 1й МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГФФ
ГОС ФИЛЬМОФОНД

ИНТЕРФЕСТ
INTERFEST

ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

GARAGE

КИНОТЕАТР ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

МОСКИНО

INSTITUT FRANÇAIS

LITHUANIAN FILM CENTRE

Národní filmový archiv

австрийский культурный форум

ЛЕНФИЛЬМ

SLOVENSKI FILMSKI CENTER JAVNA AGENCIJA SLOVENIAN FILM CENTRE

JAPAN FOUNDATION

TAMASA

РОССИЯ

КИНО СТУДИЯ ГОРЬКОГО

QAZAQFILM

Gaumont

PARK CIRCUS
AN ARTS ALLIANCE COMPANY

CRISTALD FILM

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ

ИСКУССТВО КИНО

СЕАНС

SRSLY

COLTA.RU

МОСКВИЧ

I МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ

ОРГАНИЗАТОРЫ

Министерство культуры Российской Федерации

Госфильмофонд России

I Московский международный фестиваль архивных фильмов в Москве является преемником фестиваля «Белые Столбы». С 1997 года его организует Госфильмофонд России для знакомства киноведов и синефилов с коллекцией одного из важнейших в мире и крупнейшего в России киноархива. Ранее фестиваль проходил в Московской области в кинозалах Госфильмофонда. В 2021 году фестиваль архивных фильмов впервые пройдёт в Москве. Он получит новый статус и новую жизнь, сохранив традиции, заложенные вдохновителем и художественным руководителем фестиваля «Белые Столбы» киноведом-архивистом Владимиром Юрьевичем Дмитриевым (1940–2013) и продолженные историком кино Петром Багровым, курировавшим фестиваль в последние годы.
Показы пройдут в кинотеатрах «Иллюзион», «Москино Космос», «Художественный», Центре документального кино (ЦДК) и Музее современного искусства «Гараж». Большая часть фильмов будет продемонстрирована с плёнки на языке оригинала.

ДИРЕКЦИЯ ФЕСТИВАЛЯ

Почетный президент фестиваля	**Владимир Малышев,** ректор Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова
Директор кинофестиваля	**Надежда Степанова,** директор по маркетингу и стратегическому развитию Госфильмофонда
Художественный руководитель фестиваля	**Николай Изволов,** историк кино
Программный директор фестиваля	**Алиса Насртдинова,** заместитель начальника отдела биофильмографии и международных связей Госфильмофонда

ШТАБ ФЕСТИВАЛЯ

Руководитель штаба фестиваля	**Александра Лаврова,** специалист по программной деятельности Госфильмофонда
Координатор гостевой службы и аккредитации	**Юлия Цой,** специалист по программной деятельности Госфильмофонда
Юрисконсульты	**Роман Романов,** начальник отдела по имущественным отношениям и интеллектуальной собственности
	Елена Котелевская, ведущий специалист отдела по имущественным отношениям и интеллектуальной собственности
PR-специалист	**Матвей Высочкин,** специалист по внешним коммуникациям Госфильмофонда
SMM-поддержка и дизайн	**Екатерина Экстович,** специалист по внешним коммуникациям Госфильмофонда
Координатор мероприятий и производства	**Алексей Тулинов,** специалист по специальным мероприятиям Госфильмофонда
Координатор показов	**Сергей Орлов,** специалист по репертуару кинотеатра «Иллюзион»
Руководитель службы подготовки и доставки киновидеоматериалов	**Светлана Яковлева,** начальник отдела выдачи Госфильмофонда
Координатор переводов и субтитрирования	**Ирина Строчкова,** начальник участка субтитрирования Госфильмофонда
Научный консультант и координатор научной конференции	**Ольга Деревянкина,** руководитель отдела биофильмографии Госфильмофонда
Редактор каталога	**Надежда Степанова,** директор по маркетингу и стратегическому развитию Госфильмофонда
Администратор сайта	**Зинаида Мещерякова,** администратор сайтов Госфильмофонда
Системный администратор	**Максим Мизанов,** руководитель службы компьютерного обеспечения Госфильмофонда
Финансовые координаторы	**Наталья Демо,** заместитель главного бухгалтера Госфильмофонда
	Кристина Нуштаева, заместитель начальника отдела экономического анализа и планирования Госфильмофонда
Руководитель технических служб	**Михаил Смирнов,** исполнительный директор кинотеатра «Иллюзион»
Логист	**Игорь Лопатин,** руководитель транспортного отдела Госфильмофонда

Врио генерального директора Госфильмофонда
Роман Чистяков

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ БЛАГОДАРИТ ЗА ПОМОЩЬ И УЧАСТИЕ В ПОДГОТОВКЕ ФЕСТИВАЛЯ

ООО «Интерфест»
Cineteca di Bologna
и лично Чечилию Чинчерели и Кармен Акапуто
Cristaldi Film
и лично Франческу Триподи
Gaumont
и лично Луизу Паро
Lithuanian Film Centre
и лично Аусте Юците
Národní filmový archiv / National Film Archive
и лично Катерину Фойтову
Park Circus
и лично Кейт Ковентри и Марка Трусдейла
Slovenski filmski center/Slovenian Film Centre
и лично Нерину Косьянчич
Tamasa Distribution
и лично Лоранс Бербон
Австрийский культурный форум
и лично Фабиана Ортнера и Дарью Гусарову
ВГТРК
и лично Антона Златопольского
Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК)
и лично Владимира Малышева и Андрея Апостолова
Гостелерадиофонд
и лично Ларису Малахову и Александра Шафинского
Искусство кино
и лично Антона Долина и Владимира Кочаряна
Казахфильм имени Шакена Айманова
и лично Айдара Баталова
Киноконцерн «Мосфильм»
и лично Карена Шахназарова, Алексея Шабалина и Елену Орёл
Киностудию «Ленфильм»
и лично Павла Щербакова, Константина Шавловского, Марию Сеславину, Ольгу Аграфенину, Ирину Павлову и Николая Буяка
Киностудию имени Горького
и лично Юлиану Слащёву, Екатерину Дудину, Валерию Михайлову и Наталью Белозёрову
Кинотеатр «Художественный»
и лично Варвару Мельникову, Стаса Тыркина и Галарину Долговых
Министерство культуры Российской Федерации
и лично Ольгу Любимову, Светлану Максимченко и Елизавету Бобряшову
Молдова-филм
и лично Аллу Грек
Москино
и лично Наталью Мокрицкую и Екатерину Титаренко
Музей современного искусства «Гараж»
и лично Антона Белова, Евгения Гусятинского и Елену Тазетдинову
Отдел японской культуры Japan Foundation в ВГБИЛ
и лично Ёсуке Кусакабэ и Ёко Саканоуэ
Посольство Франции в Москве и Французский институт в России
и лично Эммануэль Фосильон и Катю Гролле
Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД)
и лично Наталью Калантарову, Римму Моисееву, Сергея Переходова и Галину Королёву
Центр документального кино
и лично Софью Капкову, Марию Крупнову и Марию Готлиб
Югославскую кинотеку
и лично Александра Эрдельяновича,
а также Наума Клеймана, Елену Филатову, Марка Пола Майера, Саломэ Алекси,
Петра Багрова, Даниэля Берда, Димитрия Везироглю, Эмили Коки, Луис Паро, Валери Познер и Бернара Эйзеншица

СОДЕРЖАНИЕ

11 Приветственное слово Министра культуры Российской Федерации Ольги Любимовой

12 Приветственное слово президента I Московского международного фестиваля архивных фильмов Владимира Малышева

14 ИЛЛЮЗИОН

16 **РЕСТАВРАЦИИ И НАХОДКИ**
20 ЮДИФЬ И ОЛОФЕРН / JUDITH ET HOLOPHERNE. Франция, 1909
22 ТОРКВАТО ТАССО / TORQUATO TASSO. Италия, 1909
24 ОСВОБОЖДЁННЫЙ ИЕРУСАЛИМ / LA GERUSALEMME LIBERATA. Италия, 1911
26 ТОРКВАТО ТАССО / TORQUATO TASSO (Gli amori di Eleonora d'Este, Vita e amori di Torquato Tasso). Италия, 1914
28 МОЙ КУЗЕН / MY COUSIN. США, 1918
30 ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ. СССР, 1966
32 ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ. Казахстан, Россия, 2005
34 МОЛОХ. Россия, Франция, Германия, Япония, Италия, 1999
36 НЕЗНАКОМКА, СССР, 1985
38 БУБА, СССР, 1930
40 МРАЧНАЯ ДОЛИНА (УЖМУРИ / УГРЮМЫЙ). СССР, 1934
42 СЕКРЕТЫ / SECRETS. США, 1924

44 **ТЕМА. ТРУДНЫЙ ВОЗРАСТ**
48 АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ. СССР, 1954
50 КОГДА ЗАЦВЁЛ МИНДАЛЬ. СССР, 1972
52 КОГДА Я БЫЛ МАЛЕНЬКИМ. СССР, 1968
54 КОГДА РАЗВОДЯТ МОСТЫ. СССР, 1962
56 ПОСЛЕДНИЙ ШАНС. СССР, 1978
58 ПУТЕШЕСТВИЕ В АПРЕЛЬ. СССР, 1962
60 СЫН. СССР, 1955

62 **ПЕРСОНА. ДОСТОЕВСКИЙ**
66 ИДИОТ. Российская империя, 1910
68 МЁРТВЫЙ ДОМ (ТЮРЬМА НАРОДОВ). СССР, 1932
70 ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ / CRIME ET CHÂTIMENT. Франция, 1935
72 ПУРИТАНИН / LE PURITAIN. Франция, 1937
74 ИДИОТ / HAKUCHI. Япония, 1951
76 БЕЛЫЕ НОЧИ / LE NOTTI BIANCHE. Италия, Франция, 1957
78 ВРАГ / NEPRIJATELJ. Югославия, 1965
80 КРОТКАЯ / UNE FEMME DOUCE. Франция, 1969
82 ШАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ / L'AMOUR BRAQUE. Франция, 1984

84 **КИНОСТОЛИЦА. ВЕНА**
88 СВАДЕБНЫЙ МАРШ / THE WEDDING MARCH. США, 1928
90 ВЕНСКАЯ КРОВЬ / WIENER BLUT. Австрия, 1942
92 ОТ МАЙЕРЛИНГА ДО САРАЕВА / DE MAYERLING À SARAJEVO. Франция, 1940
94 В СОЛНЕЧНОМ СИЯНИИ / СПАСИБО, МАДАМ / IM SONNENSCHEIN / OPERNRING / THANK YOU, MADAME. Австрия, 1936
96 ФЛИРТ / LIEBELEI. Германия, 1933
98 СИЛУЭТЫ / SILHOUETTEN. Австрия, 1936
100 ПРЕМЬЕРА / PREMIERE. Австрия, 1937
102 Австро-венгерская довоенная хроника

106 **КИНО О КИНО**
110 РОЖДЕНИЕ КИНО / NAISSANCE DU CINÉMA. Франция, 1946
112 ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ МУЖЧИНЫ С КИНОКАМЕРОЙ / BÁJEČNÍ MUŽI S KLIKOU. Чехословакия, 1978
114 КИНОГЕРОИ / FILMENS HELTE. Дания, 1928
116 ТУШИТЕ СВЕТ! / ОТБОЙ / LIGHTS OUT! США, 1923
118 ШПУНЦ / LE SCHPOUNTZ. Франция, 1937
120 СЕНСАЦИИ КИНО / CAMERA THRILLS. США, 1935
122 СЛИШКОМ ГОРЯЧО / TOO HOT TO HANDLE. США, 1938
124 ЗВЕЗДА БЕЗ СВЕТА / ÉTOILE SANS LUMIÈRE. Франция, 1946
126 ВОЛШЕБНЫЙ ЛУЧ. СССР, 1963
128 ЗЛЫЕ И КРАСИВЫЕ / THE BAD AND THE BEAUTIFUL. США, 1953

130 МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

132 **КИНОЛЮБИТЕЛЬ. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ АЛЕНА КАВАЛЬЕ**
136 ЭТОТ АВТООТВЕТЧИК НЕ ПРИНИМАЕТ СООБЩЕНИЯ / CE RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGES. Франция, 1978
138 ВСТРЕЧА / LA RENCONTRE. Франция, 1996
140 СВЯТЫЕ МЕСТА / LIEUX SAINTS. Франция, 2007
142 КИНОЛЮБИТЕЛЬ / LE FILMEUR. Франция, 2005

144 МОСКИНО КОСМОС

148 **ШИРОКИЙ ФОРМАТ**
150 ДЕРСУ УЗАЛА. СССР, Япония, 1975
152 ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ. СССР, 1960

154 ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

156 **РЕТРОСПЕКТИВА СЕМЁНА РАЙТБУРТА (1921–2012)**

174 КИНОТЕАТР «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ»

176 **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ. 1909**
178 Реконструкция первых киносеансов
179 Хроникальные фильмы из коллекции РГАКФД
180 ДРАМА В ТАБОРЕ ПОДМОСКОВНЫХ ЦЫГАН. Российская империя, 1908
181 РУССКАЯ СВАДЬБА XVI СТОЛЕТИЯ. Российская империя, 1908
182 ДАМА С КАМЕЛИЯМИ / LA DAME AUX CAMÉLIAS. Российская империя, 1908
183 СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО. Российская империя, 1909

184 РЕЖИССЁРЫ
192 АВТОРЫ

Дорогие друзья!

От имени Министерства культуры Российской Федерации приветствую участников, организаторов и гостей I Московского международного фестиваля архивных фильмов.
Киносмотр, ставший преемником прославленного на всю страну международного фестиваля «Белые Столбы», получил в этом году новую жизнь, что особенно важно в условиях плодотворного межкультурного диалога.
В рамках насыщенной программы гости форума получат уникальную возможность познакомиться с шедеврами из богатой коллекции Госфильмофонда, российских и иностранных киноархивов. Сохранившиеся работы представляют собой настоящий историко-культурный феномен и будут высоко оценены зрителями.
Уверена, у фестиваля есть все шансы стать событием мирового масштаба. Желаю команде Госфильмофонда больших успехов, а гостям — огромного удовольствия от просмотра!

Ольга Любимова
Министр культуры Российской Федерации

Дорогие друзья!

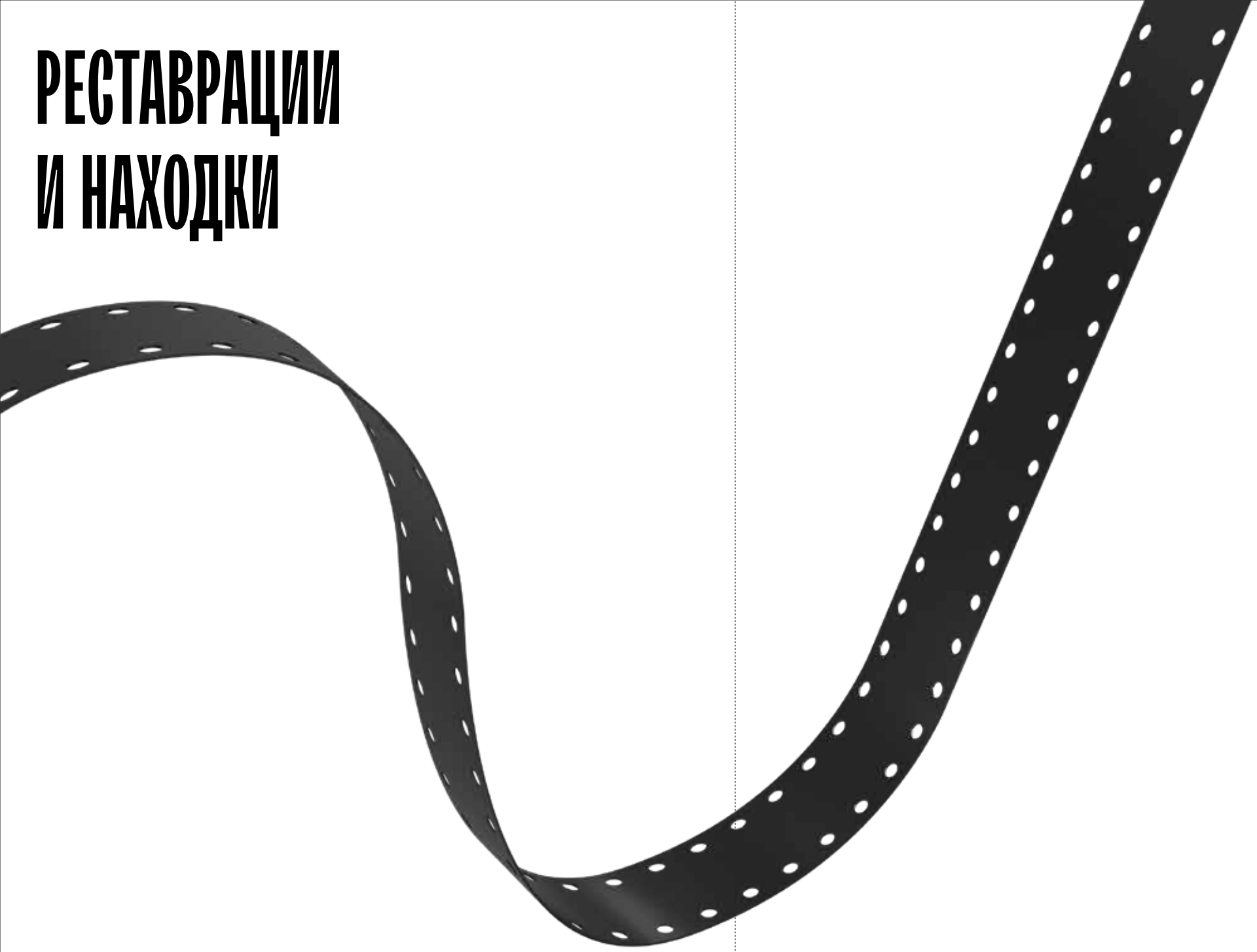
Поздравляю вас с этим праздником редкого, великого и, безусловно, интересного кино!
Я в качестве генерального директора Госфильмофонда начинал этот фестиваль, а теперь, в качестве почётного президента рад приветствовать его в Москве.
Это смелый, особенно в современных реалиях, шаг. Но тем не менее шаг неизбежный. Я счастлив, что архивное кино всё чаще и чаще покидает стены фондохранилищ, что ведущие синематеки, архивы и дистрибьютеры занимаются реставрацией легендарных фильмов, находят, восстанавливают, казалось бы, утраченные ленты и возвращают их зрителю.
Я надеюсь, что со временем эта архивная лихорадка будет охватывать всю Москву, всю страну. И не только раз в год. Эти картины — прекрасная школа, безграничное вдохновение и невероятное эстетическое впечатление и душевное потрясение.
Я завидую тем, кто впервые приобщится к показам Фестиваля архивных фильмов, и желаю родному и любимому Госфильмофонду аншлагов и новых искромётных идей для новых фестивалей!

Владимир Малышев
Президент I Московского международного фестиваля архивных фильмов, ректор Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова, доктор искусствоведения

П Р О Г Р А М М А ▭ И Л Л Ю З И О Н ▭

П Р О Г Р А М М А ▭ И Л Л Ю З И О Н ▭

РЕСТАВРАЦИИ И НАХОДКИ



Задачи киноархивов достаточно многообразны.
Им вменено не только собирать, не только идентифицировать, не только хранить, не только реставрировать, но и восстанавливать фильмы, дарить им новую жизнь.
Кинофестиваль архивного кино — естественное событие, позволяющее фильму пережить второе рождение. Таких фестивалей в мире немало. Фестиваль архивных фильмов Госфильмофонда России — один из самых молодых, хотя и существует уже почти четверть века.
Ленты незаслуженно забытые, недавно обнаруженные, восстановленные, полученные из других архивов предстают перед зрителями практически «впервые» после многих лет забвения.
Это забвение часто бывает вызвано случайными причинами, лежащими далеко от зрительского внимания. Меняются технологии показа, плёночные проекторы заменяются цифровыми — и вот уже целые поколения ещё даже не совсем старых лент выпадают из обихода. Оцифровка — естественный способ вернуть их зрителям, вывести на новую технологическую «орбиту».
Фильмы «теряются» в каталогах благодаря смене прокатного названия в другой стране, и исследователи проводят годы своей жизни в попытках установления настоящего «имени» очередной старой ленты.
Бывает и так, что фрагменты одного фильма находятся в разных местах, и тогда архивисту приходится собирать их вместе, воссоздавая первоначальный авторский замысел.
Таких историй много.
Фестиваль архивных фильмов дарит зрителям удивительную возможность прикоснуться к тайнам истории кино, испытать радость приобщения к подлинным ценностям прошлого, становящимся ценностями настоящего.
В программе реконструкций фестиваля 2021 года мы собрали фильмы различных эпох — от «примитивов» начала XX века до работ наших современников.
Здесь «Юдифь и Олоферн», ранняя работа Луи Фейада, будущего постановщика знаменитого сериала «Фантомас», столь любимого авангардистами 1920-х годов во Франции и Советском Союзе.
Целая подборка ранних итальянских фильмов, объединённая именем поэта Торквато Тассо: две биографические ленты о нём и экранизация его поэмы «Освобождённый Иерусалим», сделанная знаменитым постановщиком исторических «боевиков» Энрико Гуаццони в 1910 году.
Среди работ наших соотечественников — оставшийся незаконченным фильм одной из самых ярких фигур «Ленфильма» и всего нашего кино Динары Асановой «Незнакомка» (1985) и отреставрированный «Молох» Александра Сокурова.
Два фильма Нуцы Гогоберидзе, одной из первых грузинских (и советских) женщин-режиссёров, «Буба» и «Мрачная долина» («Ужмури»). Она была также сопостановщицей первого фильма знаменитого Михаила Калатозова «Их царство».
На экране появится восстановленный в цифровом качестве фильм-эксперимент Рустама Хамдамова «Вокальные параллели» (2005), сделанный по сценарию Ренаты Литвиновой и с её участием в главной роли.
И наконец, зрители увидят «Долгую счастливую жизнь», существующую в сознании современного зрителя как легенда,— единственную режиссёрскую работу Геннадия Шпаликова, одного из самых знаменитых поэтов периода оттепели.

Николай Изволов

ЮДИФЬ И ОЛОФЕРН / JUDITH ET HOLOPHERNE (В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ПРОКАТЕ «ЮДИФЬ»)

Франция, Société des Etablissements L. Gaumont

1909

17 минут

Цветной (вирирование, тонирование, трафаретный способ окраски), немой, 1 часть, 310 метров (копия Госфильмофонда — 302 метра, 18 к/с), русские интертитры. ВЭ 14.VI.1909
Реставрация Госфильмофонда. DCP

Режиссёр: Луи Фейад
В ролях: Рене Карл (Юдифь), Леонс Перре, Морис Вино, Кристиан Мандели, Алис Тиссо

ЭКРАНИЗАЦИЯ ВЕТХОЗАВЕТНОГО СЮЖЕТА О ЮДИФИ, СПАСШЕЙ РОДНОЙ ГОРОД ОТ НАШЕСТВИЯ НЕПРИЯТЕЛЯ. РАСКРАШЕННЫЙ ВРУЧНУЮ ФИЛЬМ БЫЛ БЕРЕЖНО ОТРЕСТАВРИРОВАН СПЕЦИАЛИСТАМИ ГОСФИЛЬМОФОНДА.

Фильм «Юдифь и Олоферн» был выпущен французской киностудией Gaumont 14 июня 1909 года, всего через семь месяцев после премьеры «Убийства герцога Гиза» — первого фильма французской киностудии Film d'Art, название которой положило начало понятию «художественный фильм». «Юдифь и Олоферн» — это исключительная по сложности филигранная работа. Исчерпывающий отзыв о ней оставил журналист американской газеты The Moving Picture World: «Это лучший фильм, когда-либо демонстрируемый на экране, и я могу с уверенностью сказать, что никто не сможет вспомнить картину, в такой мере подлинную и точную деталями, настолько богатую декорациями и костюмами, столь прекрасную по цветам, так умело снятую и так умно сделанную и сыгранную. "Юдифь", безусловно, является откровением о том, что нам приготовила кинематография. Дать описание предстоящего фильма невозможно, потому что перо не может передать в уме впечатления от увиденного на экране. Те немногие присутствовавшие на предварительном показе были заворожены, и всё, что они могли сказать, было восклицанием "Восхитительно!"» (Ruth T. Quality vs. Quantity: As Viewed by an Exchange Proprietor / T. Ruth // The Moving Picture World.— 1910.— 9 April.— P. 551–552).
Фильм не был забыт историками кино. Он включается в фильмографии студии Gaumont, Луи Фейада, актёров Рене Карл и Леонса Перре. Упоминания, а зачастую и полноценные исследования встречаются в литературе по истории кино. Но лишь немногие видели этот фильм, причём исключительно благодаря частично сохранившемуся и весьма изношенному нитропозитиву, находящемуся в Британском институте кино в Лондоне (ранее копия принадлежала швейцарской коллекции Joye, многие кадры в ней отсутствовали).
В 2020 году фактически состоялось второе рождение фильма — в Госфильмофонде России была идентифицирована ещё одна копия «Юдифи и Олоферна». Безупречно сохранившийся окрашенный нитропозитив принадлежал Сергею Ивановичу Осипову и был передан в Госфильмофонд в 1967 году. Осипов, дореволюционный прокатчик и владелец нескольких московских кинотеатров, в течение некоторого времени был партнёром крупнейшей компании «П. Тиман, Ф. Рейнгардт и С. Осипов». О самом Осипове мало что известно — даже его потомки не подозревали о кинематографическом прошлом своего деда и прадеда.
Эта копия чрезвычайно ценна по нескольким причинам. Прежде всего, потому что является копией «первого поколения», то есть напечатана непосредственно с оригинального негатива. Этот способ был распространён лишь в ранний период немого кинематографа и обеспечивал максимально высокое качество изображения (в более поздние времена обычно использовали дубль-негатив в качестве исходника для печати позитивных копий). Во-вторых, копия эта практически нетронута: на ней не обнаружено никаких следов порчи, гидролиза, нет даже незначительного износа фильмового материала. В-третьих, в фильме использовалось сразу три техники окрашивания: вирирование, тонирование и трафаретный способ (при последнем на каждый кадр цвет наносился вручную). И наконец, эта копия является максимально полной, с одной лишь оговоркой, что русские дореформенные интертитры весьма упрощены по сравнению с поэтичными титрами копии Британского института кино.
Фильм был отсканирован в разрешении 2K, были произведены стабилизация, чистка и устранение мерцания изображения. Особое внимание было уделено сопоставлению цветов исходного материала с отсканированным для обеспечения наиболее точной цветопередачи цифровой реставрированной копии фильма.
Премьера фильма «Юдифь и Олоферн» — долгожданное среди архивистов событие. Картина уже была запрошена для показа ведущими синематеками мира.

Тамара Шведюк

ТОРКВАТО ТАССО / TORQUATO TASSO

Италия, S. A. Ambrosio

1909

13 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, 250 метров (копия Госфильмофонда — 244,7 метра, 18 к/с), русские интертитры
Реставрация Госфильмофонда. DCP

Режиссёр: Луиджи Маджи (?), Роберто Оменья (?)
Оператор: Джованни Витротти
В ролях: Луиджи Маджи (Торквато Тассо), Мари Клео Тарларини, Альберто А. Капоцци, Марио Воллер Буцци, Оресте Гранди, Серафино Вите, Эрнесто Вазер, Эрколе Вазер, Мирра Принципи (?)

ПРИГЛАШЁННЫЙ ГЕРЦОГОМ АЛЬФОНСО II КО ДВОРУ ФЕРРАРЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ СВОИХ СТИХОВ ПОЭТ ТОРКВАТО ТАССО ОКАЗЫВАЕТСЯ В ЦЕНТРЕ ПРИДВОРНЫХ ИНТРИГ ИЗ-ЗА ЕГО ТАЙНОЙ ЛЮБВИ К СЕСТРЕ ГЕРЦОГА ЭЛЕОНОРЫ Д'ЭСТЕ.

Торквато Тассо (1544–1595) — значимая фигура в истории итальянской литературы, поэт и драматург, посмертную славу он приобрёл благодаря героической поэме «Освобождённый Иерусалим». Это эпическое произведение о столкновении христиан и мусульман во время Первого крестового похода вплоть до христианского завоевания Иерусалима создавалось им более 20 лет.
Итальянский кинематограф конца 1900-х — начала 1910-х годов черпает сюжеты в национальной истории, в том числе из произведений, изложенных Торквато Тассо. Помимо почти неизвестной итальянской экранизации 1911 года, пьесы «Аминта» режиссёра Джузеппе Берарди для Helios Film, в эпоху немого кино биография поэта и его знаменитый шедевр легли в основу четырёх кинопроизведений: «Торквато Тассо» (1909), «Торквато Тассо» (1914), «Освобождённый Иерусалим» (1911) и «Освобождённый Иерусалим» (1918).
До недавних пор лишь «Освобождённый Иерусалим» 1918 года считался сохранившимся, но в результате исследовательской работы были атрибутированы ещё три фильма. Все они, частично или полностью, сохранились в архиве Госфильмофонда России.
Первый фильм, рассказывающий о жизни Торквато Тассо, выпустила Società Anonima Ambrosio, ведущая киностудия Турина. Источники расходятся в том, кто является режиссёром: Луиджи Маджи (итальянский актёр и режиссёр немого кино, также исполнивший роль Тассо) либо Роберто Оменья (партнёр компании Ambrosio с момента её основания, занимавшийся преимущественно хроникой).
В архиве Госфильмофонда России хранятся чёрно-белый триацетатный контратип и позитив фильма. Исходником для контратипа послужил подверженный гидролизу нитропозитив (по этой причине впоследствии смытый). Фильм, так же как и «Юдифь и Олоферн», поступил в Госфильмофонд в 1967 году из коллекции дореволюционного прокатчика Сергея Ивановича Осипова. Одночастёвый фильм (вероятнее всего, ещё нитропозитив) был разделён на две бобины и хранился под условным названием «Первые минуты безумия Тассо», взятым из первого интертитра второй бобины. Несмотря на всё вышеперечисленное, копия полная и соответствует оригиналу. Фильм был отсканирован в разрешении 2К. Были произведены стабилизация, чистка, устранение мерцания изображения. В настоящее время качественная DCP-копия доступна для показа в кинотеатрах и может быть включена в кураторские программы и серии архивных показов.

Тамара Шведюк

ОСВОБОЖДЁННЫЙ ИЕРУСАЛИМ / LA GERUSALEMME LIBERATA

(В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ПРОКАТЕ — «БОРЬБА НАРОДОВ»)

Италия, Cines (Princeps series)

1911

25 минут

Чёрно-белый, немой, 3 части, 1 000 метров (?) (копия Госфильмофонда — 309 метров, 18 к/с), русские интертитры. ВЭ апрель 1911
Реконструкция и реставрация Госфильмофонда. DCP

Автор сценария и режиссёр: Энрико Гуаццони
Оператор: Алессандро Бона
Художники: Франческо Ронсетти
В ролях: Амлето Новелли (Танкреди), Карло Каттанео (Готфрид Бульонский), Эмилио Гионе (Ринальдо), Джанна Террибили-Гонсалес (Клоринда), Фернанда Негри-Пуже (Армида), Чезаре Молтини (Аладин), Альфредо Браччи

ПО МОТИВАМ ПОЭМЫ ТОРКВАТО ТАССО «ОСВОБОЖДЁННЫЙ ИЕРУСАЛИМ». ГРАФ ГОТФРИД БУЛЬОНСКИЙ И ЕГО СОЮЗНИКИ ОТПРАВЛЯЮТСЯ В ПЕРВЫЙ КРЕСТОВЫЙ ПОХОД К СТЕНАМ ИЕРУСАЛИМА.

В истории итальянского немого кино «Освобождённый Иерусалим» имеет такое же значение, как «Ад» (выпущенный в том же году), «Камо грядеши?» и «Кабирия». С той лишь разницей, что «Освобождённый Иерусалим» 1911 года считался утраченным.
Итальянская кинопромышленность с начала десятых годов испытывала чрезвычайный подъём. От фильма к фильму увеличивались бюджет и размах, усложнялся сюжет, а значит, и продолжительность картины. И неудивительно, что крупнейшая киностудия страны Cines выбрала главное произведение Тассо для своего первого фильма из серии Princeps — крупнобюджетных масштабных полотен, часто на основе классических исторических или литературных произведений. И эту, и версию «Освобождённого Иерусалима» 1918 года (за которую до недавнего времени принимали хранящуюся в Госфильмофонде копию 1911 года) поставил ведущий режиссёр итальянского кинематографа Энрико Гуаццони. Фильм снимали пять месяцев (что немыслимо долго для тех лет), в нём принимали участие до 800 человек, метраж впервые для киностудии составлял четыре бобины. «Освобождённый Иерусалим» сразу прогремел как на национальном, так и на международном уровне. По словам итальянских историков Альдо Бернардини и Витторио Мартинелли, в сентябре 1912 года студия Pathé Fréres поспешила выпустить свою картину на сюжет Торквато Тассо, окрашенную в технике Pathecolor, с актёрами из Комеди Франсез и мимом Полем Франком (документального подтверждения этой информации нет). Кстати, это не первая экранизация поэмы французской киностудией: в 1910 году режиссёр Камилло де Морлон снял «Тирана Иерусалима».
«Освобождённый Иерусалим» поступил в коллекцию Госфильмофонда из ВГИКа в 1950-х. С полученного нитропозитива был напечатан безопасный триацетатный чёрно-белый контратип, который был отсканирован в формате 2K. Были выполнены основные работы по стабилизации, очистке и устранению мерцания. Из четырёх оригинальных частей фильма сохранились первая и третья. Содержание недостающих частей было восполнено благодаря сохранившимся оригинальному списку интертитров и фотографиям.

Тамара Шведюк

ТОРКВАТО ТАССО / TORQUATO TASSO (GLI AMORI DI ELEONORA D'ESTE, VITA E AMORI DI TORQUATO TASSO)

Италия, Savoia Film

1914

45 минут

Чёрно-белая плёнка, вирирование и тонирование, немой, 4 части, 1 220 (?) / 1 600 (?) метров (копия Госфильмофонда — 705,9 метра, 18 к/с), русские дореволюционное интертитры, русские реконструированные интертитры. ВЭ III.1914
Реконструкция и реставрация Госфильмофонда. DCP

Режиссёр: Роберто Данези
В ролях: Марио Ронкорони (Торквато Тассо), Сигурд Трир

ПРИ ДВОРЕ ФЕРРАРЫ ПОЭТ ТОРКВАТО ТАССО ЗНАКОМИТСЯ С ДВУМЯ ПРИДВОРНЫМИ ДАМАМИ — ЭЛЕОНОРОЙ Д'ЭСТЕ, СЕСТРОЙ ГЕРЦОГА АЛЬФОНСО II, В КОТОРУЮ ВСКОРЕ ВЛЮБЛЯЕТСЯ, И ЭЛЕОНОРОЙ СКАНДИАНО, ОДНОЙ ИЗ ФРЕЙЛИН ДВОРА. ПОСЛЕДНЯЯ, БУДУЧИ ОТВЕРГНУТОЙ ПОЭТОМ, ВСТУПАЕТ В ЗАГОВОР ПРОТИВ ТАССО.

Спродюсированный ещё одной крупной кинокомпанией Турина Savoia Film «Торквато Тассо» 1914 года был снят Роберто Данези, которого сегодня помнят как одного из сорежиссёров самого важного несохранившегося итальянского фильма «Потерянные в темноте» (Sperduti nel buio), созданного в том же году. Сам Данези погиб на войне годом позже. Марио Ронкорони, который в 1924 году будет сорежиссёром фильма «Корабль», играет главную роль.
Съёмки проходили в тех же местах, где жил Тассо: в замке и сумасшедшем доме в Ферраре и настоящей церкви Сант-Онофрио-аль-Джаниколо в Риме.
Фильм получил неоднозначные отзывы критиков: одни хвалили драматические моменты и точность реконструкции места действия, другие критиковали, например, слишком пышные формы «второй» Элеоноры, которые отвлекали внимание зрителя, заполняя две трети экрана.
Цифровая реконструкция была крайне сложной. В архиве Госфильмофонда фильм сохранился фрагментарно. Отправной точкой стали две бобины весьма изношенной окрашенной нитроплёнки без единого интертитра, долгое время хранившиеся под неверным названием. Ещё один чёрно-белый триацетатный фрагмент фильма был найден под инвентарным названием «Фрагмент исторической мелодрамы», в котором содержался единственный дореволюционный интертитр. И наконец, двухминутный чёрно-белый триацетатный фрагмент (45 метров) был найден вклеенным между эпизодами «Освобождённого Иерусалима» (1911). Найденные фрагменты фильма не дублируют друг друга. По какой причине фильм оказался разделен — неясно, но известно, что все фильмовые материалы поступили из ВГИКа. Сохранилось около 70–80 % оригинального фильма.
Все материалы были отсканированы в формате 2K, были выполнены основные работы по стабилизации и очистке изображения. Восстановить последовательность повествования удалось, используя подробный рекламный синопсис, опубликованный на немецком языке компанией Savoia Film (материал был любезно предоставлен Deutsche Kinemathek). Дальнейшие шаги по восстановлению порядка развертывания сюжета и интертитров были сделаны с помощью набора из 28 оригинальных открыток, каждая из которых имеет свой собственный заголовок (были любезно предоставлены Национальным музеем кино Турина), — именно благодаря им удалось установить правильную ориентацию изображения нитропозитивных фрагментов фильма.
Сотрудники Госфильмофонда при участии специалистов иностранных синематек сегодня вернули этот уникальный фильм зрителю, и первый его показ — одно из важнейших событий фестиваля.

Тамара Шведюк

МОЙ КУЗЕН / MY COUSIN

США, Jesse L. Lasky per Famous Players-Lasky Productions

1918

66 минут

Реставрация Cineteca di Bologna совместно с MoMa, BFI и Госфильмофондом. DCP

Режиссёр: Эдвард Хосе
Автор сценария: Маргарет Тернбулл
Оператор: Хэл Янг
В ролях: Энрико Карузо (Томмаззо Лонго / Чезаре Кароли), Каролина Уайт (Роза Вентура), Джозеф Риккарди (Пьетро Вентура), Генри Леоне (Роберто Ломбарди), Уильям Брей (Людовико), Сальваторе Фучито (пианист), Бруно Цирато (секретарь)

ТОММАЗЗО КАРОЛИ — БЕДНЫЙ СКУЛЬПТОР, ЖИТЕЛЬ «МАЛЕНЬКОЙ ИТАЛИИ», ЭМИГРАНТСКОГО РАЙОНА НЬЮ-ЙОРКА, ВЛЮБЛЁН В РОЗУ И МЕЧТАЕТ БЫТЬ ТАКИМ ЖЕ УСПЕШНЫМ И ЗНАМЕНИТЫМ, КАК ЕГО КУЗЕН ЧЕЗАРЕ КОРАЛИ, С КОТОРЫМ ОН НЕ ВСТРЕЧАЛСЯ МНОГИЕ ГОДЫ.

Дата выхода фильма переносилась четыре раза. «Мой кузен» был выпущен в самый разгар так называемой смертоносной второй волны испанского гриппа — в конце 1918 года. Это была первая из двух попыток запустить кинокарьеру всемирно известного итальянского оперного певца Энрико Карузо (другая кинокартина с Карузо в главной роли под названием «Великолепный роман» 1919 года считается утерянной). За участие в двух картинах он получил немыслимый по тем временам гонорар в 200 тысяч долларов.
Несмотря на ажиотаж в прессе, картина не имела особого успеха в прокате и вскоре была забыта.
«Мой кузен» — единственная сохранившаяся игровая кинолента с Карузо в главной роли. В реставрации фильма участвовали сразу четыре крупнейших мировых архива: Британский институт кино в Лондоне (BFI), Музей современного искусства в Нью-Йорке (MoMa), Чинетека Болоньи (Cineteca di Bologna) и Госфильмофонд России. Благодаря собранным материалам удалось полностью восстановить фильм.
Реставрационный проект был приурочен к столетию со дня смерти тенора. «Для реставрации фильма “Мой кузен” были изучены, оцифрованы и сопоставлены пять фильмокопий, сохранившихся в MoMa (Музее современного искусства в Нью-Йорке), BFI (Британском институте кино в Лондоне), Госфильмофонде России и EYE Filmmuseum (Нидерландском институте кино в Амстердаме). В реставрации был использован контратип, сохранившийся в MoMa, произведённый из нитропозитива со шведскими интертитрами из Svenska Filminstitutet (Шведского института кино). Интертитры были восстановлены благодаря контратипу четвёртого поколения 1959 года, сохранившемуся в MoMa. Материал был отсканирован в лаборатории L’Immagine Ritrovata архива Cineteca di Bologna в 4K в 2021 году в сотрудничестве с MoMa, BFI и Госфильмофондом России»,— фиксирует работы над восстановлением каталог фестиваля «Возвращённое кино» в Болонье, где и состоялась премьера реконструкции (Каталог Il Cinema Ritrovato XXXV edizione, 2021. P. 193).

Лёгкая и остроумная кинокартина свидетельствует о том, что Карузо был не только великим тенором, но и блестящим актёром. При реставрации фильм частично был озвучен. Один из эпизодов, где Карузо на сцене театра исполняет знаменитую арию Vesti la giubba из оперы «Паяцы», удалось синхронизировать с сохранившейся аудиозаписью 1908 года арии Леонкавалло в исполнении великого певца.
Сегодня фильм является уникальным документом, запечатлевшим великого тенора всего за три года до кончины.

Тамара Шведюк

ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ

СССР, Ленфильм

1966

76 минут

ЕДИНСТВЕННАЯ РЕЖИССЁРСКАЯ РАБОТА ПОЭТА И СЦЕНАРИСТА ГЕННАДИЯ ШПАЛИКОВА.
ВИКТОР И ЛЕНА СЛУЧАЙНО ВСТРЕЧАЮТСЯ В АВТОБУСЕ. ВИКТОР В ГОРОДЕ ПРОЕЗДОМ, А ЛЕНА МЕСТНАЯ. У МОЛОДЫХ ЛЮДЕЙ ЗАВЯЗЫВАЕТСЯ НЕПРИНУЖДЁННЫЙ РАЗГОВОР, ОНИ СБЛИЖАЮТСЯ И ПРОВОДЯТ ВЕЧЕР ВМЕСТЕ. ВИКТОР ОБЕЩАЕТ УВЕЗТИ ЛЕНУ В БОЛЬШОЙ ГОРОД, ГДЕ ИХ БУДЕТ ЖДАТЬ «ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ». А НАУТРО ПОНИМАЕТ, ЧТО ХОЧЕТ УЕХАТЬ ОДИН.
ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ НА ФЕСТИВАЛЕ ОТРЕСТАВРИРОВАННЫЙ ФИЛЬМ ВЫЙДЕТ В ПОВТОРНЫЙ ПРОКАТ ПРИ УЧАСТИИ ГОСФИЛЬМОФОНДА, СТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» И ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО».

Чёрно-белый, широкоэкранный, 8 частей, 2 072 метра, 75 минут, русский язык. ВЭ VII.1967. Оригинальная копия хранится в Госфильмофонде Реставрация Госфильмофонда и киностудии «Ленфильм». DCP

Автор сценария и режиссёр: Геннадий Шпаликов
Оператор: Дмитрий Месхиев
Художник: Борис Быков
Композитор: Вячеслав Овчинников
В ролях: Инна Гулая (Лена), Кирилл Лавров (Виктор), Павел Луспекаев (Павел), Марина Полбенцева (знакомая Павла), Виктор Перевалов (парень у театра), Георгий Штиль (пожарный), Лариса Буркова (невеста пожарного), Лилия Гурова (горничная в доме отдыха), Оля Тарасенкова (Лиза), Елизавета Акуличева (буфетчица), Олег Белов (гитарист), Наталия Журавель (кондуктор автобуса), Елена Чёрная (девушка с гармонью)

Этой картине присущи неожиданность, неправильность. Когда фильм вышел, реакция на него была разная — от полного неприятия до признания на Международном фестивале авторского кино в Бергамо, где он получил главный приз и очень хорошую прессу.
Многие считали «Долгую счастливую жизнь» непрофессиональной картиной.
Мне казалось, это не кино, а какое-то другое искусство. Никаких знаний и понимания приёмов «киношных» — Шпаликов работал абсолютно против них. А ведь это и есть самое большое достоинство этой картины. Она свободна, и она оригинальна абсолютно. Так никто не снимает. Так не делают нормальные люди в кино.
Когда Шпаликов приступал к работе, обстановка на «Ленфильме» была совершенно замечательная. Середина 1960-х годов, в это время начинали Алексей Герман, Глеб Панфилов, Илья Авербах. Как-то было живо всё и с надеждой на хорошую перспективу.
Я был в Третьем творческом объединении Владимира Венгерова и Фридриха Эрмлера. Всем руководил Венгеров. Сам он был и доброжелателен, и очень энергично привлекал людей. Тогда в наше объединение пришли Виктор Трегубович и Резо Эсадзе.
Венгеров тогда только снял картину «Рабочий посёлок», где Олег Борисов сыграл главную роль. И там звучала песня Шпаликова. Гена тогда уже был человеком популярным и известным по «Заставе Ильича», по «Я шагаю по Москве». Когда на «Ленфильме» запускалась «Долгая счастливая жизнь», я заканчивал уже вторую картину, «Мальчика и девочку». Для обеих картин он написал песни.
Его не всегда устраивало, как снимают по его сценариям. Ему казалось, что в сценариях всё было не так очевидно, как выходило на экране. И он сам захотел что-то снять, а сценарий написал специально для Инны Гулая, на которой тогда был женат.
Желание счастья и его невозможность — это одно из основных ощущений от этой картины. Но фильм не про их отношения. Хотя... Гене тоже хотелось долгой и счастливой жизни с Инной. Но этого не случилось.
Объединение приняло картину очень хорошо. Эрмлер прочитал режиссёрский сценарий только перед запуском и на худсовете выступил с гневным призывом не давать народных денег на такую мелочь, ерунду, когда есть проблемы гораздо большие. Члены совета притихли. Сразу никто не возразил. Он же великий, народный, к тому же художественный руководитель объединения. И я тут вылез на защиту сценария со свойственной тогда наглостью: «Мне кажется, у вас, Фридрих Маркович, обывательское отношение к искусству, вы его на деньги считаете».
Когда пошёл первый материал, я смотрел его достаточно много, мне показалось, что это ужасно непрофессионально. Но у него был замечательный оператор Дмитрий Месхиев. Он профессионал высокого уровня, они очень подружились. Гена свободно делал что хотел, а Дима ему помогал, чтоб сделать так, как Гена видел.
Подружился он и с Кириллом Лавровым. С актёром работать — это же шаманство. Как это делается? Есть Райзман, Ромм, Герасимов. Они умели с актёром сделать что-то такое... А Гена... Он говорил Лаврову: «Ты ж понимаешь, о чем речь? Делай!» И он так искренне и свободно это делал. И картина получилась.
В фильме есть удивительные вещи. Представления главной героини о пожарнике, которого она полюбила. Странный дом отдыха на корабле.
И корабль и баржа из финала фильма приплыли издали. В кинотеатрах люди иногда даже уходили на этом сверхдлинном финале. Баржа тянется под музыку Овчинникова, и длится это бесконечно. Своеобразный привет Жану Виго и его «Аталанте». У Шпаликова есть даже верлибр-посвящение Виго:
«...И я-то — в память Вам — снял безумно длинный конец своей первой картины,— в память Вам, Виго, в память Вам, Виго, и ещё раз в память Вам,— страшно, что мы ровесники сейчас».

Юлий Файт
Записала Елена Писарева

ВОКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Казахстан, Россия, Казахфильм, GALA TV, Кинопром

2005

66 минут

Цветной, 6 частей, 1 850 метров (копия Госфильмофонда — 1 825 метров, казахский язык (русский дубляж). ВЭ 14.VIII.2006
Реставрация Госфильмофонда и Казахфильма. DCP

Авторы сценария: Рустам Хамдамов, Рената Литвинова
Режиссёр и художник: Рустам Хамдамов
Операторы: Рифкат Ибрагимов, Сергей Мокрицкий
Композиторы: Татьяна Гриденко, Владимир Мартынов
Звукорежиссёры: Михаил Резниченко, Дмитрий Нагорный
Режиссёр монтажа: Ираклий Квирикадзе
В ролях: Рената Литвинова, Эрик Курмангалиев, Роза Джаманова, Араксия Давтян, Бибигуль Тулегенова, Димаш Акимов, Наталья Скиданова, Илзе Лиепа, Малик Хамдамов, Валентин Клементьев, Екатерина Антонова, Анна Балукова, Кристина Лосева, Артур Подгорецкий, Наталья Каликанова, Рано Шамузофарова, Омар Жалгасбаев, Кудрат Розахунов, Дастан Садманов, Нурсултан Садманов, Камиль Бердиев

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ-КОНЦЕРТ. ОПЕРНЫЕ ПЕВЦЫ — АРАКСИЯ ДАВТЯН, РОЗА ДЖАМАНОВА, ЭРИК КУРМАНГАЛИЕВ — ИСПОЛНЯЮТ АРИИ ИЗ ОПЕР ПУЧЧИНИ, ШУМАНА, РОССИНИ. ГЕРОИНЯ РЕНАТЫ ЛИТВИНОВОЙ ВЫСТУПАЕТ В РОЛИ КОНФЕРАНСЬЕ И ВЕДЁТ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ ДИАЛОГИ О ТАЛАНТЕ И ПОСРЕДСТВЕННОСТИ.

Вслед за титрами, чинно представляющими участников фильма — здесь сплошь народные и заслуженные артисты оперы и сцены, — а также названием, сдобренным во избежание недоразумений сверхточной жанровой дефиницией — «фильм-концерт», — случается собственно само недоразумение. В кадре то ли по заброшенной заводской территории, то ли по забытой навеки стройплощадке бегут старомодно одетые дамы. Меха, шляпки, сумочки, помада, дыхание на морозе, красиво пробивающееся сквозь вуалетку. Апокалипсис как будто уже случился, и эту догадку тут же подтверждает Рената Литвинова (ведущая концерта, заслуженная артистка России): «Мы знаем теперь, что все цивилизации смертны, мы слыхали о лицах, которые исчезли бесследно, мы слыхали об империях, которые пошли ко дну...» Текст выступления на казахском языке трудно запомнить, и бумажки, где он напечатан, трепещут в кадре — слишком уж силён зимний ветер, гонящий пыль цивилизации по постсоветской степи.
Сообщения о начале работы над «Вокальными параллелями» появились в информационном поле в октябре 1997-го. Тогда газета «КоммерсантЪ» сообщила о том, что правительство Казахстана выделило деньги на новый замысел Рустама Хамдамова. Впрочем, никаких подробностей сверх того не было — даже рабочее название не сообщалось. Говорилось лишь, что снимать будут «лёгкую драму» с обилием оперной музыки, а диалоги для фильма напишет Рената Литвинова. На деле Литвинова, несмотря на свою роль распорядительницы, в этом фильме, конечно, совсем не главная. Затачивались «Параллели» под контртенора Эрика Курмангалиева. Мальчик из аула уже в 1980-х стал любимцем Святослава Рихтера и в 1990-х прославился в Москве, исполняя роль М. Баттерфляй в спектакле Романа Виктюка, где Маковецкий никак не мог распознать в нём мужчину. Уже в середине 1990-х в Казахстане задумали снять об уникальном соотечественнике документальный фильм и с этой идеей обратились к Хамдамову, который предоставил заказчикам материал, совершенно не вписывающийся в их представления о биографическом кино. Это были ходовые арии (Чайковский, Россини, Шуман, Брамс), исполненные лучшими голосами советского Востока (помимо переодетого в женское платье Курмангалиева, поют Бибигуль Тулегенова, Араксия Давтян, Роза Джаманова) в причудливых костюмах и представленные Ренатой Литвиновой. По словам самого режиссёра, «Вокальные параллели» отсылают прежде всего к пышным советским ревю времен «малокартинья» (например, «Большой концерт» (1951) или «Весёлые звёзды» (1954), режиссёр обоих — Вера Строева).
Хамдамов уподобляет свои истории восточному ковру, который решительно избегает линейности, но находит утешение в повторах и отражениях. Узор идёт во все стороны одновременно, связывая воедино нелепый шик «малокартинья» и фантазмы Феллини, папиросы «Прима» и императорский Рим или заставляя местных курсантов читать Адельберта фон Шамиссо в переводе на казахский. «Вокальные параллели» во многом сотканы из восстановленных материалов, обрезков. Как буквально — здесь и «хлопушки», и какие-то неполучившиеся дубли, так и фигурально, ведь в фильме, снятом среди обломков пышного декора и культурных развалин, дышит само время. На экране сосуществует сразу несколько цивилизаций, которые «питаются» друг другом в бесплодной попытке найти себя, не последняя и не самая странная из них — советская.

Василий Степанов

МОЛОХ

Россия, Франция, Германия, Япония, Италия, Ленфильм, Госкино России, Fusion Product (Япония), zero film (Германия), при содействии: Filmboard Berlin / Brandenburg GmbH (Германия), Fondation Montecinemaverita (Швейцария), 107 минут

1999, 2000

Киноверсия 1999, 107 минут, цветной, Dolby SR
Видеоверсия 2000, 2 части по 63 минуты, стерео

Реставрация Ленфильма при участии Госфильмофонда. DCP

Режиссёр: Александр Сокуров
Автор сценария: Юрий Арабов
Операторы: Алексей Фёдоров, Анатолий Родионов
Звукорежиссёры: Владимир Персов, Сергей Мошков
Художник-постановщик: Сергей Коковкин
Монтажёр: Леда Семёнова
Видеомонтажёры: Алексей Янковский, Сергей Иванов
В ролях: Елена Руфанова, Леонид Мозговой, Елена Спиридонова, Ирина Соколова (Леонид Сокол), Владимир Богданов, Сергей Ражук
В фильме звучит музыка Людвига ван Бетховена, Густава Малера и Рихарда Вагнера.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ «ТЕТРАЛОГИИ ВЛАСТИ» АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА. ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ ДИКТАТОРА АДОЛЬФА ГИТЛЕРА. ВЕСНОЙ 1942 ГОДА ОН НАВЕЩАЕТ СВОЮ ЛЮБОВНИЦУ ЕВУ БРАУН В ЗАМКЕ НА ГОРЕ КЕЛЬШТАЙНХАУС.

«Молох» — первый фильм Александра Сокурова из так называемой тетралогии о власти, посвящённой людям, от которых в своё время зависел ход мировой истории («Молох» (1999), «Телец» (2000), «Солнце» (2005), «Фауст» (2011)). Фильм показывает один день из жизни Адольфа Гитлера и приближённых к нему Евы Браун, Мартина Бормана, Йозефа и Магды Геббельс, проведённый ими в горной резиденции Кельштайнхаус («Орлиное гнездо»).
Впервые Сокуров обращается к этой теме в фильме «Соната для Гитлера», где основной вывод звучал приблизительно так: истоки нацизма заключаются в бедственном и униженном положении народа, который всегда с особой надеждой ждёт пришествия мессии, обещающего сделать его (этот народ) счастливым. Потому так важны для понимания фильма грёзы о будущем, сны — исполнение желаний, которые видит тот самый несчастный человек.
Однако при знакомстве с произведением возникает главный вопрос: кто же в этой истории предстаёт Молохом, тем самым божеством, которому приносят в жертву детские жизни путём проведения их через огонь?
Первый, самый естественный и простой ответ — это Адольф Гитлер. Именно он, занявший место языческого Вотана в горнем мире, требует всё новых и новых жертв. Гитлер есть первая ипостась Молоха — историческая. Именно с сознанием самого несчастного и одновременно счастливого своим несчастием он выглядит так карикатурно, смешно, а главное — несамостоятельно и непоследовательно. В фильме Гитлер — несчастный божок, капризный, со множеством фобий, и в какой-то момент складывается ощущение, что он, скорее, кем-то назначен на эту роль.
Вторая ипостась божества — идеологическая. Молох — это сама идея о великой Германии, о Тысячелетнем рейхе, которой приносятся в жертву миллионы, в том числе и сами «небожители». Все — её жертвы: и невинные, и те, кто пытается ей служить.
Фильм «Молох» был отреставрирован совместно со студией «Ленфильм» специально к фестивалю.

Владимир Виноградов

НЕЗНАКОМКА

СССР, «Ленфильм»

1985

50 минут

Цветной, 5 частей, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 1 375,8 метра). Фильм не завершен

Автор сценария: Юрий Клепиков
Режиссёр: Динара Асанова
Оператор: Валерий Миронов
Художник: Наталья Васильева
Композитор: Виктор Кисин
В ролях: Екатерина Васильева (мама Жени), Полина Федосова (Женя Родимцева), Александр Харашкевич (Володя Вожжов), Владимир Мельников (Боря Огородов), Ольга Шукшина

ЖЕНЯ РОДИМЦЕВА ПОСЛЕ РАЗВОДА РОДИТЕЛЕЙ ВЫНУЖДЕНА ПЕРЕВЕСТИСЬ В ДРУГУЮ ШКОЛУ. БОЛЬШИНСТВО ЕЁ ОДНОКЛАССНИКОВ — ИЗ СОСТОЯТЕЛЬНЫХ СЕМЕЙ. ЧТОБЫ ВЛИТЬСЯ В КОМПАНИЮ ЗОЛОТОЙ МОЛОДЁЖИ И ПОНРАВИТЬСЯ ОДНОКЛАССНИКУ БОРИСУ, ЖЕНЯ НАЧИНАЕТ РАССКАЗЫВАТЬ НЕБЫЛИЦЫ О СВОЕЙ ОБЕСПЕЧЕННОЙ И БЕСПРОБЛЕМНОЙ ЖИЗНИ.

4 апреля 1985 года не стало Динары Асановой.
Ей было 42 года.
Вряд ли есть режиссёр, который сумел бы отнестись к миру детей и подростков с таким пониманием, как она. И едва ли кому-то другому удалось перенести на экран их проблемы и трудности с такой художественной убедительностью и трогательной человечностью.
Асанова отличалась большой работоспособностью и творческой плодовитостью, несмотря на то что на студии «Ленфильм» к ней относились, мягко говоря, с недоверием. Уже во время защиты диплома случился скандал. Короткометражка о любви девочки к взрослому мужчине заставила шептаться и негодовать не только преподавателей ВГИКа (Динара училась в знаменитой мастерской Михаила Ромма), но и руководство «Ленфильма», где она снимала свою дипломную работу «Рудольфио».
В результате ей только через четыре года доверили самостоятельную постановку.
За 20 лет Асанова сняла двенадцать с половиной картин («половинкой» называла «Рудольфио»), в основном о сложных подростках. Однако были у неё фильмы и на острые социальные темы: «Беда», «Жена ушла».
Последнее, что она успела сделать,— снять кинопробы и несколько сцен к фильму «Незнакомка» (сейчас они хранятся в Госфильмофонде России).
В «Незнакомке» речь идёт об отпрысках состоятельных родителей. В мир этих мажоров, материальному благополучию которых завидуют сверстники, попадает девочка-девятиклассница Женя Родимцева. Это она незнакомка. Женя переходит в новую школу после развода родителей и обмена квартиры. Девочка влюбляется в красавчика Борю Огородова, принадлежащего к школьной элите, и изо всех сил пытается завоевать его расположение.
Роль Жени сыграла ленинградская школьница Полина Федосова. Екатерина Васильева, снимавшаяся у Асановой почти во всех фильмах, исполнила роль матери-одиночки, которая пытается устроить свою женскую судьбу, не обращая внимания на проблемы дочери.
Асанова запрещала детям-актёрам заучивать текст роли. На съёмочной площадке создавались ситуации сценария, предлагались некие обстоятельства жизни, чтобы ребята находили свои слова, вели себя открыто и органично.
«Ори, ори! Всё равно внутри сидит у тебя! Можешь, можешь. Хорошо идёт. Ну кинь стул, я не знаю... Сделай что-нибудь»,— так общается режиссёр с Полиной Федосовой во время съёмки одного из эпизодов, вытягивая из актрисы нужную эмоцию.
Её излюбленный творческий приём — импровизация. С её помощью достигались не только достоверность, правдивость, но и особый артистизм, неповторимая интонация в реакции исполнителей.
Например, в сцене в автомобиле, когда Вова Вожжов везёт Женю на дачу, герои произносят длинный импровизированный диалог. Любопытно, что на заднем сиденье машины прячется режиссёр, у неё под рукой магнитофон для записи звука, хлопушка... На звуковой плёнке остался её голос: она указывает на болевые точки в диалоге, выводит актёров на нужный эмоциональный градус.
Работу над «Незнакомкой» начали с опозданием на несколько месяцев. В картине планировались эпизоды с зимней натурой, а фильм был запущен в режиссёрскую разработку только 8 января 1985 года. Чтобы снять уходящую натуру, съёмочная группа отправилась в Мурманск, где ещё лежал снег, Асанова предчувствовала свой ранний уход: в юности ей поставили порок сердца. И она торопилась. Не успев снять один фильм, уже планировала другой. Считала, что «Незнакомка» станет её лучшей работой, и очень спешила.
Спустя три года после смерти Динары Асановой вышел посвящённый ей специальный выпуск программы «До 16 и старше». В программу вошли часть отснятого для картины материала, интервью с членами съёмочной группы, фрагменты фильма «Соблазн», посвящённого памяти Динары Асановой и снятого через несколько лет по этому же сценарию Юрия Клепикова, а также интервью с его режиссёром Вячеславом Сорокиным.
На кадрах, снятых незадолго до смерти, своими переживаниями делится и сама Динара Асанова. Этот выпуск, любезно предоставленный Гостелерадиофондом, также включён в программу показов.

Анастасия Терентьева

БУБА

СССР, Госкинпром Грузии

1930

37 минут

Чёрно-белый, немой, 5 частей, 1 450 метров (копия Госфильмофонда — 996 метров, 36 минут), русские интертитры. ВЭ X.1930. Оригинальная копия хранится в Госфильмофонде. Реставрация произведена компанией 3003 FILM PRODUCTION. Цифровая озвученная копия предоставлена компанией 3003 FILM PRODUCTION. Музыка Георгия Цинцадзе.
37 минут. DCP

Автор сценария и режиссёр: Нуца Гогоберидзе
Оператор: Сергей Забозлаев
Художник: Давид Какабадзе

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ЛЕНТА О ГОРНОЙ ДЕРЕВНЕ НА СЕВЕРЕ ГРУЗИИ И СМЕНЕ УКЛАДА ЕЁ ЖИЗНИ С ПРИХОДОМ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ.

20 июля 1930 года в СССР состоялась премьера документального фильма «Буба», сделанного для кинематографического акционерного общества «Госкинпром Грузии» первой грузинской женщиной-режиссёром Нуцей (Нино) Гогоберидзе, художником Давидом Какабадзе и оператором Сергеем Забозлаевым.
Фильм имел подзаголовок «История из жизни горной Рачи» и рассказывал об оторванной от внешнего мира деревне, находящейся на 2000-метровой высоте в краю Рача рядом с горой Бубой. Существование жителей полностью зависело от времён года и изменчивой погоды, а уклад их жизни можно было назвать средневековым.
В советском кино 1920-х — начала 1930-х годов важное место занимали учебно-просветительские документальные киноленты (нередко в них использовались и постановочные сцены). Следуя традиции таких «культурфильмов», в «Бубе» примитивной деревенской жизни противопоставлялись прогрессивные достижения нового советского общества.
Режиссёр фильма — Нуца Гогоберидзе — была также и автором сценария. «Буба» — её вторая работа в кино. До этого она поставила с Михаилом Калатозишвили (ставшим известным как Калатозов) монтажно-документальный фильм «Их царство» (1928). От этой «картины-кинохроники» (так Гогоберидзе и Калатозишвили назвали её в коротком манифесте, опубликованном в журнале грузинских футуристов «Мемарцхенеоба») сохранилось лишь два больших фрагмента, но и они демонстрируют активный интерес авторов к авангардистским экспериментам той поры.
Яркое напоминание в «Бубе» о предыдущем опыте работы Гогоберидзе — эпизод с танцем деревенских жителей перед уходом мужчин-плотников на сезонные заработки. Он отсылает к знаменитому танцу-протесту в классическом фильме грузинского — и мирового — киноавангарда «Элисо» (1928, режиссёр Николай Шенгелая). Знакомство с принципами авангардного киномонтажа чувствуется и в эффектном эпизоде уборки урожая.
Однако потенциальный радикализм таких моментов — столь важный для вышедшего на экран в мае 1930 года знаменитого «этнографического» фильма «Соль Сванетии» Калатозова — смягчается тактичным и одновременно глубоким, почти метафизическим ощущением Гогоберидзе обычаев, ритуалов, человеческих и природных ритмов жизни (до прихода в кино Гогоберидзе собирала грузинский фольклор и изучала философию).
Значительный вклад в стилистические достижения «Бубы» внёс художник Давид Какабадзе, тонко чувствовавший грузинскую культуру и прошедший школу международного авангарда (в то время как Гогоберидзе училась в Германии на философском факультете Йенского университета, он активно занимался художественными экспериментами во Франции). Надо отметить и операторское мастерство Сергея Забозлаева, пришедшего в кино в начале 1920-х годов, чуткого к индивидуальным предпочтениям работавших с ним кинематографистов и умевшего соединять монументальность и декоративность окружавшего его природного и культурного богатства.
Вскоре после выхода на экран «Бубу» запретили. Чем это было вызвано? Возможно, перегруженностью «нейтральными» религиозными образами или развернувшейся критикой «культурфильма» как упрощённой кинематографической формы, мешающей полноценному развитию советского кино. Так или иначе, «Буба» на долгие годы ушла в забвение и только недавно была переоткрыта международной кинообщественностью.

Сергей Каптерев

МРАЧНАЯ ДОЛИНА (УЖМУРИ / УГРЮМЫЙ)

СССР, Госкинпром Грузии

1934

56 минут

Чёрно-белый, немой, 6 частей, 1 550 метров (копия Госфильмофонда — 1 275 метров, 46 минут), русские интертитры. ВЭ 1934. Оригинальная копия хранится в Госфильмофонде
Реставрация произведена компанией 3003 FILM PRODUCTION. Цифровая озвученная копия предоставлена компанией 3003 FILM PRODUCTION. Музыка Гии Канчели. 56 минут. DCP

Авторы сценария: Шалва Дадиани, Нуца Гогоберидзе
Режиссёр: Нуца Гогоберидзе
Оператор: Шалва Апакидзе
Художник: Михаил Гоциридзе
В ролях: Котэ Даушвили (Парна, кулак), Мераб Чиковани (Кавтар, бедняк), Нуца Чхеидзе (Мариам, мать Кавтара), Ивлита Джорджадзе (Циру, дочь Парны), Н. Яшвили (Гоча, пастушок), О. Гогоберидзе (Ягундиса, знахарка), Иосиф Слуцкер (Гвада)

ПЕЧАЛЬНО ИЗВЕСТНОЕ КОЛХИДСКОЕ БОЛОТО В ГРУЗИИ. ПО ДРЕВНЕЙ ЛЕГЕНДЕ, ОНО ПРИНАДЛЕЖИТ ЦАРИЦЕ УЖМУРИ, РЕВНОСТНОЙ ХРАНИТЕЛЬНИЦЕ ЭТИХ ЗЕМЕЛЬ. МЕСТНЫЕ БОЯТСЯ БОЛОТА, НО СОВЕТСКИЕ ВЛАСТИ НЕ ИДУТ НА ПОВОДУ У СУЕВЕРИЙ И РЕШАЮТ ОСУШИТЬ БОЛОТО И ПОСТРОИТЬ ВОДОПРОВОД.

Вышедший в конце 1934 года фильм «Ужмури» («Мрачная долина») стал третьим и последним в режиссёрской карьере Нуци (Нино) Гогоберидзе. В 1937 году её муж, крупный партийный деятель Леван Гогоберидзе, был незаконно репрессирован в ходе «большой чистки» и расстрелян, а она сама осуждена на 10 лет ссылки, после которой в кино не вернулась и устроилась на работу в Институт лексикологии Академии наук Грузинской ССР.
Трагическая судьба Нуцы Гогоберидзе непосредственно повлияла и на драматическую судьбу «Ужмури», первого грузинского игрового фильма, поставленного женщиной. Фильм был «изъят» из истории кино.
«Ужмури» вышел на закате немого кинематографа (последние немые фильмы были сделаны в СССР в 1935 году), когда пришедший в кино звук уже достиг ощутимых технических и творческих успехов. Но Гогоберидзе успешно продолжала стилистические эксперименты, продемонстрировав изобретательность и мастерство, в чём немалая заслуга и оператора Шалвы Апакидзе (в 1932 году он виртуозно снял агитационный фильм Михаила Калатозова «Гвоздь в сапоге»).
В каталогах фильм обозначен как киноочерк, но скорее его можно назвать «классовой мелодрамой». Эффектные, живописно-декоративные «крайности» немого стиля выводили конфликт между новаторами, сторонниками коллективизации, и отсталыми, опасными ретроградами на уровень эпического столкновения сил добра и зла (в том числе зла мифологического).
Гогоберидзе и её соавтор-сценарист Шалва Дадиани (к тому времени известный писатель и драматург) выбрали тему непримиримого конфликта старого и нового вполне в духе времени — уже во второй половине 1920-х годов она стала неотъемлемой частью советского кинематографа.
Так, первый поставленный Гогоберидзе (совместно с Калатозовым) документальный фильм «Их царство» (1928), явно снятый под влиянием Эсфири Шуб, противопоставлял досоветскую, буржуазную Грузию Грузии побеждающего социализма. Вторая картина режиссёра «Буба» (1930) также сравнивала — и также в рамках условностей документального кино — отсталость прошлого и оптимистическую реальность настоящего. В «Ужмури» Гогоберидзе, критикуя сопротивление «уходящей» жизни, соединила живописность «Бубы» с драматическим сюжетом: здесь и семейные противоречия, и производственные отношения, и искоренение суеверий.
Уместно сравнить «Ужмури», один из последних грузинских немых фильмов, с первой грузинской звуковой картиной «Скала Аршаула» Давида Рондели, вышедшей на экраны в начале 1936 года (оператор тот же Шалва Апакидзе). Фильм Рондели тоже рассказывал о борьбе нового и старого (только не в равнинной части Грузии, а у подножия Казбека). В нём, как и в «Ужмури», богатые кулаки настраивали суеверных сельских жителей против социалистического строительства и его энтузиастов.
Однако «Скала Аршаула» осталась в истории кино скорее как «реликвия» грузинского звукового кино; в то время как безжалостно вычеркнутый из неё «Ужмури» сегодня по праву занял в ней достойное место как зрелое и необычное произведение искусства.
Монументальные композиции из человеческих фигур и рельефные, привлекательные человеческие лица с особым вниманием к глазам — даже главный злодей-кулак выглядит сказочным персонажем (возможно, это тоже повлияло на неприятие фильма цензурой), контраст кадров комсомольской стройки и размеренной сельской жизни; параллельный монтаж (накрывается стол — энергично работают люди и машины); введение в немое изображение ощущения звука с помощью показа реакций людей на шум стройки или на жужжание болотных комаров) — эти отточенные в период немого кинематографа приёмы становятся в «Ужмури» не только символами смены эпох, но и свидетельством большого, не раскрытого до конца дарования Нуци Гогоберидзе.

Сергей Каптерев

СЕКРЕТЫ / SECRETS

США, Norma Talmadge per Joseph M. Schenck Productions

1924

90 минут

Чёрно-белый, немой, 8 частей, 2 549 метров, английские интертитры.
ВЭ 24.III.1924
Копия отреставрирована L'Immagine Ritrovata lab при участии Госфильмофонда. Копия предоставлена Cineteca di Bologna.
90 минут. DCP

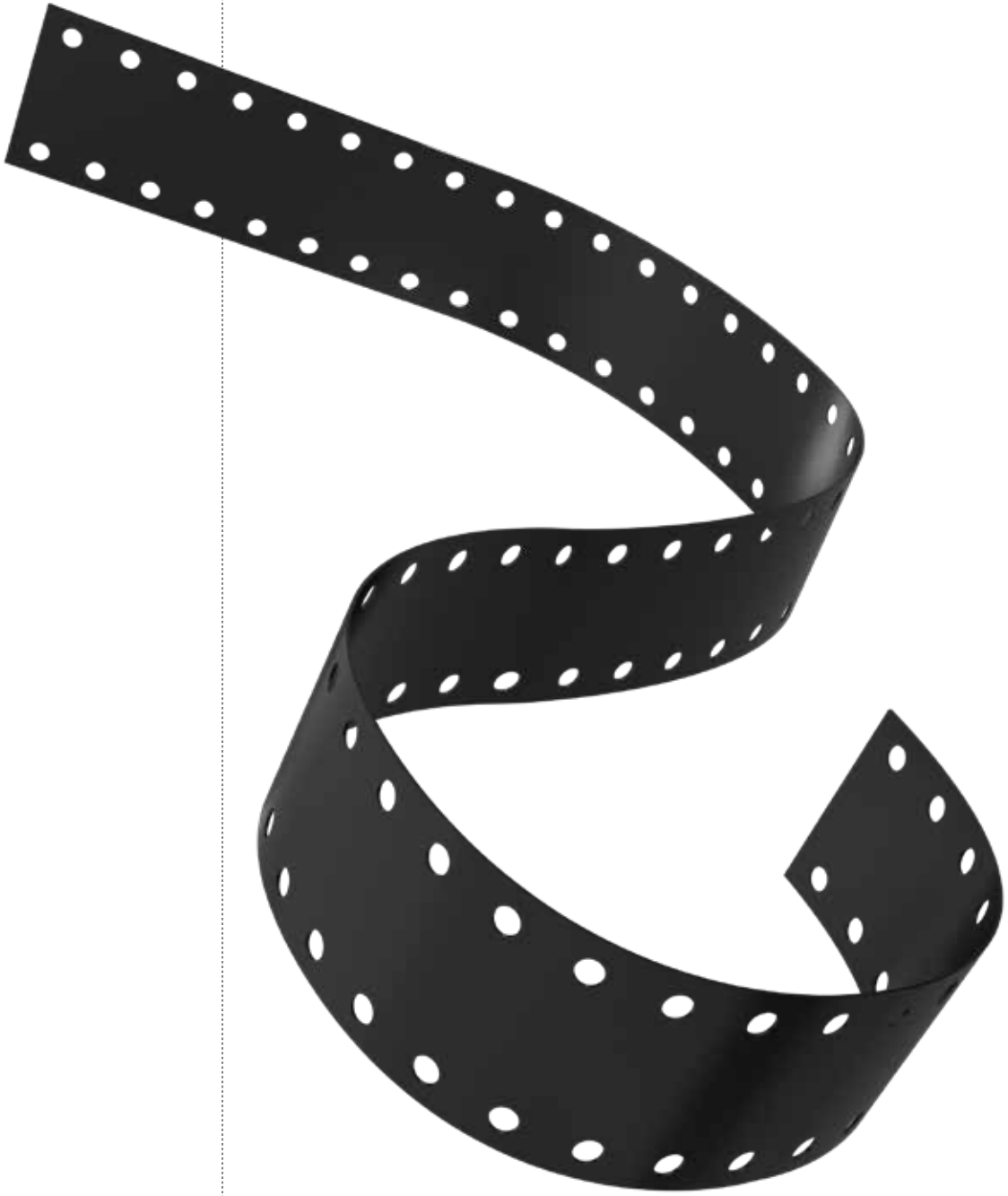
Автор сценария: Фрэнсис Марион
Режиссёр: Фрэнк Борзейги
Оператор: Тони Гаудио
В ролях: Норма Толмадж (Мэри Карлтон), Юджин О'Брайен (Джон Карлтон), Паттерсон Дайал (Сьюзан), Эмили Фицрой (миссис Марлоу), Клэр МакДауэлл (Элизабет Ченнинг), Джордж Николс (Уильям Марлоу), Харви Кларк (Боб)

**ПО ОДНОИМЁННОЙ ПЬЕСЕ РУДОЛЬФА БЕЗЬЕ И МЭЙ ЭДЖИНТОН.
МЭРИ КАРЛТОН НА СКЛОНЕ ЛЕТ У ПОСТЕЛИ БОЛЬНОГО МУЖА ВСПОМИНАЕТ СВОЮ ЖИЗНЬ. МЭРИ ВЫШЛА ЗАМУЖ ЗА ДЖОНА КАРЛТОНА ВОПРЕКИ ВОЛЕ РОДИТЕЛЕЙ. МОЛОДЫЕ СБЕЖАЛИ ИЗ НОВОЙ АНГЛИИ В КАЛИФОРНИЮ, РОДИЛИ ДЕТЕЙ, НАЖИЛИ НЕБОЛЬШОЕ СОСТОЯНИЕ. ОНИ НЕ РАЗ ПОПАДАЛИ В РАЗЛИЧНЫЕ ПЕРЕДРЯГИ, СТАНОВИЛИСЬ ЖЕРТВАМИ ИНТРИГ, ОДНАКО СУМЕЛИ СОХРАНИТЬ СВОЙ БРАК, ДАЖЕ НЕСМОТРЯ НА ТАЙНЫ И СЕКРЕТЫ, КОТОРЫЕ, НА САМОМ ДЕЛЕ, ЕСТЬ ПОЧТИ У КАЖДОЙ СЕМЬИ.**

Продюсер Джозеф М. Шенк (урождённый Иосиф Михайлович Шейнкер) активно продвигал актёрскую карьеру своей жены Нормы Толмадж. В 1923 году он предложил известному режиссёру Фрэнку Борзейги снять с ней фильм на киностудии United Studios. Борзейги, начавший карьеру как актёр еще в 1912 году, виртуозно владел разными жанрами (кстати, впоследствии он снимет знаменитое «Седьмое небо» (1927) — первый драматический фильм, удостоенный премии американской киноакадемии «Оскар»). Ранее эти два мастера кино уже пытались работать вместе, но Борзейги тогда был вынужден уйти из-за болезни. На этот раз всё сложилось.
«Секреты» — увлекательная экранизация одноименной пьесы, написанной Рудольфом Безье и Мэй Эджинтон в 1922 году. И в Соединённых Штатах Америки, и в Великобритании она имела оглушительный успех, в том числе и среди критиков. Фильм стал пиком карьеры актрисы Нормы Толмадж, Борзейги признали первоклассным режиссёром. Годом позже он снял ещё один блистательный фильм с участием Толмадж — «Леди». А в 1933 году стал режиссёром звукового ремейка «Секретов» с Мэри Пикфорд (её последняя главная роль в кино).
В фестивальную программу вошла отреставрированная, наиболее полная версия фильма. Как поясняется в примечаниях к каталогу фестиваля Il Cinema Ritrovato за 2017 год: «Проект реставрации фильма “Секреты” был начат Cineteca di Bologna и Cohen Film Collection в 2015 году. После анализа существующих копий (от Госфильмофонда России для сравнения был предоставлен чёрно-белый триацетатный контратип — 7 частей) использовалось три исходника: частично сохранившийся негатив А из коллекции Мэри Пикфорд, находящейся в Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне (1, 2 и 7-я части фильма); негатив Б из Cohen Film Collection, сохранившийся почти полностью, но частично подверженный гидролизу и с фрагментированной 5-й частью; нитропозитив первого поколения, полный, вирированный, с чешскими интертитрами (напечатанный с негатива Б, с которого печатали копии для проката за границу) из Музея современного искусства в Нью-Йорке, куда он поступил в конце 1970-х годов из Народного киноархива Праги. Сравнение показало, что кадры на негативах А и Б идентичны, но негатив А, безусловно, предлагает лучшие дубли по части актёрской игры» (Каталог Il Cinema Ritrovato XXXI edizione, 2017. — P. 213–214).

Тамара Шведюк

ТЕМА. ТРУДНЫЙ ВОЗРАСТ



Героями цикла советских молодёжных фильмов 1950–1970-х стали те, кого критика обвиняла в «инфантилизме» — то есть нежелании взрослеть. Конфликтуют с отцами и одноклассниками, бросают школу, перебирают множество работ, безответственно относятся к порученным делам, совершают нелепые поступки из-за любви (чаще всего неразделённой), то и дело рвутся уехать куда-то вдаль. А меж тем этапы взросления в советской системе чётко расписаны и предписаны. Это именно предписанный жизненный маршрут. Неукоснительное следование расписанию — закончив школу, встать к станку или в армейский строй, сесть за штурвал трактора, постоянно повышая свои показатели, тем самым завоёвывая уважение и признание коллектива,— свидетельство полноценного социального созревания. Неслучайно свидетельство о среднем образовании в позднесталинскую эпоху стало вновь, как и в Российской империи, называться «аттестатом зрелости». Аттестует всё тот же коллектив. Принимая разные формы (семья, школа, работа), именно он берёт на себя воспитательную функцию.

Сюжет о сопротивлении общепринятой модели взросления рождён оттепелью. Через год после смерти Сталина — человека, который и был в советском сознании наивысшим воплощением коллектива,— выходит «Аттестат зрелости». В осиротевшей стране ставят очередную историю про чуть не оторвавшегося от масс молодого гордеца. Но сыгранный Лановым романтический персонаж с внешностью и в одеждах не то Печорина, не то Демона становится общим зрительским любимцем.

Он соответствует потаённым ожиданиям массовой аудитории. И тогда на первый план выходит ощущение юношеского доверия к миру, слияния с ним, ожидания чуда.

Поэтому сюжет образует само путешествие, впечатления от пространства, перед ним распахивающегося. Мир, залитый светом — солнечным или лунным, но всякий раз чудесно этим светом преображённый,— сам становится, по сути, центральным персонажем, как в фильме «Путешествие в апрель». Герой вполне условен: он практически лишь «обозначение» точки зрения объектива, упоённо впитывающего поток жизни.

Тут уже и прогрессивная шестидесятническая критика начинает сетовать на отсутствие остросоциальной проблематики. И не только «Путешествие в апрель» или «Когда разводят мосты» — даже «Я шагаю по Москве» не избежит упрёков в идилличности. А изящная литовская лента «Когда я был маленьким», которая предлагает историю взросления как природного надсоциального изменения, на излёте 1960-х будет воспринята критикой как анахронизм.

Выясняется, что реальное взросление детей «не по правилам», с точки зрения отцов, столь же опасно, как и реальный инфантилизм. Недаром в начале 1970-х остродраматический сюжет грузинского фильма «Когда зацвёл миндаль» выстраивается вокруг символической подделки документа: отец занижает возраст сына. Наступает новая эпоха, в которой молодёжи, жаждущей взрослеть по собственному усмотрению, места нет.

И когда в конце 1970-х наше кино в фильме «Последний шанс» неожиданно, в единичном варианте вернётся к «схеме “трудоустраиваемого” героя» (как иронизировали ещё в оттепель), вырождение принудительного воспитательного проекта становится предельно наглядно.

Виктория Елизарова, Евгений Марголит

ТАЛАНТЛИВЫЙ И ЭГОИСТИЧНЫЙ ДЕСЯТИКЛАССНИК ВАЛЕНТИН ЛИСТОВСКИЙ ПРОВОЦИРУЕТ В ШКОЛЕ КОНФЛИКТНЫЕ СИТУАЦИИ: ПИКИРУЕТСЯ С МОЛОДОЙ УЧИТЕЛЬНИЦЕЙ, ПОДВОДИТ ДРУЗЕЙ. ЕГО ПЫТАЮТСЯ ПРИСТЫДИТЬ, НО ЗАНОСЧИВЫЙ ПАРЕНЬ СЧИТАЕТ, ЧТО НАПАДКИ НА НЕГО НЕОБОСНОВАННЫ, А ОКРУЖАЮЩИЕ ПРОСТО ЕМУ ЗАВИДУЮТ.

АТТЕСТАТ ЗРЕЛОСТИ

СССР, Мосфильм

1954

93 минуты

Цветной, 9 частей, 2 619 метров (копия Госфильмофонда — 2 561 метр).
ВЭ 21.VI.1954

Автор сценария: Лия Гераскина
Режиссёр: Татьяна Лукашевич
Оператор: Семён Шейнин
Художник: Александр Жаренов
Композитор: Лев Шварц
Звукооператор: Раиса Маргачёва
В ролях: Василий Лановой (Валентин Листовский), Вадим Грачёв (Женя Кузнецов, комсорг), Галина Ляпина (Вика, его сестра), Тамара Кирсанова (Клава Попова), Александр Суснин (Ваня Андреев), Владимир Андреев (Юра), Юрий Кротенко (Костя), Виктор Гераскин (Гера Гражданкин), Георгий Черноволенко (Борис Иванович, учитель русского языка и литературы), Татьяна Ленникова (Антонина Николаевна, учительница истории), Леонид Галлис (директор школы), Владимир Емельянов (отец Листовского), Людмила Скопина (мать Жени и Вики), Владимир Кенигсон (Пётр Германович, учитель математики), Владимир Дорофеев (дядя Ваня, школьный сторож)

Схема молодёжного фильма на тему, как коллектив возвращает в своё лоно оторвавшегося от него героя, пришла в наше кино из репертуара детского театра 1930–1940-х. Из пьес Валентины Любимовой, из «Красного галстука» Сергея Михалкова. Ими, особенно пьесой Михалкова, явно вдохновлялась Лия Гераскина, сочиняя пьесу «Аттестат зрелости» (1950), обошедшую тогда сцены многих театров страны. Совпадения очевидны. Героя «Красного галстука» звали Валерий, «Аттестата зрелости» — Валентин. У Михалкова он отказывается делать стенгазету, а у Гераскиной — заваливает оформление «рабочей комнаты» с токарным станком. У Михалкова его исключают из пионеров, у Гераскиной — из комсомола. У обоих авторов отец героя — крупный начальник. Наконец, в обеих пьесах фигурирует благородная и принципиальная сестра (у Михалкова — сестра героя, у Гераскиной — сестра друга).
В киноверсии «Аттестата зрелости» Валентин Листовский во время похода в горы оказывался на краю пропасти. Его спасал комсорг Женя. Сцена приобретала явно символический характер. Это была пропасть индивидуализма, в которую мог обрушиться герой, если бы не пришедший на помощь коллектив.
Меж тем фильм 1954 года в постановке Татьяны Лукашевич, декламируя, оказался одной из первых ласточек новой эпохи в кино. «Оправдание или осуждение героя?» — гласил заголовок рецензии в журнале «Искусство кино» (Искусство кино. — 1954. — № 9).
А всё было просто. Схема содержала в себе ловушку. Индивидуалист на то и индивидуалист, чтобы обладать ярко выраженной индивидуальностью. А коллективу присущи черты в первую очередь «типические». В среднем школьном возрасте это не столь заметно — поэтому все персонажи «Семиклассников» и «Красного галстука» типажно сходны, как близнецы-братья. 17-летний юноша — другое дело. Создатель «Подкидыша» Татьяна Лукашевич, будучи профессионалом, на главную роль искала исполнителя, который притягивал бы к себе внимание с первого же взгляда. Свежеиспеченный студент Щукинского училища Василий Лановой с его броской романтической внешностью и звучным голосом оказался идеальным вариантом. Костюм Демона на маскараде ему более чем к лицу. А подруга Вики Клава недаром видит в нём Печорина. Его выразительность обострена принципиальной безликостью коллектива. Заметим, что, пристально вглядевшись, среди его одноклассников можно разглядеть Льва Борисова и Владимира Земляникина, Михаила Державина, Геннадия Яловича и будущего прозаика и ректора Литинститута Сергея Есина. Общим лицом коллектива становится Вадим Грачёв в роли комсорга Жени — актёр идеально безликий. В итоге звездой стал Лановой — девушки всегда влюблялись во всевозможных «лишних» людей — в книгах и на экране, комсоргами пренебрегая.
Переубедить зрителя в том, что Валентин не самый умный, талантливый и тем более красивый, как внушает в фильме директор школы, не удалось. Более того — самые кондовые тексты в устах Ланового звучат на диво естественно и органично. На месте «эгоиста» — ранимый, действительно душевно сложный юноша. Драма на самом деле состоит в том, что до индивидуализма он ещё не дозрел: перспектива одиночества его пока что не вдохновляет, но ужасает. Поэтому он убедителен в сцене экзамена, когда произносит монолог о силе коллектива, еле сдерживая слёзы. Интонация тут продиктована искренней, чисто детской боязнью остаться одному. Учиться одиночеству такой герой будет в дальнейшем.

Евгений Марголит

КОГДА ЗАЦВЁЛ МИНДАЛЬ

СССР, Грузия-фильм

1972

76 минут

Чёрно-белый, широкоэкранный, 8 частей, 2 081,7 метра, русский язык (дубляж). ВЭ 23.VII.1973

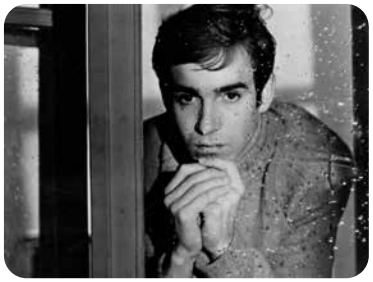
Авторы сценария: Заира Арсенишвили, Лана Гогоберидзе
Режиссёр: Лана Гогоберидзе
Оператор: Георгий Челидзе
Художник: Гиви Гигаури
Композитор: Гия Канчели
Звукооператор: Владимир Долидзе
В ролях: Зураб Кипшидзе (Зура), Георгий Пипия (Лексо), Тинатин Варданашвили (Хатуна), Эка Магалашвили (Эка), Давид Абашидзе (Нико), Сесилия Такаишвили (бабушка Варо), Дмитрий Такаишвили (Торнике), Чабуа Амиреджиби (Георгий), Лия Капанадзе (Талико), Шота Даушвили (Вата)

ДЕСЯТИКЛАССНИК ЗУРА МАМАЦАШВИЛИ ИЗ ТБИЛИСИ РАСТЁТ В СЕМЬЕ ВЛИЯТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ. ЕГО ОТЕЦ ХОЧЕТ, ЧТОБЫ СЫН ВО ВСЁМ БЫЛ ЛУЧШИМ, И РАДИ БЛЕСТЯЩЕГО БУДУЩЕГО ОТПРЫСКА ГОТОВ ЗАКРЫТЬ ГЛАЗА НА ПРОСТУПОК, УНЁСШИЙ ЖИЗНЬ ДРУГОГО ЧЕЛОВЕКА. ПОКА ОТЕЦ ПЫТАЕТСЯ ЗАМЯТЬ ВИНУ СЫНА, ЗУРА ХОЧЕТ ПРИЗНАТЬСЯ ВО ВСЁМ И ОТВЕТИТЬ ЗА СВОЙ ПРОСТУПОК.

Славу грузинскому кино 1960–1980-х составили разнообразные притчи: то медитативные, то гротескные, то напряжённо-символические. Тем непривычнее смотрелась на этом фоне публицистическая драма Ланы Гогоберидзе «Когда зацвёл миндаль» (1973), с ходу выдвинувшая своего автора в первые ряды национальной кинорежиссуры. (И это после полутора десятков лет добротной, вполне успешной работы в профессии.) Дочь репрессированных в 1937-м партийного функционера и первой грузинской женщины-режиссёра стала восприниматься прежде всего как художник остросоциального звучания. Именно в этом качестве она утверждала себя и в дальнейшем. По воспоминаниям современников, многие специально ходили смотреть самый известный её фильм «Несколько интервью по личным вопросам» (1979), чтобы собственными ушами услышать реплику: «Неужели уже появились люди, которые перестали бояться?» (см.: Эппле Н. Неудобное прошлое / Н. Эппле.— М.: Новое литературное обозрение, 2021.— С. 449).
Однако история про пагубность вседозволенности, которая приводит юного представителя золотой молодёжи на папиной «Волге» к трагедии, и тогда не впечатляла сама по себе особенной глубиной. Она, конечно, приобретала особую актуальность в связи с приходом к руководству Грузией — как раз в период работы над картиной — Эдуарда Шеварднадзе, объявившего войну коррупции и протекционизму. И всё же наглядная, всеми ощутимая (но до конца не осознаваемая) значительность работы

Ланы Гогоберидзе заключалась в ином. Гибель друга по вине героя происходит в предпоследней части фильма — и это уже развязка трагедии. Но действие развёртывается в её предощущении. Оно — в беспокойных, нервных с первых же кадров ритмах музыки Гии Канчели. Оно в тревоге, отсвет которой то и дело ложится на прекрасные, одухотворённые (и чем далее, тем мучительней сосредоточенные) лица юных актёров: Тинатин Варданашвили, Георгия Пипии и, конечно, главного героя Зуры в исполнении Зураба Кипшидзе — чего в его лице не найдёшь, так это и тени самодовольства «золотого мальчика».
Эстетика тут, казалось бы, из 1960-х, с их документализмом, приобретающим у Гогоберидзе шарм «синема-веритэ». И персонажей мы обнаруживаем плывущими в весеннем уличном потоке, весело перекликающимися друг с другом — классический зачин «молодёжного фильма». Но крупные планы лиц по мере движения сюжета вытесняют из кадра цветущую весеннюю среду: герои уходят в себя. Правила, которые внушают детям и по которым живут сами «сильные мира сего», вроде отца Зуры, настораживают детей и беспокоят.
Трагическая вина главного героя — в оттягивании назревшего бунта на протяжении фильма. Как и его друг и возлюбленная, он не принимает этих правил, но мучается нерешительностью едва ли не гамлетовской.
(Принца Датского актёр потом сыграет в кино — в «Житии Дон-Кихота и Санчо Пансы».) Не потому ли сцена решающего катастрофического объяснения с возлюбленной неожиданно напомнит диалог Гамлета и Офелии? Злость на себя из-за недостатка решимости уйти из-под власти отца он переносит на самых близких ему людей. И рушит, по сути, их судьбы. Только убедившись воочию в гибельности этого пути, Зура наконец делает своей выбор.
Так молодёжный фильм 1960-х превращается в «кино морального беспокойства» следующего десятилетия.

Евгений Марголит



КОГДА Я БЫЛ МАЛЕНЬКИМ

СССР, Литовская киностудия

1968

70 минут

Чёрно-белый, широкоэкранный, 7 частей, 1 991 метр (копия Госфильмофонда — 1 986 метров, 73 минуты). ВЭ 02.II.1970
Копия отреставрирована Lietuvos kino centras
Копия предоставлена Lietuvos kino centras. DCP

Авторы сценария: Альгирдас Араминас, Ицхокас Мерас
Режиссёр: Альгирдас Араминас
Оператор: Донатас Печюра
Художник: Альгирдас Ничюс
Композитор: Альгимантас Апанавичюс
Звукооператор: Пятрас Липейка
В ролях: Линас Крищюнас (Томас), Юлия Каваляускайте (Эгле), Элена Ремишаускене (тётя Томаса), Зляна Савукинайте (Гина), Казимирас Валайтис (художник), Гедиминас Карка (классный руководитель), Хенрика Хокушайте (мать Эгле)

ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ МАТИ УНТА «ПРОЩАЙ, РЫЖИЙ КОТ». СТАРШЕКЛАССНИКИ ТОМАС И ЭГЛЕ ПОЧТИ НЕРАЗЛУЧНЫ. ЭГЛЕ УЧИТСЯ РИСОВАТЬ, И ТОМАС ЗНАКОМИТ ЕЁ С ХУДОЖНИКОМ, КОТОРЫЙ СОГЛАШАЕТСЯ ДАВАТЬ ДЕВУШКЕ ЧАСТНЫЕ УРОКИ. ИЗ-ЗА ЭТИХ ЗАНЯТИЙ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ ВСЁ РЕЖЕ ВИДЯТСЯ, ТОМАС РЕВНУЕТ. В МАСТЕРСКОЙ В ПОРТРЕТАХ ОБНАЖЁННОЙ ЖЕНЩИНЫ ЕМУ ЧУДИТСЯ ЛИЦО ЭГЛЕ. В ОТМЕСТКУ ОН ПРОВОДИТ НОЧЬ У СОСЕДКИ — АКТРИСЫ ГИНЫ. ТОМАС СНОВА НАВЕДЫВАЕТСЯ В СТУДИЮ, СТАЛКИВАЕТСЯ ТАМ С НАТУРЩИЦЕЙ, ПОНИМАЕТ, ЧТО ОШИБСЯ В СВОИХ ПОДОЗРЕНИЯХ, И БЕЖИТ ИСКАТЬ ЭГЛЕ. ТО ЛИ НАЯВУ, ТО ЛИ В ВОСПОМИНАНИЯХ ТОМАСА ОНИ ВНОВЬ ВМЕСТЕ.

Молодёжный фильм конца 1960-х был решительно не принят критикой. И не узколобыми ортодоксами, но самыми тонкими «шестидесятниками»: Львом Аннинским и Юрием Айхенвальдом. Признавали, что «в профессиональном отношении фильм вполне безукоризнен», что в нём «... собраны лучшие образцы современного романтического, лирического, поэтического, импрессионистического, антидогматического киностиля». Но тут же заявляли: «Беда в том, что ОБРАЗЦЫ, что СОБРАНО, что ВТОРИЧНО всё». (Аннинский Л. Когда я остался маленьким / Л. Аннинский // Советский экран.— 1970.— № 1.— С. 6). Короче, изысканная оболочка, а под ней — пустота. Для 1960-х полноценная коллизия определяется непременным наличием двух полюсов: герой и коллектив. В фильме «Когда я был маленьким» коллектив ни в каком виде не предусмотрен. Пубертатные же проблемы героя представляются критике едва ли не блажью — истории личности для неё тут нет.
Меж тем прибалтийская культура 1960-х тяготеет к экзистенциальной притче. Особенно литовское кино, в своей изощрённой графичности и изысканности метафор лидировавшее среди кинематографий Прибалтики. Взяв за основу сенсационную (ещё бы — написана десятиклассником и почти сразу же издана!) «исповедальную прозу» эстонца Мати Унта «Прощай, рыжий кот» (1963), режиссёр (а до того блестящий оператор) Альгирдас Араминас поручает написать сценарий по ней одному из ведущих литовских прозаиков 1960-х Ицхокасу Мерасу. Мерас — мальчик из еврейской семьи, уничтоженной летом 1941-го, спасённый крестьянкой, прятавшей его всю немецкую оккупацию, совсем иначе представлял себе, «на чём держится мир» (как назывался один из самых известных его романов). Тотальное одиночество человека, стоящего перед выбором в момент личностного самоопределения, в прозе Мераса — данность. И неизбежное подростковое одиночество в том числе.
Потому здесь нет и речи об упоённом движении в общем «потоке жизни». Герой обречён на поиск собственной траектории. Здесь время течёт очень вязко, и в этом тягучем времени юные Он и Она наслаждаются внезапно открывшейся им тягой друг к другу. Конфликта поколений в фильме нет. Ворчание тёти и уж совсем пассивное присутствие учителя едва могут нарушить ткань повествования. Сердитые критики вспоминают Антониони, чей «Забриски пойнт» только что прогремел — и не случайно. Внешне визуальное решение фильма типично антониониевское: двое среди пустоты и чёткой геометричности современного интерьера. Однако у Антониони пустота означает отсутствие коммуникации. В фильме Араминаса пустота тоже создает дистанцию, но это дистанция от скованности, стеснения, возникающих из-за пробуждающегося взаимного влечения героев. Собственно, между ними не дистанция, а субстанция — нечто вне предписанных правил взросления. Их прогулки выглядят как попытки бегства, но не от проблем, а к уединению в независимом от мира личном пространстве. Герои Антониони блуждают по пустыне в тщетном поиске способности чувствовать. У Араминаса через песчаный карьер, чем-то напоминающий эту пустыню, лежит путь в распахивающееся перед юными героями поле. Их ведёт стремление длить и длить дарованное им двоим время.
Соседка по квартире — женщина-мим в обтягивающем трико — в представлении Томаса едва ли не символ взрослого мира, пугающего и влекущего одновременно. В предфинальном эпизоде он накладывает на лицо грим — наивная попытка принять взрослую систему условностей. Однако в зеркале видит лишь клоунскую маску. Подлинное взросление не отказ от себя, а, напротив, стремление найти и сохранить собственное лицо. И Томас стирает грим. Кажущееся повторение общих приёмов кино 1960-х оборачивается предвестием главного сюжета наступающих новых времён. В них герою предстоит начать путешествие внутрь себя и во что бы то ни стало отстаивать суверенитет своего внутреннего мира.

Виктория Елизарова, Евгений Марголит

КОГДА РАЗВОДЯТ МОСТЫ

СССР, Ленфильм

1962

99 минут

Чёрно-белый, широкоэкранный, 10 частей, 2 650,2 метра. ВЭ 26.V.1963

Автор сценария: Василий Аксёнов
Режиссёр: Виктор Соколов
Операторы: Моисей Магид, Лев Сокольский
Художник: Александр Блэк
Композитор: Надежда Симонян
Звукооператор: Александр Беккер
Балетмейстер: Наталья Дудинская
В ролях: Владимир Колокольцев (Валерка), Ия Арепина (Инга), Владимир Емельянов (отец Валерки), Валентина Беляева (мать Валерки), Леонид Быков (Ричард), Людмила Ковалёва (Ира), Юрий Хазов (Гарик), Евгений Кудряшов (Толик), А. Тарасенков (Борис)

ПЕРЕД ВЧЕРАШНИМИ ДЕСЯТИКЛАССНИКАМИ ОТКРЫТЫ ВСЕ ПУТИ. ВАЛЕРА ВЫБИРАЕТ САМУЮ РОМАНТИЧНУЮ ПРОФЕССИЮ: ОН ПЛАНИРУЕТ СТАТЬ КАПИТАНОМ ДАЛЬНЕГО ПЛАВАНИЯ. НО ПОКА ВАЛЕРКА НЕ СДАСТ ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ЭКЗАМЕН В МОРЕХОДНОЕ УЧИЛИЩЕ, ПЛАВАТЬ ЕМУ СУЖДЕНО ТОЛЬКО НА СТАРОМ ПОРТОВОМ БУКСИРЕ.

В 1961 году Василий Аксёнов, автор нашумевшей повести «Звёздный билет» (1961), написал сценарий под рабочим названием «Иду на буксире» и предложил его студии «Ленфильм». На партбюро его раскритиковали, назвав «идеологически вредным» и «пессимистичным». Прозвучало даже предложение ликвидировать сценарный отдел, раз уж его сотрудники не могут обеспечить студию идеологически правильными сценариями. Но на худсовете сценарный отдел свои позиции отстоял. Из главного героя мог вырасти будущий Гагарин — таким был главный аргумент. И «Иду на буксире» попал в работу режиссёру Виктору Соколову и был запущен в производство под названием «Когда разводят мосты».
«Имеются осложнения в выборе юношей-актёров. Подобрать молодых исполнителей на ведущие роли не так просто»,— отчитывался режиссёр Виктор Соколов о ходе съёмок (Соколов В. Предстоит большая интересная работа / В. Соколов. // Кадр.— 1961.— № 17.— 14 окт.— С. 3).
Для Владимира Колокольцева это была не первая большая роль в кино. В «Зелёном фургоне» Генриха Габая (1959) он сыграл бывшего гимназиста, поступившего на службу в уголовный розыск, обаятельного и жизнерадостного.
В фильме Соколова актёр предстал в другом образе.
За широкой улыбкой Валерки пряталась плохо скрываемая тоска. После выхода картины на экран советская пресса упрекала режиссёра в отсутствии «сгустка раздумий о жизни» (Веледников В. Ниже возможностей автора / В. Веледников // Советский экран.— 1963.— № 6.— С. 6).
Только откуда этому «сгустку» было взяться? В космос так просто не слетать, а война давно закончилась. Вот и манят Валерку морские горизонты — никаких размышлений о светлом советском будущем, только мечты о личном счастье, которое никак не складывается. Любимая девушка отвергает, предпочитая устраивать собственную жизнь, но у неё тоже мало что из этого получается. С фотографии тем временем на неё поглядывает Одри Хепбёрн, напоминая: «Не упусти свой шанс». Вот Инга и старается изо всех сил, даже соглашается на работу «ничем не хуже другой» — продавать лотерейные билеты. Может, и она вытащит тот, что принесёт ей удачу?
На уровне сюжета у Соколова всё выверено, ожидаемо. Но, хотя финал фильма с благополучным трудоустройством Валерки в порт кажется искусственным, придуманным, лишь бы намекнуть о счастливом будущем юноши — строителя коммунизма и осудить Ингу, продающую лотерейные билеты, искренняя режиссёрская интонация искупает всё.

Дарья Горбач

ПОСЛЕДНИЙ ШАНС

СССР, Киностудия имени Горького

1978

82 минуты

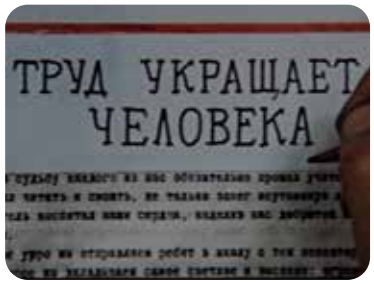
Цветной, широкоэкранный, 9 частей, 2 308 метров (копия Госфильмофонда — 2 268 метров). ВЭ 27.V.1979

Авторы сценария: Инна и Борис Рабкины
Режиссёр: Эдуард Гаврилов
Оператор: Владимир Архангельский
Художник: Борис Дуленков
Композитор: Вениамин Баснер
В ролях: Андрей Мартынов (Родислав Матвеевич Ершов), Леонид Каюров (Слава Горохов), Олег Ефремов (Горохов-отец), Марина Левтова (Надя Николаева), Андрей Харыбин (Виктор Никушкин), Анатолий Кузнецов (директор ПТУ), Любовь Соколова (тётя Варя, инспектор по делам несовершеннолетних), Людмила Шагалова (Горохова), Наталья Гвоздикова (Лариса, преподаватель ПТУ), Валентина Ананьина (мать Ершова), Анатолий Грачёв (Глушко, главный инженер базового предприятия ПТУ), Николай Парфёнов (Нефёдов, старый рабочий), Александр Кавалеров (дружинник), Юрий Чернов (задержанный), Ольга Битюкова, Владимир Звягин, Константин Кравинский, Антон Табаков, И. Сорокин, И. Борисов, В. Щербаков, В. Кулаков (учащиеся ПТУ)

В ПТУ ПРИХОДИТ УСЛОВНО ОСУЖДЁННЫЙ ПОДРОСТОК СЛАВА ГОРОХОВ. У НЕГО НИКАК НЕ ЛАДЯТСЯ ОТНОШЕНИЯ С КОЛЛЕКТИВОМ СВЕРСТНИКОВ, И ТОЛЬКО НЕРАВНОДУШНЫЙ МАСТЕР ПРОДОЛЖАЕТ ВЕРИТЬ, ЧТО ПАРНЯ МОЖНО ПЕРЕВОСПИТАТЬ.

Если бы такого фильма не было, его стоило придумать. На закате застойных 1970-х здесь в последний раз всплывает каноническая модель сюжета о перевоспитании коллективом (разумеется, трудовым) злостного индивидуалиста. Всплывает — и переворачивается на 180 градусов. Ортодоксы 1960-х, трактовавшие «звёздных мальчиков» с точки зрения не столько эстетики, сколько уголовного кодекса, были бы тут довольны. Обладатель хипповой причёски, поклонник битлов и прочей идеологической заразы, высокомерно относящийся к товарищам и жующий сверхдефицитную жвачку, совершил-таки уголовно наказуемое деяние — мало того, что спекулировал из-под полы, так ещё и импортными пластинками. «Разве такой будет работать у станка? Он будет резинку жрать. И виски-скотч с содовой. И наркотиками спекулировать. Духовный наркотик! Я бы, между прочим, за него по десять лет давал, как за героин и марихуану»,— возмущается в фильме старый рабочий.
Кривя тонкие губы, этот Слава Горохов ёрнически тянет слова, он обо всём говорит с усмешечкой. В лозунге из стенгазеты «Труд украшает человека» «ш» переделывает на «щ». «Вот этого юмориста из группы уберите, он мне не нужен»,— прав главный инженер, молодой, увлекающий лучшую в ПТУ группу заманчивыми перспективами грядущей эры электроники.
В деловитом мире милых и безликих мордашек, заполняющих конвейерную продукцию студии Горького 1970-х, 22-летний выпускник ВГИКа Леонид Каюров в роли Славы Горохова выглядит кричаще инородным телом. Юноша с портретов XIX века, читающий-выдыхающий монолог Гамлета и главу из булгаковского романа — встречу Мастера с Маргаритой, — естественный раздражитель однородной среды. И должен быть вытеснен ею. Конфликт возникает уже на типажном уровне. Недаром в роли Виктора — лидера группы, непримиримого противника Славки — снялся с детства переигравший на студии Горького чуть ли не десяток аккуратных пионерчиков Андрей Харыбин: высокий лоб, правильные и жёсткие черты лица.
Так выстраивается сюжет: паршивая овца портит высокие показатели группы, мешает карьерной перспективе коллектива в целом — и объект перевоспитания превращается в объект травли.
В принципе, «Последний шанс» — это два фильма в одном. Помимо истории Славы Горохова, там присутствует история мастера группы, молодого, но мудрого наставника, который проникается сочувствием к пареньку и вместе с комсоргом Надей пытается ему помочь. Драматургически и режиссёрски эта линия решена вполне бесцветно — особенно по контрасту с драмой героя, отдельной, как и он, во всём. Он — «звёздный мальчик», так сказать, во втором поколении. В исполнении Олега Ефремова отец Славы не столько спившийся работяга, сколько идеалист-шестидесятник, оставленный женой из-за неумения «устраиваться в жизни». Выясняется, что сын, любя и жалея отца, при разводе остался с матерью, соблазнённый перспективой материальных благ,— и мучается ненавистью и презрением к себе, предателю. «Барыга и подонок» — это не общественность о нём, а он о себе сам.
А отец, потрясённый жестокостью группы по отношению к сыну, хлебнув портвейна для храбрости, явится в ПТУ и станет раздавать апельсины, взывая: «Детки, жалейте друг друга!» И шутовской хоровод, затеянный вокруг него «детками», примет за осуществление идеала всеобщей братской любви и будет улыбаться блаженно.
Удар, который герой нанесёт в этот момент Виктору — главному инициатору травли, понимая, что теперь не избежать колонии,— жест искупления вины не только перед отцом, но и перед его идеалами. Терять уже нечего: сыну тоже нет места в мире деловых людей застоя.
Исполнители таких ролей вытесняются из него вслед за своими героями — кто в эмиграцию, кто погибал, жестоко и нелепо. Леонид Каюров на пике карьеры ушёл в священнослужители.

Евгений Марголит



ПУТЕШЕСТВИЕ В АПРЕЛЬ / КЭЛЭТОРИЕ ЫН АПРИЛ

СССР, «Молдова-филм»

1962

71 минута

Чёрно-белый, цветная анимация, 8 частей, 1 956 метров. РУ 14.II.1963

Авторы сценария: Дмитрий Василиу, Леонид Рутицкий, Аурелиу Бусуйок
Режиссёр: Вадим Дербенёв
Композитор: Эдуард Лазарев
АНИМАЦИЯ
Режиссёр: Вячеслав Котёночкин
Художники: Владимир Тарасов, Борис Федюшкин
В ролях: Александр Збруев (Костика), Раиса Недашковская (Мария), Трифан Грузин (Ефим, отец Марии), Женя Зощенко (Савка, брат Марии), Юлиан Флоря (Длинный), Владимир Васильев («Морской волк»), Ион Унгуряну (председатель колхоза), Валентина Избещук (Катинка), Александра Назарова (телеграфистка), Ирина Мурзаева (вахтёр), Константин Константинов (кассир), Ролан Быков (виноторговец)

СТУДЕНТ-ЖУРНАЛИСТ КОСТИКА НА РЕЧНОМ ПАРОХОДЕ ЕДЕТ НА ПРАКТИКУ В СЕЛО НИЖНИЕ ЛАЗУРЕНЫ, НО ПО ОШИБКЕ СХОДИТ В ВЕРХНИХ. ПОКА КОСТИКА ПЫТАЕТСЯ ВЫБРАТЬСЯ ИЗ СЕЛА И ПОПАСТЬ В МЕСТО НАЗНАЧЕНИЯ, С НИМ ПРОИСХОДЯТ УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ.

В 1961 году в журнале «Юность» (тираж которого к тому времени перевалил за миллион) был опубликован роман Василия Аксёнова «Звёздный билет». Идеологически бдительная критика забила тревогу: главный герой внушил ей явные опасения. Он странно одевался, странно говорил, не стремился к трудовым свершениям, то и дело порывался куда-то сбежать, а главное — ни к чему не желал относиться серьёзно. В критическом обиходе возник почти что термин — «звёздный мальчик». Он отсылал не только к названию аксёновского романа, но и к сказке Оскара Уайльда с весьма несимпатичным главным героем.
«Этот паренёк нагловат, за словом в карман не полезет. Его не интересует, что думают о нём окружающие, поступки его легкомысленны. Воображая себя чуть ли не сверхчеловеком, свысока относясь к людям, он может, явившись в незнакомое село, с ходу усесться в кресло председателя колхоза, обмануть простодушного Ефима, выдав себя за журналиста. Он и вина выпьет бесплатно, пользуясь случаем, что его принимают за контролёра или за большого начальника. Он и Марии предлагает ехать с ним, предварительно об этом даже не подумав. И горько то, что этот тип показан с симпатией, ему словно предлагают подражать. А станет ли он лучше — никто не знает, об этом в картине — ни штриха. Да разве это наш подлинный современник? Нет!» (Андреев Б. Разочарование / Б. Андреев // Литературная газета.— 1963.— 24 апр).

Характеристика в духе обвинительного заключения, прилагавшаяся тогда ортодоксальной критикой едва ли не к любому персонажу этого типа. Но в данном случае она относится к герою снятого в Кишинёве фильма «Путешествие в апрель». Читая её, представить себе можно всё что угодно — от кинофельетона до портрета эксцентричного «молодого рассерженного человека». А это — безупречная по жанровой чистоте лирическая комедия.
Больше всего похоже «Путешествие в апрель» на столь же безупречную по жанру ленту Бориса Барнета «У самого синего моря» (ту самую, в которой когда-то Виктор Шкловский не нашёл ни завязки, ни развязки — один только чистый каспийский воздух). Только здесь вместо каспийского воздуха — парение в молдавском воздухе цветущих яблонь; вместо волн Каспия — неспешное сияние широкой реки; вместо задорной нежности героини Елены Кузьминой — любование застенчивой красотой юной Раисы Недашковской. «Путешествие в апрель» — режиссёрский дебют Вадима Дербенёва, оператора-постановщика всех трёх кишинёвских фильмов Михаила Калика (поразивших современников своим изобразительным буйством).
И вот в этом «потоке жизни» (ещё один ругательный термин) купается — порою буквально — главный герой, которого играет недавний выпускник Щукинского училища Александр Збруев. Его ближайшая родня — парнишки из прославленной лирической комедии всё того же 1963 года. Те шагают по Москве, а он путешествует по апрелю (совсем как у Окуджавы тех времён: «Из конца в конец апреля путь держу я»).
И не просто путешествует — он по нему именно что дежурит, наводя справедливость: помогая обиженным, казня усмешкой скучных жлобов. И потому «поток жизни» (как и у Барнета, кстати сказать) выносит его всякий раз туда, куда надо.
(Да, спутает в начале герой село Нижние Лазурены с Верхними... Но именно там найдёт он свою волшебную любовь.)
Параллельно с «Путешествием в апрель» Збруев сыграет Димку в экранизации того самого «Звёздного билета» (фильм назывался «Мой младший брат»). Только здесь он заведомо не «звёздный мальчик» — а солнечный. Своё родство именно с Солнцем Костика из картины Дербенёва то и дело демонстрирует в прелестных анимационных вставках начинающих Вячеслава Котёночкина и Владимира Тарасова. С солнцем, луной и звёздами он составляет сыгранную джазовую группу. Внесловесно-изобразительный «поток жизни» несёт своего поистине сказочного героя поверх заскорузло-кондового сценария про перевоспитание столичного стиляги.
И всплывающие оттуда время от времени угрюмые местные парни так же легко исчезают прочь под его неповторимо солнечной улыбкой. Ведь лирическая комедия по природе своей есть идиллия. Она про то, что «бывает всё на свете хорошо».
Упоённая раскованность признана была предосудительной, и «Путешествие в апрель» попало, что называется, под раздачу. Его выпустили в итоге ограниченным тиражом.

Евгений Марголит

СЫН

СССР, Мосфильм

1955

89 минут

Чёрно-белый, 9 частей, 2 508 метров (копия Госфильмофонда — 2 465 метров). ВЭ 20.II.1956

Автор сценария: Татьяна Сытина
Режиссёр: Юрий Озеров
Оператор: Игорь Слабневич
Художник: Сталин Волков
Композитор: Юрий Левитин
Звукооператор: Евгения Индлина
В ролях: Сергей Бондарчук (дикторский текст), Леонид Харитонов (Андрей Горяев), Пётр Константинов (отец Андрея), Варвара Каргашова (мать Андрея), Виктор Гераскин (Вася Козлов), Владимир Белокуров (Лавров, артист цирка), Надежда Румянцева (Тамара, профорг участка), Константин Сорокин (Панечкин, прораб), Алексей Грибов (Кондратьев, администратор цирка), Роза Макагонова (Шурочка, акробатка), Александр Михайлов (Володя, шофёр циркового автобуса)

ИЛЛЮЗИОН

ДВЕНАДЦАТИЛЕТНИЙ МАЛЬЧИК ПЕРЕЖИВАЕТ СЛОЖНЫЙ ПЕРИОД. У НЕГО НЕ ЛАДИТСЯ В ШКОЛЕ, ОН ССОРИТСЯ С ОТЦОМ, УХОДИТ ИЗ ДОМА И ПОПАДАЕТ В ПЛОХУЮ КОМПАНИЮ. ОТЕЦ — ДИРЕКТОР ЗАВОДА — С ГОЛОВОЙ ПОГРУЖЁН В РАБОТУ И НЕ СРАЗУ ПОНИМАЕТ, ЧТО ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЗА СЛОЖНОСТИ СЫНА-ПОДРОСТКА ЛЕЖАТ НА НЁМ.

«Сын» вышел на экран в дни XX съезда, развенчавшего культ отца-вождя Сталина. Вряд ли выпуск фильма был специально приурочен к этому событию, но совпадение дат символично. Сюжет — «инициация по-советски»: старшеклассник совершает антиобщественный проступок, порицаемый отцом, старым рабочим, уходит из дома, проходит ряд испытаний и, выйдя из них с честью, став полноправным членом трудового коллектива, возвращается в родительский дом. Действие погружено в «незагримированную» реальность московских улиц и дворов. Живая, изменчивая повседневность входит в противоречие со сценарной схемой, разрушая её однозначность — в чём и упрекало «Сына» киноруководство. «Мы все хотели снимать по-другому. Иногда получалось <...>. Моя картина “Сын” — это неореализм у нас, наша тогдашняя жизнь, снятая скрытой камерой» (Кинофестиваль «Белые Столбы».— М., 2014.— С. 130). Как бы неожиданно ни звучало такое признание из уст Юрия Озерова, памятного по «художественно-документальной» эпопее «Освобождение», оно соответствует истине. «Сын» почти демонстративно использует поэтику неореализма.

Актёра Харитонова, сыгравшего главную роль, выделяет внутренняя индивидуальная тема без вины виноватого.

В первых же киноработах 1953–1954 годов, сразу принесших актёру массовую зрительскую популярность,— «Школа мужества», «Солдат Иван Бровкин» — поступки его героев, нередко опрометчивые и нелепые, подвергаются суровому

осуждению окружающих, которые не догадываются об их причинах (чаще всего благородных). В глазах его персонажей то и дело возникает печаль, которую невозможно себе представить у прочих зрительских любимцев той поры: Николая Рыбникова, Леонида Быкова, Юрия Белова. По сути, Харитонов первым воплотил в кино распространившийся позднее, на рубеже 1950–1960-х, тип так называемых розовских мальчиков — юных и наивных бунтарей-идеалистов из пьес одного из самых популярных драматургов периода оттепели Виктора Розова.

Вопреки дидактическому пафосу сценария главный герой фильма Андрей Горяев постоянно вызывает острое сочувствие и тем самым переакцентирует смысл происходящего на экране. Изначальная правота коллектива здесь вновь подвергается сомнению. В конечном счёте он демонстрирует равнодушие к судьбе героя, то предлагая ему обряд чисто формального покаяния, то без колебаний веря возведённому на него клеветническому обвинению. Соответственно, и уличная толпа перестаёт справляться с ролью хора, которую успешно выполняет как в советском кино, так и в классических образцах неореализма.

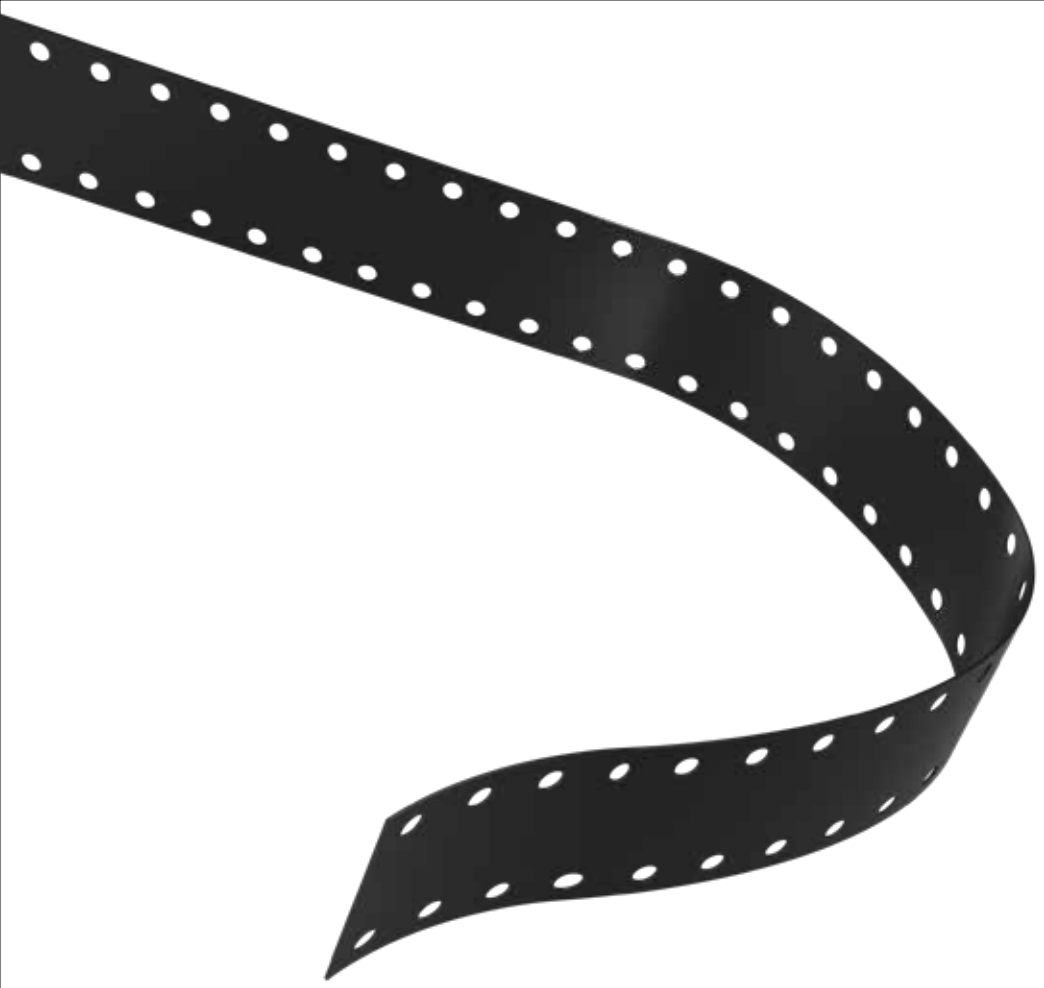
В первых сценах «Сына» соседи по двору с отстранённым любопытством наблюдают за почти ритуальным унизительным наказанием, которому публично подвергает Андрея отец. Так же подчёркнуто безучастна к переживаниям молодого человека толпа на московских улицах.

В этом контексте теряет однозначность и образ отца, один из самых ярких в картине. Ветеран-пролетарий в советском каноне выступает однозначно как носитель идеального нравственного опыта. Когда Виктор Некрасов по поводу «Заставы Ильича» напишет: «Я бесконечно благодарен Хуциеву и Шпаликову, что они не выволокли за седеющие усы на экран всё понимающего, на всё имеющего чёткий, ясный ответ старого рабочего» (https://imwerden.de/pdf/novy_mir_1962_12__ocr.pdf),— это будет воспринято властью как покушение на священные основы. В «Сыне» же моральный ригоризм персонажа свидетельствует об определённой его ограниченности. (Показательно, что эту роль исполняет тут Пётр Константинов, актёр, так сказать, амбивалентный — много и успешно снимавшийся в 1950-е как в ролях ветеранов, так и их антиподов — номенклатурных бюрократов.)

В итоге печальный и мечтательный взгляд Харитонова начинает восприниматься как устремлённый в некое иное пространство, иное измерение. И тогда логичным оказывается присутствие в фильме несколько искусственной для сценария темы цирка и безответной влюблённости Андрея в юную акробатку. Причём в контексте интереса режиссёра к опыту итальянского кино тут можно усмотреть даже параллель с «Дорогой» Феллини: маленькая циркачка и грубый великан-партнёр, угнетающий и домогающийся её, начинают выглядеть облегчённым вариантом истории Джельсомины и Дзампано.

Евгений Марголит

ТРУДНЫЙ ВОЗРАСТ



В 2021 ГОДУ ВЕСЬ МИР ОТМЕЧАЕТ 200 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ФЁДОРА МИХАЙЛОВИЧА ДОСТОЕВСКОГО. ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА В РАМКАХ ПЛАНА МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ПО ПРАЗДНОВАНИЮ 200-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ.

ПЕРСОНА. ДОСТОЕВСКИЙ

Первой экранизацией Достоевского был фильм Василия Гончарова «Преступление и наказание», снятый в 1909 году и считающийся утраченным. Всего в мире в разное время было выпущено более 150 кино- и телефильмов по мотивам его произведений.
Романы Достоевского оказались созвучны многим течениям мирового кино — от немецкого экспрессионизма до французской «новой волны» и итальянского неореализма. Для экспрессионистов Достоевский — это в первую очередь писатель боли и крика.
В эпоху французской «новой волны» Достоевский видится как создатель сложного нелинейного нарратива, в котором персонажи — это скорее носители идей, чем «живые люди». У Лукино Висконти, напротив, возвращение к традициям реализма заставляет героев обрести «плоть и кровь», слиться с ландшафтами итальянского города («Белые ночи»). Уличные съёмки активно использовались и в фильме Живоина Павловича «Враг», снятом на основе повести «Двойник», в котором драма распада человеческой личности разворачивалась в послевоенной Югославии. Советское кино, так или иначе вобравшее в себя традиции натуральной школы, видело в Достоевском защитника мира угнетённых — физиологический очерк в советских фильмах часто сопрягался с гротеском, свойственным русской литературе — от Николая Гоголя до Михаила Салтыкова-Щедрина.
В настоящую программу наряду с каноническими экранизациями включены малоизвестные фильмы. Так, «Идиот» Петра Чардынина — это одна из первых попыток перенести роман Достоевского на экран. Картина не отличается особой изобретательностью, но в то же время воспроизводит все основные события романа. Другой пример — «Идиот» Акиры Куросавы, в котором важны уже не столько события, сколько передача мировоззрения Достоевского. Другая «пара» фильмов — «Преступление и наказание» Пьера Шеналя и «Пуританин» Джеффа Мюссо. В первом случае вполне точно переданная история привязана к интерьерам Петербурга времён Достоевского, во втором — героем фильма, действие которого перенесено во Францию, становится невротичный религиозный фанатик, убивший проститутку во имя освобождения мира от зла и разврата. В фильме Анджея Жулавски «Шальная любовь» роман «Идиот» превращается в бурлеск, а сюжет далеко уходит от содержания первоисточника.

Сергей Огудов

ИДИОТ

Российская империя, Торговый дом «А. Ханжонков»

1910

20 минут

Чёрно-белый, немой, 2 части, 430 метров (копия Госфильмофонда — 379,8 метра, 16 к/с). ВЭ 04.I.1910. Фильм сохранился без интертитров

Режиссёр: Пётр Чардынин
Оператор: Луи Форестье
В ролях: Любовь Варягина (Настасья Филипповна), Андрей Громов (князь Мышкин), Павел Бирюков (Рогожин), Татьяна Шорникова (Аглая), Арсений Бибиков (генерал Епанчин), Антонина Пожарская (Иволгина), Б. Волгин (Ганя Иволгин)

ПО РОМАНУ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ».

Впервые роман Фёдора Михайловича Достоевского «Идиот» был экранизирован в 1910 году Петром Чардыниным. В картину продолжительностью чуть более 20 минут были включены основные эпизоды романа. Подход к экранизации, при котором фильм «иллюстрировал» литературный источник, сведя его лишь к фабульной схеме, был распространён в период раннего российского кино — так на экран были перенесены «Мёртвые души», «Евгений Онегин», «Анна Каренина». Но даже в них можно обнаружить элементы интерпретации, свойственные более позднему и технологически совершенному этапу развития кинематографа.

Когда фильм вышел на экраны, критики отмечали, что «с технической стороны исполнение картины безукоризненно» (С.Л. Среди новинок // Сине-Фоно.— 1910.— № 6.— С. 12). и зрителю, несмотря на столь сжатый пересказ, представлена «прекрасная схема романа». (Вестник Кинематографии.— 1910.— № 1.— С. 5. Цит. по: Великий Кинемо.— М.: Новое литературное обозрение, 2002.— С. 51).

В целом фильм кажется вполне удачным на фоне кинематографической продукции тех лет. В нём уже заметен свойственный Чардынину интерес к глубинному построению кадра. Впоследствии режиссёр стал использовать мизансцены, в которых герой появлялся в глубине экрана, а затем медленно шёл на камеру.

Попытки адаптировать для кинематографа не только фабулу, но и литературный стиль предпринимали позже Яков Протазанов и Евгений Бауэр в своих экранизациях произведений Пушкина, Толстого, Тургенева. По роману Достоевского «Бесы» первый подобный фильм был снят Протазановым в 1915 году («Николай Ставрогин») с Иваном Мозжухиным в главной роли.

Сергей Огудов

МЁРТВЫЙ ДОМ (ТЮРЬМА НАРОДОВ)

СССР, Межрабпомфильм

1932

90 минут

Чёрно-белый, 7 частей, 2 500 метров, 90 минут. ВЗ 10.IV.1932

Авторы сценария: Виктор Шкловский, Василий Фёдоров (?)
Режиссёр: Василий Фёдоров
Оператор: Василий Пронин
Художник: Владимир Егоров
Композитор: Владимир Крюков
В ролях: Николай Хмелёв (Достоевский), Николай Подгорный (Победоносцев), Николай Витовтов (Николай I), Николай Радин (Дубельт, жандармский генерал), Владимир Белокуров (аудитор-заика), Василий Ковригин (Успенский), Григорий Сочевко (Ястржембский), Глеб Кузнецов (солдат гвардии), Владимир Уральский (фельдшер), Виктор Шкловский (Петрашевский)

В ОСНОВУ ФИЛЬМА ЛЕГЛИ НЕКОТОРЫЕ СЦЕНЫ ИЗ ЖИЗНИ ФЁДОРА МИХАЙЛОВИЧА ДОСТОЕВСКОГО. КРУЖОК ПЕТРАШЕВЦЕВ, В КОТОРЫЙ ВХОДИТ МОЛОДОЙ ФЁДОР ДОСТОЕВСКИЙ, АРЕСТОВАН. КАК И ДРУГИМ ОБВИНЯЕМЫМ, ЕМУ ВЫНЕСЕН ПРИГОВОР — СМЕРТНАЯ КАЗНЬ. ЗА МГНОВЕНИЕ ДО ВЫСТРЕЛА ВЫЯСНЯЕТСЯ, ЧТО МОНАРХ ЗАМЕНИЛ КАЗНЬ КАТОРГОЙ. ТАК НАЧИНАЮТСЯ МУЧИТЕЛЬНЫЕ ГОДЫ ТЮРЬМЫ СО ВСЕМИ ЕЁ ЛИШЕНИЯМИ.

Споров о фильме в разные десятилетия было предостаточно. При выходе он вызвал почти скандал. Но судьба «Мёртвого дома» такова, что большинство споров было не за и против, а с каких позиций быть против него. Принято считать «Мёртвый дом» Фёдорова неудачей, но как показывает история искусства, именно внимательное рассмотрение неудач может сказать нам гораздо больше о времени, о наслоении стилей, о неоднозначности концепций, чем анализ самого дистиллированного шедевра.
Безусловно, крупная работа Николая Хмелёва в кино, да ещё и в роли Достоевского, сама по себе привлекает внимание, равно и то, что автор сценария Виктор Шкловский (играющий роль Петрашевского, что и вовсе уникально), но всё это вещи очевидные, интереснее, кажется, поговорить о более уязвимых, но не менее выразительных особенностях.
Для театрального режиссёра Фёдорова «Мёртвый дом» был первой работой в кино. К тому времени он — уже бывший ученик Всеволода Мейерхольда (как и многие, ушёл от мастера, причём ушёл в результате ссоры во время постановки пьесы «Рычи, Китай!»). Фёдоров, как режиссёр, стремился развить тенденции ГосТИМа (позже — Государственный театр имени Всеволода Мейерхольда) начала 1920-х, а Мейерхольд искал в те годы уже иную эстетику.
В кино Фёдоров старается продемонстрировать знание той авангардной монтажной эстетики, которой славилось советское кино 1920-х, и одновременно — готовность освоить разнообразные подходы к использованию звука. Но за рамками проблемы кинематографического стиля фильм попал в ещё более сложную ситуацию, связанную с самим обращением к личности Достоевского.
Фильм сопровождается продолжительным комментарием марксиста-филолога Петра Когана (6 минут в начале фильма и 1,5 минуты в конце), поясняющего: «Достоевский, бунтарь в юности, революционер, <...> стал другом палачей народа Победоносцева и Дубельта <...>, но это далось ему ценой великого внутреннего потрясения. Он, некогда великий писатель, перестал быть великим писателем». Однако ни это, ни само изображение Достоевского как человека безвольного и подавленного царскими чиновниками не смягчили официозных идеологов, возмущённых снисходительно-сентиментальным тоном фильма. Это наиболее чётко сформулировано в рецензии Давида Заславского: «Авторы “Мёртвого дома” пошли по пути либерально-слащавого сострадания к “униженным и оскорблённым”, которые впоследствии стали сами торжествующими оскорбителями. <...> Они не могли пропитать свою картину живой враждой к политическим взглядам Достоевского, потому что такой вражды и не испытывали» (Заславский Д.И. Киногрошик / Д.И. Заславский // Правда.— 1932.— № 137.— 19 мая.— С. 4). А спустя полвека, уже незадолго до перестройки, вполне идейно «подкованный» Евгений Громов будет не менее раздражён обратным: «Концепция фильма <...> насквозь ошибочная <...>. Великий писатель земли русской Фёдор Михайлович Достоевский представляется “деклассированным интеллигентом”, “пособником реакции”». (Громов Е.С. Лев Владимирович Кулешов / Е.С. Громов.— М.: Искусство, 1984.— С. 268–269).
В 1932-м авторам пришлось оправдываться. Показательно, что Фёдоров признал идеологические обвинения. В то же время он очень болезненно отреагировал на рецензию Бориса Алперса, не вдаваясь в суть дела, а только уточнив, что критик якобы «ничего не понимает». Между тем Алперс был единственным, кто подверг фильм подробному эстетическому анализу с весьма язвительными выводами: «“Мёртвый дом” — образец бутафорского исторического фильма. (Алперс Б.В. «Мёртвый дом» // Дневник кинокритика: 1928–1937 / Б.В. Алперс.— М.: Новое тысячелетие, 1995).
Сейчас же «Мёртвый дом» ценен не только своим актёрским составом, но также отражением концептуальных противоречий начала 1930-х годов. Фильм даёт повод для остранённого взгляда на историческую поэтику советского кино. Во время уже упомянутых оправданий Шкловский написал: «Абсолютной, безошибочной вещи мы сделать не умеем <...>. Нам нужно понять, что мы ещё люди в пути» (Шкловский В.Б. Кто виноват? / В.Б. Шкловский // Кино.— 1932.— № 25.— 30 мая.— С. 3). Этим «Мёртвый дом» и примечателен: в нём запечатлён путь.

Артём Сопин

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ / CRIME ET CHÂTIMENT

Франция, General Production

1935

91 минута

Чёрно-белый, 3 046 (?) метров, 110 минут (копия Госфильмофонда — 2 529 метров, 91 минута), французский язык. ВЭ 15.V.1935

Авторы сценария: Марсель Эме, Пьер Шеналь, Кристиан Стенгель, Владимир Стрижевский
Режиссёр: Пьер Шеналь
Операторы: Рене Кола, Жозеф-Луи Мундвилер
Композитор: Артур Онеггер
Художник: Эме Базен
В ролях: Пьер Бланшар (Раскольников), Гарри Бор (Порфирий Петрович), Мадлен Озерэ (Соня Мармеладова), Люсьенн Ле Маршан (Дуня), Александр Риньо (Разумихин), Сильви (Катерина Ивановна), Эме Кларион (Лужин), Марсель Жениа (мать Раскольникова), Марсель Делэтр (Мармеладов)

ПО РОМАНУ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В 1935 году выходит сразу две экранизации романа Достоевского: в Голливуде и во Франции. Для Петера Лорре, бежавшего из Третьего рейха, роль Раскольникова в фильме Джозефа фон Штернберга (во французском прокате — «Раскаяние») — дебют в американском кино. «Преступление и наказание» Пьера Шеналя вошёл в программу Третьего Венецианского кинофестиваля и принёс Пьеру Бланшару кубок Вольпи, режиссёру — мировую известность, французскому кинематографу — уверенность в коммерческом будущем.
Шеналь «вырастил» идею экранизации Достоевского во время ночных похождений в A La Cloche D'or на улице Дуэ, недалеко от Монмартра, где, разбитый алкоголем и синкопированными ритмами, среди сутенёров и артистов, он проводил ночи под чернокожий французский джаз. Режиссёр усадил Кристиана Стенгеля за роман Достоевского, а продюсера заверил, что в России разбирается не хуже русских, что читал всё — от Пушкина и Тургенева до Маяковского и Эренбурга, и пообещал обойтись без самоваров. Марсель Эме блестяще стилизовал диалоги под перевод Жана Шузевиля. Первые декорации Эме Базена, слишком близкие к образам Петербурга конца XIX века, Шеналя не устроили, и Базен с оператором Мундвиллером создали выморочный Петербург — почти без примет времени, мутный и искажённый кошмар Раскольникова,— тем самым задав стиль французскому «чёрному фильму», предвосхитившему голливудский нуар. Гарри Бор перевоплотился в Порфирия Петровича, как только, в знак согласия, интригующе похлопал Шеналя по плечу. Пьер Бланшар сыграл роль, для которой родился. На площадке торжествовала изобретательность. За неимением настоящего операторского крана, съёмочная группа соорудила нужную конструкцию из подручных средств, чтобы единым планом отследить подъём Раскольникова в квартиру процентщицы на третьем этаже. Сняли два дубля; третий, услышав опасный треск, не рискнули.
В комнатушке Раскольникова у Шеналя не висит, как в фильме Штернберга, положенный портрет Наполеона. Только маленькая иконка, слившаяся с грязной стеной. Остальное пространство заполняет густая пустота. Взнервлённый Петербург здесь — город пустых пространств, поглощающих человеческие силы и надежды, а затем и самих людей. Бланшар — живой труп, невротик с круглым, точно стеклянным глазом, чёрными волосёнками и лицом, устроенным, как каморка Сони Мармеладовой: один угол «ужасно острый», другой — «слишком безобразно тупой». Его Раскольников — сгусток нервов в экспрессионистском цилиндре.
Одна из проблем экранизаций «Преступления и наказания» заключается в том, что любой фильм стоит денег, и деньги, которых он стоит, видно. Достоевский, очередной раз в пух и прах проигравшись, «зачинал» роман в номере заграничной гостиницы, в полутьме, голодный и в одиночестве, и слишком осязаемо прописал те рубли и копейки, которых едва ли стоит чья-то жалкая жизнь. Стилизованная бедность — слишком дорогое удовольствие. Поэтому Штернберг даже не скрывает, насколько дорого его барокко. Шеналь же стилизует не бедность, а неустроенность. Комната в доме старухи-процентщицы, где идёт ремонт, становится центральным пространством фильма. Герои обитают в недоделанных декорациях жизни, среди голых стен и балок, строительных лесов и неровных проёмов, задыхаясь от пыли, извёстки, шпаклёвки в своих временных пристанищах, плата за которые заранее просрочена. Штукатурка становится гримом пространства и оседает гримом на лица. На Раскольникова, на Соню, на пьяницу Мармеладова, раздавленного пространством до смерти. Потому так неестественна в густоте этой мертвенной пыли полоска живой кожи — шеи Алёны Ивановны, подставленной под топор. Для Раскольникова, впавшего в психоз от голода, злости и гордости, эта полоска кожи — объект отвращения, почти сартровской тошноты. Но камера вдруг видит ясно: живая. На вопросы нищего студента, который только хотел справедливости, Шеналь дает короткий ответ.

Алина Рослякова

ПУРИТАНИН / LE PURITAIN

Франция, Les Films Derby

1937

84 минуты

Чёрно-белый, 9 частей, 2 686 метров, 97 минут (копия Госфильмофонда — 2 316 метров, 84 минуты), французский язык. ВЭ 31.I.1938

Авторы сценария: Лайам О'Флаэрти, Джефф Мюссо
Режиссёр и продюсер: Джефф Мюссо
Операторы: Чарльз Бауэр, Курт Курант
Композиторы: Джефф Мюссо, Жак Даллин
Художники: Анри Менесье, Серж Пименофф
В ролях: Жан-Луи Барро (Франсис Ферритер), Пьер Френе (Лаван, комиссар), Вивиан Романс (Молли), Александр Риньо (О'Лири, доктор), Мади Бери (мадам Келли), Фреэль, Людмила Питоефф, Жорж Фламан, Марсель Делэтр, Жан Тиссье

ЭКЗАЛЬТИРОВАННЫЙ И НЕРВНЫЙ ЖУРНАЛИСТ ФРАНСИС ФЕРРИТЕР ЗАКАЛЫВАЕТ ПРОСТИТУТКУ, ПЫТАЯСЬ «ОЧИСТИТЬ МИР ОТ СКВЕРНЫ». НА ДОПРОСЕ В ПОЛИЦИИ ОН ОБВИНЯЕТ ДРУГОГО ЧЕЛОВЕКА. ЕГО ОТПУСКАЮТ. ФЕРРИТЕР ОТПРАВЛЯЕТСЯ БРОДИТЬ ПО НОЧНЫМ УЛИЦАМ И КАБАКАМ И, ВЫСТУПАЯ В РОЛИ ПРОПОВЕДНИКА, РАССКАЗЫВАЕТ СЛУЧАЙНЫМ ЗНАКОМЫМ О БОЖЕСТВЕННОЙ МИССИИ, ЗАКЛЮЧЁННОЙ В КАЖДОМ ЧЕЛОВЕКЕ. ВСКОРЕ, ПОЧУВСТВОВАВ РАСКАЯНИЕ, УБИЙЦА СОЗНАЁТСЯ В СОВЕРШЁННОМ ПРЕСТУПЛЕНИИ.

Режиссёр Джефф Мюссо — канонический пример «художника с несложившейся судьбой». Почти всю жизнь — а это без малого сто лет — Мюссо пытался приложить свой талант к кинорежиссуре. Но одни его фильмы не вышли на экран из-за цензурных придирок, другие он не смог закончить из-за войны, третьи же, снятые на закате жизни, в Перу, хоть и были доведены до проката и украсили собой историю перуанской кинематографии, почти никогда не показывались за пределами этой страны.
«Пуританин», снятый им в 30-летнем возрасте, получивший престижный приз Деллюка и пророчивший своему создателю большое будущее и великую славу, остался фактически единственным фильмом Мюссо, по которому можно судить о том, каким мог бы, должен был бы стать его по-настоящему авторский кинематограф.
Фактически «русский след» в «Пуританине» совершенно не очевиден. Действие происходит во Франции, в основе — роман ирландца Лайама О'Флаэрти, близкого друга Мюссо, чей бестселлер «Осведомитель» к тому времени уже дважды был экранизирован (Артуром Робисоном (1929) и Джоном Фордом (1935)). Но если о фильме «Пуританин» невозможно говорить, не поминая на каждом шагу «Преступление и наказание», то причиной тому — не одни лишь аллюзии на роман Достоевского, которыми пронизан роман О'Флаэрти (то на правах оммажа, то — полемики). Можно сказать, что не в меньшей степени фильм Мюссо полемизирует с «Преступлением и наказанием» Пьера Шеналя, вышедшим двумя годами ранее и имевшим шумный успех. А можно — что «Пуританин» вообще оказывается своего рода промежуточным итогом, «пунктом назначения» для той тропы, которая была проложена «русским следом» во французском кинематографе между мировыми войнами — и которая будет продолжена в первый же послевоенный год «Человеком в круглой шляпе» Пьера Бийона (по «Вечному мужу») и «Идиотом» Жоржа Лампена.
Мода на «всё русское», установившаяся в мировом кино после большевистской революции и продержавшаяся до конца немой эпохи, в звуковые 1930-е всерьёз удержалась, пожалуй, в одной лишь Франции (хотя отдельные отголоски, разумеется, сохранились и в других европейских кинематографиях, и в Голливуде) — от «Тараса Бульбы» Алексея Грановского до «На дне» Жана Ренуара, от «Товарища» Жака Деваля и Жермена Фрида до «Белых ночей Санкт-Петербурга» Жана Древиля. Дело не в каком-нибудь особом «культурном родстве», не в том даже огромном влиянии, какое оказала русская диаспора студии «Альбатрос» (Société des Films Albatros) на местный кинопроцесс. Просто архетип «русского характера», сложившийся в западном культурном сознании, оказался наиболее уместен, органичен и выгоден именно для французской кинотрадиции.
Сумрачные, пытливые, мятущиеся, а главное — неврастенические персонажи, неудержимые в своём самокопании и мечущиеся в патогенных потёмках рефлексии,— все эти носители «загадочной русской души» как нельзя лучше вписались в то французское кино, что было освящено именами Деллюка, Л'Эрбье и Кирсанова. «Русская» (и прежде всего «достоевская») неврастения и французская киногения идеально подошли друг другу. Загвоздка была лишь в том, что звуковое кино востребовало и вывело в звёзды несколько иной тип актёра, и полемика «Пуританина» с «Преступлением и наказанием» Шеналя идёт прежде всего по этой линии. Пьер Бланшар, сыгравший у Шеналя главную роль, превосходно удерживает и передаёт требуемую взвинченность внутреннего мира героя — но его жесты слишком резки, им явственно недостаёт той гибкости и зыбкости, которых взыскует идеал французской киногении, и неврастения его Раскольникова оборачивается конвульсивностью. Мюссо же, избирая на главную роль в «Пуританине» Жана-Луи Барро, насыщает центральный образ теми полутонами и нюансами, той нежностью авторского туше, которая обеспечивает эффект тотальной (несколько лет спустя французы сказали бы — «экзистенциальной») ненадёжности человеческого бытия в отчуждённом мире. Он находит ту точку, в которой устройство персонажа оказывается неотличимо от устройства его ви́дения. Многие историки считают именно эту роль, а не прославленного Дебюро из «Детей райка» лучшей в кинокарьере великого актёра, потому что и сам фильм Джеффа Мюссо «Пуританин», и актёрская природа Барро построены на полужестах, ныряющих в подступающий сумрак и высверкивающих оттуда словно бы лунными бликами. Маска пуританина, которую выбирает себе главный герой Мюссо, прилегает неплотно, кривится и сползает, обнажая двусмысленность человеческой природы.

Алексей Гусев

ИДИОТ / HAKUCHI

Япония, Shochiku

1951

166 минут

Чёрно-белый, 16 частей, 4 543 метра (копия Госфильмофонда — 4 536,3 метра), японский язык. ВЭ 01.VI.1951

Авторы сценария: Акира Куросава, Эйдзиро Хисаита
Режиссёр: Акира Куросава
Оператор: Тосио Убукато
Композитор: Фумио Хаясака
В ролях: Масаюки Мори (Камэда), Тосиро Мифунэ (Акама), Сэцуко Хара (Таэко Насу), Такаси Симура (Оно), Ёсико Куга (Аяко Оно), Тиеко Хигасияма

ПО МОТИВАМ РОМАНА ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ».

КИНДЗИ КАМЭДА ВОЗВРАЩАЕТСЯ ИЗ ПЛЕНА В ХОККАЙДО. В ПОЕЗДЕ ОН ЗНАКОМИТСЯ С ДЭНКИТИ АКАМОЙ, КОТОРЫЙ РАССКАЗЫВАЕТ ЕМУ О СВОЕЙ РОКОВОЙ СТРАСТИ К ЖЕНЩИНЕ ПО ИМЕНИ ТАЭКО НАСУ.

В фильме «Идиот» Акира Куросава воссоздаёт субъективное видение реальности, характерное для литературного первоисточника. Режиссёр переносит на экран основные эпизоды романа, добавляя лишь некоторые изменения. Так, болезнь князя Мышкина мотивирована нервным потрясением, пережитым в плену: как и самого Достоевского, его приговорили к казни, но потом неожиданно помиловали. Куросава показывает традиционный японский карнавал масок на катке — в романе это гуляния в Павловске и столь же традиционное японское чаепитие у матери Акамы (чаепитие Мышкина у Рогожина). В финале оба главных героя — Камэда и Акама— теряют рассудок во время ночного бдения у тела Таэко Насу (Мышкин и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны). Фильм получил широкое признание в странах Запада и в СССР, а в Японии воспринимался как искусство, далёкое от национальной традиции. Японский киновед Акира Ивасаки, высоко ценивший творчество Куросавы, но в то же время не разделявший его эстетических взглядов, писал, что «...режиссёр помещает человека в колбу, создаёт там определённые условия, определённым образом воздействует на него и наблюдает за происходящей реакцией» (Ивасаки А. История японского кино / А. Ивасаки.— М.: Прогресс, 1966.— С. 181). Как отмечает Ивасаки, Куросава уходит от «созерцательности», характерной для традиций более раннего японского кино, и стремится к «утверждению идей», его занимают «проблемы человеческого существования» (Там же.— С. 181). Сама восточная культура выступает у Куросавы в качестве метафоры «странного» мира Достоевского.

В романе «Идиот» персонажей объединяет субъективное переживание пространства, которое становится проекцией их внутреннего мира. Куросава воплощает это расколотое пространство при помощи теней и неожиданных геометрических композиций. У Сато, участника беседы с режиссёром, опубликованной под заголовком «“Секреты” мастерства», эти тени вызывают ассоциацию с творчеством Фрица Ланга («Секреты» мастерства. Беседы за круглым столом // Акира Куросава / Л. М. Завьялова.— М.: Искусство, 1977.— С. 186). В фильме есть даже актёр, исполняющий роль тени Мышкина. Режиссёр Григорий Козинцев точно уловил трансгрессии, происходящие в пространственной ткани фильма: «Потом я отчетливо увидел, как люди шли по хорошо знакомому мне Сенному рынку. А Петербурга на экране и в помине не было. Лишь одна-единственная деталь, близкая России, как навязчивый мотив, проходила сквозь фильм: шёл снег» (Козинцев Г. М. Куросава уже давно стал классиком / Г. М. Козинцев // Акира Куросава / Л. М. Завьялова.— М.: Искусство, 1977.— С. 186, 282). Показывая Хоккайдо, Куросава показывает Россию: уходящую вдаль улицу можно принять за Невский проспект, а холодную речку — за один из петербургских каналов.
Мир Достоевского воссоздан и посредством геометрических композиций, близких к абстракции. Куросава пытается воплотить субъективность зрения, заложенную в романах Достоевского, прибегая к абстракции, густой светотени и объединению разнородных пространств.

Сергей Огудов

БЕЛЫЕ НОЧИ / LE NOTTI BIANCHE

Италия — Франция, Cinematografica Associati (CI.AS.), Intermondia Films

1957

100 минут

Чёрно-белый, 11 частей, копия Госфильмофонда — 2 772 метра, итальянский язык. ВЭ 15.IX.1957

Авторы сценария: Сузо Чекки д'Амико, Лукино Висконти
Режиссёр: Лукино Висконти
Продюсер: Франко Кристальди
Композитор: Нино Рота
Оператор: Джузеппе Ротунно
Монтаж: Марио Серандреи
Художник-постановщик: Марио Кьяри
В ролях: Мария Шелл (Наталья), Марчелло Мастроянни (Марио), Жан Маре (арендатор), Марчелла Ровена (хозяйка пансиона), Мария Заноли (горничная), Клара Каламаи (проститутка), Елена Фансера (кассирша), Дирк Сандерс (танцор)

ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «БЕЛЫЕ НОЧИ»

ПОСЛЕВОЕННАЯ ИТАЛИЯ. ОДИНОКИЙ МУЖЧИНА МАРИО КАЖДУЮ НОЧЬ ВСТРЕЧАЕТСЯ НА УЛИЦАХ ЛИВОРНО С ДЕВУШКОЙ НАТАЛЬЕЙ, КОТОРАЯ ЖДЁТ СВОЕГО ВОЗЛЮБЛЕННОГО. ОН ИСЧЕЗ ГОД НАЗАД, НО ОБЕЩАЛ ВЕРНУТЬСЯ.

«Белые ночи» — очередной опыт сближения Лукино Висконти с народом. Время неореализма подходит к концу, но намеченной цели должен содействовать взятый у Достоевского сюжет о «бедных людях».
Однако «Белые ночи» были встречены прохладно, а на Венецианском фестивале награждены только «уважительным» вторым призом — «Серебряным львом», что казалось почти равнозначно провалу.
Считалось, что Висконти способен работать только с большими бюджетами и сроками съёмок порядка полугода. Режиссёр решил опровергнуть это мнение. «Белые ночи» были сняты за рекордные семь недель и три дня, но бюджет, поначалу минимальный, существенно вырос. Значительная часть бюджета ушла на гонорар Марии Шелл, которая пребывала на пике мировой известности. Годом ранее с лёгкой руки Висконти, входившего в жюри Венецианского фестиваля, она получила Кубок Вольпи за роль в картине Рене Клемана «Жервеза». Висконти оценил австрийскую актрису с лучистыми глазами и волшебной улыбкой. Она напоминала ему австрийскую возлюбленную Ирму Виндиш-Грец, которую Висконти в далёкой молодости называл «куколкой». Висконти использует «задушевный» имидж Шелл,
но создаёт ей два противовеса. Это Марчелло Мастроянни в образе итальянского Мечтателя (он получает имя Марио). И это Жан Маре в роли загадочного Жильца (у него тоже есть имя — Джулиано).
Здесь сталкиваются два мифа. Один — русский и «достоевский», немного сниженный, адаптированный к итальянской почве. Второй — пришлый гость из области холодноватого французского романтического авангарда, из мира Жана Кокто и Жана Маре. Последний к тому времени пошел по рукам коммерческих режиссёров
и стал любимым героем зрительниц всего мира. Висконти застаёт актёра на том повороте карьеры, когда самовыражение уступает место жанровой штамповке, а романтический образ превращается в самопародию. Это отвечает идее фильма: одержимость мечтами отрывает человека от реальной почвы, делает жертвой социального невроза.
Опыт этой работы — для Висконти подступ к более органичной и глубокой интерпретации мифологии Достоевского. «Белые ночи» — эскиз к «Рокко и его братья», где сюжет, имеющий те же сентиментальные корни, поднимается над мелодрамой и приобретает трагический накал. Помимо трёх человеческих фигур, в мороке «Белых ночей» с чрезвычайной выразительностью вырисовывается четвёртый, по существу главный персонаж — город. И это самое впечатляющее в картине — то, как Висконти интерпретировал Петербург Достоевского. Он не стал снимать «Белые ночи» в своём родном Милане (ещё не пришло время «Рокко») или в Турине, тоже имеющем черты сходства с нашей Северной столицей. Выбор пал на тосканский город-порт Ливорно с каналами, тесными грязноватыми улицами и осенними ночами, которые никак не назовёшь белыми. На помощь приходит искусственный свет, ведь и Ливорно был практически целиком выстроен на студии «Чинечитта». Оператор Джузеппе Ротунно по настоянию Висконти отказался от фильтров на объективах и использовал для нагнетания «тумана» километры дорогого тюля. Это позволило выделять и укрупнять лица актёров на общих планах почти как на сцене.
Петербург, этот миф литературы и кинематографа, живописно театрализован и воплощён в «Белых ночах» так, будто это территория Луны, а не земного города, пусть даже далёкого русского. И вот парадоксальный эффект. У Висконти, снявшего, вероятно, не лучший свой фильм, вышла одна из лучших экранизаций Достоевского — писателя, к которому почти невозможно подобрать экранный ключ. Его романы, наполненные эмоциональным бредом и шизофреническими аффектами, не могут быть интерпретированы реалистическим методом, а прямая визуализация чаще всего их просто убивает.
Напротив, Акира Куросава, Робер Брессон и Лукино Висконти, перенося достоевские сюжеты из Петербурга XIX века на современный им Хоккайдо, в Париж или Ливорно, достигают целевого попадания. И даже отчуждающие, экстатические рок-н-ролльные ритмы, вторгшиеся в последнюю треть висконтиевских «Белых ночей», оказываются неожиданно близки нервному, надрывному миру русского писателя.

Андрей Плахов

ВРАГ / NEPRIJATELJ

Югославия, Viba Film

1965

82 минуты

Чёрно-белый, 2 600 метров (копия Госфильмофонда — 2 241 метр), сербохорватский язык. ВЭ 11.VI.1965

Авторы сценария: Бора Чосич, Живоин Павлович
Режиссёр: Живоин Павлович
Оператор: Александр Петкович
Художник-постановщик: Драголюб Ивков
Художник по костюмам: Лиляна Драгович
Монтаж: Ольга Скригина
В ролях: Велимир Живоинович (Слободан Антич), Снежана Лукич (Марина), Миливое Томич, Душан Яничевич, Павле Вуйшич, Беким Фехмиу, Макс Фуриян, Петар Лупа, Душан Тадич, Милан Лугомирски, Войкан Павлович

ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»

БЫВШИЙ СОЛДАТ СЛОБОДАН АНТИЧ ТЕРЯЕТ КОНТРОЛЬ НАД СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНЬЮ, КОГДА ЕГО ВСЮДУ НАЧИНАЕТ ПРЕСЛЕДОВАТЬ ДВОЙНИК.

К началу съёмок «Врага» Живоин Павлович успел принять участие лишь в двух альманахах. Однако уже второй из них, «Город» (1963), фильм-предвестник югославской «чёрной волны», был удостоен особенной государственной «чести», став единственным фильмом начала 1960-х, запрещённым к показу вследствие судебного (а не продюсерского) решения.
Стоит заметить, что стильное название «чёрный фильм», закрепившееся за югославскими картинами того периода, было придумано только к концу десятилетия и не самими режиссёрами, оно впервые прозвучало в официозной критической статье. «Чёрная волна в нашем кинематографе» — так журналист Владимир Джовичич озаглавил в 1969 году свою публикацию в газете Союза коммунистов Borba. Статья эта, отражая реакцию югославских властей на социальные волнения 1968-го, стала сигналом для политической атаки на Живоина Павловича, Желимира Жилника, Душана Макавеева, Александра Петровича. Как позднее пояснял Макавеев, идея создания «чёрного кино» была разыграна как мера своеобразного социального экзорцизма, выдумка карьеристов с «диким, политико-порнографическим» воображением, попытка изгнать в неугодные фильмы весь социальный мрак, имевшийся на государственном балансе.
Но тогда сам Павлович был прежде всего озадачен возможностью вывести из тени собственный кинематограф. После запрета «Города» временно лишившись возможности снимать свой следующий сербский проект «Возвращение», он получает предложение от словенской студии Viba Film. Взяв в соавторы писателя Бору Чосича, режиссёр адаптирует для экрана повесть Достоевского «Двойник», с лёгкостью обнаруживая в уязвлённых бедных людях русской литературы, их нездоровой социальной изолированности и горячечных петербургских наваждениях почти идеальное совпадение с современной ему Югославией. Впрочем, не обошлось без поправок: так, малахольный титулярный советник Голядкин в интерпретации Павловича-Чосича преображается в волевого рабочего-типографа с выразительным героическим лицом «главного партизана Югославии» Велимира Живоиновича. Живоинович, к слову, один из самых востребованных актёров в истории балканского кино, за которым после съёмок в ряде заметных военных фильмов, в частности в культовом «Вальтер защищает Сараево» (1972), прочно закрепится реноме «актёра-государственника».
Но во «Враге» его персонаж — Слободан Антич — не столь любим окружающими. Коллеги из типографии с тенью презрения называют его последним идеалистом, начальство недовольно активистским пылом, любимая девушка сбегает со свиданий. Ветеран войны, грубоватый в своей жажде справедливости и неуклюжий в общении — сегодня в нём нетрудно отыскать двойнические сходства с другим изгоем, Трэвисом Биклем, скорсезевским таксистом, разглядывающим своё отражение в зеркале. В соответствии с сюжетом Достоевского нашего героя вскоре тоже станет преследовать доппельгангер, злая копия, когда-то привязавшаяся на ночной улице, чтобы шаг за шагом взять взаймы всю его жизнь.
В одном из эпизодов фильма настоящий Слободан отправится в кинотеатр на просмотр раннего немого хоррора «Пражский студент». Это первая в истории кино экранизация сюжета о двойнике, что недвусмысленно намекает зрителю и самому персонажу на то, чем эта история с фаталистической неизбежностью завершится: выстрели в неприятеля — попадёшь в самого себя.
Длинные панорамные планы и движения камеры, предугадывающие перемещение людей в кадре и расслоение повествования на несколько уровней — эти художественные приёмы Павловича впервые оформляются во «Враге». Они задают эстетические контуры кинематографического проекта режиссёра, вечно находящегося в поиске иррационального эффекта, которым, по сути, и стала вся «чёрная волна» для истории югославского кино, а именно нарушением зрительского восприятия — всё, что казалось знакомым и понятным, теперь чужое, (не) приятельское.

Максим Селезнёв

КРОТКАЯ / UNE FEMME DOUCE

Франция, Parc Film, Marianne Productions

1969

89 метров

Цветной, 8 частей, 2 408 метров, французский язык. ВЭ 26.VII.1969

Автор сценария и режиссёр: Робер Брессон
Оператор: Гислен Клоке
Композитор: Жан Винер
Художник-постановщик: Пьер Шарбоннье
В ролях: Доминик Санда (женщина), Ги Франген (Люк, её муж), Жанна Лобрэ (Анна, горничная), Клод Оллье (доктор), Жиль Сандье (мэр), Доротея Бланк (медсестра), Жак Кэбадьян (любовник)

ПО ОДНОИМЁННОЙ ПОВЕСТИ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО.

МОЛОДОЙ РОСТОВЩИК ЛЮК СМОТРИТ НА ТЕЛО ВЫБРОСИВШЕЙСЯ ИЗ ОКНА ЖЕНЫ И ПЫТАЕТСЯ ПОНЯТЬ, ПОЧЕМУ ОНА ЭТО СДЕЛАЛА. ЧЕРЕЗ СЕРИЮ ФЛЕШБЭКОВ СТАНОВИТСЯ ВИДНА ИСТОРИЯ ИХ БРАКА — ОТ ЕГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ РУКИ И СЕРДЦА ДО ЕЁ ПРЫЖКА С БАЛКОНА. ЭКРАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО, ДЕЙСТВИЕ КОТОРОЙ ПЕРЕНЕСЕНО В ПАРИЖ КОНЦА 60-Х.

Робер Брессон, перед которым преклонялся Андрей Тарковский, знаменит в первую очередь новаторством своего киноязыка. В его фильмах сочетались изящно выстроенные мизансцены, подчёркнутая лаконичность интонации и отстранённая манера актёрской игры — вернее, отказ от игры как таковой, упор на чтение текста без выражения и аффектированности. Он не считал себя интеллектуалом (при этом, очевидно, им являясь) и хвастал, что до 17 лет вообще не читал книг, но потом страстно полюбил произведения Пруста, Стендаля, Диккенса и, конечно, Достоевского. Брессон признавался в интервью газете (Le Monde, 11 ноября 1971 года), что никогда бы не решился перенести на экран «великие романы» одного из главных русских писателей, однако ему хватило смелости для экранизации двух повестей Фёдора Михайловича: «Белые ночи», превратившиеся в фильм «Четыре ночи мечтателя», и «Кроткая». Оба произведения он считал довольно пустяковыми, что только развязывало режиссёру руки: оттуда можно было брать интересовавшие его идеи и поступать с ними как ему вздумается. Поэтому отличия «Кроткой» от литературного первоисточника нисколько не удивляют. Герой Достоевского пускается в книге в исповедальный монолог, сбивчивый и судорожный поток сознания, пытаясь понять, в чём причина отчаянного поступка жены и где здесь его вина. В какой-то мере он сам себе и судья и палач: «...Но для чего она умерла — всё-таки вопрос. Испугалась любви моей, спросила себя серьёзно: принять или не принять, и не вынесла вопроса, и лучше умерла».
У Брессона Люк довольно бесстрастно пересказывает основные события своей далеко не безоблачной семейной жизни старой служанке. Её реакции на рассказ в какой-то момент становятся важнее исповеди — например, когда она сообщает хозяину, что уйдёт от него после похорон. Но Брессона всегда больше интересовали моральные проблемы, причём прежде всего теологического свойства. Сюжет повести лишь предлог для крупного плана распятия, которое за несколько минут до самоубийства разглядывает Кроткая.
Более того, и сама Кроткая, которую мы, конечно, видим в книге лишь глазами убитого горем мужа, в фильме изображена совсем иначе. В образе Доминик Санда видно много всего: гордость, упрямство и чувство собственного достоинства, но нет и намёка на изначально присущую ей кротость. В этом видится некое переосмысление литературного первоисточника: не презрение и не боль, а внутренняя сила героини приводит её к невозможности жить с нелюбимым человеком, признавшимся ей в любви, а распятие как будто придаёт уверенности перед отчаянным шагом.
Режиссёр сохраняет свойственную ему сдержанность тона, напоминая этим даже не свои предыдущие картины, а воспевающего отчуждение Антониони. Неслучайно в фильме есть придуманная Брессоном сцена семейного выхода в театр на «Гамлета» — тут он словно прямым текстом говорит о своём отношении к преувеличенной актёрской игре, к профанации чувств. И всё же это одна из самых эмоциональных и живых картин в его фильмографии — прежде всего из-за работы дебютантки Доминик Санда, бывшей модели, которая на следующий год сыграет в «Конформисте» Бернардо Бертолуччи. Кажется, что сама пылкость её актёрской природы противилась минимализму режиссёрских решений и придала жизнь его теологическим построениям.

Дмитрий Карпюк

ШАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ / L'AMOUR BRAQUE

Франция, Sara films

1984

103 минуты

Цветной, 10 частей, 2 875 метров (копия Госфильмофонда — 2 871,2 метра, 103 минуты), французский язык. ВЭ 27.II.1985

Авторы сценария: Этьен Рода-Жиль, Анджей Жулавски
Режиссёр: Анджей Жулавски
Продюсеры: Ален Сард, Антуан Ганнаж
Оператор: Жан-Франсуа Робин
Монтаж: Мари-Софи Дюбю
Композитор: Станислас Сиревич
Художник: Доминик Андре
Художник по костюмам: Ольга Пеллетье
В ролях: Франсис Юстер (Леон), Софи Марсо (Мари), Чеки Карио (Микки), Жан Кристиан (Аглая), Мишель Альбертини (Андрэ), Попин Лафон (Мартина), Ален Флик (Эдгар Веном), Жан-Марк Бори (Саймон Веном), Бернард Фрейд (Клод Веном), Гед Марлон (Гилберт Веном), Жак Галло (Скрудж), Франсуа Субьель (Дональд), Гарри Клевен (Плуто), Серж Спира (барон), Роланд Дубийяр (комиссар), Рауль Гилад (Нестор), Джули Рэвикс (Жизель), Мари-Кристиан Адам (мать Мари), Саид Амадис (босс), Владимир Йорданов (Маталон)

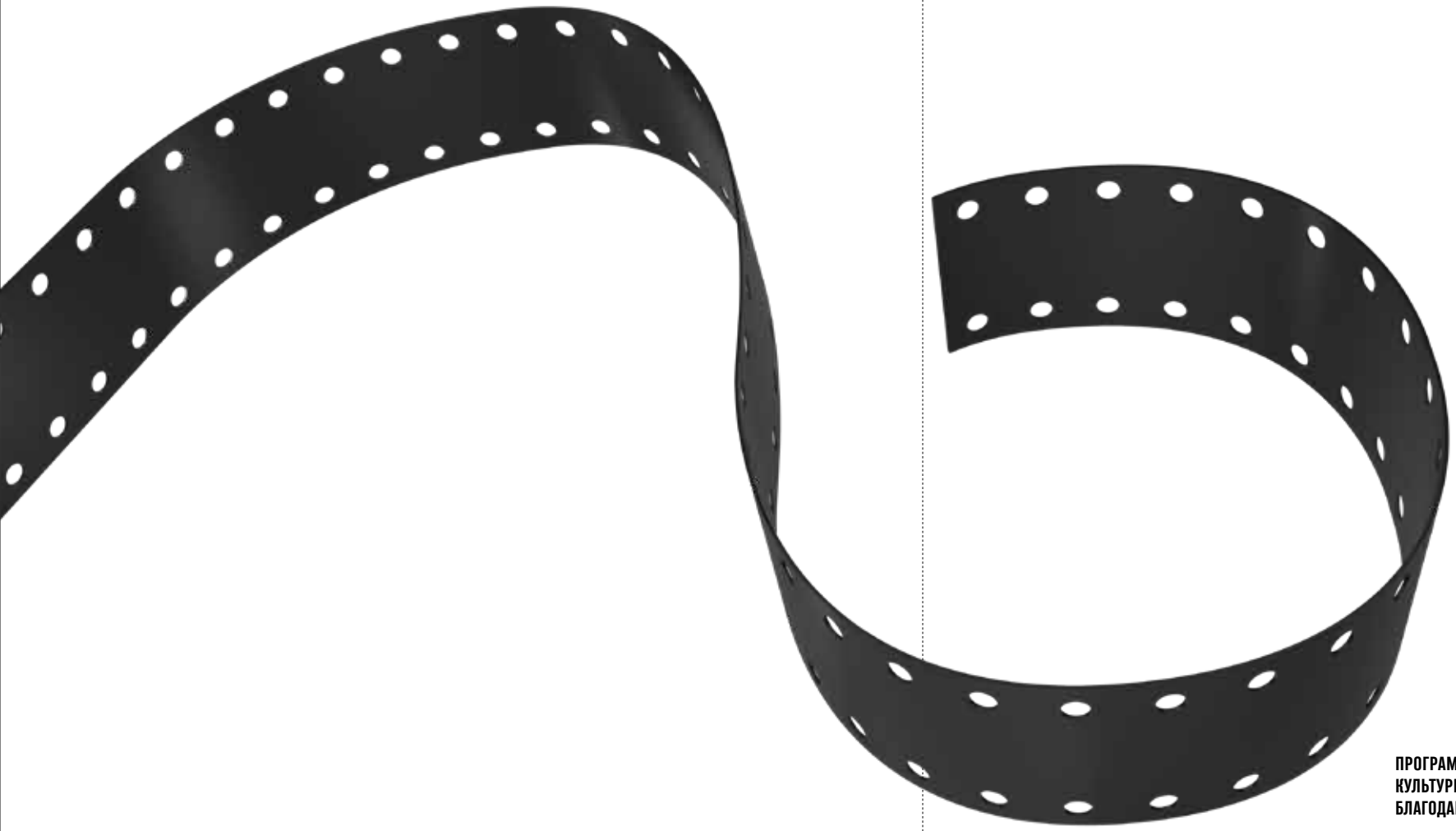
ПО МОТИВАМ РОМАНА ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

СРАЗУ ПОСЛЕ ОГРАБЛЕНИЯ БАНКА ЛИДЕР БАНДЫ ГАНГСТЕРОВ МИККИ САДИТСЯ СО СВОИМИ ПОДЕЛЬНИКАМИ НА ПОЕЗД ДО ПАРИЖА. В ПУТИ ОН ЗНАКОМИТСЯ С ЧУДАКОВАТЫМ ЛЕОНОМ И ПРЕДЛАГАЕТ ЕМУ ПРОВЕСТИ ВРЕМЯ В ЕГО ВЕСЁЛОЙ КОМПАНИИ. ИХ ВЗАИМНОЕ РАСПОЛОЖЕНИЕ ПОРТИТ ПОЯВЛЕНИЕ МАРИ, ПАССИИ МИККИ, В КОТОРУЮ ЛЕОН ТУТ ЖЕ ВЛЮБЛЯЕТСЯ. ОБРАЗОВАВШИЙСЯ ЛЮБОВНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК ПРИВЕДЁТ ВСЕХ ТРОИХ К ТРАГИЧЕСКОМУ ФИНАЛУ.

Размявшись на своём первом французском фильме «Публичная женщина» (1984), где в центре сюжета были съёмки картины по «Бесам» Достоевского, на следующий год Анджей Жулавски взялся непосредственно за экранизацию русского классика. Впрочем, нужно сразу оговориться: от романа «Идиот» здесь остался только любовный треугольник князя Мышкина, Порфирия Рогожина и Настасьи Филипповны, которые сменили имена соответственно на Леона, Микки и Мари и перенеслись в Париж 1980-х. Стилистически близкая к cinema du look («Дива» Жан-Жака Бенекса (1981), «Подземка» Люка Бессона (1985), «Дурная кровь» Леоса Каракса (1986)) картина всё же снята в уникальной исступлённо-неистовой манере Жулавски.
Франсис Юстер, сыгравший режиссёра-тирана в «Публичной женщине», бьётся в припадке каждые пять минут экранного времени; впрочем, от него не отстают и остальные герои. Злодейски карикатурен Чеки Карио. Восемнадцатилетняя Софи Марсо, любовница режиссёра, который был старше её на 26 лет, обнажается, рыдает и безумно вращает глазами в лучших традициях Изабель Аджани в «Одержимости» (1981). Остальные актёры оживляют второй план фильма при помощи череды гротескных гримас и диких пируэтов, оглушительного хохота и зубовного скрежета.
Физиология всегда была важна для Жулавски. Если в романе Рогожин пылал к Настасье Филипповне вполне плотской страстью, то князь-идиот видел за её поруганной красотой светлый идеал святой. В «Шальной любви» Леон-Мышкин оказывается способен любить Мари — Настасью Филипповну отнюдь не только платонически. При этом он готов терпеть от неё любые унижения, а лишившись девственности, в момент эякуляции решает, что у него пошла кровь, то есть фактически меняется местами с женщиной. Жидкости и телесные выделения вообще занимают в фильме много места: слюна (в какой-то момент Леон плюёт в камеру), моча (он же справил нужду на ногу одного из бандитов), сперма, кровь, вино, дождь. В этой текучести есть что-то от алхимии, с её стремлением преобразовать материю и привести её в состояние совершенства, овладеть высшим сверхчувственным знанием. Оккультизм и шаманские практики интересовали Жулавски не меньше, чем тайна женской природы. Те же темы поднимаются и в «Шаманке» (1996), и, конечно, в «Одержимости» (1981), но именно в «Шальной любви» фигура Достоевского словно дала режиссёру карт-бланш — возможность мчать на всех парах и не останавливаться, вести монолог без вдохов под восьмидесятнический электробит Станисласа Сиревича.
Фильм ощутимо изматывает непрерывной истерикой, монтажом и ритмом, но в то же время поражает воображение фантазией и изобретательностью. При этом не стоит забывать и о своеобразном чувстве юмора автора, близком к слэпстику, и об обилии неявных киноцитат. К примеру, вставная история мести Мари любовникам своей матери, постоянные перестрелки и взрывы автомобилей отсылают к классике итальянского еврокрайма 1970-х, а запись на старой видеокассете в футляре «Унесённых ветром» напоминает сцену вторжения в чужой дом из «Заводного апельсина». Да и Микки со своей бандой кривляющихся подонков вполне близок к Алексу и его droog'ам — не хватает только котелков и гульфиков. Финальная же бойня смотрелась бы вполне уместно в фильме Сэма Пекинпа. В этом жанровом смешении как в алхимическом тигле рождается удивительный гомункул, «Даун Хаус» артхауса, мутировавший «Идиот», который вполне может оскорбить поклонников классики, но останется в сердцах любителей смелого бунтарского кино.

Дмитрий Карпюк

КИНОСТОЛИЦА. ВЕНА



ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА В ПАРТНЁРСТВЕ С АВСТРИЙСКИМ КУЛЬТУРНЫМ ФОРУМОМ. ГОСФИЛЬМОФОНД ИСКРЕННЕ БЛАГОДАРИТ КОЛЛЕГ ЗА ПОМОЩЬ И УЧАСТИЕ

В Европе после Первой мировой войны возникло ощущение конца времён. Категория будущего словно перестала существовать. Эпоха между двух войн воспринималась не как мирное время, но как перемирие. «С какой милостивой внезапностью разразилась прошлая война, если сравнивать с мучительным приближением той, которая неотвратимо надвигается теперь!» (Хафнер С. История одного немца / С. Хафнер. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. — С. 13).

Кинематограф отражает тягостное предчувствие и вместе с тем готовит путь для бегства в отвлеченную иллюзию. Золотой век австрийского кинематографа приходится на короткий период 1933–1938 годов — между приходом звука и присоединением Австрии к Германии. Кино предлагает искать идентичность в прошлом. В Австрии рождается новый жанр — «венский фильм» (Wiener Film). Сюжеты этих картин развиваются в Вене между Венским конгрессом и выстрелами в Сараеве. Действие нередко сосредотачивается вокруг бала, на экране возникает идеальная жизнь, противопоставленная жизни реальной. Это Belle epoque, время, когда даже войны были галантными. Это утопия, в которой столице империи ничего не угрожает, она есть «навсегда, пока не кончится». Вена, застывшая в fin du siècle (конец века), — «великая иллюзия» западного межвоенного кинематографа.

Среди грёз рождается надежда на создание «Голливуда на Дунае» (так называлась книга исследователей австрийского кино Антеля и Кристиана Винклер). Когда настоящая Вена утрачивает довоенный статус столицы Европы, Вена экранная становится землёй обетованной европейской культуры. В этом её сходство с Голливудом, долго оберегавшим миф об американском Юге, также безвозвратно утраченном. И Вена действительно похожа на Голливуд. Она служит перевалочным пунктом для многих выходцев из Европы, отправляющихся в США. Некоторые из них задерживаются, ведь здесь всё ещё позволено работать «неарийцам».

В условиях австрофашизма австрийскому кинематографу удаётся не затрагивать вопросов идеологии. Геза фон Больвари, уроженец Будапешта, снимавший по всей Европе, ставит блестящие ревю, отвлекающие от тягостных мыслей. Вилли Форст, отец «венского фильма», в годы войны снимает картины, стремящиеся примирить крайности современной жизни. Вальтер Райш поднимает в фильмах вопросы, актуальные для Австрии, пережившей войну и последовавшую за ней инфляцию. Кармине Галлоне показывает «непарадную» Вену с неприглядными окраинами и бедными кварталами, но вопреки всему поющую.

Фильмы о Вене будут снимать во всем мире. Однажды немец Эрнст Любич пошутит, что Парижу Франции он предпочёл бы Париж «Парамаунта». И вслед за Штрогеймом для «Улыбающегося лейтенанта» (1931) Любич построит венские улицы на студии, принявшей целое поколение европейских иммигрантов. Анатоль Литвак, как и Любич, не венец, строит Вену на студии в Жуанвиле. Макс Офюльс, не снявший ни одного фильма в Вене, но словно всё о ней, покажет столицу империи как последний приют всей красоты довоенного мира.

Эпоха интербеллума станет своего рода прощанием со старым миром, где «...шарм, элегантность, нежность и галантность ещё что-то значили» (Steiner G. Filmbook Austria / G. Steiner. — Vienna: Federal Press Service, 1977. — P. 35).

Два десятилетия перемирия уйдут на принятие мысли о том, что довоенный мир не вернуть. После Второй мировой не останется даже малейшей иллюзии. «Венские фильмы» продолжат снимать ещё некоторое время, во второй половине 1940-х и даже в начале 1950-х. Исторические сюжеты о прекрасном XIX столетии, по-прежнему роскошные декорации и пышные костюмы попытаются оживить цветом. Но агфаколор станет гримом для мёртвой идеи. И придется наконец принять мысль, сформулированную еще в 1930-м Ортегой-и-Гассетом: «Мы чувствуем, что внезапно стали одинокими, что мёртвые умерли всерьёз, навсегда и больше не могут нам помочь» (Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. — М.: АСТ, 2005. — С. 211).

Виктория Елизарова

СВАДЕБНЫЙ МАРШ / THE WEDDING MARCH

США, Paramount Pictures

1928

108 минут

Чёрно-белый, немой, озвучен музыкой, 11 частей, 3 267,8 метра (копия Госфильмофонда — 2 965,4 метра), английские интертитры. ВЭ 06.X.1928

Авторы сценария: Гарри Кар, Эрих фон Штрогейм
Режиссёр: Эрих фон Штрогейм
Операторы: Бен Рейнольдс, Хэл Мор, Б. Соренсен, Рэй Реннахан
Художники: Ричард Дэй, Эрих фон Штрогейм
Композиторы: Джон Стефан Замечник, Луис де Франческо
В ролях: Эрих фон Штрогейм (принц Никки), Фэй Рэй (Митци), Мэттью Бетц (мясник, жених Митци), Сейзу Питтс (невеста Ники), Джордж Николас (Фортунат Швейсер, промышленник), Джордж Фосетт (князь Оттокар, отец Никки), Мод Джордж (княгиня Мария, мать Никки), Дэйл Фуллер (Катерина Шраммель, мать Митци), Чезаре Гравина (Мартин Шраммель, отец Митци)

ПРИНЦ НИККИ ИЗ ОСКУДЕВШЕГО АРИСТОКРАТИЧЕСКОГО РОДА ИСПЫТЫВАЕТ ТРУДНОСТИ С ДЕНЬГАМИ — ЗА ЛЮБИМЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ЕМУ НЕЧЕМ РАСПЛАТИТЬСЯ. РОДИТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ СЫНУ РАЗРЕШИТЬ ДЕНЕЖНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПУТЁМ ЗАКЛЮЧЕНИЯ ВЫГОДНОГО БРАКА. НИККИ ПРИНИМАЕТ ПРЕДЛОЖЕНИЕ И РАЗРЫВАЕТ ОТНОШЕНИЯ С ПРОСТОЙ ВЕНСКОЙ ДЕВУШКОЙ МИЦЦИ, НЕСМОТРЯ НА ВЗАИМНУЮ СИМПАТИЮ.

Американский кинорежиссёр, сценарист и актёр Эрих фон Штрогейм (1885–1957) остался в истории кинорежиссуры как неудобный для индустрии художник — в силу своего характера перфекциониста и нежелания ограничивать себя во времени и финансах. Его фильмы, среди которых наиболее известна изначально 7-часовая натуралистичная драма «Алчность» (1923–1925), сокращались и переделывались, что разрушало режиссёрское (часто экстравагантное) видение, но позволяло выпустить их в прокат. Некоторые из них — его первая работа «Слепые мужья» (1919) и «Глупые жёны» (1922) — имели зрительский успех.
Гений режиссёра был признан и продюсерами. Но они не могли не заботиться о финансовой стороне дела, которой, начиная с «Глупых жён», Штрогейм упрямо, демонстративно пренебрегал. Его всегда интересовало другое. Он был увлечён отработкой мельчайших деталей, убедительность которых позволяет сфантазировать и выстроить в кино практически любой мир — Штрогейм непосредственно участвовал в разработке декора и костюмов своих фильмов. Актёрская карьера Штрогейма была менее спорной.
Вся его режиссёрская работа пришлась на период немого кино, но сниматься он продолжал и с приходом звука, практически до конца своей жизни.
Вышедший на экраны 6 октября 1928 года «Свадебный марш» снимался в 1926–1927 годах для продюсера Пэта А. Пауэрса, первого дистрибьютора звуковых анимационных фильмов Уолта Диснея (согласно некоторым источникам продюсером был и сам Штрогейм).
«Свадебный марш» можно отнести к любимому типу фильмов режиссёра — критическим драмам, исследовавшим формы сексуальности. Но в этом случае своё стремление к психологическому реализму, смешанному с мягкой сатирой, он смягчил ностальгическим романтизмом, связанным с воспоминаниями о доамериканском периоде его жизни и воплощённым на экране тогда, когда воспитавший его старый мир уже не существовал.
До переезда в 1909 году в США Штрогейм жил в Европе. Фамилии его тогда ещё не предшествовала аристократическая приставка «фон» — он был сыном шляпника, переселившегося в столицу Австро-Венгерской империи. Именно этот город стал местом действия «Свадебного марша». За исчезновением старой Вены Штрогейм наблюдал уже из-за океана — и это наверняка наполнило созданные им картины ушедшей венской жизни ещё большей романтической грустью и ещё большим желанием воспроизвести ту жизнь с максимальной точностью деталей.
Практически весь «Свадебный марш» (после хроникальных кадров габсбургской Вены в начале фильма) был снят в декорациях, которые Штрогейм спроектировал совместно со своим давним соратником Ричардом Дэем. Они же принимали участие и в разработке соответствовавших эпохе костюмов.
Штрогейм сыграл в «Свадебном марше» главную мужскую роль — обедневшего аристократа, Фэй Рэй, сдержанно и чувственно,— его любовь-простолюдинку (через несколько лет она появится в экспрессивной роли в фильме «Кинг Конг» режиссёров Мериана Купера и Эрнеста Шодсака (1933), сделавшей её звездой).
История обречённых на трагическую разлуку влюблённых была центром и символом обречённого жизненного уклада Вены и всей Европы — достойного сатирических тонов, но при этом вызывавшего чувство щемящей ностальгии.
Кроме художественного оформления, монтажа и актёрской игры, «Свадебный марш» впечатлял цветом в кадрах религиозной процессии (по мнению режиссёра, цвет должен был передать радость праздника) и, под влиянием стремительно наступавшей эры кинозвука, записью музыки и шумов.
Как и любовь главных героев, «Свадебный марш» тоже был обречён — на перемонтаж и утерю выпущенной отдельным фильмом второй части. В 1950-е годы Штрогейм реконструировал оставшийся материал в форме, которую считал приближенной к оригиналу. Благодаря этому и более поздним реставраторам сегодня мы можем снова насладиться мастерски сделанным кино, вдохновлённым воспоминаниями и любовью.

Сергей Каптерев

ВЕНСКАЯ КРОВЬ / WIENER BLUT

Австрия, Deutsche Forst-Film-Produktion, Wien-Film

1942

108 минут

Чёрно-белый, 12 частей, 3 024 метра (копия Госфильмофонда — 2 956 метров), немецкий язык. ВЭ 02.IV.1942

Автор сценария: Эрнст Маришка
Режиссёр: Вилли Форст
Операторы: Ян Сталлих, Ханс Вернер Шлихтинг
В ролях: Вилли Фрич (граф Волькерсхайм), Фред Ливер (Баварский кронпринц), Мария Хольст (Мелани), Гедвига Бляйбтрой (графиня Ауэрсбах), Ханс Мозер (Кнёпфель), Тео Линген (Жан), Дорит Крайслер (Лизль Штадлер)

ВЕНСКИЙ КОНГРЕСС 1815 ГОДА, ГДЕ РЕШАЮТСЯ СУДЬБЫ ЕВРОПЫ. СУПРУЖЕСКАЯ ПАРА ПРИЕЗЖАЕТ ИЗ ГЕРМАНИИ В ВЕНУ В КАЧЕСТВЕ УЧАСТНИКОВ СЪЕЗДА И НА БАЛАХ ЗАВОДИТ РОМАНТИЧЕСКИЕ, НО НЕ СЛИШКОМ СЕРЬЁЗНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ВНЕ СВОЕГО СОЮЗА. РЕВНОСТЬ, НЕИЗБЕЖНО ВОЗНИКШАЯ МЕЖДУ МУЖЕМ И ЖЕНОЙ, ОДНАКО, СКОРО ГАСНЕТ, ОНИ МИРЯТСЯ И РЕШАЮТ ОСТАТЬСЯ В ВЕНЕ НАВСЕГДА.
ФИЛЬМ ОСНОВАН НА ОДНОИМЁННОЙ ОПЕРЕТТЕ 1899 ГОДА. С КАССОВЫМИ СБОРАМИ В 7 МИЛЛИОНОВ РЕЙХСМАРОК ОН СТАЛ ОДНИМ ИЗ САМЫХ ФИНАНСОВО УСПЕШНЫХ ФИЛЬМОВ НАЦИСТСКОЙ ЭПОХИ.

Вилли Форст начал кинокарьеру в эпоху немого кино, играл очаровательных героев-любовников, снимался вместе с ещё малоизвестной Марлен Дитрих в фильме «Кафе “Электрик”» Густава Учицки. После прихода звука пробует свои силы в режиссуре. Его дебют — музыкальный фильм «Тихо умоляют мои песни» (1933) — рассказывает о жизни Франца Шуберта и о Вене, в которой отовсюду звучит его музыка. Так рождается новый жанр — «венский фильм» (Wiener Film), который становится ключевым для золотого века австрийского кинематографа (1933–1938). «Венский фильм», противопоставляя современности образ утраченной империи, сочетает в себе признаки оперетты, мелодрамы и комедии положений. Действие происходит в имперском антураже Вены рубежа веков в среде аристократии или зажиточной буржуазии. Сюжет строится на взаимоотношениях внутри любовного «многоугольника», комический эффект создаётся за счёт путаницы и взаимного непонимания. В фильмах звучат музыка и песни великих венских классиков.
После аншлюса кинопроизводство Австрии национализировано. Крупнейшей киностудии страны Tobis-Sascha, преобразованной в Wien-Film, предписано производить фильмы, «воспевающие благополучие Вены как части Великой Германии». Форст почти не отступает от этого правила: Вена в его фильмах по-прежнему великолепна, но это достояние венцев, а не Германии. До аншлюса он снял такие успешные оперетты и «венские фильмы», как «Маскарад», «Мазурка», «Аллотрия» и «Бургтеатр». Немецкое руководство предлагает ему возглавить студию, но режиссёр уклоняется, занимая скромную должность в наблюдательном совете. Так легче оставаться венцем. «Венская кровь» выходит в разгар Второй мировой, в 1942-м. Мир в огне, а кинематограф танцует. После премьеры

Геббельс записывает в дневнике: «При виде этого фильма можно позеленеть от зависти, особенно учитывая, как мало делается подобного для столицы Рейха. Лучшие пропагандистские силы работают на всемирную известность венцев» (цит. по: Trost K. Die “Wiener Filme” der Wien-Film während der NS-Zeit. Unterhaltung, Antihaltung oder doch Propaganda? / K. Trost. — Wien, 2008. — S. 106).
Действие фильма разворачивается на Венском конгрессе, который посещает супружеская пара: немецкий дипломат из княжества Ройс-Грайц-Шляйц, чопорный и принципиальный, как название княжества, которое он должен представлять, и его жена — непоседливая венка, спрятанная в платье в духе Бидермайера, чтобы хотя бы внешне не выдавать в себе венку. Но Вену не спрятать, фильм обнажает конфликт куда более значимый, чем любовные передряги, конфликт геополитический.
Роль немецкого дипломата исполняет немец Вилли Фрич. Вена в фильме и сама состоит из стереотипов, доведённых до банальности. Тут «из каждой мышиной норы звучит музыка», а политические решения принимаются в перерывах между танцами. Тут живут венцы, рецепт крови которых создал алхмик-Форст, появившись в камео в первой сцене фильма. Она состоит из юмора и безрассудства, сердца, капли истории и музыки и, к несчастью, сильно занимает немцев.
Это «типично австрийская комедия». На ролях второго плана — дуэт Ханса Мозера и Тео Лингена, главных австрийских комиков в кино, игравших роли слуг, дворецких и капельдинеров. Между ними то и дело случаются словесные перепалки. Немецкий язык спотыкается об австрицизмы, усугубляющие взаимное непонимание и общую бессмыслицу. Уход от смысла — главное средство Форста при урегулировании конфликтов.
В воспоминаниях он напишет: «...моя работа превратилась в молчаливый протест <...> я снимал свои самые австрийские фильмы в то время, когда Австрия перестала существовать» (Steiner G. Filmbook Austria / G. Steiner. — Vienna: Federal Press Service, 1977. — P. 35). Как подметил критик Франческо Боно на страницах газеты Stanzl, «...даже если этот фильм не хочет быть серьёзным, это первая комедия за долгие годы, которая воспринимается всерьёз». В «венских фильмах» политическим решениям определено место между вальсами и входом в спальню. Решения эти заглушаются оркестром и «обезвреживаются флиртом» (Bono F. Playing with the Camera. Critical Notes on Two Films by Austrian Director Willi Forst / F. Bono // European Journal of Interdisciplinary Studies. — Perugia: Università degli Studi di Perugia, 2020. — P. 17).
И в Германии, и в Австрии от вестей с фронта отвлекают мюзиклы и оперетты. «Венская кровь», почитаемая на родине не иначе как жест антифашистского сопротивления, в Третьем рейхе бьёт кассовые рекорды, ведь зритель у них один — Европа, истосковавшаяся по довоенной лёгкости.

Виктория Елизарова

ОТ МАЙЕРЛИНГА ДО САРАЕВА / DE MAYERLING À SARAJEVA

Франция, B.U.P. Française

1940

95 минут

Чёрно-белый, 8 частей, оригинальный метраж неизвестен (копия Gaumont — 2 594 метра), французский язык. ВЭ 01.V.1940

Авторы сценария: Карл Цукмайер, Марсель Моретт, Курт Александр, Андре-Поль Антуан, Жак Натансон
Режиссёр: Макс Офюльс
Операторы: Курт Курант, Отто Хеллер
В ролях: Эдвиж Фёйер (графиня София Хотек), Джон Лодж (эрцгерцог Франц Фердинанд), Эме Кларион (Альфред фон Монтенуово), Жан Ворм (император Франц Иосиф), Жан-Поль ле Шануа, Жильбер Жиль (Гаврило Принцип)

ИСТОРИЯ ЛЮБВИ ЭРЦГЕРЦОГА ФРАНЦА ФЕРДИНАНДА И ГРАФИНИ СОФИИ ХОТЕК. ВЛЮБЛЁННЫЕ РЕШАЮТСЯ НА НЕРАВНЫЙ БРАК, ПОНИМАЯ ВСЕ ПОСЛЕДСТВИЯ ЕГО ДЛЯ КАРЬЕРЫ ЭРЦГЕРЦОГА. ПАРАЛЛЕЛЬНО НА ЭРЦГЕРЦОГА ГОТОВИТСЯ ПОКУШЕНИЕ. ПАРА НЕ ПОДОЗРЕВАЕТ, ЧТО ИХ ОФИЦИАЛЬНЫЙ ВИЗИТ В САРАЕВО ПРИВЕДЁТ К КАТАСТРОФЕ.

Молодой Максимилиан Оппенгеймер, начиная театральную карьеру, меняет «грузное» длинное имя на воздушное «Макс Офюльс». Он пробует работать актёром в родной Германии, в качестве режиссёра ставит репертуарные пьесы. Его приглашают в Австрию, в Бургтеатр. Но успех придёт позже — в кино и в Германии. Он так и не поработает в австрийском кинематографе, но будет главным автором мифа о Вене как о центре довоенного мира.
В Германии в 1933 году выходит фильм Офюльса «Флирт», снятый по пьесе венского драматурга Артура Шницлера. Здесь возникает тема хрупкости, непрочности счастья персонажей его будущих фильмов. Здесь начинается Макс Офюльс.
Через считанные дни к власти приходят национал-социалисты, Офюльс покидает Германию и в 1938 году он получает гражданство. Успевает поработать в Италии и Голландии. Снимает на нескольких языках, в нескольких странах, но, как заметит актриса Эдвиж Фёйер, «он был полон Вены». За «Флиртом» следуют сюжеты о Вене: «Письмо незнакомки», «Мадам де», «Карусель».
В 1939 во Франции Макс Офюльс начинает съёмки «От Майерлинга до Сараева», рассказа об убийстве эрцгерцога Франца Фердинанда и его жены — графини Софии Хотек. Отношения Франца Фердинанда и Софии Хотек были мезальянсом, но эрцгерцогу было позволено вступить в морганатический брак, так как императорская семья боялась повторения трагедии, произошедшей в Майерлинге, когда двойным самоубийством покончили жизнь наследный принц Рудольф и его тайная возлюбленная Мария Вечера. Но счастье в фильмах Офюльса обречено. Трагедия происходит. В Сараеве. Торжественное прибытие супругов прерывает исторический жест человека из толпы — Гаврило Принципа.
Офюльс не успевает закончить фильм. Франция вступает в войну с Германией. Его призывают на службу в Кинематографическую секцию армии. Здесь оказывается полезным родной немецкий, и Офюльс выступает с антинацистскими радиопередачами, где предлагает Гитлеру «колыбельную»: перед сном считать не овец, а людей, отправленных на бойню.
Режиссёру удаётся вырваться со службы на несколько дней для досъёмки «Сараева». Даже американцу Джону Лоджу, исполнителю роли эрцгерцога, удаётся сойти с корабля, направляющегося в Штаты. Актёра Жильбера Жиля в роли Гаврило Принципа сменяет Жан-Поль ле Шануа.
Из досье фильма, предоставленного сотрудниками CNC, известно, что работу помогает окончить французский сценарист Андре-Поль Антуан. Вероятно, он снимает недостающие кадры хроники. Монтаж фильма окончен в короткие сроки, и картина выходит на экраны в оккупированной Франции, но вскоре её запрещают.
Офюльс уезжает в США. Туда вывозится контрабандой и копия фильма. Американскую премьеру посещает знатный иммигрант — кронпринц Отто фон Габсбург, он спонсирует показ.
Французским зрителям, не успевшим увидеть картину в 1940-м, такая возможность выпадет лишь после войны. Зрителям представили отредактированную версию.
В эпилог (совсем не офюльсовский) был добавлен призыв к внукам тех, кто пал в Первую мировую войну, продолжить дело дедов в следующей войне. Также была включена хроника парада американских войск на Елисейских Полях 4 сентября 1944 года.
В Госфильмофонде сохранилась другая копия фильма с эпилогом, как мы полагаем, 1940 года. Он лишён пропагандистского пафоса. Слово «конец» возникает из трещин на карте Австро-Венгрии. Мощная и хрупкая двуединая монархия для Офюльса была знаком довоенного мира. Фильм «От Майерлинга до Сараева» стал последним французским фильмом, снятым до оккупации.
Наравне с произведениями искусства немцы вывозили из занятых стран и киноленты. По окончании Второй мировой значительная часть коллекции Рейхсфильмархива была доставлена в СССР. Согласно «трофейным спискам» Госфильмофонда фильм «От Майерлинга до Сараева» оказался в числе кинолент, прибывших как раз из Германии.

Виктория Елизарова

В СОЛНЕЧНОМ СИЯНИИ / СПАСИБО, МАДАМ / IM SONNENSCHEIN / OPERNRING / THANK YOU, MADAME

Австрия, Gloria-Film, Horus-Film

1936

90 минут

Чёрно-белый, 10 частей, 2 545 метров (копия Госфильмофонда — 2 472 метра), немецкий язык. ВЭ 17.VI.1936

Автор сценария: Филипп Лотар Майринг
Режиссёр: Кармине Галлоне
Оператор: Франц Планер
В ролях: Ян Кепура (Тони Ковальски), Фридль Чепа (Мицци), Лули Десте (Коринн Дальма), Тео Линген (дворецкий), Фриц Имхофф (Хайни Вейдль), Антон Пойнтнер (Франк Дальма)

ОБЫЧНЫЙ ВЕНСКИЙ ТАКСИСТ ТОНИ КОВАЛЬСКИ ЗАБРЕДАЕТ В ЗАКУСОЧНУЮ, ГДЕ В ЭТО ВРЕМЯ ПРОХОДИТ ПЕВЧЕСКИЙ КОНКУРС, И РЕШАЕТ В НЁМ ПОУЧАСТВОВАТЬ. ЕГО ПРИЗНАЮТ САМОРОДКОМ, ОБЛАДАТЕЛЕМ УДИВИТЕЛЬНОГО ГОЛОСА И ПРИСУЖДАЮТ ПОБЕДУ В КОНКУРСЕ. ШЕФСТВО НАД ТОНИ БЕРЁТ ВЛИЯТЕЛЬНАЯ СВЕТСКАЯ ДАМА.

Знак времени: в фильме «Спасибо, мадам» польский тенор Ян Кепура на сцене Венской оперы исполняет арии Джакомо Пуччини на немецком языке. Кинематограф, который недавно заговорил, стал «полиглотом». Но приход звука принёс и серьёзные экономические проблемы. Борьба патентов на звуковые системы была похожа на раздел Европы. Кинематографисты принялись искать новый материал — истории, о которых можно рассказать только на родном языке. В 1933 году Германия начинает бойкотировать фильмы, снятые кинематографистами «неарийского» происхождения. Для страны, где в кинопроизводстве было задействовано много иммигрантов и евреев (достаточно взглянуть на руководство студии Tobis-Sascha), это означало потерю значительной части кинорынка. В ответ на бойкот для внутреннего проката появляется «эмигрантское кино» (Emigrantenfilm). С подписанием Римских протоколов (1934) начинается пора австро-итальянских копродукций, которые становятся спасением. Крупнейшие итальянские режиссёры Августо Дженина и Кармине Галлоне ставят в Австрии «Цветы из Ниццы» и «Спасибо, мадам».
Галлоне — пионер итальянского кинематографа.
В 1910-х он снимает немые картины с дивами Соавой Галлоне (его жена) и Лидой Борелли. Вехой в его раннем творчестве становится блокбастер 1926 года «Последние дни Помпеи», за мастерство в создании «колоссов» Галлоне позже назовут европейским ДеМиллем.
В образ Вены Галлоне привносит итальянскую подлинность изображения, которая со времен веризма зиждется на фактурной нищете. Столица, традиционно предстающая в «венских фильмах» в образе города-праздника, в его фильме показывается без карнавального наряда. В ней есть неприглядные окраины и кварталы, разрушенные бедностью.
В «Спасибо, мадам» герой Яна Кепуры Тони Ковальски — маленький человек из большого города, таксист, влюблённый в цветочницу Мицци (имя Мицци в немецкоязычной литературе носят простушки). Чудо «помещается» между внезапным ливнем и тарелкой супа. Тони заходит в закусочную за бесплатным обедом, случайно участвует в песенном конкурсе и покоряет всех своим талантом.
Но Тони Ковальски не хочет быть звездой. Он предпочитает водить такси, любить Мицци и петь перед уличной толпой.
Это могла бы быть голливудская история успеха в жанре «звезда родилась», но основой сюжета у Галлоне становится уход Тони Ковальски с оперной сцены. Вместо рисованных декораций за спиной певца настоящий город, вместо партера перед ним уличная толпа. Выступлением, затмевающим звёздный час на сцене, становится уличный триумф, организованный таксистами, перекрывшими движение.
Главный герой в фильме — город. Оперному певцу нужна сцена, певцу-любителю достаточно улицы. Это редкий пример фильма с «венским духом», снятого на настоящих улицах Вены, а не в декорациях. В массовке, которая в «венских фильмах» обычно обезличена, выделяются типажи. Песни Кепуры слушают старики и дети, нищие и богатые. Он поёт, стоя на крыше автомобиля и находясь в лодке. Его песня звучит на улицах и льётся по Дунаю.
Кармине Галлоне был талантливым конформистом, что позволяло ему одинаково хорошо ставить вещи практически противоположные. После фильма «Спасибо, мадам» он снимает «Сципиона африканского» (1937), известного прежде всего апокрифичной фразой, якобы брошенной режиссёром: «Если этот фильм не понравится Дуче, я застрелюсь». Фильм Муссолини не понравился. Однако Галлоне не стал стреляться. Фильмографию, состоящую из драм с дивами, мюзиклов и пеплумов, после войны он пополнит фильмами-операми, прослыв европейским режиссёром, который мог бы стать голливудским.

Виктория Елизарова

ФЛИРТ / LIEBELEI

Германия, Elite Tonfilm-Produktion GmbH

1933

85 минут

Чёрно-белый, 7 частей, 2 412 метров (копия Госфильмофонда — 2 351 метр, 85 минут), немецкий язык. ВЭ 16.III.1933

Авторы сценария: Ганс Вильгельм, Курт Александр, Макс Офюльс
Режиссёр: Макс Офюльс
Оператор: Франц Планер
Художник: Габриэль Пеллон
Композитор: Тео Макебен
В ролях: Магда Шнайдер (Кристина Вейринг), Вольфганг Либенайнер (лейтенант Фриц Лобхаймер), Карл Эсмонд (первый лейтенант Тео), Луиза Ульрих (Мицци Шлагер), Ольга Чехова (баронесса фон Эггерсдорф), Густав Грюндгенс (барон фон Эггерсдорф), Пауль Хербиргер (Ганс Вейринг, отец Кристины), Пол Отто (майор Леопольд фон Эггерсдорф, брат барона), Вернер Финк (Биндер, виолончелист), Вернер Пледат (полковник Плачек)

**ПО ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ АРТУРА ШНИЦЛЕРА.
У ЛЕЙТЕНАНТА ФРИЦА ЛОБХАЙМЕРА РОМАН С ЗАМУЖНЕЙ БАРОНЕССОЙ ФОН ЭГГЕРСДОРФ. ОН ИМ ТЯГОТИТСЯ И ПЫТАЕТСЯ РАЗОРВАТЬ ОТНОШЕНИЯ. В ОДИН ИЗ ВЕЧЕРОВ ФРИЦ ЗНАКОМИТСЯ С МОЛОДОЙ ВЕНКОЙ КРИСТИНОЙ, КОТОРУЮ ПО-НАСТОЯЩЕМУ ВЛЮБЛЯЕТСЯ. НО СЧАСТЬЮ НЕ БЫВАТЬ: ФРИЦА ВЫЗЫВАЕТ НА ДУЭЛЬ МУЖ-РОГОНОСЕЦ. ОТВЕТИТЬ НА ВЫЗОВ — ДЕЛО ЧЕСТИ.**

Макс Офюльс завершил работу над «Флиртом» в переломный 1933-й — год прихода к власти Гитлера. На экраны фильм мог попасть при одном условии: из титров должны быть вырезаны имена всех евреев, в том числе режиссёра Макса Офюльса и автора пьесы Артура Шницлера. Через две недели после берлинской премьеры Макс Офюльс, урождённый Максимилиан Оппенхаймер, вместе с семьёй покидает Германию. Как и его коллега Фриц Ланг, он уезжает из страны одним из последних.
«Флирт» остался в тени менее удачной франкоязычной версии фильма под названием «История любви» (Une histoire d'amour, 1933), которая вышла во Франции в 1934 году. Немецкоязычный «Флирт», подлинный шедевр раннего звукового кино, обрёл вторую жизнь после первой ретроспективы режиссёра во Французской синематеке в 1958 году и благодаря усилиям критиков французского журнала Cahiers du Cinéma, которые ценили поздние барочные фильмы Офюльса «Удовольствие» (1952) и «Лола Монтес» (1955) столь же высоко, как и работы Жана Ренуара, Говарда Хоукса и Альфреда Хичкока. (Retrospective Max Ophüls // Cahiers du Cinéma.— 1958.— № 81.— P. 20.) Позже виртуозными панорамами в фильмах Офюльса восхищался Стенли Кубрик, называя «Карусель» (1950) значимым для себя фильмом.
Из всей фильмографии Офюльса «Флирт» — самый сдержанный фильм. Пьеса Артура Шницлера, представителя литературного объединения «Молодая Вена»,— это жестокий венский водевиль, выстроенный вокруг социального конфликта и циничных отношений. Офюльс же исследует мир глубоких чувств, территорию эмоций великой любви. Шницлер воспел Вену и создал художественный образ города, по силе сравнимый с Парижем Оноре де Бальзака и Эмиля Золя, с Лондоном Чарльза Диккенса. Следом за Шницлером Офюльс создаёт экранную Вену. Много позже, во время съёмок «Карусели», в 1950 году, Макс Офюльс заметил в интервью французскому журналисту, что австрийцы должны были бы поставить ему памятник на Рингштрассе, поскольку он увековечил их город в самых красивых фильмах. Действительно, многие современники считали его лучшим венским режиссёром и специалистом «по венскому шарму». На самом деле Офюльс не был венцем. (Seibel A. Visions of Vienna: Narrating the City in 1920s and 1930s Cinema / A. Seibel.— Amsterdam University Press, 2017.— P. 76.) Он родился на границе между Германией и Францией в городе Саарбрюккене. Со столицей Австрии его связывали как минимум два важных события. В 1925 году он стал режиссёром венского Бургтеатра (самым молодым, на тот момент ему было 23 года) и проработал там пару лет, в 1925-м в Вене стала его женой актриса Хильде Валль.
Офюльс действительно часто выбирал именно Вену местом действия своих фильмов. В 1948 году в Америке он ставит «Письмо незнакомки» по Стефану Цвейгу. Два года спустя, по возвращении в Париж, вновь экранизирует Артура Шницлера, на этот раз пьесу «Карусель». Впрочем, когда истории Офюльса в других городах, они всё равно напоминают воображаемую Вену рубежа веков.
Предполагалось, что «Флирт» будет снят как раз в Вене, однако бюджета картины не хватило на выездные съёмки, и город построили в павильонах в Йоханнистале под Берлином. Тем не менее «Флирт» — наиболее венская из всех его картин, и вот почему. К съёмкам Офюльс привлёк австрийских артистов Пауля Хербиргера и Луизу Ульрих и вместе с ними привнёс в фильм узнаваемый венский акцент, культивировавшийся в Бургтеатре. На слух он более чувственный и приятный. При выборе актёров Офюльс, уделявший большое внимание звуку в кино, всегда руководствовался своими впечатлениями от их голосов. (Seibel A. Visions of Vienna...— P. 76.)
Офюльс снискал себе славу как интернациональный режиссёр, успешно поработавший во Франции, Нидерландах, Италии и США. После 1933 года он не поставил в Германии ни одного фильма. В последней немецкой картине Офюльса один из героев произносит важные для режиссёра слова: «Каждый выстрел, продиктованный не самообороной,— это убийство!» В пьесе Шницлера этой реплики не было.

Алиса Насртдинова

СИЛУЭТЫ / SILHOUETTEN

Австрия, Rex-Film

1936

101 минута

Чёрно-белый, 10 частей, 2 860 метров (копия Госфильмофонда — 2 781,1 метра), немецкий язык. ВЭ 09.X.1936

Автор сценария и режиссёр: Вальтер Райш
Оператор: Гарри Стрэдлинг
В ролях: Лули фон Хоэнберг — в титрах Лули Десте (Лидия Санина), Фред Хеннингс (Чарли Вест), Полди Дур — в титрах Лизл Хандль (Лени Ляйтнер), Эдуард Кёк (директор Ляйтнер), Анни Маркарт (Эллинор), Фрауке Лаутербах (Камилла), Хеди Пфундмайр (Тойнетт), Лили Марберг (леди Мунк), Фриц Имхофф (Леопольд Калтенбруннер)

ПРОТИВОСТОЯНИЕ ДВУХ ЖЕНЩИН: БАЛЕТМЕЙСТЕРА УСПЕШНОЙ ТРУППЫ И ПРИМЫ-БАЛЕРИНЫ. УЯЗВЛЁННАЯ ИЗВЕСТИЕМ О ПРЕДСТОЯЩЕМ УВОЛЬНЕНИИ ПРИМА НАЧИНАЕТ ПЛЕСТИ ИНТРИГИ.

Венский еврей Вальтер Райш (1903–1983) пришёл в кино подростком. Позже он стал ассистентом легендарного продюсера Александра Корды, потом — талантливым и самобытным сценаристом и режиссёром немого кино. Присущие Райшу остроумие и музыкальный талант во всю силу проявились с появлением звука в кино. Он стал соавтором сценариев главных хитов берлинской киностудии UFA. Так, для фильма «Плавающая платформа 1 не отвечает» (1931) Райш написал слова песни «Лётчик, передавай привет солнцу» (Flieger, grüß mir die Sonne). А совместная работа с актёром и режиссёром Вилли Форстом (например, «Маскарад», 1934) сделала из Райша одного из ключевых авторов жанра, известного как «венский фильм». После прихода к власти национал-социалистов Райш эмигрировал в США, где в 1942 году получил гражданство. Он легко освоился, начал много писать на английском и стал соавтором сценариев классических голливудских фильмов: «Ниночка» (1939), «Газовый свет» (1944), «Ниагара» (1953), «Титаник» (1953). За сценарий «Титаника» Райш с коллегами был удостоен премии «Оскар».
В отличие от Билли Уайлдера, с которым его порой сравнивали и с которым он неоднократно работал по обе стороны Атлантики, Райшу так и не удалось преобразовать опыт успешной сценарной работы в карьеру голливудского режиссёра. При этом Райш-режиссёр достоин того, чтобы быть заново открытым. Его небольшая, но разнообразная фильмография — два ключевых «венских фильма», два интересных англоязычных проекта и две немецкие послевоенные картины — сочетала в себе мастерство в создании развлекательных фильмов и художественную смелость.
Явственней всего его мастерство проявилось в его второй режиссёрской работе — выдающемся фильме «Силуэты» (1936). Фильм демонстрирует особый подход Райша к трагикомедии. Он усложняет классические компоненты «венского фильма», придаёт новые оттенки смыслов сердечным драмам и шуткам, молодому вину и песням из Хойригера, романтике и быстротечности. Это история о балетной труппе, которая приезжает в Вену во время бального сезона, и ее русской руководительнице (Лули фон Хоэнберг), за которой начинает ухаживать американец (Фред Хеннингс). В ходе развития сюжета в историю вовлекается молодая танцовщица, типичная венская девушка (её играет жена Райша — Лизл Хайндл). Её отец держит «театр силуэтов» — анимационные вставки с силуэтами сделаны легендарной художницей-аниматором Лоттой Райнингер. А культовый типажный актёр Фриц Имхофф настолько точно исполнил роль слуги, что стал отождествляться с главным австрийским комиком Гансом Мозером.

Кристоф Хубер

ПРЕМЬЕРА / PREMIERE

Австрия, Gloria-Film

1937

72 минуты

Чёрно-белый, 8 частей, 2 164 метра (копия Госфильмофонда — 2 011,4 метра), немецкий язык. ВЭ 05.II.1937

Автор сценария: Макс Валлнер
Режиссёр: Геза фон Больвари
Оператор: Франц Планер
В ролях: Зара Леандер (Кармен Дэвиот), Карл Мартелл (Фред Ниссен), Аттила Хёрбигер (инспектор Эльдер), Иоганна Тервин (мать инспектора), Тео Линген (режиссёр Дорнбуш), Мария Бард (Лидия Лоо), Карл Гюнтер (Рэйнольд, финансист)

В ТЕАТРЕ ПОЛНЫМ ХОДОМ ИДЁТ ПОДГОТОВКА К ГРАНДИОЗНОМУ РЕВЮ. ПРЕМЬЕРНЫЙ ПОКАЗ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НА ГРАНИ СРЫВА: В ТЕАТРЕ ПРОИСХОДИТ УБИЙСТВО. ПОЛИЦИЯ ПЫТАЕТСЯ НАЙТИ ВИНОВНОГО, ПУТАЯСЬ ПОД НОГАМИ У АРТИСТОВ И РАБОЧИХ СЦЕНЫ.

Геза фон Больвари, кадровый военный родом из Будапешта, после Первой мировой посвящает себя кинематографу, сначала как актёр, позже как режиссёр. Он принял участие более чем в ста мюзиклах и опереттах. Он один из самых плодовитых режиссёров, работавших в этих жанрах (от двух до шести картин в год — на родине, в Венгрии, затем во Франции, Великобритании, Германии, Австрии). На фильмы Больвари на разных языках снимались ремейки, которые порой затмевали успех оригинала. «Цилиндр» (1935) с Фредом Астером, например, является вариантом его немецко-венгерского «Скандала в Будапеште» (1933). Фамильная приставка с гордостью меняется в титрах с von на de в зависимости от страны производства фильма. Больвари интернационален и аполитичен. Его занимают не идеологические, а эстетические вопросы, и он всегда стремится развлекать. А это то, что нужно разбитой Европе. Любовь и песни — для женщин, принявших тот факт, что из-за потерь Первой мировой многие из них никогда не выйдут замуж — не за кого. Авантюры — для мужчин, не желающих вновь браться за оружие. Австрийский кинематограф до аншлюса был прежде всего многонациональным явлением. В Вене, так сложилось исторически, работали выходцы из бывших австро-венгерских земель. И если европейский кинематограф боролся с господством Голливуда на экране, австрийские режиссёры мечтали о собственной «фабрике грёз» (но сложнее и интеллектуальнее: развлекать европейцев — задача непростая). Экранная Вена 1930-х далека от реальной столицы Габсбургов. Она в фильмах в роли не города, но события — бала, карнавала. Для того чтобы стать «венским», фильму достаточно быть «сделанным в Вене», достаточно нести в себе настроение праздника и наднациональный дух города.

«Премьера» — вторая австрийская картина режиссёра — стала воплощённой мечтой Вены о Голливуде. Это ревю с хореографическими «фонтанами» и «калейдоскопами», в духе Басби Беркли. Это сценография Эмиля Хаслера, художника «Голубого Ангела», «Дневника падшей», «М», «Пигмалиона», а также многих оперетт. Наконец, это песни, подарившие миру Зару Леандер, любимую Третьим рейхом и им же отвергнутую.
Больвари не славится стилем. Его фильмы отчасти гламурны, отчасти грубы, а ещё он любит смешивать непохожие жанры, одновременно используя зрелищность мюзикла и драматургическую изощрённость детектива. Мюзикл — феерия без конца и начала, и неважно, почему все поют и танцуют, это чистое зрелище. В детективе всему требуются объяснения и доказательства и, главное, ответ на вопрос: «Кто убийца?». «Премьера» — детективный мюзикл.
Режиссёр отталкивается от голливудской «сюжетной схемы». Премьера, неровен час, сорвётся из-за капризов примы. Неизвестный стреляет в финансиста Рэйнольда. И долговязый Тео Линген в роли режиссёра, вскинув руки, кричит: «Ревю руководит полиция!» (кстати, в титрах указано, что «фильм сделан при поддержке венской полиции»). Ослепительный концерт то и дело прерывают вездесущие детективы с допросами и досмотрами, но шоу всё равно будет продолжаться.
Геза фон Больвари нарочито воздерживается от анализа современных проблем, его не интересует психология. Он видит только прямоугольник экрана и мыслит жанровыми схемами. На страницах Sight and Sound его в этом даже обвиняют: «Это очевидный пример фильма, сделанного по скелету. Более того, кости скупо прикрыты плотью, так, что они склонны открываться глазу в своей первозданной наготе» (Vesselo A. Sasha Guitry and the Rest / A. Vesselo // Sight and Sound.— 1937.— Vol. 6.— No. 3.— P. 143). Очевидно одно: Больвари упивается красотой самого «скелета», от этого и прикрывать его наготу не считает нужным.
Снимая в Вене всего пару лет, он «встраивается» в австрийский кинематограф, стремившийся стать голливудским. Первая мировая всё ещё отбрасывает тень. Многие признают: «Это не мир, это перемирие на 20 лет». Больвари же наперекор всем ставит фильмы не о довоенном мире, или мире между двух войн, но о мире, где войну нельзя придумать. Жанр не тот.

Виктория Елизарова

АВСТРО-ВЕНГЕРСКАЯ ДОВОЕННАЯ ХРОНИКА

Австрийский игровой кинематограф стремился воскресить великую эпоху, но строил Вену в павильонных декорациях. Вена как столица империи ко времени расцвета австрийского кино (1933–1938 годы) была уже «предместьем Европы».
Кинематограф успел «задокументировать» последнее десятилетие Австро-Венгерской империи. До нас дошли съёмки бесчисленных торжеств и процессий, создавшие образ самой пышной из империй. Любовь к церемониалам была анахронизмом и демонстрировала нежелание монархии покидать галантный XIX век и вступать в XX.
Процесс съёмки не был примитивной фиксацией событий, но являлся продолжением церемониала. Он был продиктован снимаемым объектом, будь то будни правящей семьи или официальный ритуал. Многолюдные парадные шествия казались бесконечными в своём единообразии. Кинохроникёры искали способ репрезентации для придания монотонным событиям духа живого присутствия, например выбирали точку съёмки из толпы. Череду конных экипажей и рядов военных, печатающих шаг, то и дело оживляли перья на шляпах и флажки в руках зрителей, заслонявших камеру.
В хронике «Приезд папского нунция» делегация представителей народов всей империи прошла мимо камеры, став своеобразной «переписью» наций в составе монархии.
Под предлогом отображения торжеств по случаю приезда великого гостя из Италии оператор устроил экскурсию по Вене. Процессию «разредили» кадры-открытки с достопримечательностями столицы.
Кинохроника преследовала и пропагандистскую цель — донести до окраин страны образ империи и её правителя как символ единства и благополучия. Имперская хроника привлекала всех подданных двуединой монархии, где бы они ни обитали, на Рингштрассе или в одном из местечек Галиции. Экранная империя собирала вокруг себя империю географическую.
Император и король Франц Иосиф впервые попал в объектив камеры в 1903-м, последней киносъёмкой стали похороны правителя в 1916 году. Фильм «Император Франц Иосиф как правитель и как человек», смонтированный в 1930 году из немой кинохроники разных лет, является своего рода эпитафией. Франца Иосифа считали гарантом целостности империи. «...Мариахильферштрассе.
По этой улице дважды в день проезжал старый император, утром — из Шёнбрунна в город по государственным делам, а вечером — обратно. Вдоль дороги всегда толпились зеваки, они приветствовали государя или дивились на него как на достопримечательность» (Хаманн Б. Гитлер в Вене. Портрет диктатора в юности / Б. Хаманн.— М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.— С. 143). Австро-Венгрия была крупной страной. Большинство её подданных никогда не были в Вене, и кинематограф для них стал единственной возможностью увидеть монарха и столицу.
Власть осознавала важность самопрезентации. Франц Иосиф нередко представал на экране в образе обычного человека. Хроника «К празднованию дня рождения императора Франца Иосифа в Ишле 1913» показывает его не именинником, а гостем на торжестве в собственную честь. Его легко пропустить среди выходящих из экипажей членов императорской семьи. Популярными также были и фильмы со сценами из частной жизни Габсбургов. Любивший охоту монарх появляется перед кинооператором в тирольском охотничьем костюме, а эрцгерцог Леопольд демонстрирует своего любимого коня в фильме «Его Высочество господин эрцгерцог Леопольд Сальватор с любимым конем».
В программе «Киностолица. Вена» вся хроника будет показана с пленки 35 мм из коллекции Госфильмофонда.

Виктория Елизарова

ИМПЕРАТОР ФРАНЦ ИОСИФ КАК ПРАВИТЕЛЬ И КАК ЧЕЛОВЕК / KAISER FRANZ JOSEPH ALS REGENT UND ALS MENSCH

Австрия, Volkslesehalle Filmabteilung

1930

50 минут

Чёрно-белый, немой, 5 частей, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 1 042,6 метра, 18 к/с, 50 минут), немецкие интертитры

Съёмки 1908–1916 годов.

К ПРАЗДНОВАНИЮ ДНЯ РОЖДЕНИЯ ИМПЕРАТОРА ФРАНЦА ИОСИФА В ИШЛЕ 1913 / ZU DEN GEBURTSTAGSFEIERLICHKEITEN S. M. KAISER FRANZ JOSEF IN ISCHL 1913

Франция, Pathé

1913

10 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 185 метров, 16 к/с, 10 минут), немецкие интертитры

Кинохроника. Процессия, приуроченная к дню рождения императора Франца Иосифа в летней резиденции монарших особ в Ишле (с 1906 года Бад-Ишль).

ЕГО ВЫСОЧЕСТВО ГОСПОДИН ЭРЦГЕРЦОГ ЛЕОПОЛЬД САЛЬВАТОР С ЛЮБИМЫМ КОНЕМ / SEINE K. U. K. HOHEIT DER HERR ERZHERZOG LEOPOLD SALVATOR MIT SEINEM LIEBLIGSPFERD

Австрия, Wiener Kunstfilm

ГОД НЕИЗВЕСТЕН

3 минуты

Чёрно-белый, немой, 1 часть, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 49,4 метра, 16 к/с), немецкие интертитры

Кинохроника. Сцена из частной жизни.

ПРИЕЗД ПАПСКОГО НУНЦИЯ В ВЕНУ В 1912 ГОДУ (НАЗВАНИЕ УСЛОВНОЕ)

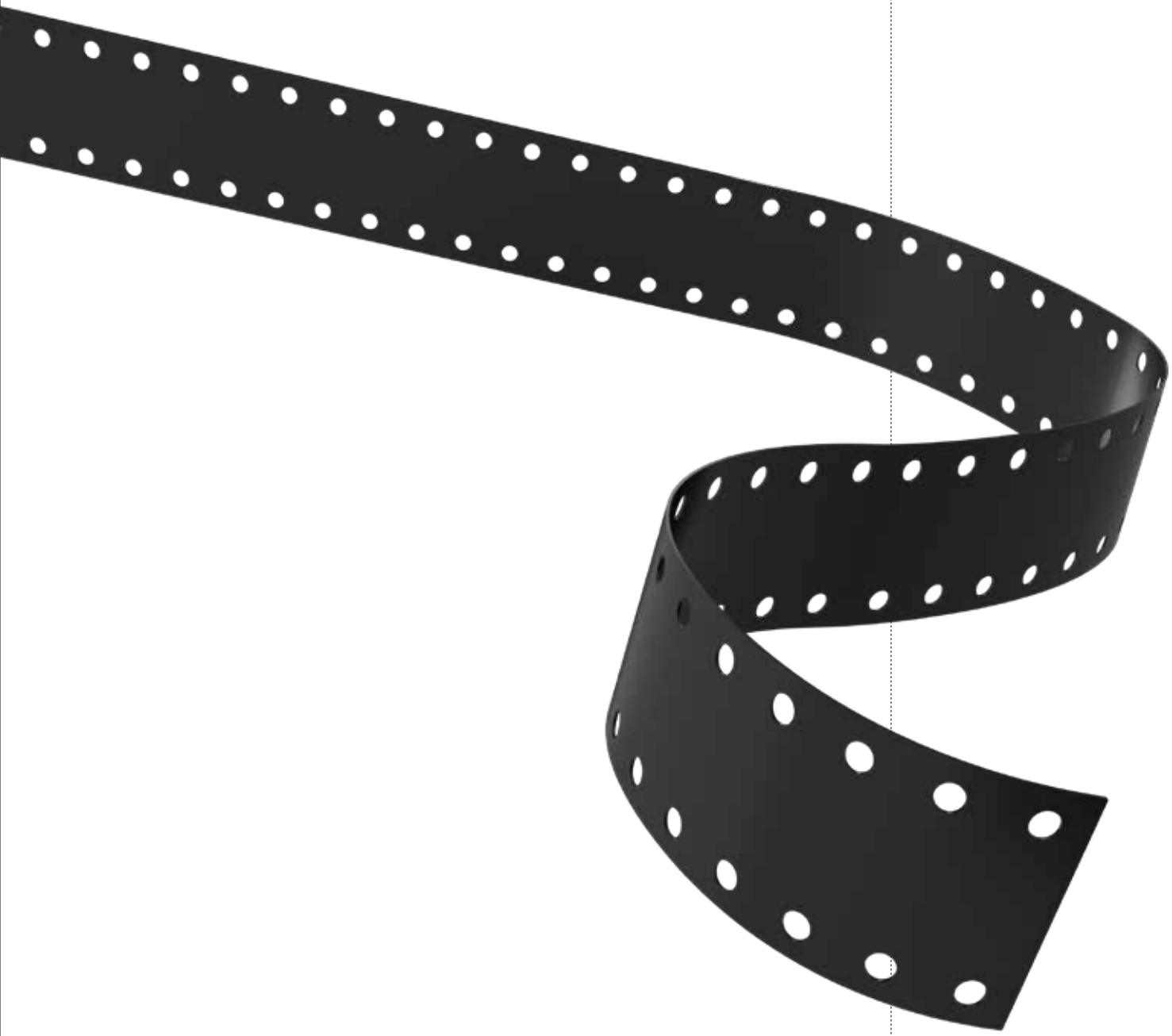
Франция, Pathé

1912 (?)

12 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 226 м, 18 к/с), немецкие интертитры

Кинохроника. Праздничная процессия в Вене с представителями австро-венгерских земель.



КИНО О КИНО

У темы «кино о кино» история столь же богатая, как и у самого кинематографа. В разное время, в разные десятилетия, изменившие кино тем или иным образом, «кино о кино» было своеобразным симптомом эпохи. В 1900-е оно обыгрывало в пародийном ключе саму природу кино, его аттракционную составляющую. В 1910-е уже возникает проблематизация некоторых аспектов киноизображения. В 1920-е — в десятилетие развития киномысли и экспериментов — «кино о кино» становится одним из инструментов, с помощью которых режиссёры сумели «разъять» устройство кино, досконально изучить все детали его механизма. К концу 1920-х кино уже всё про себя знало, но пришёл звук, и все пришлось формулировать заново, поэтому на протяжении 1930-х «кино о кино» вводит звук как новую часть своего организма и исследует уже его.

В последующие два десятилетия этот вид кино трансформируется, в него вводятся элементы самых разнообразных жанров (трагедия, нуар, детектив, биографический или историко-костюмный фильм), и лишь в 1960-е кинематографисты вновь пытаются выяснить пределы, границы «кино о кино», выходя подчас на экзистенциальный уровень рефлексии. Продолжить, добавить или что-либо противопоставить 1970-е и 1980-е оказались неспособны. Всё чаще в это время возникают ностальгические фильмы, обращенные к золотому веку кино, или фильмы, анализирующие отчетливо ощутимый кинокризис. На смену этому затишью в 1990-х, отмеченных столетним юбилеем существования кинематографа, происходят возврат к 1960-м: на экраны один за другим выходит ряд метафильмов, обладающих многоуровневыми конструкциями повествования и смешивающих разные жанры.

Конец столетия и начало следующего на первый взгляд вбирают в себя опыт предыдущих нескольких десятилетий, но для «кино о кино» в это время наступает напряженный момент. Приход цифры переворачивает все представление о кино не меньше, чем приход звука, поэтому, несмотря на кажущуюся активность, подобного рода фильмы постепенно уходит с киноэкранов, освобождая место фильмам о тотальной цифровизации и новых медиа. С середины 2000-х вплоть до нынешнего времени выходит свыше 300 документальных и игровых картин о кино.

Казалось бы, вот в кратком виде вся история явления «кино о кино», но можно ли считать его жанром? В чём его особенность, каковы его основные черты? Ведь нет ничего более противоположного, чем «Поющие под дождём» Стенли Донена и «Все на продажу» Анджея Вайды, «Поцелуй Мэри Пикфорд» Сергея Комарова и «Начало» Глеба Панфилова. Однако то, что поначалу видится в качестве совершенно разнородных объектов, на поверку оказывается фрагментами единого целого, ответвлениями одного и того же жанра. Разве не схожи меж собой те же «Поющие под дождём» и «Звезда без света» Марселя Блистена? И как не заметить сходства «Шерлока-младшего» Бастера Китона и «Пурпурной розы Каира» Вуди Аллена?

При пристальном рассмотрении все эти фильмы попадают в разные категории «кино о кино». Первая — производственный фильм о кино, посвящённый съёмочному процессу, жизни киностудий, актеров или режиссёров («Поющие под дождём», «Звезда без света», «Злые и красивые» Винсента Миннелли). Разновидностью этого поджанра является биографический фильм об известных личностях кинематографа. Вторая — метафильмы, размышляющие о природе кино («Всё на продажу», «8½» Федерико Феллини, «Праздник Генриетты» Жюльена Дювивье, «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова). Третья — фильмы о восприятии кино зрителей, о воздействии киноизображения на человека (в качестве исцеления киноизображение присутствует в «Тайне Кадорских скал» Леонса Перре, в качестве ловушки — в «Тушите свет!» Сентелла, «Тартюфе» Фридриха Мурнау, частично в «Ярости» Фрица Ланга и «Нюрнбергском процессе» Стенли Крамера).

Документальные фильмы о кино чрезвычайно многообразны и разнородны — научно-популярные и учебные фильмы, рассказывающие об истории кино или устройстве кинотехники; эссеистские и экспериментальные работы, проблематизирующие существование киноизображения и анализирующие природу кинообраза; фильмы об известных деятелях кино и автопортреты именитых кинорежиссёров; монтажные фильмы, целиком состоящие из кадров других фильмов и уже из них выстраивающие собственные образы и собственное повествование («фильмы из фильмов» по определению Джея Лейды).

Этой программой мы хотели расширить представление о понятии «кино о кино», показать то, как кино в разное время проговаривается о своей природе, как оно раскрывает все свои секреты.

Андрей Икко

РОЖДЕНИЕ КИНО / NAISSANCE DU CINÉMA

Франция, Les Films du Compas

1946

40 минут

Чёрно-белый, 4 части, оригинальный метраж неизвестен (копия Госфильмофонда — 1 116,8 метра), французский язык. ВЭ 02.IX.1950

Авторы сценария: Роже Ленар, Жорж Садуль
Режиссёр: Роже Ленар
Операторы: Пьер Биро, Пьер Левент
Композитор: Ги-Бернар Делапьер
Художник: Морис Колассон

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ С ИГРОВЫМИ ВСТАВКАМИ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ КИНЕМАТОГРАФА. В НЁМ ВПЕРВЫЕ ДАНА ПОПЫТКА НЕ ТОЛЬКО ВОССОЗДАТЬ ВСЮ ЭВОЛЮЦИЮ КИНОАППАРАТОВ, НО ТАКЖЕ ПОКАЗАТЬ СРЕДСТВАМИ ИГРОВОГО КИНО, КАК ВЫГЛЯДЕЛИ КИНОСЕАНСЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА.

«Рождение кино» — научно-популярный, просветительский фильм Роже Ленара, созданный по заказу Анри Ланглуа к 50-летию кино. Ленар — известный режиссёр-документалист, теоретик звукового кино и кинореализма, критик, чьи статьи в журнале Esprit ценились как до войны, так и после неё (позже они были изданы Cahiers du cinéma отдельной книгой). Основанный им, Жаном Кокто и Робером Брессоном киноклуб Objectif 49 стал на несколько лет меккой для интеллектуалов, ценителей кино и явился одним из остовов французской «новой волны». Заказ Ланглуа был обоснован и закономерен. Французская культура в годы оккупации подверглась сильным потрясениям. После освобождения страны французские кинематографисты всё чаще начинают обращаться к прошлому. В течение десятилетия снимаются фильмы о великих событиях, перевернувших историю Франции, и о великих личностях, тем или иным образом повлиявших на развитие разных сфер культуры.
«Рождение кино», в котором рассказывается о ранних киноаппаратах и первых кинематографистах, попадает в ряд таких фильмов. Говорится в нём, впрочем, не только и не столько о кино, сколько об изображении вообще — от древних барельефов до тауматропа, от изобретения фотографии до опытов Майкла Фарадея, Этьена Маре и Эдварда Мейбриджа. Показано, как именно глаз воспринимает движущиеся объекты, каким образом мы способны в отдельных рисунках лошади и человека увидеть скачущего всадника и как в быстром галопе живой лошади можно разглядеть каждую фазу движения её ног. Интересен фильм и тем, что в нём с помощью инсценировок впервые сделана попытка реконструировать первые показы зоотропа Уильяма Джорджа Горнера, праксиноскопа Эмиля Рейно и его же оптического театра, изготовленного по сохранившимся чертежам специально для фильма.
В фильме использованы аппараты из коллекции Французской синематеки, заканчивается он фрагментами из нескольких лент Томаса-Альва Эдисона и братьев Люмьер, создателей первых киноаппаратов. В качестве эпилога Ленар реконструирует и первый платный кинопоказ, осуществлённый Люмьерами в Grand Café на бульваре Капуцинок.
Премьера фильма «Рождение кино» состоялась на Каннском фестивале. Тут же его купили для проката в США, где показывали под названием «Биография кинокамеры» последние две части из четырёх. Во французском прокате этот фильм появился чуть позже и шёл на протяжении нескольких лет в разных кинотеатрах. О нём лестно отзывался ученик Ленара Андре Базен, а сам Ленар вскоре был признан духовным отцом «новой волны».

Андрей Икко

ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ МУЖЧИНЫ С КИНОКАМЕРОЙ / BÁJEČNÍ MUŽI S KLIKOU (В СОВЕТСКОМ ПРОКАТЕ — «СКАЗОЧНО УДАЧЛИВЫЕ МУЖЧИНЫ»)

Чехословакия, Filmové studio Barrandov

1978

70 минут

Цветной, 7 частей, 2 415 метров (копия Госфильмофонда (сокращённая версия фильма) — 1 864,9 метра), чешский язык. ВЭ 10.IX.1979

Авторы сценария: Олдржих Влчек, Иржи Менцель
Режиссёр: Иржи Менцель
Оператор: Яромир Шофр
Композитор: Иржи Шуст
В ролях: Рудольф Грушинский (Вилем Паспарте, кинопромышленник), Владимир Меншик (Яра Шлапета, актёр кабаре), Иржи Менцель (Якуб Коленатый, кинорежиссёр), Власта Фабианова (Эмилия Коларжова, актриса), Блажена Голишова (Эвжения Славикова, вдова), Хана Бурешова (Алоизия, сирота)

ОСТАВИВ ЦИРКОВОЙ КАРАВАН, ФОКУСНИК ПАСПАРТЕ ВОЗВРАЩАЕТСЯ ДОМОЙ, В ПРАГУ. ЗДЕСЬ ОН ХОЧЕТ ОСНОВАТЬ ПЕРВЫЙ В ГОРОДЕ КИНОТЕАТР И СТАТЬ ПИОНЕРОМ В СОЗДАНИИ ЧЕШСКИХ ФИЛЬМОВ.

Фильм Иржи Менцеля, созданный к 80-летию зарождения национального кинематографа и 110-летию первого чешского кинорежиссёра Яна Кршиженецкого, вольно трактует судьбы романтиков-первопроходцев, очарованных магией изобретения братьев Люмьер. Владелец первого стационарного синематографа в Праге в доме «У синей щуки» Виктор Понрепо (будучи фокусником, он мгновенно уловил иллюзионистскую природу нового искусства) превратился здесь в Вилема Паспарте, звезда кабаре и герой ранних фарсов Йозеф Шваб-Малостранский — в Яру Шлапету, а сам Кршиженецкий, пылкий фотограф и пионер чешского кино, стал Якубом Коленатым.
«Великолепные мужчины с кинокамерой» — это тёплое ретро в пастельных тонах, весьма характерное для чешского кино конца 1970-х — начала 1980-х, когда режиссёры вынуждены были уходить от острых тем в размышления о прошлом и художественные вылазки во времена Австро-Венгрии или Первой Чехословацкой Республики, которые считались идеологически безопасными. Стилевой интонацией фильма Менцель отсылает к французскому поэтическому реализму и горячо любимому им Рене Клеру, с его иронично-многослойными и технически изобретательными комедиями, в частности к его известной картине «Молчание — золото» (1947), повествующей о ранних годах кинематографа.
Смысловые пласты менцелевского фильма во многом зашифрованы в его названии — Báječní muži s klikou. Слово klika может пониматься двояко. Прежде всего это «ручка кинокамеры», один из символов «великого немого», но в разговорной речи это слово означает также и «фарт, везение». Поэтому не менее уместный вариант перевода — «Сказочные счастливцы» или, как фильм был назван в советском прокате, «Сказочно удачливые мужчины». Двойным значением обладает тут и слово báječný, которое можно перевести ещё и как «мифический», что не только подчёркивает статус героев, ставших национальными легендами, но и тонко намекает на особую взаимосвязь мифа и реальности в пространстве этого фильма.
Сюжет лирической комедии Менцеля крутится вокруг становления нового искусства на чешской почве, но параллельно в фильме развиваются две любовные коллизии: гротескно-фарсовая (между фокусником Вилемом и зажиточной вдовой Эвжением) и романтическая (между фотографом Якубом и сироткой Алоизией). Перебрасывая мостик от ранних немых гротесков к более позднему, ностальгическому представлению о них, он в самой материи своего фильма запечатлевает переход от комедии положений к комедии характеров, показывая трансформацию чистой слэпстик-комедии в юмор атмосферный, лирически окрашенный.
Некоторые эпизоды здесь остроумно парафразируют фарсы раннего синематографа. К примеру, когда Паспарте проходит вдоль длинного щита с афишами иностранных новинок, грезя о создании национальной киноиндустрии, на заднем плане разыгрывается забавная сценка. Она в ироничном ключе воспроизводит одну из первых лент Кршиженецкого — «Продавец сосисок и расклейщик афиш» (1898): сосисочник отталкивает расклейщика от бидона со шпикачками, ведь в историческом оригинале тот ненароком выливает туда свой клейстер.
Менцель щедро рассыпает по фильму гэги, восходящие к «великому немому», демонстрируя, что и спустя 80 лет они не менее действенны. Воспевая рождение десятой музы, он улавливает уникальную способность киноплёнки к приятию бытия с его горечью и блаженством.

Виктория Левитова

КИНОГЕРОИ / FILMENS HELTE (В СОВЕТСКОМ ПРОКАТЕ — «НАЧАЛО КАРЬЕРЫ»)

Дания, Palladium

1928

63 минуты

Чёрно-белый, немой, 7 частей, 2 180 метров (копия Госфильмофонда — 1 446,8 метра, 20 к/с), русские титры, ВЭ 01.X.1928

Автор сценария: Эллис О'Фредерикс
Режиссёр: Лау Лауритцен — старший
В ролях: Карл Шенстрём (Пат, статист), Харальд Мадсен (Паташон, статист), Хольгер Ренберг (Салливан, продюсер), Эли Леманн (дочь Салливана), Ингер Шмидт (вторая дочь Салливана), Кэти Валентин (секретарша), Николай Бречлинг (кинорежиссёр)

КОМЕДИЯ О ТОМ, КАК НЕЗАДАЧЛИВЫЕ АКТЁРЫ МАССОВКИ ПАТ И ПАТАШОН СЛУЧАЙНО СТАНОВЯТСЯ ЗВЁЗДАМИ КИНОЭКРАНА.

Театральный режиссёр и актёр Лау Лауритцен пришёл на студию Nordisk в 1911 году — в пору расцвета датского кинематографа. Несмотря на отъезд звезды немого кино Асты Нильсен, сильно подкосивший всё датское кинопроизводство, на студии царит атмосфера «золотой лихорадки»: фильмы выходят беспрестанно, многие пользуются успехом у зрителей, отправляются для показов за границу. Лауритцен оказывается в нужном месте в нужное время. После нескольких ролей второго плана он начинает писать сценарии, быстро привлекает к себе внимание продюсеров и в 1914 году становится режиссёром фарсов и комедий. Снимая по 30–40 фильмов в год, он не только режиссирует и пишет сценарии: для ускорения темпа работы он начинает монтировать фильмы у себя дома. Видя его неуёмный энтузиазм, продюсеры предлагают ему возглавить отдел комедий. На этой должности он остаётся вплоть до 1921 года.
Во время войны из-за кризиса на студии штат отдела сокращается с 70 человек до 6. Остались Лауритцен и несколько актёров: Ольга Свендсен, Оскар Стрибольт, Фредерик Бух, Оге Бендиксен и Карл Шенстрём. Последний — выходец из цирковой семьи, театральный актёр, перешедший в кино в 1909 году. Именно на него к концу 1910-х годов делает ставку Лауритцен, мечтающий создать комедийный дуэт.
Тем временем в США в 1917 году выходит несколько фильмов про Хэма и Бада, которые считаются первым комическим дуэтом в кино. Впрочем, особым успехом эти герои похвастаться не могли. Лауритцен, вероятно, ничего не знал об этой паре, когда в 1919 году решил соединить в одном фильме двух актёров: Бендиксена и Шенстрёма. В первом фильме они ещё играют неких абстрактных безымянных недругов, но во втором их уже называют известными впоследствии именами: Маяком и Прицепом. Просуществовал дуэт, однако, недолго. Лауритцен не был уверен в выборе актёров. Он прекращает съёмки фильмов с этой парой и начинает поиски более подходящего актёра.
В 1921 году, наблюдая постепенный крах студии Nordisk, Лауритцен вместе со всей группой комиков уходит на студию Palladium, где сразу же становится главным режиссёром. Здесь он возвращается к своей идее о дуэте комиков и снимает ещё один фильм с тем же составом. Фильм пользуется успехом, но Лауритцен не оставляет надежду найти необходимую замену. Он и продюсер студии Свенд Нильсен, побывав однажды в цирке, увидели там актёра Харальда Мадсена, который им кажется идеальной заменой Бендиксена. Мадсен к этому времени уже директор цирка и всемирно известный артист — клоун и акробат. С кино он свою жизнь связывать не планирует, но в 1917 году принимает приглашение Морица Стиллера сняться в фильме «Александр Великий». После окончания съёмок он возвращается в цирк, который не оставит и в дальнейшем, даже будучи кинозвездой. Лауритцен, чтобы убедиться в правильности выбора, предлагает ему сыграть роль второго плана в дуэте с Шенстрёмом. Результат превосходит все его ожидания. Фильм «Кино, флирт и обручение» выходит в 1921 году и рекламируется как ещё один «боевик» с Оскаром Стрибольтом, чьё узнаваемое лицо помещается на все киноафиши.
На премьере фильма внезапно выясняется, что Мадсен и Шенстрём не только затмевают игру известного комика, но и оказываются главными героями картины. Вместо афиш со Стрибольтом впервые появляются портреты двух неразлучных бродяг — Пата и Паташона. На следующий год с ним выходит уже четыре фильма, и такая интенсивность станет нормой. Главным залогом успеха стали тот самый контраст, что искал Лауритцен, и «раздвоение комического». «В цирке комический дуэт — традиция, и кисловатую лирику Бима всегда сопровождает едкий весельчак Бом. Пат и Паташон перенесли цирковую традицию на экран, работая на основе двух принципов — повторность и контраст. Пат делает всё честно и всерьёз с самопожертвованием, Паташон с улыбкой и хитрецой дефективного ребенка»,— отмечал режиссёр и публицист Влад Королевич (Королевич В. Пат и Паташон («Излечима ли любовь») / В. Королевич // Советский экран.— 1926.— № 31.— 3 авг.— С. 14).
Сам дуэт просуществовал вплоть до 1940 года, за 19 лет было снято 46 фильмов. «Киногерои» 1928 года стал для Пата и Паташона 25-м фильмом, одним из их последних немых фильмов и последним, попавшим в СССР.

Андрей Икко

ТУШИТЕ СВЕТ! / ОТБОЙ / LIGHTS OUT! (В СОВЕТСКОМ ПРОКАТЕ — «КИНОСЫСК»)

США, FBO

1923

88 минут

Чёрно-белый, 7 частей, 2 114 метров (копия Госфильмофонда — 2 034 метра, 20 к/с), русские титры. ВЭ 21.VIII.1923

Авторы сценария: Пол Дики, Манн Пейдж, Рекс Тейлор
Режиссёр: Альфред Сентелл
Оператор: Уильям Маршалл
В ролях: Теодор фон Эльц (Эгберт Уинслоу, сценарист), Рут Стоунхаус (Энни по прозвищу Шпилька), Уолтер МакГрейл (Вальтер Себастиан по прозвищу Си-Басс), Гарри Фенвик (Джон Пейтон, директор банка), Мари Астер (его дочь Барбара, в советской копии — Люси), Бен Дили (Джо по прозвищу Жиган, главарь банды; Кларенс Дарси, актёр), Бен Хьюлетт (Кит Форбс, жених Люси, в советской копии — Филипп Кейт), Фред Келси (Дэкер, детектив по кличке Бык), Хэнк Манн (Бен, проводник), Макс Эшер (директор кинофабрики)

ПРОСТОФИЛЯ-СЦЕНАРИСТ ЭГБЕРТ УИНСЛОУ БЕЗУСПЕШНО ПЫТАЕТСЯ ПРОСЛАВИТЬСЯ В ГОЛЛИВУДЕ. СЛУЧАЙНО В ПОЕЗДЕ ОН ВСТРЕЧАЕТ ДВУХ ПРЕСТУПНИКОВ, КОТОРЫЕ МЕЧТАЮТ ОТОМСТИТЬ ИЗВЕСТНОМУ ГАНГСТЕРУ. ТОТ ПРЕДАЛ ИХ, ПОХИТИВ ВСЮ ДОБЫЧУ ПОСЛЕ ОГРАБЛЕНИЯ. ОНИ ЖЕ ОКАЗАЛИСЬ ИЗ-ЗА НЕГО В ТЮРЬМЕ. ВОРЫ ПОДБИВАЮТ ЭГБЕРТА НА ФИЛЬМ ОБ ОГРАБЛЕНИИ, КОТОРЫЙ С ТОЧНОСТЬЮ ВОСПРОИЗВЁЛ БЫ НЕ ТОЛЬКО ВНЕШНОСТЬ ГАНГСТЕРА, НО И ВСЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ПРЕСТУПЛЕНИЯ.

О саморефлексии американский кинематограф, а вернее, голливудский в 1920-е знает больше, чем любой другой. На первый взгляд, голливудские фильмы тех лет, затрагивающие тему кино, ставят «американскую идею» под сомнение, но на деле они лишь удостоверяют её. Будь то «Люди искусства» Кинга Видора, «Души на продажу» (симптоматичное название!) Руперта Хьюза или «Элла Синдерс» Альфреда Э. Грина — каждый из подобных фильмов в мелодраматичном или комедийном ключе рассказывает о молодых наивных людях, отправляющихся в Голливуд на поиски славы.
Существует в 1920-е и иной тип фильмов об индустрии, в котором кино оказывается «встроено» в самые разные жанровые конструкции, начиная детективом и заканчивая комедией. Так что, когда Китон в 1920-е снимает главные метафильмы того времени — «Шерлок-младший» и «Кинооператор», он продолжает уже достаточно богатую традицию (в которую можно включить и «За экраном» Чаплина, и комедии Мака Сеннета, высмеивающие штампы кино или разворачивающие действие на фоне съёмочных павильонов).
Тем интереснее фильм «Тушите свет!» Альфреда Сентелла, снятый в 1923 году и шедший в СССР в 1928-м.
Он не только вбирает в себя черты разных видов фильмов о кино, но и многие опережает по времени и по мысли.
В лихо закрученной истории про двух воров, пытающихся отомстить предавшему их главарю банды, кино выступает и в роли инструмента мести, и в роли тотальной ловушки не только для выбранной жертвы, но и для её создателей.
Главный герой — молодой сценарист Эгберт Уинслоу, едущий в Голливуд с охапкой своих сочинений,— после встречи с упомянутой парой задумывает создать при их профессиональной помощи детективный киносериал.
Мошенники подсовывают сценаристу идею яркого типажа, полностью, во всех деталях списанного с их босса.
Ловушка срабатывает: увидев себя на экране, разъярённый Жиган отправляется в Голливуд, чтобы убить Эгберта.
По прибытии он оказывается на съёмочной площадке, где встречает играющего его актёра. В этот момент вектор повествования резко меняется, и на смену детективу приходит трагикомический фарс со всеми присущими ему чертами: двойничеством, погонями, перетасовкой реального и ирреального.
Смешение жанров, происходящее в фильме «Тушите свет!», постоянная игра с их условностями — одна из отличительных черт творчества Альфреда Сентелла. Начавший свою кинокарьеру разнорабочим еще в 1912 году, Сентелл (настоящая фамилия — Самуэльсон) быстро становится одним из видных сценаристов, а затем и режиссёров.
В конце 1910-х Сентелл попадает на Universal. Туда он возвращается после войны с ещё одним начинающим режиссёром — Эрихом фон Штрогеймом. Про них обоих, через запятую, начинают писать в газетах, а на студии возлагают большие надежды на драматический талант Штрогейма и комедийный талант Сентелла.
Сейчас Сентелла знают преимущественно по его поздним фильмам 1930–1940-х. Ранние картины сохранились отнюдь не все. Тем ценнее советская прокатная копия его первого полнометражного фильма, недавно атрибутированная в нашем архиве.

Андрей Икко

ШПУНЦ / LE SCHPOUNTZ

Франция, Société Nouvelle des Films Marcel Pagnol

1937

132 минуты

Чёрно-белый, 3 750 метров (копия Госфильмофонда — 3 636 метров, 24 к/с). ВЭ 15.IV.1938

Автор сценария и диалогов, режиссёр и продюсер: Марсель Паньоль
Композитор: Казимир Оберфельд
Автор песни: Жан Манс
Звукооператоры: Марсель Лавуанья, Жан Лекок
В ролях: Фернадель (Ирене Фабр), Оран Демазис (Франсуаза, монтажница), Алис Робер (Рита Камелио), Одетт Роже (тётя Кларисса), Алида Руфф (мадам Фенюз), Фернан Шарпен (дядя Батист), Леон Бельер (месье Мейербом, директор студии «Йогурт- Мейербом»), Робер Ватье (Астрюк, главный оператор), Пьер Брассер (фотограф)

ВЛЮБЛЁННЫЙ В КИНО ЮНОША ПО ИМЕНИ ИРЕНЕ РАБОТАЕТ В ЛАВКЕ СВОЕГО ДЯДИ В МАРСЕЛЕ. ОН МЕЧТАЕТ СТАТЬ ДРАМАТИЧЕСКИМ АКТЁРОМ И УЕЗЖАЕТ ВМЕСТЕ СО СЪЁМОЧНОЙ ГРУППОЙ, КОТОРАЯ РЕШАЕТ ПОДШУТИТЬ НАД АМБИЦИЯМИ ИРЕНЕ. ВОПРЕКИ ОЖИДАНИЯМ ИРЕНЕ НАЧИНАЕТ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ УСПЕХОМ У ПУБЛИКИ, НО НЕ ЗА ДРАМАТИЧЕСКИЙ, А ЗА КОМИЧЕСКИЙ ТАЛАНТ.

Название этого фильма загадочно не только для русскоязычного зрителя. Слово «Шпунц» — неологизм, восходящий к немецкому Spund (пробка). Постоянный оператор Паньоля Вилли Факторович, выходец из украинской эмиграции, владевший немецким языком, прозвал так деревенского парня, который тремя годами раньше на съёмках фильма «Анжель» (1934) целыми днями с важным видом болтался на съёмочной площадке, докучая группе рассказами о том, как он станет кинозвездой и прославится, стоит только его привлечь к съёмкам. Чтобы отделаться от надоедливого типа, кинематографисты заключили с ним шуточный контракт. Эта реальная история легла в основу сюжета нового фильма. Паньоль, первый кинорежиссёр, ставший членом Французской академии, едва ли не самый умный человек во французском кинематографе, как охарактеризовал его известный киновед и кинокритик Анри Ажель. Учитель английского языка с юга Франции, на досуге сочинявший пьесы, в одночасье превратился в известного драматурга. Сценарии по своим пьесам он писал сам, поначалу доверяя постановку известным режиссёрам — Александру Корде («Мариус», 1931), Марку Аллегре («Фанни», 1932), но затем забрал бразды правления в свои руки. Уже третий фильм из трилогии о марсельских рабочих, «Сезар» (1936), он снял лично, по оригинальному сценарию, специально написанному им для кино.
При просмотре «Шпунца» русскоязычный зритель не сможет оценить южный акцент и региональные словечки жителей маленького городка в окрестностях Марселя, где живут Ирене, его брат Казимир, их добрейшие дядя и тётя, заменившие им рано умерших родителей. Но невозможно не ощутить тепло отношений, напоённую французским балагурством и бонвиванством жизнь Прованса, ту роль, которую играют в жизни французского бакалейщика вино и вкусная еда, возможность перекинуться парой слов с доброжелательной соседкой, пройтись по залитой солнцем улице.
Невозможно не почувствовать противостояние Юга и Севера — очередной Растиньяк в исполнении Фернанделя, отправившийся покорять Париж, набьёт себе немало шишек, споткнувшись о лёд человеческих отношений в этом холодном городе и в особенности в безумном мире актёрских амбиций и конкуренции парижской студии, но победит он именно за счёт качеств, противоположных тем, которыми расчищал себе путь наверх герой «человеческой комедии» Бальзака,— теплотой и наивностью большого ребёнка. И пусть карьера великого трагика, о которой он мечтал у себя в Провансе, окажется не его уделом, зато он найдёт себя в комедии по примеру Мольера и Чарли Чаплина. Его невеста, монтажница Франсуаза, поможет ему принять новое амплуа, объяснив, что «смех — в природе человека».
И конечно, они отправятся в Прованс, к дяде и тёте, которые примут детей с распростёртыми объятиями, ничего не зная об их богатстве и просто обрадовавшись их любви. Дядю Батиста играет Фернан Шарпен — актёр марсельского варьете, вместе со своими многочисленными собратьями — Фернанделем, Ремю, Дельмоном, Робером Ваттье, Реллисом, Блаветтом, Сарду — с лёгкой руки Марселя Паньоля сменивший мюзик-холл на съёмочную площадку. Создание собственной школы киноактёров-южан с их неискоренимым акцентом и с эстрадой в анамнезе стало фундаментом неповторимого мира паньолевских фильмов — и позже мир этот рухнул, когда по той или иной причине ушли из него эти актёры. Но в «Шпунце» кинематографический мир Паньоля ещё в стадии становления — южный говор и улыбки Шарпена и Фернанделя, незатейливая песенка их марсельского друга, когда-то банковского служащего, а теперь сценариста и сочинителя оперетт Жана Манса, сделают его осязаемым и сочным.
Личность Паньоля настолько противоречива как в творческом, так и в социальном смысле, что на разных витках истории в восприятии современников доминировал тот или иной ракурс. Был период, когда его почти предали забвению, записали в ретрограды и реакционеры. Своим возрождением кинематограф Марселя Паньоля обязан режиссёрам итальянского неореализма Витторио де Сика и Роберто Росселлини, объявившим его своим предшественником, а затем — кинокритикам и будущим создателям «новой волны» во французском кино, которые на страницах журнала Les Cahiers du Cinéma поставили его в один ряд истинных авторов кино с Жаном Ренуаром и Альфредом Хичкоком.

Наталья Нусинова

СЕНСАЦИИ КИНО / CAMERA THRILLS

США, Universal

1935

20 минут

Чёрно-белый, 2 части, копия Госфильмофонда — 535,6 метра, 20 минут, английский язык. ВЭ 01.IX.1935

Автор сценария и продюсер: Чарльз Э. Форд
Операторы: Дэйв Оливер, Джо Гибсон, Джон МакГенри и Мервин Фриман
Диктор: Грэхэм МакНэми

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ, ПОСВЯЩЁННЫЙ РАБОТЕ КИНООПЕРАТОРОВ. В НЁМ СОБРАНЫ СЕНСАЦИОННЫЕ МИРОВЫЕ СОБЫТИЯ, КОТОРЫЕ С РИСКОМ ДЛЯ ЖИЗНИ СНИМАЛИ СОТРУДНИКИ СТУДИИ UNIVERSAL В РАЗНЫЕ ГОДЫ.

Профессии кинооператора и тем более кинохроникёра с репрезентацией в игровом кино откровенно не везёт. Помимо известных фильмов вроде «Кинооператора» Бастера Китона, стоит вспомнить ещё комическую ленту Робера Рейнольдса «Лысый-кинооператор» (1916), «На дорогах войны» (1958) Леона Саакова, посвящённый фронтовым хроникёрам, «Служили два товарища» (1968) Евгения Карелова, «Кинофронт» (1978) Филиппа Нойса, «Слишком горячо» (1938) Джека Конуэя, представленный в нашей программе, и, конечно, фильм Майкла Пауэлла «Любопытный Том» (1960).
Документальное же кино к операторам и хроникёрам намного благосклоннее. На протяжении всего XX века выходит большое количество фильмов, посвящённых их работе: «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова (1929), «Фронтовой кинооператор» Марии Славинской (1946), «Старейший кинооператор А. А. Левицкий» Александра Щекутьева (1958), «Рядом с солдатом» Игоря Гелейна (1975), а в 1992 году появляется фильм «В луче света» Арнольда Глассмана и Тодда МакКарти — главный и, к сожалению, единственный фильм, пытающийся охватить всю работу кинооператоров за прошедший век. Начало века XXI отдаёт дань всем великим операторам: один за другим выходят фильмы о Георгии Рерберге, Джеке Кардиффе, Свене Нюквесте, Вилмоше Жигмонде и о многих других.
«Сенсации кино» Чарльза Форда — это чистый аттракцион, взыскующий внимания зрителя, стремящийся покорить его бесконечной сменой кадров с катастрофами, природными явлениями, гонками. О фильме после выхода в прокат и писали как о зрелище с умопомрачительными сюжетами, полными смертельной опасности, заставляющими затаить дыхание (зрителям даже предлагалось пройти во время показа тест на кардиографе, чтобы «измерить» свои эмоции). На кинотеатрах для привлечения публики вывешивались большие афиши с фотомонтажами, состоящими из кадров разнообразных происшествий, в газетах публиковались самые захватывающие кадры: оператор с головой в пасти льва, наверху строящегося небоскрёба, на крыле самолёта, в окопах Маньчжурии.
Сам же фильм прежде всего о кинооператорах, которые и снимали эти кадры, находясь в большой опасности. Закадровый текст читает знаменитый радиокомментатор Грэм МакНэми. По сути, фильм — своеобразный гимн этим смельчакам. Об их героизме, в частности, пишет репортёр газеты Universal Weekly: «На создание этой картины ушли многие месяцы работы. Операторы со всех концов света были наняты для того, чтобы снять потрясающий материал. В попытке создать самый сенсационный фильм в истории киноиндустрии были собраны сотни тысяч футов негативной плёнки. В ленту вошли только самые захватывающие сцены из всех полученных.
“Сенсации кино” можно назвать героической поэмой об операторе, поскольку в ней не найдётся ни одного сюжета, где на зрителя бы не давило ощущение опасности и риска, которым подвергался оператор, снимая волнующие и захватывающие сцены. Зритель видит, как работают операторы — среди крушащихся стен, на пути сходящих с дороги автомобилей, в самолётах, под пулями и снарядами и в других опасных ситуациях.
Где бы ни рисковал своей жизнью человек, где бы ни попадали люди в беду, всегда там найдётся и оператор, который и сам часто подвергает жизнь опасности, чтобы запечатлеть это событие. МакНейми воздаёт должное рыцарям треноги, чьё мужество и презрение опасности помогли представить публике эти захватывающие кадры» (World’s Greatest Thrills // Universal Weekly. — 1935. — №. 3. — P. 24).
После выхода в прокат «Сенсации кино» быстро оказываются хитом, и спустя год картину номинируют на премию «Оскар» в категории «Лучший короткометражный документальный фильм».

Андрей Икко, Денис Федорин

СЛИШКОМ ГОРЯЧО / TOO HOT TO HANDLE

США, MGM

1938

104 минуты

Чёрно-белый, 11 частей, 2 935 м (копия Госфильмофонда — 2 895,6 метра), английский язык. ВЭ 16.IX.1938

Авторы сценария: Лоуренс Сталлингс, Джон Ли Мэхин, Бастер Китон, Леон Гордон, Ховард Эмметт Роджерс, Морин Даллас Уоткинс, Лен Хэммонд
Режиссёр: Джек Конуэй
Оператор: Гарольд Россон
Композитор: Франц Ваксман
В ролях: Кларк Гейбл (Крис Хантер, кинооператор), Мирна Лой (Альма Хардинг, лётчица), Уолтер Пиджон (Билл Деннис, кинооператор), Уолтер Коннолли (Габби МакАртур, директор студии «Юнион»), Лео Каррильо (Хоселито), Джонни Хайнс (Парсонс, помощник Денниса), Марджори Мэйн (мисс Уэйн), Генри Колкер (Тодд Жемчуг, директор студии «Атлас»)

УШЛЫЙ РЕПОРТЁР КИНОХРОНИКИ, КОТОРЫЙ РАДИ ХОРОШЕГО КАДРА НЕ ОСТАНОВИТСЯ НИ ПЕРЕД ЧЕМ, ЗНАКОМИТСЯ С ИЗВЕСТНОЙ ЛЁТЧИЦЕЙ. ВМЕСТЕ С НЕЙ ОН ОТПРАВЛЯЕТСЯ В АФРИКУ НА ПОИСКИ ЕЁ БРАТА-АВИАТОРА. С СОБОЙ В ЭКСПЕДИЦИЮ ОН БЕРЁТ КИНОКАМЕРУ И ДЕЛАЕТ ВСЁ, ЧТОБЫ ПЕРВЫМ СНЯТЬ КИНОСЕНСАЦИЮ.

Многие киноактёры в 1930-е мечтали стать выпускниками «голливудского Гарварда» — студии MGM. Впрочем, славилась эта студия и жёстким продюсерским контролем.
Джек Конуэй — режиссёр фильма «Слишком горячо» — был согласен с такой политикой полностью. После заключения контракта с MGM в 1925 году он остаётся на студии до 1948 года и ставит там за это время около 50 фильмов, стабильно выдавая по 2–3 картины в год. Пройдя школу бродвейского театра Беласко, побыв ассистентом и актёром в фильмах Дэвида У. Гриффита, он уже в начале своей карьеры приобретает всё то, чем будет известен впоследствии: громкий голос, чёткое понимание поставленной задачи, умение снимать быстро и умещаться в предлагаемый бюджет. Гриффит, правда, однажды сказал, что Конуэй никогда не станет режиссёром, так как слишком артистичен и слишком печётся об эффектах камеры, забывая о темпоритме. Конуэй запомнит эти слова на всю жизнь. Став компетентным ремесленником, он будет снимать фильмы в самых разных жанрах: драмы из жизни высшего света, вестерны, мелодрамы, историко-костюмные и военные фильмы, приключенческие фильмы, наполненные колониальной экзотикой. В каждом из них он будет заботиться прежде всего о движении и ритме, из-за чего и в последних его работах порой чудится наследие немого кино.

Заметно это и по фильму «Слишком горячо» (первоначальное название — «Пусть все говорят»). Его сценарий, прежде чем оказаться в производстве, прошёл через такое количество разных сценаристов, что в итоге получился громоздким и как будто разваливающимся на две части. Первая посвящена противостоянию двух репортёров во время войны в Китае и борьбе за внимание известной лётчицы Альмы Хардинг (в исполнении Мирны Лой), а вторая рассказывает о приключениях в Южной Америке, куда герои отправляются ради поисков исчезнувшего брата главной героини. Но там, где у другого режиссёра этот разрыв был бы заметен и испортил бы весь фильм, у Конуэя — благодаря его чувству ритма — он выглядит лишь некоторой странностью в повороте сюжета.
Съёмки проходили долго и тяжело. Первоначально на главную мужскую роль был утвержден Спенсер Трейси, а на главную женскую — Маргарет Салливан. Но вскоре Трейси заменил его партнёр по только что снятому фильму «Лётчик-испытатель» Кларк Гейбл, и оттуда же перешла в новую картину Мирна Лой, для которой это стал шестой и последний совместный фильм с Гейблом.
В основу истории её героини была положена судьба исчезнувшей несколько месяцев назад Амелии Эрхарт. В свою очередь, прототипом главного героя стал известный стрингер студии Universal Майк Гиттингер. Из-за обилия мест действия — Манила, Шанхай, Нью-Йорк, Южная Америка — съёмочная группа была вынуждена разделиться на несколько команд, и хотя многое снималось в декорациях, Конуэй настоял на съёмках на натуре — в Шервудском лесу (штат Калифорния) и в Голландской Гаване, где разворачивается вся вторая половина фильма.
Самого Гейбла для вживания в роль кинооператора отправили на студию кинохроники, и он на протяжении двух недель выезжал вместе с хроникёрами на все задания для съёмок новостей.
И несмотря на то что во второй половине 1930-х Гейбл сменил амплуа гангстера или ищейки-репортёра на более респектабельные роли, камера в его руках подозрительно походила на пистолет. Фильм стал дифирамбом отваге и авантюризму не только кинооператоров, но и всех кинематографистов в целом.

Андрей Икко

ЗВЕЗДА БЕЗ СВЕТА / ÉTOILE SANS LUMIÈRE

Франция, BUP Française

1946

84 минуты

Чёрно-белый, 2 353 (?) метра (копия Госфильмофонда — 2 330 метров), французский язык. ВЭ 03.IV.1946

Авторы сценария: Андре-Поль Антуан, Марсель Блистен
Режиссёр: Марсель Блистен
Оператор: Поль Коттере
Художник: Жан д'Обон
Композиторы: Ги Люипаэр, Маргерит Монно
Звукооператор: Пьер-Луи Кальве
Музыка: песни «Это была история любви», «Это прекрасно», «Свадьба» исполняет Эдит Пиаф, музыка — Маргерит Монно на слова Анри Конте
В ролях: Эдит Пиаф (Мадлен), Серж Реджани (Гастон Ланзак), Мила Парели (Стелла Дора), Марсель Эрран (Роже Марней), Жюль Берри (Билли Даньэль), Ив Монтан (Пьер), Колетт Броссэ (Лулу), Жорж Витрей (продюсер Дарнуа), Жан-Раймон Буду (Поль), Мади Бэрри (Мелани), Франк Морис (исполнитель главной роли в фильме «Невеста пирата»), Поль Франкер (репортёр), Рене Дэнси (ассистентка), Марсель Рузе, Сесиль Марсиль, Филип Лемэр

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СУДЬБА БЕДНОЙ ДЕВУШКИ, КРАСИВОЕ ПЕНИЕ КОТОРОЙ СЛУЧАЙНО УСЛЫШАЛА ИЗВЕСТНАЯ АКТРИСА НЕМОГО КИНО, САМА НЕ ОБЛАДАЮЩАЯ ДОСТОЙНЫМ ГОЛОСОМ. ДЕВУШКУ ПРИГЛАШАЮТ ДЛЯ ОЗВУЧАНИЯ ФИЛЬМА, В КОТОРОМ СНЯЛАСЬ АКТРИСА, НО ПОСЛЕ БЛАГОПОЛУЧНО ЗАБЫВАЮТ О НЕЙ И ЛИШАЮТ ВСЕХ ПРИВИЛЕГИЙ.

Дебютный фильм журналиста Марселя Блистена (настоящая фамилия — Блитштейн) — не единственная и не самая выдающаяся мелодрама на тему того, как приход звука поломал судьбы актёров «великого немого». Однако этот фильм интересен кастингом — незаурядным и даже уникальным. Помимо Эдит Пиаф, к середине сороковых годов находившейся в зените славы, тут впервые на экране появляется её протеже — молодой актёр Ив Монтан.
Их безумный и обречённый из-за разницы в возрасте роман отражён и в этой картине («Когда мы поженимся?» — спрашивает юный автомеханик Пьер.— «Через год, когда ты подрастёшь»,— отвечает ему девушка).
В фильме любовников разлучил голос Мадлен, а её провал после смерти Стеллы дал им призрачную надежду на воссоединение. В жизни голос соединил двух великих шансонье французской эстрады: Эдит Пиаф выступила в роли учительницы и актёрского агента молодого возлюбленного, а успех Ива Монтана навсегда разделил их биографии. На экране герой Монтана ревнует и мучается, лечит боль изменой, но не перестаёт любить. И ещё всеми силами ненавидит посланца злого рока, звукооператора Гастона, «продвигающего» Мадлен и, конечно, тоже неравнодушного к девушке. Роль Гастона исполняет ещё один великий шансонье и актёр французского кино Серж Реджани.
Все без исключения герои фильма раздираемы страстью и ревностью, но самое серьёзное соперничество возникает между звездой немого кино и её маленькой горничной. «Похитив» голос Мадлен, Стелла не может простить ей дара, которым обделена сама. Горничная же осознаёт, что вместе с голосом у неё украли и жизнь: связанная обязательствами, она вынуждена скрывать, что успех принадлежит ей, а лавры пожинает другая.
Метафорически противостояние лишённой таланта госпожи и талантливой служанки отождествлено с трагедией многих звёзд немого кино. Драматургически это продажа души — мотив, неоднократно использованный в классической литературе.
Достаточно успешный у публики, фильм вызвал полемику в прессе. Досталось в первую очередь Эдит Пиаф как драматической актрисе и в несколько меньшей степени Монтану и Реджани, которые в этом фильме не пели, но играли лучше неё. Зато Борис Виан, великий писатель, джазмен и эссеист, восхищался песнями Эдит Пиаф в фильме «Звезда без света» на страницах журнала Les Temps Modernes. Оценка исполнителей — во многом дело вкуса. Однако претензия, с которой невозможно не согласиться, — это погрешность против реалий, отсутствие малейшей попытки соблюсти точность деталей быта, одежды, причёсок, автомобилей и прочих примет времени. Рассказ о Франции конца двадцатых годов разворачивается в интерьерах середины сороковых. И тем не менее даже беспощадный обозреватель газеты Libération рекомендует к просмотру «не лишённую обаяния мелодраму». Похоже, что среди откликнувшихся на этот призыв зрителей были также и профессионалы. Семь лет спустя история, сочинённая знаменитым сценаристом Андре-Полем Антуаном и Марселем Блистеном, была совершенно очевидно и без упоминания имён авторов использована их голливудскими коллегами Бетти Комденом и Адольфом Грином, драматургами известного мюзикла «Пение под дождём» (режиссёры Стэнли Донен и Джин Келли, 1952). А более полувека спустя в знаменитом «Артисте» Мишеля Хазанавичуса (2011) «Звезда без света» будет честно заявлена в титрах как один из фильмов, вдохновивших создателей «Артиста».
История, как известно, повторяется — то в виде трагедии (или мелодрамы), то в виде фарса (или комедии). Возможно, сказка про украденный голос и потерянную любовь ещё не раз вернётся на экраны в том или ином воплощении.

Наталья Нусинова

ВОЛШЕБНЫЙ ЛУЧ

СССР, ЦСДФ

1963

80 минут

Чёрно-белый, 8 частей, 2 290 метров (копия Госфильмофонда — 2 216,7 метра). ВЭ 12.IX.63

Авторы сценария: Роман Кармен, Александр Новогрудский
Режиссёры: Роман Кармен, Василий Катанян, Леонид Махнач, Иосиф Посельский
Операторы: Владимир Цитрон, Игорь Бганцев, Леонид Котляренко
Композиторы: Александр Локшин, Алексей Муравлёв
Дикторы: Тамара Вдовина, Леонид Хмара

СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК НА СЪЕМКАХ «ВОЙНЫ И МИРА», ОТРЫВКИ ИЗ «ПУТЁВКИ В ЖИЗНЬ» И РЕКОНСТРУКЦИИ ПЕРВЫХ КИНОПОКАЗОВ. ФИЛЬМ, СОТКАННЫЙ ИЗ ХРОНИКАЛЬНОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА РАЗНЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ — ФРАГМЕНТОВ НЕИГРОВЫХ И ИГРОВЫХ СОВЕТСКИХ КИНОКАРТИН 1910–1960-Х ГОДОВ.

В 2016 году на фестивале «Белые Столбы» был показан фильм Ильи Копалина «Советской кинематографии 15 лет» (1934), первый юбилейно-обзорный опус о совершённых в области кино достижениях. «Волшебный луч» стал, к сожалению, последним из череды подобных фильмов, позже не было сделано ничего столь же основательного в области документального кино об истории советской кинематографии (если не считать короткометражку Катаняна «На выставке “60 лет советского кино”»). Ещё в 1920-е Григорий Болтянский призывал кинематографистов снимать фильмы, обобщающие пройденные этапы развития кино. Тогда ему не вняли, но спустя годы появилось несколько таких картин: «20 лет советского кино» (1940), «Наше кино» (1940), «20 лет советского звукового кино» (1947), «30 лет советского кино» (1949). Фильм, снятый известными документалистами Романом Карменом, Василием Катаняном, Леонидом Махначом, Иосифом Посельским, их объединяет, берёт понемногу из каждого, пытаясь объять все виды и жанры кино: авангард 1920-х, хронику, киноэпопеи, драмы, приключенческие фильмы и музыкальные комедии, рисованную и кукольную анимацию, научное кино. Чётко следуя по хронологии истории советского кино, авторы фильма обильно сдабривают его отрывками из знаковых картин: «Броненосец “Потемкин”», «Мать», «Путёвка в жизнь»; включают в него хронику, запечатлевшую Александра Шорина и Павла Тагера, изобретателей советской системы звукового кино; Максима Горького, произносящего речь о развитии кинематографа; показывают работу различных киностудий страны.
Отдельного внимания заслуживают разбросанные по фильму эпизоды с рабочими моментами съёмок известных картин: Фридрих Эрмлер во время работы над «Встречным»; Василий Лебедев-Кумач, исполняющий под аккомпанемент Исаака Дунаевского песню к «Богатой невесте»; Вера Марецкая, произносящая в пробном дубле знаменитую речь из фильма «Член правительства»; Сергей Бондарчук, командующий массовкой на съёмках «Войны и мира»; Евгений Еней в павильоне, где снимается «Гамлет»,— декорации построены по его эскизам.
Но в неменьшей степени, чем режиссёрам и звёздам кино, «Волшебный луч» посвящён кинозрителю. Как и в «Рождении кино» Ленара, здесь также присутствует реконструкция ранних киносеансов (изображён некий условный «Иллюзион», где идёт «Политый поливальщик»), и всё же по большей части фильм изобилует хроникальными кадрами — толпы зрителей, идущих на «Чапаева» или в круговую кинопанораму, собравшихся на народный кинофестиваль или зрительские конференции. В одном из эпизодов мы видим кинопоказ где-то в ауле, а в другом появляется Иннокентий Смоктуновский, читающий приходящие ему мешками письма от поклонников. Этот своеобразный «гимн» кинозрителю несколько стихает в неожиданно проникновенной, специально снятой сцене: ученики средних классов пишут сочинение о любимом киногерое, и мы видим, о каких именно героях они могли бы грезить.
Присутствует в «Волшебном луче» и техническая составляющая кинематографа. Показано, как создаются комбинированные киноизображения, как делаются спецэффекты с помощью макетов. Нужно сказать, что именно с таких «разоблачений» и началась когда-то история документальных фильмов о кино. В 1920-е как в СССР, так и в Германии, США и других странах повсеместно выходили учебные культурфильмы, в подробностях рассказывающие о том, из чего состоит киноаппарат, как снимается фильм. Несмотря на кажущуюся специфичность подобного материала, тогда это пользовалось у зрителей успехом, а киногазеты в СССР и вовсе утверждали, что такого рода фильмы необходимо выпускать как можно чаще, дабы просветить зрителей обо всех деталях кинопроизводства и упразднить распространившееся среди них поверье, что любой человек сам спокойно может снимать кино или играть в нём.
Юбилейные фильмы всегда находили своего благодарного зрителя. «Волшебный луч» хоть и вышел в ограниченный прокат, но тем не менее привлёк к себе внимание: о нём много писали, его рекомендовали смотреть в школах как ученикам, так и учителям. В нём находили недостатки, но при этом отмечали усердие создателей и энергичный монтаж.

Андрей Икко

ЗЛЫЕ И КРАСИВЫЕ / THE BAD AND THE BEAUTIFUL

США, Metro-Goldwyn-Mayer

1953

116 минут

Чёрно-белый, 13 частей, 3 224 метра, 24 к/с, английский язык. ВЭ 30.I.1953

Авторы сценария: Чарльз Шнии, Джордж Брэдшоу
Режиссёр: Винсент Миннелли
Оператор: Роберт Сёртис
Композитор: Дэвид Рэксин
В ролях: Кирк Дуглас (Джонатан Шилдс, продюсер), Лана Тёрнер (Джорджия Лоррисон, актриса), Бэрри Салливан (Фред Эмиэл, режиссёр), Уолтер Пиджон (Гарри Пеббел, сотрудник киностудии), Дик Пауэлл (Джеймс Ли Бартлоу, писатель), Глория Грэм (Розмари Бартлоу, жена писателя), Гилберт Роланд (Виктор Гаучо Рибера, актёр), Лео Г. Кэрролл, Ванесса Браун, Пол Стюарт, Элейн Стюарт

ФИЛЬМ ПОСВЯЩЁН ИЗНАНКЕ КИНОИНДУСТРИИ. СЦЕНАРИЙ НАПИСАН НА ОСНОВЕ РАССКАЗА ЧАРЛЬЗА БРЭДШОУ «ДАНЬ ПЛОХОМУ ПАРНЮ» (A TRIBUTE TO A BADMAN).

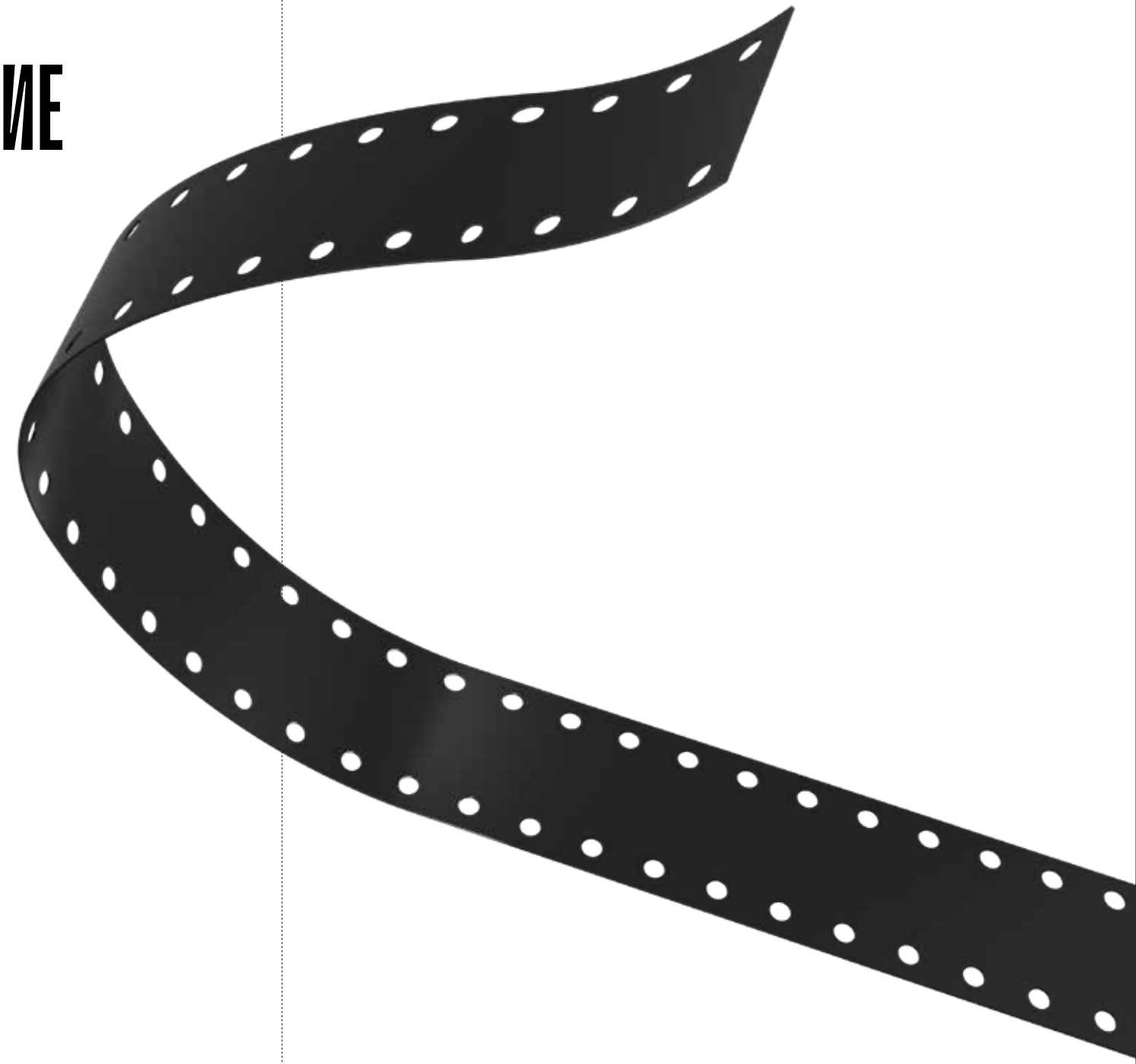
На заре 1950-х в Голливуде начинается период саморефлексии. На экраны выходят «Звезда родилась» Джорджа Кьюкора, «Сансет бульвар» Билли Уайлдера, Роберт Олдрич снимает «Легенду о Лайле и Клэр» и «Что случилось с Бэби Джейн». Сразу два «производственных фильма» принадлежали Винсенту Миннелли: «Злые и красивые» и «Две недели в другом городе». «Злые и красивые» — тонкий и одновременно безжалостный портрет «фабрики грёз».
Картина Миннелли — типичная история голливудской карьеры. Джонатан Шилдс (в нём собраны черты многих великих продюсеров и режиссёров от Вэла Льютона до Дэвида Сэлзника, от Дэррила Занука до Орсона Уэллса) начинает с фильмов категории Б и быстро поднимается на голливудский олимп, становясь главой влиятельной студии. Как и его прототипы, этот харизматичный художник превращает в золото всё, к чему прикасается. В пьющей актрисе из массовки он открывает будущую звезду, в упёртом романисте-южанине, чей портрет, очевидно, списан с Фолкнера и Фицджеральда,— самого высокооплачиваемого сценариста Лос-Анджелеса, в собственном ассистенте — оскароносного режиссёра. Он приводит их к славе и в какой-то момент предаёт. Впрочем, каждый из героев в итоге поднимается выше, тогда как сам продюсер теряет работу и, разорившись, переезжает в Париж.
Снятый в 1952 году фильм был одновременно и злой сатирой, и панегириком. Неслучайно во французском прокате он вышел под названием «Зачарованные». Само обращение к повседневности «фабрики грёз» казалось абсолютно естественным для режиссёра, постоянно показывающего театральную природу любой реальности, укрощавшего иллюзию ещё большей иллюзией. Томас Эльзессер тонко подметил, что герои Миннелли лишь на первый взгляд хотят достичь в жизни чего-то конкретного, но на самом деле движимы «полным удовлетворением своих эстетических потребностей» (Elsaesser T. Vincente Minnelli / T. Elsaesser // Genre: The Musical / ed. R. Altman.— L.: Boston & Henley; Routledge & Kegan Paul, 1981.— P. 15). В «Злых и красивых» грёза одного героя встречается с грёзою других. Возможно, поэтому (а не только потому, что «серьёзные» фильмы в 1950-х традиционно были чёрно-белыми) такой утончённый колорист, как Миннелли, снимает фильм на чёрно-белую плёнку, добавляя истории немного готического кошмара. Миннелли использует вычурный декор в грёзах героев, чтобы показать, как мало каждый из персонажей пребывает в реальности. Хотя некоторые критики всерьёз писали, что Миннелли считает, что каждый американец ужинает при свечах, в окружении хрустальных люстр и живых цветов, тяга режиссёра к искусственной красоте выдаёт в нём отнюдь не мечтателя, но скорее несентиментального реалиста, прекрасно знающего о том, сколько места в жизни обычного человека занимает грёза. Судя по тому, что режиссёра «Злых и красивых» вежливо обошли «Оскаром», а сам фильм не включили из шортлиста лучших картин, он точно прошёлся по самым болезненным точкам голливудского мифа.

Виктория Смирнова-Майзель

П Р О Г Р А М М А ▭ G A R A G E ▭

П Р О Г Р А М М А ▭ G A R A G E ▭

КИНОЛЮБИТЕЛЬ. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ АЛЕНА КАВАЛЬЕ



ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
ФРАНЦУЗСКОГО ИНСТИТУТА В РОССИИ
И ПРИУРОЧЕНА К 90-ЛЕТИЮ РЕЖИССЁРА.
ГОСФИЛЬМОФОНД ИСКРЕННЕ БЛАГОДАРИТ
КОЛЛЕГ ЗА ПОМОЩЬ И УЧАСТИЕ.

14 сентября 2021 года Алену Кавалье исполняется 90 лет. Он начал снимать в одно время с легендарными режиссёрами французской «новой волны» — Годаром, Трюффо, Шабролем, — но всегда стоял в стороне от коллег по цеху. Свой творческий путь сам Кавалье делит на три этапа, которые связывает с изменением художественного метода. В 1960-х и 1970-х годах он был традиционным постановщиком крупнобюджетных картин (metteur en scène) и снимал нуары и мелодрамы с Аленом Делоном и Катрин Денёв. В конце 1970-х стал кинорежиссёром-экспериментатором (cinéaste) и перешёл к камерным историям, часто стирая грань между документом и вымыслом. Но совершенно уникальный и свободный от законов киноиндустрии стиль Кавалье разработал в 1990-х благодаря распространению лёгких и относительно дешёвых видеокамер. Они позволили ему избавиться от съёмочной группы и создавать обманчиво любительские (filmeur) дневниковые фильмы-эссе, в которых поднимал сложные вопросы человеческого бытия. Кавалье — один из наиболее ярких режиссёров, воплотивших в жизнь манифест Александра Астрюка о новом авангарде, согласно которому с помощью лёгкой камеры-пера автор может выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была (см.: Астрюк А. Рождение нового авангарда. Камера-перо / А. Астрюк // Киноведческие записки. — 2013. — № 104/105).

В эпоху глобальных социальных катаклизмов особенно актуальными из творческого наследия Кавалье кажутся его автобиографические картины: «Этот автоответчик не принимает сообщения» (1978), «Встреча» (1996), «Кинолюбитель» (2005), «Святые места» (2007). Все они пронизаны глубокими переживаниями: болью от утраты близкого человека, радостью от возвращения способности любить, стремлением принять конечность собственной жизни. Но главное, что их объединяет, — это взгляд автора на самого себя. Этот взгляд отражает тот опыт интроспекции, который большинство из нас переживало во время вынужденной изоляции, когда мы часто оставались наедине с самими собой. Впрочем, уже задолго до эпохи COVID-19 практика помещения себя в объектив камеры крепко вошла в нашу повседневность. Вот только далеко не каждый из нас следует за Кавалье и использует селфи для серьёзного разговора о вечных вопросах. Эта короткая ретроспектива показывает французского режиссёра собирателем интимных фрагментов жизни, для которого камера не только продолжает работу памяти, но и оказывается терапевтическим устройством, помогающим примириться со смертью.

Дмитрий Фролов

ЭТОТ АВТООТВЕТЧИК НЕ ПРИНИМАЕТ СООБЩЕНИЯ / CE RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGES

Франция, Caméra One Télévision, Pyramide Films

1978

Цветной, 840 метров (?) (копия Pyramide Films — 65 минут), DCP, французский язык, оригинальный формат 16 мм

Автор сценария, режиссёр и монтажёр: Ален Кавалье
Оператор: Жан-Франсуа Робен
Звукооператор: Ален Лашассань
В ролях: Ален Кавалье

ПЕРВЫЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ КАВАЛЬЕ, СТАВШИЙ ДЛЯ НЕГО ОПЫТОМ ШОКОВОЙ КИНОТЕРАПИИ. ПОСЛЕ ГИБЕЛИ ЖЕНЫ В АВТОКАТАСТРОФЕ ОН БЫЛ ВЫНУЖДЕН ЗАНОВО ИСКАТЬ СМЫСЛ СУЩЕСТВОВАНИЯ С ПОМОЩЬЮ ФОРМАЛЬНОГО УПРАЖНЕНИЯ. РЕЖИССЁР НА ПРОТЯЖЕНИИ СЕМИ ДНЕЙ СНИМАЛ СЕБЯ В КВАРТИРЕ С ЗАБИНТОВАННЫМ ЛИЦОМ — ВСЕГДА ОДНИМ ДУБЛЕМ И БЕЗ ПОСЛЕДУЮЩИХ МОНТАЖНЫХ НАРЕЗОК. ПОСТЕПЕННО ИЗБАВЛЯЯСЬ ОТ ДО БОЛИ ЗНАКОМЫХ ЕМУ ВЕЩЕЙ, НАПОМИНАЮЩИХ ОБ УТРАТЕ, ОН ХОРОНИТ ПРИВЫЧНЫЙ МИР ПОД СЛОЯМИ ЧЁРНОЙ КРАСКИ, КОТОРОЙ ЗАКРАШИВАЕТ ВСЁ ПРОСТРАНСТВО, И ПРОЩАЕТСЯ СО СВОИМ ПРОШЛЫМ.

В начале своей карьеры Ален Кавалье был постановщиком традиционных жанровых фильмов, но уже тогда живо интересовался документальной природой кино и его возможностями в отображении текущих событий. Первые два фильма режиссёра — «Поединок на острове» (1962) и «Непокорённый» (1964) — были связаны с только что закончившейся Алжирской войной, однако, хотя и были замечены критиками, не имели серьёзного коммерческого успеха. То же можно сказать и о последовавшем за ними классическом детективе «Ограбление» (1967) и даже о мелодраме с Катрин Денёв и Мишелем Пикколи «Смятение» (1968), после которой Кавалье перестал снимать. Лишь восемь лет спустя он вернулся в кино, чтобы делать малобюджетные экспериментальные картины.
В 1972 году его жена, французская актриса и модель Ирен Тюнк, разбилась в автокатастрофе. В попытках справиться с этой глубокой травмой режиссёр принимает решение обратить камеру на самого себя и создаёт мрачный фильм-перформанс «Этот автоответчик не принимает сообщения». Наедине со своими воспоминаниями главный герой с перемотанным бинтами лицом запирается в квартире и зачитывает письма своей жены, свидетельствующие о душевных страданиях, которые погубили её.
Этот траурный фильм наследует традиции Робера Брессона, с его аскетичным «трансцендентальным» стилем — крупные планы предметов, стен, мебели и рук главного героя. Все объекты в кадре, несущие в себе память о совместной жизни с ушедшим человеком, сняты так, чтобы служить инструментом выхода на более серьёзный уровень разговора о самом сокровенном, позволяя зрителю наполнить каждый образ ассоциациями. Помимо внимания к вещам, их материальности и символическому значению, Кавалье демонстрирует здесь ещё одну художественную стратегию, которая впоследствии станет для него ключевой. Почти вся текстуальная часть фильма представлена в форме закадрового голоса, вернее, двух голосов: мужского и женского. Первый функционирует в режиме цитирования, когда Кавалье передаёт слова своей возлюбленной: «Она говорила мне... Она писала...» Второй озвучивает историю о наиболее травматичных для режиссёра минутах в клинике, где на его руках умерла жена. В фильме есть и третий голос — диегетический, голос лирического героя Кавалье в кадре. Таким образом, эта картина содержит невероятно сложно устроенную авторскую речь. В данном случае это неудивительно, ведь сказать прямо и просто о таком тяжёлом и глубоком переживании, как смерть самого близкого человека, невозможно. В конечном итоге всё, что остаётся режиссёру,— это телесный перформативный жест отчаяния, который и становится центральным для фильма. Избавившись от всех вещей в квартире, где они жили вместе с Ирен Тюнк, Кавалье провёл сеанс шоковой кинотерапии. Покрасив все стены, двери и окна в чёрный цвет, он буквально снял свой персональный «фильм-нуар», соответствующий его внутренней тьме, и смог перейти к следующему этапу своей жизни.

Дмитрий Фролов

ВСТРЕЧА / LA RENCONTRE

Франция, Ливан, Les Films de l'Astrophore

1996

75 минут

Цветной, копия Pyramide Films, французский язык, DCP, оригинальный формат Hi-8

Автор сценария, режиссёр, оператор, звукооператор и монтажёр: Ален Кавалье

РЕЖИССЁР ВСТРЕЧАЕТ ЖЕНЩИНУ И СТРЕМИТСЯ ЗАПЕЧАТЛЕТЬ СВОИ ЧУВСТВА, СНИМАЯ МОМЕНТЫ ПЕРВОГО ГОДА ИХ СОВМЕСТНОЙ ЖИЗНИ. ВИДЕОКАМЕРА РЕДКО ДВИГАЕТСЯ, ЛЮДИ НЕЧАСТО ПОЯВЛЯЮТСЯ В ОБЪЕКТИВЕ, НА ЭКРАНЕ ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ — ОБЫКНОВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ И МЕСТА. НО НЕЖНЫЕ ГОЛОСА ЗА КАДРОМ ПЕРЕДАЮТ ТОТ ГЛУБОКИЙ СМЫСЛ, КОТОРЫЙ ЭТИ ПРОСТЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИМЕЮТ ДЛЯ ВЛЮБЛЁННЫХ.

В 1993 году Ален Кавалье снимает свой последний фильм на плёнку («Освободи меня»). Желание полностью избавиться от оков индустриального кинопроизводства приводит его к переходу на видеотехнологию. Начиная с этого времени он снимает исключительно на ручные видеокамеры, первой из которых становится Sony Video Hi8. Такой переход совпадает с важным событием в личной жизни Кавалье. После нескольких лет одиночества и скорби по погибшей жене он вновь влюбляется. Объектом страсти режиссёра становится кинопродюсер Франсуаза Видхофф, вместе они впоследствии сделают много картин. Спустя три месяца после их знакомства он начинает бесцельно документировать их совместную жизнь, не имея в голове ни сформированного плана для нового фильма, ни бюджета, ни команды, руководствуясь лишь чувством глубокого счастья. Через год эти вырванные из жизни фрагменты реальности лягут в основу второго после картины «Этот автоответчик не принимает сообщений» автопортрета Кавалье «Встреча». Мы не увидим в кадре ни самого автора, ни его новую любовь. Интимная хроника жизни любовников рассказана через принадлежащие им предметы, части их тел, места, которые они часто посещают. Способ организации всех этих элементов подобен тому, что Андре Базен называл «вертикальным монтажом»: каждое изображение здесь соотносится не с тем, что предшествует или следует за ним, а с тем, что о нём говорится.

В фильме «Встреча» речь героев за кадром — как любовное стихотворение, наполненное символами, смысл которых далеко не всегда раскрывается читателю. Каждая маленькая деталь и каждый отдельный кадр имеют определённое семантическое значение, само его наличие свидетельствует о сильном чувстве. Благодаря демонстрации едва заметных связей, ценных лишь для двоих людей, Кавалье удалось добиться уникального уровня близости в разговоре со зрителем, что стало его визитной карточкой.

Если «Этот автоответчик не принимает сообщений» был снят в момент трансформации его режиссёрского метода — от традиционного к экспериментальному, то «Встреча» стала первой работой Кавалье-«кинолюбителя». «Я как рабочий, который зависит от развития своего инструмента. Если его инструмент меняется, то меняется и его мышление»,— говорил сам автор фильма (On Hi-8/ Digital and the Intimate: the Film Diaries of Alain Cavalier // Desistfilm [online film journal].— 2014.— URL: https://desistfilm.com/on-analoguedigital-and-the-intimate-the-film-diaries-of-alain-cavalier/).

Эстетика домашней видеосъёмки, а также метафизика предметов и закадровый голос легли в основу дневникового стиля Алена Кавалье, которому он верен и по сей день.

Дмитрий Фролов

СВЯТЫЕ МЕСТА / LIEUX SAINTS

Франция, Les Films de l'Astrophore, ARTE France

2007

32 минуты

Цветной, копия Pyramide Films, DCP, французский язык, оригинальный формат DV

Автор сценария, режиссёр, оператор и звукооператор: Ален Кавалье
Монтажёры: Ален Кавалье, Франсуаза Видхофф

НАИБОЛЕЕ ИНТИМНЫЙ ДНЕВНИКОВЫЙ ФИЛЬМ АЛЕНА КАВАЛЬЕ, В КОТОРОМ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ЧАСТНЫХ И ОБЩЕСТВЕННЫХ ТУАЛЕТОВ СТАНОВЯТСЯ ПОВОДОМ ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЙ О ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ВОПРОСАХ БЫТИЯ. ВОСХИЩАЯСЬ ТУАЛЕТНОЙ БУМАГОЙ ИЛИ СЛИВНЫМ БАЧКОМ, РЕЖИССЁР РАСКРЫВАЕТ ПОЭЗИЮ ЭТИХ МАЛЕНЬКИХ КОМНАТ.

В туалетах происходят наиболее сокровенные и важные процессы в жизни человека, определяемые четырьмя субстанциями: спермой, кровью, мочой и калом. Из курса биологии мы знаем, что в основе каждой из них лежит пятая — вода. Она же, как известно, служит источником жизни. Неудивительно, что туалет часто обозначается словом «ватерклозет», что дословно означает «чулан с водой» (в индийских туалетах, например, редко встретишь бумагу, зато вода обязательно найдётся). Где же ещё, как не в этих местах, следует задаваться онтологическими вопросами? Ален Кавалье делится с нами мыслями, которые на протяжении многих лет ему «внушали» туалеты, убежища его детства. Эти закрытые комнаты служили для него местом уединения и самоутверждения. Выбирая столь «низкую» тему, он доводит уровень интимности своего дневника до предела, тем самым предлагая посмотреть свежим взглядом на нашу повседневность, которая выглядит куда менее тривиальной, чем может казаться.
В одном из своих интервью Кавалье вспоминает старые туалетные комнаты с расположенным сверху резервуаром с водой, от которого труба спускалась низ к чаше унитаза. Подобная конструкция напоминает ему внутренности человеческого тела, и в этом сравнении можно проследить связь режиссёра с традицией французской трансгрессивной литературы.
Её авторы стремились оспаривать устоявшиеся моральные и художественные границы, используя шоковые экспериментальные формы и обращаясь к провокационным темам, часто связанным с телесностью. Характерно, что в середине фильма режиссёр вспоминает писателя-сюрреалиста Мишеля Лейриса, соратника Жоржа Батая, который описывает сделанную в туалете попытку суицида. Но всё-таки главное для Кавалье — это разговор о быстротечности времени. В «Святых местах», обращаясь к своим переживаниям после смерти 102-летней матери, он рассуждает о собственном жизненном пути. Его фильм становится перформативным жестом прощания с прошлым, символом чего служит туалет, место постоянного обновления.

Дмитрий Фролов

КИНОЛЮБИТЕЛЬ / LE FILMEUR

Франция, Caméra One Télévision, Pyramide Films

2005

96 минут

Цветной, копия Pyramide Films, французский язык, оригинальный формат DV

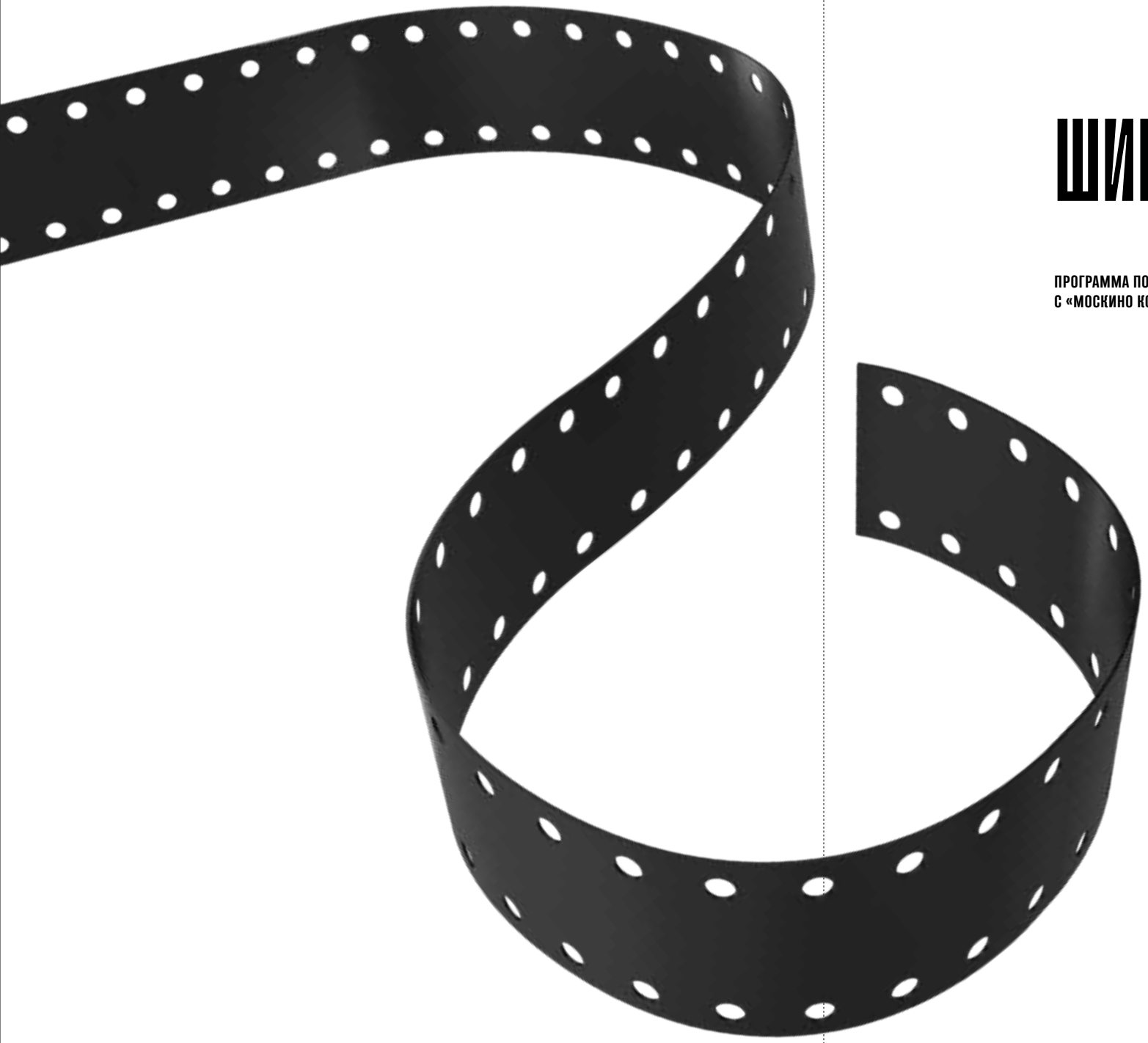
Авторы сценария: Ален Кавалье, Франсуаза Видхофф
Режиссёр, оператор, звукооператор и монтажёр: Ален Кавалье
Звукорежиссёр: Флоран Лавалле

ВЕРШИНА ДНЕВНИКОВОГО МЕТОДА КАВАЛЬЕ, ФИЛЬМ, КОТОРЫЙ ОН СНИМАЛ БОЛЕЕ ДЕСЯТИ ЛЕТ. МОМЕНТЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ, ВЫРВАННЫЕ ИЗ ПОТОКА ЖИЗНИ КАК БУДТО СЛУЧАЙНО, СКЛАДЫВАЮТСЯ В СЛОЖНУЮ МОЗАИКУ О ЛЮБВИ И СМЕРТИ. СРЕДИ ВСЕВОЗМОЖНЫХ СОБЫТИЙ И ПРОИСШЕСТВИЙ, КОТОРЫЕ ПРОИЗОШЛИ С НИМ И ЕГО ЖЕНОЙ ЗА ЭТО ВРЕМЯ,— БОРЬБА С РАКОМ КОЖИ. ТЕЛО РЕЖИССЁРА, ЕГО ГОЛОС, ДВИЖЕНИЯ ЕГО РУК И ТРАНСФОРМАЦИИ ЕГО ЛИЦА В КАДРЕ ВЫВОДЯТ ЖАНР АВТОБИОГРАФИИ НА НОВЫЕ ВЫСОТЫ.

Французское слово filmeur довольно редкое и сложно переводится на русский язык. Дословно оно означает «киносъёмщик». Иногда так могут сказать о человеке, который спонтанно снимает людей на улицах. Начиная с фильма «Встреча» Ален Кавалье не расстается с камерой и постоянно фиксирует всё, с чем он сталкивается каждый день. Он формирует большой видеоархив, состоящий из фрагментов его личной истории. Многие из них легли в основу фильма «Кинолюбитель», который можно назвать манифестом творческого метода позднего Кавалье. Именитый французский режиссёр стал подобен кинолюбителю, снимающему свои работы с помощью минимальных технических средств просто ради удовольствия. Однако между профанной фиксацией окружающей действительности и киноопытами Кавалье есть большая разница.
Его фильм состоит из видеоматериалов, которые он снимал с 1994 по 2005 год, и на первый взгляд не рассказывает ни о чём, кроме ежедневного быта обыкновенного француза. Каждый план наполнен размеренным течением жизни, следующее событие предсказать невозможно.
Мы видим людные улицы Парижа, жену режиссёра в спальне, его друзей, домашних животных, интерьеры приватных и публичных помещений, еду и предметы быта. Непрерывный поток изображений, зафиксированных Аленом Кавалье, создаёт ощущение, что мир постоянно движется вперёд. Но постепенно среди случайных и мимолётных эпизодов в фильме появляются кадры, связанные со старением и смертью. Режиссёр показывает своих родителей в уже весьма преклонном возрасте, следы крови от пореза на своей руке, испорченные продукты.
Так между постоянным движением времени и его потенциальной приостановкой создаётся напряжение, которое становится основным нервом этого фильма. Тематику смерти можно обнаружить и в самой природе жанра автобиографии. Ведь что такое автопортрет, как не попытка создать посмертную маску, в которой стремление автора быть увиденным сочетается с попыткой саморефлексии и борьбой с собственной смертностью? Но помимо наличия этого метауровня, есть ещё один формальный аспект, который отличает фильм «Кинолюбитель» от наиболее современных автобиографий — видеоблогов,— их создатели также стремятся оставить след в вечности. Кавалье предлагает своим зрителям сразу два измерения: не только «здесь и сейчас» тех образов, которые он создал, но и «здесь и сейчас» авторской рефлексии и комментария. Режиссёр не делает попытку скрыть следы своей работы и дать фиксируемым фактам самим говорить за себя. Он принимает ответственность за процесс этой «документации» и открыто демонстрирует своё вопрошающее «я» в столкновении с реальностью. Аудитории предложена идентификация с автором, который обращает свой взор на самого себя, что приводит к возникновению интроспекции и у зрителей. Все оказываются в едином процессе мышления, который разворачивается где-то между экраном и сетчаткой наших глаз.
Подобные «Кинолюбителю» рефлексивные дневники-автопортреты существовали и до фильмов Алена Кавалье, но характерно, что он обратился к такой форме именно с переходом на видео. По словам Раймона Беллура, эта технология стала наиболее подходящей для автопортрета, потому что не только упростила процесс производства фильмов (мгновенный фидбэк, облегчённый способ монтажа и обработки изображения), но и позволила более естественно помещать своё тело в рамку кадра и говорить со зрителем более непосредственно, усилив риторический инструментарий авторов. Последнее делает внутреннюю природу таких фильмов весьма нарциссической. Кавалье прекрасно осознавал это и вплоть до «Кинолюбителя» никогда не помещал в фильмы своё лицо, пытаясь сохранить больше свободного пространства для зрителей. Впервые сделать это его побудили конкретные и весьма существенные события. В процессе съёмок у него был диагностирован рак кожи, поэтому борьба со смертностью в «Кинолюбителе» оказалась для него буквальной и стала ключевой линией фильма. Лицо Кавалье трансформируется под воздействием болезненных хирургических операций и в данном случае скорее ослабляет нарциссизм саморепрезентации. Растворяясь в каждодневной суете, оно служит волнующим маркером стремительного течения времени и побуждает зрителей рассуждать о конечности человеческой жизни.
Резонанс между главной темой «Кинолюбителя» и внутренней логикой жанра, рефлексивная природа зрительской идентификации и способность уклоняться от нарциссизма — всё это сделало автобиографию Алена Кавалье уникальной.

Дмитрий Фролов

П Р О Г Р А М М А ▭ М О С К И Н О К О С М О С ▭ П Р О Г Р А М М А ▭ М О С К И Н О



ШИРОКИЙ ФОРМАТ

ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА В СОТРУДНИЧЕСТВЕ
С «МОСКИНО КОСМОС»

Показ фильма с 70-мм плёнки сегодня — настоящее событие. Дело и в отсутствии кинотеатров, оснащённых необходимым оборудованием, и в ограниченном количестве позитивных 70-мм копий, доступных для просмотра. В Госфильмофонде их сохранилось около 260 — не так уж и много для технологии, просуществовавшей с конца 1950-х до начала 1990-х годов. Кинотеатров, в которых можно показать картину с широкоформатной плёнки, и того меньше. В Москве это кинотеатр «Космос» и кинозал Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ).

Просмотр таких лент может подарить современному зрителю больше радости, нежели зрителям их премьерных показов. Тогда эти фильмы были частью кинопроцесса и ещё не обладали особенной «аурой», как справедливо отмечал историк кино и куратор Петер фон Баг во вступительной статье каталога фестиваля Il Cinema Ritrovato (Von Bagh P. Formats as auteur: 70 mm, Vistavision, Cinamascope / P. von Bagh // Il Cinema Ritrovato XVIII edizione.— Bologna, 2004.— P. 12).

70-мм плёнка — это ещё и напоминание о быстром устаревании технологий, которые, с одной стороны, дарят творческую энергию кинематографу, а с другой — становятся причиной дальнейшей труднодоступности многих фильмов.

Культовые картины «Лоуренс Аравийский» (1962) Дэвида Лина, «Звуки музыки» (1965) Роберта Уайза, «2001: Космическая одиссея» (1968) Стэнли Кубрика можно увидеть сейчас в лучшем случае в широкоэкранных версиях на 35-мм плёнке или в цифровых версиях. То же относится и к советскому широкоформатному хиту «Братья Карамазовы» (1968) Ивана Пырьева. Негатив трёхсерийного фильма был снят на 35-мм плёнку, а позитивные копии фильма напечатаны на 70-мм плёнке по методу фотоувеличения (Blowup) — широкоформатные позитивы, к сожалению, не сохранились.

Чаще всего широкий формат использовали для съёмок эпосов, вестернов, пеплумов, приключенческих лент: масштабность и эффектные декорации работали на художественные особенности жанров. Наиболее творческое же использование широкого формата представлено в травелогах, где богатое разнообразие мира демонстрируется через призму социологических и личных наблюдений.

На фестивале «Белые Столбы» в 2019 году был показан четырёхсерийный фильм Сергея Бондарчука «Война и мир» (1965–1967). Он вызвал большой интерес: до этого 70-мм вариант не шёл на экранах много лет, а год спустя его смогли увидеть и москвичи в кинотеатре «Космос». Этот показ и зародил идею регулярного сотрудничества между Госфильмофондом и «Москино Космос».

В программе этого года — два широкоформатных фильма. Военный эпос «Повесть пламенных лет» (1960) поставила по сценарию Александра Довженко его вдова Юлия Солнцева. Это первый успешный советский широкоформатный фильм, получивший признание за рубежом. На Каннском кинофестивале в 1961 году он был отмечен премией за операторское мастерство, а Юлия Солнцева стала первой женщиной, получившей приз за режиссуру. По словам киноведа Евгения Марголита, широкий формат оказался как нельзя кстати «планетарному мировидению Довженко», которое Солнцева воплотила на экране при помощи новых технологий.

Представлена у нас и широкоформатная картина-травелог «Дерсу Узала» (1975) — советско-японский проект классика мирового кино Акиры Куросавы, снятый на «Мосфильме». Характерные для Куросавы длинные планы, глубинные композиции, сочетание разных видов движения в кадре прочно связаны с сюжетом-путешествием. Обращение к широкому формату обосновано желанием режиссёра показать большой мир и место человека в нём. Одна из главных режиссёрских задач, которые решал Куросава во время съёмок,— выделить человека в узком горизонтальном пространстве кадра. Именно «человеческая фигура, крошечная в этом природном ландшафте, вспоминается после просмотра фильма» (Richie D. Dersu Uzala [Electronic resource] / D. Richie.— URL: https://www.criterion.com/current/posts/880-dersu-uzala). За «Дерсу Узала» Куросава получил премию «Оскар» как за лучший иностранный фильм.

Алиса Насртдинова

ДЕРСУ УЗАЛА

СССР — Япония, Мосфильм, Ателье-41

1975

144 минуты

Цветной, широкоформатный, 15 частей, 4 952 метра. ВЭ 02.VIII.1975 (Токио), 05.I.1976 (Москва)

Авторы сценария: Акира Куросава, Юрий Нагибин
Режиссёр: Акира Куросава
Операторы: Асакадзу Накаи, Юрий Гантман, Фёдор Добронравов
Художник: Юрий Ракша
Композитор: Исаак Шварц
В ролях: Юрий Соломин (Арсеньев), Максим Мунзук (Дерсу Узала), Владимир Кремена (Туртыгин), Александр Пятков (Олентьев), Светлана Данильченко (Анна, жена Арсеньева), Дмитрий Коршиков (Вова, сын Арсеньева), Суйменкул Чокморов (Чжан-бао)

Во время странствий по Уссурийскому краю путешественник знакомится с таёжным охотником Дерсу Узала. Экранизация одноимённого романа известного исследователя Дальнего Востока Владимира Арсеньева.

Спустя 20 лет после того, как Акира Куросава первым «поместил» японское кино на кинематографическую карту мира благодаря победе «Расёмона» на Венецианском кинофестивале в 1951 году и премии «Оскар» за лучший иностранный фильм в 1952 году, он находился не столько в творческом, сколько в организационном кризисе. Его не устраивали условия производства в Японии (несколько крупных фирм-монополистов диктовали жёсткие условия режиссёрам), но различные предложения, которые он получал в Европе и США, так и остались нереализованными. Именно тогда Сергей Герасимов передал ему приглашение работать в СССР. Съёмки «Дерсу Узала» начались два года спустя, а премьера фильма состоялась в 1975 году.
В интервью советским кинокритикам Куросава неоднократно говорил, что прочитал книги Владимира Арсеньева, ещё работая ассистентом режиссёра (в начале 1940-х), и даже задумывал в 1950-е снять историю Дерсу Узала в Японии, на острове Хоккайдо, но, по его словам, масштаб природы Хоккайдо не мог породить такого героя. Лишь в Советском Союзе можно было сделать настоящую экранизацию Арсеньева.
«В идеале хотелось бы пройти маршрутами арсеньевских экспедиций,— рассказывал режиссёр киноведу Александру Липкову.— Но для съёмки каждого кадра нужно так много техники! Скажем, в жизни света двух костров вполне достаточно, чтобы наш глаз рассмотрел в темноте и лица людей на привале, и окружающий пейзаж — поваленные берёзы, валуны, берег реки. А в кино для съёмки этой сцены приходится возить два лихтвагена, множество осветительных приборов. Если бы у нас была плёнка и аппаратура, способные фиксировать всё в точности, как человеческий глаз, то мы могли бы повторить с нашими актёрами маршруты Арсеньева. Но такой плёнки и такой аппаратуры, увы, не существует. И даже многочисленных осветительных приборов, которые мы с собой возим, порой оказывается недостаточно...» (Липков А. Акира Куросава: Таким я хочу видеть человека / А. Липков // Экран, 1974–1975.— М.: Искусство, 1976.— С. 216).
И всё же Куросаве были предоставлены максимальные на тот момент возможности. «Дерсу Узала» — единственный его фильм, снятый в формате 70 мм, и его вторая цветная картина после фильма «Под стук трамвайных колёс» (1970). Он использовал сразу три камеры, которые снимали в разных направлениях,— фирменный приём, найденный им вместе с Асакадзу Накаи ещё на «Семи самураях» (1954). Вместе с Накаи работали советские операторы Юрий Гантман и Фёдор Добронравов. И хотя громоздкая аппаратура делала многие поездки, о которых мечталось, невозможными, широкий формат вывел изобразительный стиль Куросавы на новый уровень. Его длинные планы, глубинные композиции и сочетание в кадре разных видов движения здесь максимально увязываются с сюжетом-путешествием.
Движение в «Дерсу Узала» — человека, групп людей и животных, воды, ветра, языков пламени — первооснова всего. Это кинематограф, низведённый до первичных элементов. Недаром одним из важнейших для Куросавы (и фильма) стал кадр с главными героями на фоне одновременно повисших в небе луны и солнца. По словам Льва Аннинского, природа в «Дерсу Узала» — это не фон, а космос, «нравственное целое, в котором человек как бы обретает себя заново» (Аннинский Л. Обыкновенный свет / Л. Аннинский // Искусство кино.— 1975.— № 11.— С. 51).
Несмотря на декларировавшуюся реалистичность и съёмки на натуре, на площадке Куросава с готовностью использовал кинематографические ухищрения, для того чтобы добиться нужного результата. В летнее время года для съёмок в тайге приходилось подсвечивать листву зеркалами или дожидаться проблесков солнца, чтобы лес не был на экране слишком тёмным, а зелень — монотонной. Кроме того, Куросава использовал цветные фильтры, лично обламывал у сухих берёз оставшиеся зелёные ветки, красил землю рыжей краской, а лужи — серебряной (как в «Расёмоне» когда-то подкрашивал дождь чернилами) и укладывал в кадре пенопластовые валуны, заготовленные для экспедиции в цехах «Мосфильма».
Картина принесла режиссёру второго «Оскара» за лучший иностранный фильм и Золотой приз и премию ФИПРЕССИ IX Московского кинофестиваля (1975). Вдобавок к итальянскому призу «Давид ди Донателло» за лучшую режиссуру иностранного фильма ещё одного «Давида» получила киностудия «Мосфильм» — за качество производства.

Наталья Рябчикова

ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ

СССР, Мосфильм

1960

105 минут

Цветной, широкоформатный, 12 частей, 3 542 метра. ВЭ 23.II.1961

Автор сценария: Александр Довженко
Режиссёр: Юлия Солнцева
Операторы: Фёдор Проворов, Алексей Темерин
Художник: Александр Борисов
Композитор: Гавриил Попов
Звукооператоры: Игорь Урванцев, Яков Харон
В ролях: Борис Андреев (генерал Глазунов), Сергей Лукьянов (учитель Рясный), Василий Меркурьев (хирург Богдановский), Николай Винграновский (Иван Орлюк), Светлана Жгун (Ульяна), Михаил Майоров (майор Величко), Зинаида Кириенко (Мария), Борис Бибиков (фон Бреннер), Волдемар Акуратерс (Шредер), Владимир Зельдин (Грибовский), Борис Новиков (Мандрыка), Евгений Бондаренко (Роман Клунный), Александр Романенко (Семен Клунный), Антонина Богданова (Антонина), Сергей Петров (Демид), Вера Капустина (Татьяна), Майя Булгакова (Олена Ступакова)

ХРОНИКА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ, ПРЕВРАЩЁННАЯ В ПОЭТИЧЕСКИЙ ЭПОС. КОЛХОЗНИК ИЗ ПРИДНЕПРОВЬЯ ИВАН ОРЛЮК УХОДИТ НА ВОЙНУ СОЛДАТОМ, ДОХОДИТ ДО БЕРЛИНА И, ВЕРНУВШИСЬ В РОДНОЙ ДОМ, ПРОВОДИТ ПЕРВЫЙ СЕВ НА ОСВОБОЖДЁННОЙ ИМ РОДНОЙ УКРАИНСКОЙ ЗЕМЛЕ.

«Кино почти у всех кинематографистов узко и одноглазо. Довженко когда-то хотел создать театр с круглой сценой или круглым экраном. Эйзенштейн <...> бесконечно углубил экран. Довженко его раздвинул», — киновед Виктор Шкловский, многолетний собеседник мастера, пишет это ещё в 1938-м и знает, о чём говорит (Шкловский В. «Щорс» А. Довженко / В. Шкловский // Кино. — 1938. — 5 мая). Довженко, автор «Земли» (1930), одержим идеей вместить в рамки кадра всю планету. В буквальном смысле. «Земной шар вращался в международном пространстве. Дымила планета от Нордкапа до Чёрного моря, а над её идеальной сферой сновали самолёты, извергая из своих черев тысячи бомб», — таким ему видится в сценарии «Повесть пламенных лет» один из первых кадров будущего фильма (Довженко А. Повесть пламенных лет: сценарий // Собр. соч. : в 4 т. / А. Довженко. — М.: Искусство, 1967. — Т. 2. — С. 260). Поэтому вполне закономерно, что, завершив прерванную смертью Довженко работу над фильмом «Поэма о море», верная памяти мужа Юлия Солнцева берёт в качестве основы для первого советского широкоформатного фильма этот его сценарий 1945 года.

В 1960-м «Повесть пламенных лет» — зрелище архаичное и новаторское одновременно. Плакатность, типичная для советского кино военных лет, очевидна. Тем более что Солнцева старается удерживать кинематограф Довженко в рамках соцреализма. Меж тем как формат и стереозвук передают масштаб исторического катаклизма с наглядностью, которой кино о Второй мировой войне ещё не знало. Западные батальные суперколоссы с многотысячными массовками появятся позже.

На родине фильм получает преимущественно официальное одобрение, придающее восхищённым отзывам, принадлежащим в основном ровесникам Довженко, несколько казённый оттенок — недаром Шкловский свою восторженную рецензию в итоговый сборник «За 60 лет» всё же не включил. И подлинным культурным событием на фоне «Журавлей...», «Баллады о солдате», «Судьбы человека» ни для кинематографистов, ни тем более для массового зрителя «Повесть пламенных лет» не становится.

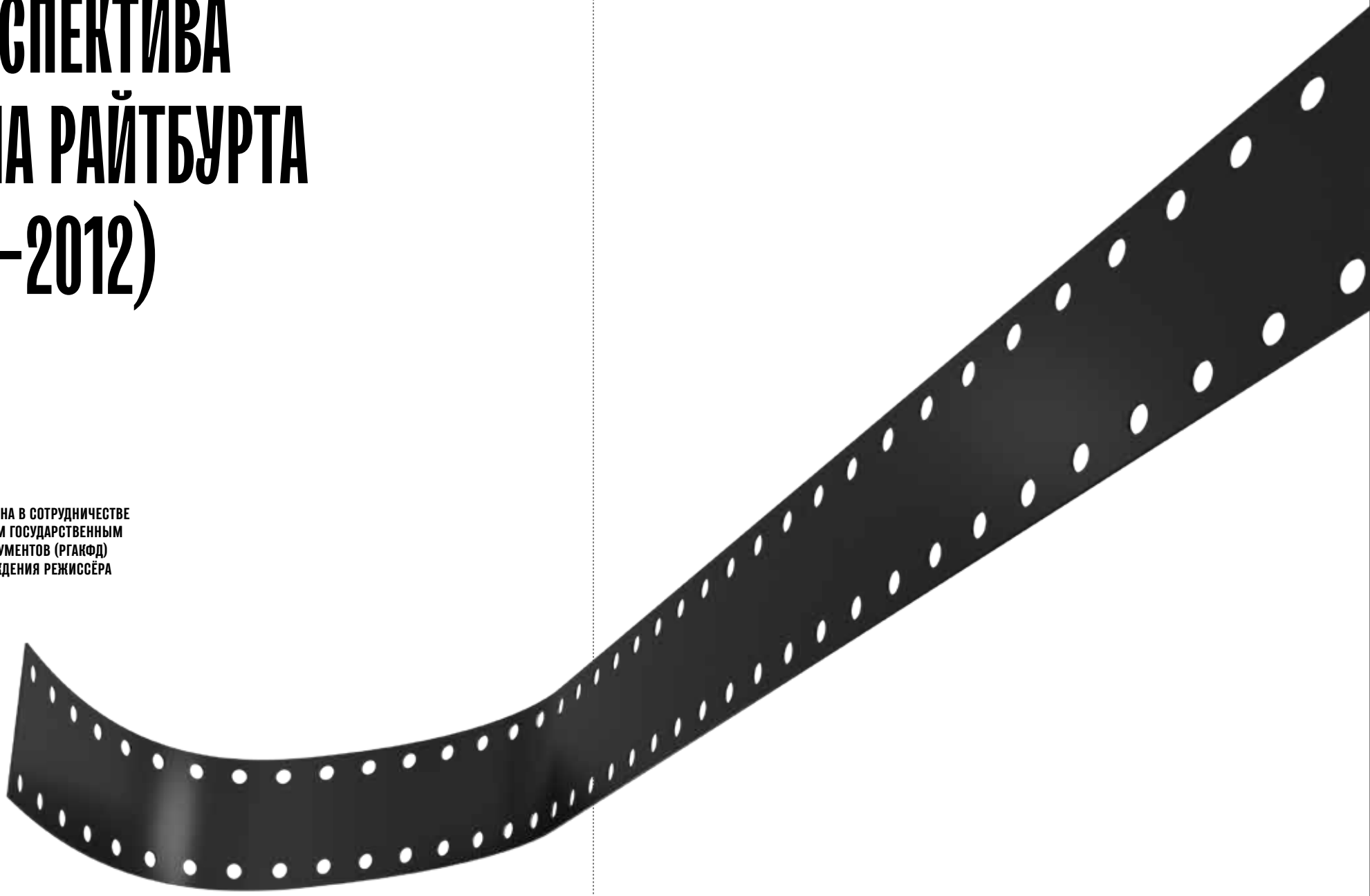
Её отвлечённость от реалий войны во имя идеальной — на века — версии слишком напоминает о «Падении Берлина». Но именно эта условность в качестве едва ли не экзотики оказывается притягательной с точки зрения западного киносообщества. Чрезвычайно показателен написанный по свежим впечатлениям с Каннского кинофестиваля отзыв критика Les Cahiers du Cinéma Жана Душе: «“Повесть пламенных лет” возвращает нас на десять лет назад. Казалось бы, мы вернулись к прекрасной сталинской эпохе, к её монолитным героям <...>. Острая чувствительность Юлии Солнцевой умудряется сделать картину красивой, словно выполненной в жанре олеографии. Даже плохой вкус заряжается эмоциональной силой, которая всем обязана эстетике <...>. Реальное не востребовано. Наоборот, всё направлено на его преображение. То, что есть, превращается в нечто иное, в непрерывную метаморфозу. Движения камеры, композиция кадра, режиссура актёрской игры меньше стремится, в конечном счете, проникнуть в жизнь, чем возвеличить её в её чистом облике<...>»

Евгений Марголит

ПРОГРАММА ▭ ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО ▭

РЕТРОСПЕКТИВА СЕМЁНА РАЙТБУРТА (1921–2012)

ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА В СОТРУДНИЧЕСТВЕ
С ВГИКОМ И РОССИЙСКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ
АРХИВОМ КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ (РГАКФД)
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ РЕЖИССЁРА



В 1939 году Семён Райтбурт был зачислен во ВГИК в мастерскую Льва Кулешова и Сергея Эйзенштейна. Кулешов вёл занятия по практической режиссуре, на студенческом языке — «мастерство». Эйзенштейн читал теорию режиссуры и по-прежнему казался Райтбурту недосягаемым исполином киномысли, «чрезвычайным эрудитом, прекрасным аналитиком, скептиком и циником — в хорошем смысле этого слова» (цитата из фильма «Острова. Семён Райтбурт» (режиссёр Виталий Трояновский, 2011). Тем не менее наибольшую роль в становлении будущего режиссёра сыграл Лев Владимирович.

Однако фильм «Эффект Кулешова» (1969), представленный в программе фестиваля, не был творческой инициативой режиссёра Райтбурта. Этот замысел был предложен студии «Центрнаучфильм» Комитетом кинематографии в преддверии 70-летнего юбилея Льва Владимировича. Когда фильм был включён в производственный план студии, Кулешов сам настоял, чтобы снимал его Семён Райтбурт. Премьера состоялась в 1969 году в доме отдыха кинематографистов в Болшеве. Это был закрытый показ для одного зрителя — Льва Кулешова. Он воспринял фильм более чем благосклонно, смотрел со слезами на глазах и особенно отмечал удачное музыкальное решение Дживани Михайлова — композитора-экспериментатора, ученика Арама Хачатуряна, впоследствии прославившегося новаторским подходом к изучению мировых музыкальных культур. Действительно, чуть ли не самые запоминающиеся эпизоды фильма — фрагменты немых картин Кулешова под музыку Михайлова.

Игровая короткометражная лента «Что такое теория относительности?» (1964) — визитная карточка Райтбурта, фильм, «...положивший начало новому жанру научно-художественных фильмов, в которых глубокие фундаментальные научные идеи раскрываются в занимательной сюжетной форме» (из характеристики на Семёна Райтбурта в его личном деле. Архив студии «Центрнаучфильм»). С этого времени и до начала 1990-х Райтбурт — один из ведущих режиссёров студии «Центрнаучфильм», выпускающий режиссёр киножурнала «Хочу всё знать» и киноальманаха «Горизонт», создатель собственного направления научно-художественных фильмов, а по версии прозаика, литературного критика и популяризатора науки Даниила Данина, и вовсе родоначальник советского авторского научного кино.

Биография Райтбурта символично «пересекается» с творческим путём Даниила Данина, автора книги «Неизбежность странного мира» (1961), буквально «перепахавшей» Семёна Липовича и предопределившей направление его режиссёрских поисков в 1960–1970-е. Райтбурт был первым практиком научно-художественного кино, но его идеологом, безусловно, был Данин. Райтбурт восхищался им, не упускал случая процитировать и даже отстаивал его научную состоятельность в спорах с учёными-профессионалами. Для Данина симбиотическая концепция научно-художественного нарратива стала отправной точкой для разработки целой научной (или псевдонаучной, с точки зрения ревнителей академических традиций) дисциплины — «кентавристики», впервые упомянутой в резонансной полемической статье, где и фильм Райтбурта о теории относительности назван «крайне трудным кентавром» (Данин Д. Сколько искусства науке надо? / Д. Данин // А всё-таки оно существует! — М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982.— С. 13). Сам Райтбурт считал, что его фирменный стиль — игровые сюжетные новеллы с диалогами на научные темы — сложился в результате адаптации к специфике просветительского кино, а не вопреки ей: «Весь пафос фильма, скажем, “Физика в половине десятого” заключается как раз в принципиальной невозможности изобразить — и вообразить! — картину микромира. <...> Независимо от моих личных склонностей, а следуя специфическим особенностям нашего вида кино, я постепенно пришёл к приемам игрового кинематографа» (Райтбурт С. Человек и наука / С. Райтбурт // Кинопанорама. Советское кино сегодня.— Вып. 3.— М.: Искусство, 1981.— С. 307.

Начиная с фильма «Что такое теория относительности?», снятого в 1964 году, Райтбурт последовательно прибегает к столкновению в сюжете сведущего героя с некомпетентными обывателями (с которыми, разумеется, должен идентифицировать себя зритель). Для Аллы Демидовой роль физика в этой ленте стала первой заметной киноработой и предопределила её амплуа «самой интеллигентной актрисы советского кино». Помимо Демидовой, одну из первых своих заметных ролей исполнил у Райтбурта Александр Кайдановский, представший в фильме «Математик и чёрт» (1972) фактически в образе Мефистофеля. Дебютировал в фильме Райтбурта «Каникулы в каменном веке» (1967) и Семён Фердман, который в следующей своей картине станет Фарадой.

С поиском актрисы на главную роль в «Теории относительности» Семёну Липовичу помог студент вгиковской мастерской режиссуры научно-популярного кино Александр Бланк — будущий постановщик «Тимура и его команды» (1976) и «Цыгана» (1980). Он заметил начинающую актрису в студенческом театре МГУ. Актёры Георгий Вицин, Алексей Грибов и Алексей Полевой играли не просто своих коллег, но и самих себя (проводница в поезде, увидев Вицина, вспоминает его роль в фильме «Пёс Барбос и необычный кросс» (режиссёр Леонид Гайдай, 1961). Так Райтбурт усиливал ощущение достоверности происходящего и подыгрывал зрителю, как бы предлагая ему соотнести собственное невежество в вопросах физики с таким же невежеством любимого артиста.

Принцип кастинга тоже более или менее очевиден. Троица подбиралась по умению играть голосом, поскольку часть их реплик произносилась на фоне анимированных вставок, наглядно иллюстрирующих тезисы физика-Демидовой. Вицин и Грибов — полноправные классики мультипликационной озвучки, а для Алексея Полевого дубляж и озвучка вообще были основной работой (вспомним хотя

бы его вкрадчивую интонацию в «Каникулах Бонифация» (режиссёр Фёдор Хитрук, 1965)).
Хотя «Что такое теория относительности?» стала первым чисто игровым фильмом Райтбурта и заложила основы неповторимого авторского стиля, в одном аспекте она принципиально отличается от его последующих «актёрских» фильмов. Здесь слушатели-обыватели обаятельнее и интереснее героя-учёного. Алла Демидова прекрасно справляется с ролью. Её персонаж — вполне узнаваемый «типичный» интеллигент советского кино: сдержанная, взвешенная, увлечённая предметом, слегка надменная. В дальнейшем режиссёр будет делать ставку на экстраординарных, даже экстравагантных героев-харизматиков. По сути, Райтбурт по-шукшински интересовался чудиками, только не из простонародья, а представляющими техническую и творческую интеллигенцию. Как будто находясь в поиске образа физика не от мира сего (для него физик-теоретик был представителем иномира, недоступного взгляду и интеллекту простых смертных), во второй половине 1960-х он «тренируется» на портретах художников, склонных к эксцентричному поведению,— Льва Кулешова («Эффект Кулешова», 1969) и Леонида Когана («Играет Леонид Коган», 1965).
Несмотря на то что Райтбурт снискал славу как режиссёр фильмов физико-математической проблематики, как справедливо отмечено в его студийной характеристике, «...серьёзный творческий вклад был внесён тов. Райтбуртом и в искусствоведческие кинофильмы». Это и «Семь советских песен» (1965), и «Лестница чувств» (1981), и «Репетиция оркестра» (1985), и «Семь лет и вся жизнь» и «Русский модерн» (1990), а также два фильма, косвенно связанных с творчеством Чехова: «Чеховы» (1987), посвящённый семье Антона Павловича, и «Юбилей» (1988), приуроченный к столетию публикации «Каштанки». Рассказы Чехова, сочетающие иронию с ненавязчивым дидактизмом, и в целом фигуру писателя-врача Райтбурт вполне мог воспринимать в качестве стилевого и поведенческого камертона.
В начале 1970-х Райтбург нашёл идеального представителя своих идей. Счастливой стала для него «... встреча с доктором технических наук Всеволодом Шестаковым, который сыграл главные роли в фильмах “Этот правый, левый мир”, “Математик и чёрт”, “Физика в половине десятого”. Он оказался идеальным исполнителем для фильмов такого типа и впервые в нашем кино сумел создать очень достоверный образ современного учёного, мыслящего качественно иначе, чем все мы, неспециалисты» (Райтбурт С. Указ. соч.— С. 308). Сам Шестаков, с его сочетанием активной научной работы в области гидрогеологии с актёрской деятельностью, словно олицетворял данинско-райтбуртовскую концепцию синтеза научного с художественным. Самоуверенный и саркастичный настрой его героя как будто маскировал осознанную уязвимость: он был первым учёным советского кино, осознающим преходящий характер любой научной истины.
Когда Райтбурт только задумал ставить «Этот правый, левый мир» как фильм-монолог неординарного физика, он хотел пригласить на эту роль Иннокентия Смоктуновского. Причём сразу в готовом образе — физика Ильи Куликова из «Девяти дней одного года» (режиссёр Михаил Ромм, 1961). Райтбурт в своей «физической» трилогии («Что такое теория относительности?», «Этот правый, левый мир», «Физика в половине десятого») полемизировал с Роммом, считая, что тот сделал замечательный фильм, но не сумел раскрыть сути работы учёных. Как бы в пику «Девяти дням одного года» он сначала устроил показательный ликбез артистам в «Теории относительности», а следом хотел «вернуть» одного из роммовских псевдофизиков в сугубо научное пространство. (Уместно вспомнить, что в эпизодической роли студентки в фильме Ромма мелькнула и Алла Демидова.) Иннокентий Смоктуновский отказался, но много позже Райтбурт всё-таки осуществил мечту поработать с ним — в картине «В кривом зеркале» (1982). К «Девяти дням одного года» Семён Липович тоже ещё вернется — отсылкой в названии лирической документальной зарисовки «Девять писем одного года» (1975).
Кинематографу Райтбурта в целом была свойственна цитатность. Названия фильмов «Репетиция оркестра» и «Семь дней и вся жизнь» отсылали к одноимённому памфлету Феллини и советской неигровой ленте «Девять дней и вся жизнь» (режиссёр Юрий Занин, 1979). Анимационное воссоздание процесса написания пушкинского текста в «Лестнице чувств», конечно, адресует к «Рукописям Пушкина» (режиссёр Сергей Владимирский, 1937). Импровизация художников на камеру в фильме «Семь лет и вся жизнь» вызывает в памяти аналогичную сцену из «Мистерии Пикассо» (режиссёр Анри-Жорж Клузо, 1956), только у Райтбурта Леонид Полищук и Светлана Щербинина рисуют черепаху, а Пикассо в фильме Клузо — петуха. Были и многочисленные внутренние переклички между фильмами Райтбурта. Уже упоминалось о драматургической схеме диспута учёного с невеждами (которая сама по себе напоминает сократические диалоги Платона) и о пристрастии к эксцентричным интеллектуалам-чудикам. Здесь, помимо кочующего героя Шестакова, можно вспомнить хотя бы озорного пушкиниста Валентина Берестова («Лестница чувств»), неутомимого дирижёра школьного оркестра Рема Гехта («Репетиция оркестра»), фанатично преданного мечте о космосе Анатолия Черепащука («Девять писем одного года») и, конечно, Льва Кулешова («Эффект Кулешова»). Особый случай в этом смысле представляет картина «Время жизни» (1979), где герой оказался «раздвоен». Райтбурт сначала задумал экранизацию книги «Эта странная жизнь» — документальной повести Даниила Гранина о советском биологе Александре Любищеве. Но по мере погружения в материал, связанный с жизнью и работой Любищева, Райтбурт понимал, что невольно теряет из виду второго героя повести, коим был «... сам писатель, который постоянно

сопоставляет жизнь Любищева со своей собственной жизнью» (Райтбурт С. Указ. соч.— С. 311). В конечном итоге на первый план вышел именно писатель, рассказывающий о своей книге и своём герое с неожиданно исповедальной интонацией и завершающий фильм словами «... о том, что его невыдуманный герой, может быть, заставит и читателя усомниться в развитии своей жизни» (Трояновский В. Семён Райтбурт / В. Трояновский // Режиссёры советского научного-популярного кино.— Вып. 1.— М.: Союзинформкино, 1984.— С. 31).

Часто софистические споры персонажей Райтбурта возникают в подчёркнуто праздной, никак не располагающей к серьёзности атмосфере: беседа в поезде случайных попутчиков в «Теории относительности», или санаторные разговоры у телеэкрана в «Физике в половине десятого» и «В кривом зеркале», или посиделки у ночного костра в «Уроке астрономии».

Фильмам Райтбурта была присуща не только последовательная связность, но и внутренняя полемичность.

Со временем его взгляды менялись. Менялись и интонации — от ироничной («Теория относительности») до тревожной («Кто за стеной?»). «В 1960 году я поставил картину “Мозг и машина”, отразившую свойственные тому времени слишком оптимистичные взгляды на достижения кибернетики. Тогда казалось, что тайны мозга — почти уже не тайны, что вот-вот <...> будет создана машина, которую можно будет уподобить человеческому мозгу. И вот недавно мы сняли фильм “Кто за стеной?”, где есть попытка определить, насколько в действительности грандиозна и труднодостижима такая задача» (там же.— С. 313)

Убеждённый шестидесятник Райтбурт, всю жизнь пытавшийся сочетать в себе физика и лирика, неслучайно отсылает здесь к одному из главных паролей-кодов оттепели. Он с печалью констатирует, что ушла та эпоха, но его научно-популярные фильмы 1960–1980-х годов не просто остались знаковыми документами своего времени, но и во многом опережали его.

Андрей Апостолов

ЧТО ТАКОЕ ТЕОРИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ?

СССР, Моснаучфильм

1964

20 минут

Чёрно-белый, 2 части, 593 метра (копия Госфильмофонда — 550 метров), русский язык. ВЭ 13.III.1964

Авторы сценария: Семён Лунгин, Илья Нусинов
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Юрий Беренштейн
Художник: Леонид Чибисов
Композитор: Александр Зацепин
В ролях: Алла Демидова (физик), Алексей Полевой (камео), Георгий Вицин (камео), Алексей Грибов (камео)

В купе поезда Москва — Новосибирск молодая учёная-физик знакомится с известными киноартистами. Речь случайно заходит об Эйнштейне, и женщина принимается объяснять своим попутчикам, что такое теория относительности. Актёры как раз едут на съёмки фильма о физиках, но совсем не разбираются в предмете.

СЕМЬ СОВЕТСКИХ ПЕСЕН

СССР, Моснаучфильм

1965

27 минут

Чёрно-белый, 3 части, 751 метр (копия РГАКФД — 739 метров), русский язык. ВЭ 01.IX.1967
Копия предоставлена РГАКФД

Авторы сценария: Семён Райтбурт, Леонид Белокуров
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Юрий Беренштейн
В ролях: Юрий Пузырёв, Андрей Петров, Василий Соловьёв-Седой, Александра Пахмутова, Муслим Магомаев, Эдита Пьеха

Фильм-портрет советской эстрады. Популярные исполнители и композиторы рассказывают о своём творчестве. В кадре и за кадром звучат песни «Ходит песенка по кругу», «Спортивный марш», «На безымянной высоте», «Подмосковные вечера», «Главное, ребята, сердцем не стареть», «Улыбнись».

ИГРАЕТ ЛЕОНИД КОГАН

СССР, Центрнаучфильм

1967

28 минут

Чёрно-белый, 3 части, 794 метра, русский язык. ВЭ 01.IX.1967

Автор сценария: Леонид Белокуров
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Анатолий Казнин
В фильме снимался: Леонид Коган

Фильм-портрет, посвящённый знаменитому скрипачу Леониду Когану. В большом зале Московской консерватории он играет с симфоническим оркестром, а дома репетирует с женой Елизаветой Гилельс и дочерью Ниной.

КАНИКУЛЫ В КАМЕННОМ ВЕКЕ

СССР, Центрнаучфильм

1967

29 минут

Чёрно-белый, 3 части, 826 метров (копия Госфильмофонда — 810,3 метра, 29 минут), русский язык. ВЭ 16.II.1968

Авторы сценария: Семён Лунгин, Илья Нусинов
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Анатолий Казнин
Композитор: Богдан Троцюк
Художник: Пётр Пророков
В ролях: Геннадий Чулков (турист), Михаил Орлов (турист), Александр Карпов (турист), Семён Фердман (турист)

Группа молодых учёных проводит эксперимент — ставит себя в условия людей каменного века. С помощью каменных орудий добывают еду, огонь, обустраивают жизнь на природе.

ЭФФЕКТ КУЛЕШОВА

СССР, Центрнаучфильм

1969

56 минут

Чёрно-белый, 6 частей, 1 584 метра (копия Госфильмофонда — 1 560 метров), русский язык. ВЭ 18.IX.1969

Автор сценария: Анна Коноплёва
Режиссёр: Семён Райтбурт
Операторы: Павел Тартаков, Анатолий Казнин
Композитор: Дживани Михайлов
Звукооператор: Наталья Рогинская
В фильме снимались: Лев Кулешов, Виктор Шкловский

Фильм-портрет. Всемирно известный советский кинематографист-новатор Лев Владимирович Кулешов занимается во ВГИКе со студентами своей мастерской.

ФИЗИКА В ПОЛОВИНЕ ДЕСЯТОГО (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 7)

СССР, Центрнаучфильм

1971

18 минут

Чёрно-белый, 508,3 метра, русский язык. ВЭ 04.XI.1971

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Павел Тартаков
Художник: Александр Ципровский
Звукооператор: Александр Романов
В ролях: Всеволод Шестаков (физик), Нелли Пшённая (кинорежиссёр), Леонид Каневский (болельщик)

Физик, режиссёр научно-популярных фильмов и спортивный болельщик на хоккейном матче между периодами беседуют об устройстве атома.

ЭТОТ ПРАВЫЙ, ЛЕВЫЙ МИР

СССР, Центрнаучфильм

1971

21 минута

Чёрно-белый, 2 части, 593 метра, русский язык. ВЭ 1970
Копия предоставлена ВГИКом

Авторы сценария: Семён Райтбурт, Владимир Шрейберг
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Павел Тартаков
Мультипликатор: Лидия Григорьева
Звукооператор: Наталья Рогинская
В ролях: Всеволод Шестаков

По мотивам одноимённого произведения Мартина Гарднера. Экстравагантный профессор объясняет, актуально ли наше представление о симметричном строении мира, и приглашает зрителя в мир элементарных частиц.

МАТЕМАТИК И ЧЁРТ (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 2)

СССР, Центрнаучфильм

1972

21 минута

585 метров, русский язык. ВЭ 21.III.1973

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Павел Тартаков
Художник: Леонид Чибисов
Звукооператор: Александр Романов
В ролях: Всеволод Шестаков (математик), Александр Кайдановский (чёрт), Алла Покровская (жена математика)

По мотивам рассказа Артура Порджеса «Саймон Флэгг и дьявол». Математик готов продать душу за решение теоремы Ферма. Как только он озвучивает это желание, чёрт появляется в комнате. Чтобы заполучить душу математика, он сам берётся за решение теоремы.

УРОК АСТРОНОМИИ (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 7)

СССР, Центрнаучфильм

1974

20 минут

Чёрно-белый, 2 части, 553 метра, русский язык. ВЭ 14.X.1974

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Павел Тартаков
Художник: Леонид Чибисов
Звукооператор: Александр Романов
В ролях: Владимир Герасимов (Буров), Татьяна Глебова (девушка)

Юноша и девушка проводят вечер у костра. Девушка спрашивает о звёздном небе и фотометрическом парадоксе, а юноша отвечает ей лирическими высказываниями великих людей о бесконечности Вселенной. Раздосадованная, она уезжает на мотоцикле с другим молодым человеком.

ДЕВЯТЬ ПИСЕМ ОДНОГО ГОДА (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 9)

СССР, Центрнаучфильм

1975

20 минут

Цветной, 2 части, 558,3 метра, русский язык. ВЭ 09.X.1975

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Эдгар Уэцкий
Художник: Владимир Крылов
Композитор: Владимир Кривцов
В ролях: А. Пресняков (молодой Толя Черепащук), Анатолий Черепащук (камео)

По мотивам писем Анатолия Черепащука.
Сызранский школьник пишет письма учёному о своих попытках собрать телескоп-рефлектор. Он просит прислать ему оптику и в следующих письмах рассказывает, как идёт работа. Однажды при помощи своего телескопа юный учёный открывает новую комету.

КТО ЗА СТЕНОЙ? (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 15)

СССР, Центрнаучфильм

1977

22 минуты

Цветной, 2 части, 609 метров, русский язык. ВЭ 30.XII.1977

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Глеб Чумаков
Художник: Владимир Крылов
В ролях: Анатолий Грачёв (математик Игорь Лужков), Ирина Калиновская (журналистка), Евгений Лазарев (журналист), Феликс Иванов (Иван Чернов), Виктор Власов (Андрей Кратов)

Недалёкое будущее. Фантастический эксперимент с использованием теста математика Алана Тьюринга, в котором принимают участие экзаменатор, человек и робот. В ходе испытания экзаменатор должен определить, кто за стеной — человек или мыслящая машина. Эксперимент проходит с одной целью — выяснить, может ли машина думать.

ВРЕМЯ ЖИЗНИ (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 21)

СССР, Центрнаучфильм

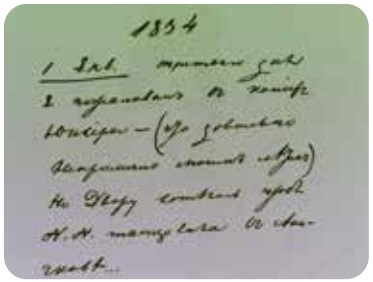
1979

28 минут

Цветной, 3 части, 772 метра, русский язык. ВЭ 04.XII.1979

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Лев Зильберг
В фильме снимался: Даниил Гранин
Текст читает: Борис Чирков

По мотивам повести Даниила Гранина «Эта странная жизнь».
Гранин рассказывает о жизни биолога Александра Александровича Любищева. По дневникам учёного писатель восстанавливает его систему учёта времени.



ЛЕСТНИЦА ЧУВСТВ (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 28)

СССР, Центрнаучфильм

1981

26 минут

Цветной, 3 части, 721,3 метра, русский язык. ВЭ 13.IV.1982

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Лев Зильберг
Композитор: Александр Гольдштейн
Звукооператор: Лариса Шутова
В фильме снимался: Валентин Берестов

Пушкинист Валентин Берестов анализирует произведения Александра Сергеевича Пушкина. В частности, доказывает, что «народные» песни в них были написаны самим поэтом.

В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 30)

СССР, Центрнаучфильм

1982

19 минут

Цветной, 2 части, 523,3 метра, русский язык. ВЭ 10.I.1983

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Лев Зильберг
Звукооператор: Лариса Шутова
В ролях: Иннокентий Смоктуновский (учёный), Ирина Калиновская (отдыхающая), Е. Андриенко

По мотивам рассказа Владимира Солоухина «Урок телепатии». Женщина вспоминает о знаменательном случае, который с ней произошёл в санатории. Вечером она вместе с другими отдыхающими смотрела телепередачу о телепатии. Постепенно все разошлись, она одна осталась в холле, и неожиданно рядом с ней оказался один из участников программы.

РЕПЕТИЦИЯ ОРКЕСТРА (В КИНОАЛЬМАНАХЕ «ГОРИЗОНТ» № 30)

СССР, Центрнаучфильм

1985

16 минут

Чёрно-белый, 2 части, 440,7 метра, русский язык. ВЭ 1986

Автор сценария: Владимир Аленников
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Александр Павлов
Звукооператор: Лариса Шутова
В фильме снимались: Рем Гехт, духовой оркестр Московской музыкальной школы № 80

Дирижёр Рем Гехт руководит репетицией школьного духового оркестра. Занятия перемежаются рассказами детей о музыкальных инструментах, на которых они играют.

ЧЕХОВЫ

СССР, Центрнаучфильм

1987

20 минут

Цветной, 2 части, 561,5 метра (копия Госфильмофонда — 553,6 метра), русский язык. ВЭ 1987

Авторы сценария: Яков Айзенберг (в титрах — Л. Айзенберг), Юрий Немиров
Режиссёр: Семён Райтбурт
Операторы: Владимир Колюшев, Борис Евзерев
Звукооператор: Лариса Шутова

На основе писем и мемуаров Антона Павловича Чехова и членов его семьи восстанавливаются детали быта и подробности взаимоотношений писателя с братьями и сестрой.

ЮБИЛЕЙ

СССР, Центрнаучфильм

1988

17 минут

Цветной, 2 части, 485,9 метра (копия Госфильмофонда — 478,6 метра), русский язык. ВЭ 1988

Автор сценария и режиссёр: Семён Райтбурт
Операторы: Павел Тартаков, Павел Филимонов, Б. Агапов
Звукооператор: Лариса Шутова
В фильме снимались: Наталья Андреева, Игорь Овадис, Наталья Ромашенко, Леонид Хаит

К столетнему юбилею повести Антона Павловича Чехова «Каштанка» артисты Московского театра кукол разыгрывают сцены из спектакля «Каштанка и слон» в постановке Леонида Хаита.

СЕМЬ ЛЕТ И ВСЯ ЖИЗНЬ

СССР, Центрнаучфильм

1990

17 минут

Цветной, 2 части, 462,8 метра, русский язык
Копия предоставлена РГАКФД

Автор сценария: Нина Баркова
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Эдгар Уэцкий
В фильме снимались: Леонид Полищук, Светлана Щербинина

Фильм-портрет, посвящённый художникам-монументалистам Леониду Полищуку и Светлане Щербининой. Они рассказывают про свои основные работы — витраж «Гидронавты» в Институте океанологии и мозаику «Исцеление человека» на здании библиотеки 2-го Московского медицинского института.

РУССКИЙ МОДЕРН

СССР, ВТПО Видеофильм

1990

27 минут

Цветной, 3 части, 736,8 метра, русский язык
Копия предоставлена РГАКФД

Автор сценария: Н. Орлова
Автор текста: М. Ненаркомов
Режиссёр: Семён Райтбурт
Оператор: Илья Мордюков
Звукооператор: Лариса Шутова

Подробный анализ триумфа стиля модерн в архитектуре и других видах искусства в Российской империи на рубеже XIX и XX столетий.

ПРОГРАММА ▭ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ▭ ПРОГРАММА ▭

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ. 1909

ПРОГРАММА ПОДГОТОВЛЕНА В ПАРТНЕРСТВЕ
С РОССИЙСКИМ ГОСУДАРСТВЕННЫМ АРХИВОМ
КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ И КИНОТЕАТРОМ
«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ»

РЕКОНСТРУКЦИЯ ПЕРВЫХ КИНОСЕАНСОВ

Кинотеатр «Художественный» представил первый киносеанс в 1909 году. На основе анализа кинопроката дореволюционной России и проведенной работы с коллекциями ранних фильмов из собраний Российского государственного архива кинофотодокументов (РГАКФД) и Госфильмофонда России была собрана программа, реконструирующая показ 1909 года. Зрители дореволюционной России смотрели не только новинки кино. Зачастую владельцы кинотеатров покупали прошлогодние и более ранние копии — это позволяло экономить деньги и полагаться на опыт других прокатчиков. В случае зрительского успеха фильмы буквально затирались до дыр от частоты просмотров, поскольку шли в прокате не один год. Поэтому в нашей программе — фильмы 1907 и 1908 годов.
Не во всех странах был развит экспорт фильмов. Например, фильмы США только с 1909 года начинают закупаться другими странами, и условные зрители на открытии кинотеатра «Художественный» их видеть не могли.
По отзывам и анонсам в прессе мы можем судить о зрительских предпочтениях той эпохи. В России смотрели французские, датские и итальянские фильмы, дореволюционный зритель тяготел к драматичным сюжетам и медленно разворачиваемому повествованию.
Важной чертой кинопоказа было соблюдение иерархии. Курьёзы вроде просмотра комедий Макса Линдера перед царской хроникой были недопустимы. Более того, специальные циркуляры устанавливали ограничение на скорость проекции для фильмов с правящими особами. Уставший киномеханик не мог быстро крутить ручку проектора, так как нельзя было допустить превращения царского прохода в фарс. Фильмы этой программы подготовлены для показа на правильной скорости (чем часто поступаются при показе раннего кинематографа) и в строгой иерархии внутри программы.
Показ начала прошлого века не был просто циклом коротких фильмов, но имел собственную драматургию. Согласно канону, программа открывается циклом хроникальных фильмов и начинается с событийной хроники из жизни царской семьи: процессий, церемониалов и поездок Его Величества. Далее следует постепенное снижение серьёзности показываемого и вместе с тем отвлечение зрителя от насущной действительности для создания плавного перехода от хроники к игровым картинам. После царской хроники идут маневры и скачки, видовые картины из городов Европы и этнографические фильмы экзотических стран.
Игровые фильмы традиционно выстраивались согласно жанру — от лёгкого к сложному, с постепенным набором трагизма в повествовании. Этот блок начинается с драм, столь популярных в Российской империи, а завершает показ историко-костюмный фильм.
Все картины программы были в прокате в Российской империи, о чём мы можем судить по наличию дореволюционных интертитров.

Арина Раннева

ХРОНИКАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РГАКФД

СВЕТСКАЯ ХРОНИКА ИЗ ЖИЗНИ ЦАРСКИХ ОСОБ

События и церемониалы, торжества и поездки царской семьи занимали особое место в кинопоказе. Зрителю не только была интересна событийная, или, говоря современным языком, новостная, повестка фильмов, но и было ценно видеть зафиксированные мгновения жизни тех, кому они поклонялись. Среди прочего кинозрителям в Российской империи были доступны хроники «Торжественная закладка храма для собственного Его Величества Сводного пехотного полка и конвоя» (Товарищество «Аполлон», оператор (?) Александр Ягельский, 1909) и «Свидание монархов в Ревеле» (Gaumont, оператор (?) Александр Ягельский, 1908).

ВОЕННЫЕ СЮЖЕТЫ (СМОТРЫ, ПАРАДЫ, МАНЕВРЫ, СКАЧКИ)

Подобно парадам, увиденным вживую, военные сюжеты в хронике играли две важные роли: с одной стороны, они демонстрировали мощь орудий и войсковую выправку, а с другой — блестяще построенные войска, выдрессированные кони и взрывы орудий являлись эстетическим зрелищем. В программу вошли фильмы «Донские казаки в Москве» (Pathé, Жорж Мейер и Топпи, приблизительно 1907) и «Кавалерийские учения в Сомюре» (Pathé, 1907).

ВИДОВЫЕ СЮЖЕТЫ

Видовые картины пользовались большой популярностью у зрителей прошлого, так как в отличие от гравюр и видовых открыток предлагали взглянуть на ожившие картины мест, в которых едва ли доводилось оказаться простому зрителю синематографа. В рамках реконструкции зрителям представлены фильмы «Верона» (название условное) (Pathé, приблизительно 1907–1908), «Старый Гамбург» («П. Тиман и Ф. Рейнгардт», приблизительно 1908–1909), «Виды Вены» (Pathé, приблизительно 1908–1909) и «Землетрясение в Сицилии» (Cines и Александр Ханжонков, приблизительно 1908–1909).

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

Быт, национальные обычаи и танцы народов мира представляли собой завораживающее зрелище для зрителя начала века. Ведь прежде возможность узнать, как живут в отдалённых уголках мира, можно было лишь по приключенческим романам, наполненным колониальными настроениями и часто искажающими действительность. Труднодоступность такого зрелища и делала его экзотичным. В программу вошли кинозарисовки «У канаков» (Pathé, приблизительно 1908–1909), «Быт и нравы жителей Лаоса» (Pathé, приблизительно 1908–1909), «Танец японских гейш» (Pathé, 1909), «Бенарес, священный город индусов» (Pathé, приблизительно 1908–1909), «Африка. Город Бискры на границе пустыни Сахары» (Eclipse, приблизительно 1908).

ДРАМА В ТАБОРЕ ПОДМОСКОВНЫХ ЦЫГАН («Драма под Москвою»)

Российская империя, Торговый дом «А. Ханжонков»

1908

3 минуты

Чёрно-белый, немой, 1 часть, 140 метров (копия Госфильмофонда — 60 метров, 18 к/с, 3 минуты), без интертитров. ВЭ 20.XII.1908.
Фильм сохранился не полностью

Автор сценария, режиссёр и оператор: Владимир Сиверсен
В ролях: цыгане подмосковного табора

У ЦЫГАНКИ АЗЫ ДВА ПОКЛОННИКА. ОНА ВЫБИРАЕТ АЛЕКО, СТРАСТНОГО КАРТЁЖНИКА. ОДНАЖДЫ ОН ПРОИГРЫВАЕТ ВСЁ, В ТОМ ЧИСЛЕ И АЗУ. ЗА ЭТО ЮНОША ИЗГНАН ИЗ ТАБОРА, НО НЕ ХОЧЕТ УХОДИТЬ БЕЗ ДЕВУШКИ И ПРОНИКАЕТ НОЧЬЮ В ТАБОР, ЧТОБЫ УВЕСТИ ЕЁ. МЕЖДУ МОЛОДЫМИ ЛЮДЬМИ ВСПЫХИВАЕТ ССОРА, И АЛЕКО ЗАКАЛЫВАЕТ АЗУ, А САМ БРОСАЕТСЯ СО СКАЛЫ.

По словам владельца кинофирмы Александра Ханжонкова, фильм задумывался как «первая русская бытовая картина»: молодой цыган в порыве ревности убивает возлюбленную, а затем кончает жизнь самоубийством.
Для съёмок были привлечены цыгане подмосковного табора. Эффект подлинности создавался за счёт натурных съёмок без использования декораций. Но для создания успешной картины этого оказалось мало, актёрская игра была откровенно слабой. Ханжонков вспоминал: «Цыгане были терроризированы съёмочным аппаратом. Стоило Сиверсену завертеть ручку, как лица цыган “замораживались” от страха. Красавица-плясунья и её партнёр с ужасом косились на аппарат. Какие уж тут могут быть танцы!» (Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии / А. А. Ханжонков. — М.; Л.: Искусство, 1937. — С. 21–22).
В этой программе фильм следует сразу после этнографической хроники, поскольку игровая кинематография дореволюционной России во многом выросла из хроникальных фильмов.

Арина Раннева

РУССКАЯ СВАДЬБА XVI СТОЛЕТИЯ

Российская империя, Торговый дом «Э. Ош и А. Ханжонков»

1908

13 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, 245 метров (копия Госфильмофонда — 241 метр, 16 к/с), русские интертитры. ВЭ 25.04.1909

Автор сценария и режиссёр: Василий Гончаров
Оператор: Владимир Сиверсен
Художник: Вацлав Фестер
В ролях: Александра Гончарова (невеста), Елена Фадеева (мать невесты), Василий Степанов (отец невесты), Андрей Громов (жених), Лидия Триденская (мать жениха), Пётр Чардынин (отец жениха), Павел Бирюков, Иван Камский, Иван Потёмкин, Мария Токарская (сваты и гости)

В конце 1900-х годов русский национальный кинорепертуар только начинает формироваться. Зрители с удовольствием принимали сюжеты, взятые из русской истории, фольклора и литературы. Своей простотой, доступностью и броскостью оформления такие «киноиллюстрации» напоминали лубочные картинки: они рассказывали о быте прошлых лет, традициях, обрядах. Фильм по пьесе Павла Сухотина поставил режиссёр Василий Гончаров — главный мастер историко-костюмного жанра того времени. По сюжету юноша влюбляется в случайно встреченную девушку, не догадываясь, что она невеста, выбранная ему родителями. Все съёмки, кроме натурных сцен, проходили на сцене Введенского народного дома (сейчас «Дворец на Яузе»), из труппы которого сформировался творческий коллектив фирмы Ханжонкова.

Арина Раннева

ПО ПЬЕСЕ ПАВЛА СУХОТИНА «РУССКАЯ СВАДЬБА В ИСХОДЕ XVI ВЕКА»

ЖЕНИХ И НЕВЕСТА НЕ ВИДЕЛИ ДРУГ ДРУГА ДО СВАДЬБЫ. НЕДОВОЛЬНЫЙ ЭТИМ ФАКТОМ ЖЕНИХ С РАДОСТЬЮ УЗНАЁТ В МОЛОДОЙ ЖЕНЕ СВОЮ ВОЗЛЮБЛЕННУЮ.

ДАМА С КАМЕЛИЯМИ
LA DAME AUX CAMÉLIAS

Италия, Film d'Arte Italian

1909

17 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, 385 метров (копия Госфильмофонда — 315 метров, 16 к/с, 17 минут), русские интертитры. ВЭ 1909 г

Автор сценария и режиссёр: Уго Фалена
Оператор: Рауль Обурдье
В ролях: Виттория Лепанто (Маргарита Готье), Альберто Непоти (Арман Дюваль), Данте Капелли (де Варвиль)

ПО МОТИВАМ ОДНОИМЁННОГО РОМАНА АЛЕКСАНДРА ДЮМА — СЫНА

АРИСТОКРАТ АРМАН ДЮВАЛЬ ЗНАКОМИТСЯ С КУРТИЗАНКОЙ МАРГАРИТОЙ ГОТЬЕ, ПОСЛЕ ЧЕГО НИ НА МИНУТУ НЕ ПЕРЕСТАЁТ ДУМАТЬ О НЕЙ. СЕМЬЯ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА КАТЕГОРИЧЕСКИ ПРОТИВ ЕГО ОТНОШЕНИЙ С ДЕВУШКОЙ ЛЁГКОГО ПОВЕДЕНИЯ. РАДИ БУДУЩЕГО АРМАНА УГАСАЮЩАЯ ОТ ЧАХОТКИ МАРГАРИТА ОТКАЗЫВАЕТСЯ ОТ НЕГО.

Экранизации были неотъемлемой частью репертуара раннего кино. Классические литературные или исторические сюжеты придавали респектабельности молодому искусству. Пальма первенства в производстве таких картин принадлежала итальянцам, также большой популярностью пользовались фильмы французской фирмы Film d'Art, привлекавшей к работе лучших артистов, режиссёров и художников.
Сюжет фильма Уго Фалены, поставленного в итальянском отделении фирмы, позаимствован из одноимённого романа Дюма-сына. История трагической любви, разыгранная в роскошных интерьерах и заканчивающаяся смертью героини, как нельзя лучше подходила для адаптации на экране в жанре салонной драмы. Этот киножанр, появившийся в Европе в конце 1900-х годов, очень скоро стал одним из самых популярных и в русской кинематографии. К нему обращались ведущие режиссёры отечественного кино: Евгений Бауэр, Пётр Чардынин, Яков Протазанов.

Арина Раннева

СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО

Российская империя, Торговый дом «Глория»

1909

14 минут

Чёрно-белый, немой, 1 часть, 300 метров (копия Госфильмофонда — 265 метров, 16 к/с), русские интертитры. ВЭ 6.X.1909

Автор сценария и режиссёр: Василий Гончаров
Оператор: Антонио Серрано
Художники: Игнатьев, Г. Бенеш
В ролях: А. Славин (Иван Грозный), Елизавета Уварова (царица), С. Тарасов (Борис Годунов), Николай Веков (боярин Нагой), Яков Протазанов (Гарабурда, польский посол)

ПО МОТИВАМ ОДНОИМЁННОЙ ТРАГЕДИИ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Дореволюционный сеанс часто заканчивался какой-либо серьёзной или даже трагической картиной. Эту программу завершает показ фильма «Смерть Иоанна Грозного» по трагедии Алексея Константиновича Толстого — ещё один костюмированный «боярский» фильм на историческую тему, снятый в лубочной манере, бутафорски нарядный. Владельцы «Глории» — Павел Тиман и Фридрих Рейнгардт, будущие создатели знаменитой «Русской золотой серии», — до этого занимались прокатом. «Смерть Иоанна Грозного» — первый фильм, который выпустил их торговый дом. Картина была неоднозначно принята критикой, её упрекали в слабости режиссуры и актёрской игры, в отсутствии понимания «всей сложной натуры Грозного». Яков Протазанов в своих воспоминаниях назвал картину «диковинной смесью лжерусского стиля с декадансом» (Протазанов Я. На заре кинематографа / Я. Протазанов // Кино. — 1935. — № 51/52. — С. 4).
Тем не менее этот фильм представляет определённый интерес и для современного зрителя, он поможет почувствовать атмосферу первых русских киносеансов.

Арина Раннева

Альгирдас Араминас (1931–1999)
Литовский режиссёр, оператор. В 1957 году стал оператором телевидения при Комитете по радио и телевидению при Совете Министров Литовской ССР. С 1958 года — оператор, затем — режиссёр Литовской киностудии. Среди его картин — история школьной любви «Когда я был маленьким» (1968) по популярному в Эстонии роману Мати Унта «Прощай, рыжий кот», социальная драма о трудностях взросления «Маленькая исповедь» (1971), драма про обаятельного холостяка «Счастливый невезучий человек» (1973), сказка «Андрюс» (1980) и другие фильмы.

Динара Кулдашевна Асанова (1942–1985)
Советский режиссёр. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1980). После окончания школы работала ассистентом режиссёра на киностудии «Киргизфильм». Окончила режиссёрский факультет ВГИКа. Дипломной работой стал короткометражный фильм «Рудольфио» по одноимённому рассказу Валентина Распутина с Юрием Визбором в главной роли.
С 1973 года работала на студии «Ленфильм». Дебютировала в кино картиной «Не болит голова у дятла» (1974), где свою первую роль сыграла Елена Цыплакова. Работая с детьми-актёрами по методу импровизации, вошла в историю как автор фильмов, посвящённых проблемам взросления: «Ключ без права передачи» (1976), «Никудышная» (1980), «Пацаны» (1983). Скоропостижно скончалась в 1985 году во время съёмок.

Марсель Блистен (1911–1991)
Французский режиссёр.
В 1930 году устроился ассистентом на студию Paramount. Писал статьи о кино в журналах Pour Vous и Cinémonde. Дебютировал в 1945 году драмой «Звезда без света» с Эдит Пиаф, Марселем Эрраном и Жюлем Берри. Снял такие фильмы, как «Макадам» (1946), «Небесный чародей» (1949) и «Биби Фрикотен» (1951) по одноимённому комиксу.

Геза фон Больвари (1897–1961)
Венгерский актёр, сценарист и режиссёр. Участвовал в Первой мировой войне. С 1920 года снимался в немом кино, вскоре перешёл на работу на киностудии Star-Film, где дебютировал в качестве режиссёра и драматурга. В 1926–1928 годах работал в Берлине, затем в Лондоне. Начиная с 1936 года сотрудничал с несколькими кинокомпаниями в Вене. После Второй мировой войны уехал в Рим, где работал на Cinopera. Снял около сотни фильмов.

Фрэнк Борзейги (1894–1962)
Американский режиссёр и актёр. Начал сниматься в Голливуде в 1912 году. Как режиссёр дебютировал в 1915 году.
Автор серии чрезвычайно успешных фильмов с Джанет Гейнор и Чарльзом Фарреллом. За фильм «Седьмое небо» (1927) удостоился первого в истории «Оскара» за лучшую режиссуру, повторно получив эту награду за фильм «Плохая девчонка» (1931). Из поздних работ высокие оценки критиков получил нуар «Восход луны» (1948).

Робер Брессон (1901–1999)
Режиссёр и сценарист, считающийся одним из вдохновителей французской «новой волны». Известен своим аскетическим стилем, использованием непрофессиональных актёров и редким употреблением музыки в кино. Свой первый короткометражный фильм («Дела общественные») снял в 1934 году. Во время Второй мировой войны он провёл полтора года в немецком лагере для военнопленных — этот опыт, как и католическое воспитание, отразился на всём его творчестве. За свою полувековую карьеру снял 13 картин. Трижды экранизировал произведения Фёдора Достоевского («Карманник» (1959) по мотивам «Преступления и наказания», приз Французской киноакадемии за лучший фильм; «Кроткая» (1969), премия кинофестиваля в Сан-Себастьяне; «Четыре ночи мечтателя» (1971) по повести «Белые ночи», премия Британского киноинститута). Дважды получал приз за режиссуру Каннского кинофестиваля («Приговорённый к смерти бежал» (1956), «Деньги» (1983)). Оказал влияние на множество режиссёров, в том числе Андрея Тарковского, братьев Дарденн, Михаэля Ханеке, Аки Каурисмяки. Книга Брессона «Заметки о кинематографе» (1975) считается одной из наиболее важных книг о теории кино и кинокритике.

Лукино Висконти (1906–1976)
Итальянский режиссёр кино, оперы, драматического театра. Представитель аристократического рода, граф. Член Итальянской коммунистической партии, во время Второй мировой войны помогал Сопротивлению. Свой дебют «Одержимость» (1943) по роману Джеймса М. Кейна «Почтальон звонит дважды» снял на собственные деньги и деньги компартии. Его вторая картина «Земля дрожит» (1948) признана одним из шедевров неореализма. В 1940-е и 1950-е ставил в театре современных драматургов: Жана Кокто, Теннесси Уильямса, Артура Миллера. В 1954 году поставил в театре «Ла Скала» оперу Джузеппе Верди «Травиата». Получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля за экранизацию романа «Леопард» Джузеппе Томази ди Лампедуза (1963). Не раз обращался к теме кризиса семейных отношений («Рокко и его братья» (1960), «Туманные звёзды Большой Медведицы» (1965), «Семейный портрет в интерьере» (1974), «Гибель богов» (1969)). Экранизировал «Смерть в Венеции» (1971) Томаса Манна и «Невинного» Габриэле д'Аннунцио (1976, фильм был смонтирован уже после его смерти).

Эдуард Александрович Гаврилов (1934–2000)
Советский режиссёр и сценарист. Окончил режиссёрский факультет ВГИКа (1964, мастерская Ефима Дзигана). Снял самый первый сюжет для детского юмористического киножурнала «Ералаш» под названием «Позорное пятно». Среди самых известных работ — дебютная картина «Мимо окон идут поезда» про молодую учительницу литературы (1965, совместно с Валерием Кремнёвым), детские фильмы «Кыш и Двапортфеля» (1974), «Додумался, поздравляю!» (1976), «Кувырок через голову» (1987), «Щен из созвездия Гончих Псов» (1991), мелодрама «Двое и одна» (1988). Большинство его картин посвящено детям и их взаимодействию с миром взрослых.

Кармине Галлоне (1885–1973)
Итальянский режиссёр. Начинал как театральный актёр, занимался кинокритикой. В 1914 году дебютировал с фильмом «Обнажённая» по пьесе Анри Батайля. В 1916 году встретил романиста, сценариста и режиссёра Лучо Д'Амбра, который считается основоположником итальянской комедии. Вместе они создали картины «Её звали Козетта» (1917), «Гамлет и его шут» (1919), «Поцелуй Сирано» (1920).
В 1927 году уехал за границу и работал в кино Франции, Германии, Великобритании, Австрии и Венгрии. Среди работ этого периода картина «Земля без женщин» (1929), которая считается первым звуковым фильмом на немецком языке, и «Певучий город» (1930) — первая попытка музыкального фильма в Европе. Обладатель двух кубков Муссолини Венецианского кинофестиваля (за фильм-оперу Casta Diva (1935) и историческое кинополотно «Сципион Африканский» (1937)).

Лана Левановна Гогоберидзе (1928)
Грузинский режиссёр и сценарист. Окончила филологический факультет Тбилисского университета, режиссёрский факультет ВГИКа (мастерская Сергея Герасимова и Татьяны Макаровой). С 1957 года режиссёр студии «Грузия-фильм». Народная артистка Грузинской ССР (1979), преподаватель кинорежиссуры в Тбилисском театральном институте имени Шоты Руставели. Обладательница множества призов, в том числе Гран-при фестиваля в Сан-Ремо за «Несколько интервью по личным вопросам» (1978), зрительского приза Каннского фестиваля («День длиннее ночи», 1984), приза за лучшую режиссуру международного кинофестиваля в Токио («Круговорот», 1986). Переводила стихи Уолта Уитмена и Рабиндраната Тагора. Кавалер французского ордена Искусств и литературы (2021).

Нуца Гогоберидзе (1902–1966)
Советский режиссёр и сценарист. Окончила философский факультет в Йене, Германия.
В 25 лет стала первой грузинской женщиной-кинорежиссёром. Дружила с Сергеем Эйзенштейном, Александром Довженко и Михаилом Калатозовым. Автор документальных картин «Их царство» (1928), «Буба» (1930) и игрового фильма «Мрачная долина» (1934). В 1937 году была арестована и отправлена в ссылку на 10 лет как член семьи врага народа. После заключения, не имея возможности вернуться в кино, работала в отделении лексикографии Института языкознания.

Василий Михайлович Гончаров (1861–1915)
Русский режиссёр и сценарист, один из пионеров российского кинематографа, названный Александром Ханжонковым «первым русским кинорежиссёром». В 1880-х годах писал очерки, рассказы и пьесы.
В 1908 году в Москве представил картину о Степане Разине «Понизовая вольница», которая считается первым художественным фильмом, снятым в Российской империи. Работая режиссёром на кинофабрике Ханжонкова, выпустил «Песнь про купца Калашникова» (1909) и «Русскую свадьбу XVI столетия» (1909). В обеих картинах снялся Пётр Чардынин, ставший помощником Гончарова, а впоследствии — одним из самых знаменитых дореволюционных российских режиссёров. Автор «Обороны Севастополя» (1911), первой русской полнометражной кинопостановки.

Энрико Гуаццони (1876–1949)
Итальянский режиссёр и сценарист. Обучался живописи

в Институте изящных искусств в Риме, работал художником-декоратором. Свой первый короткометражный фильм снял в 1909 году. Вошёл в историю как автор пышных псевдоисторических постановочных фильмов. В 1911 году снял один из первых итальянских фильмов «Агриппина», в котором было занято около 2 000 статистов. Мировую известность получил после выхода фильма «Камо грядеши?» (1913), имевшего большой успех в Великобритании, Германии, России и США.

Роберто Данези (1882–1915)
Итальянский театральный и кинорежиссёр, оператор и владелец фотоателье. Родился в Риме. На собственной фотостудии ставит первые фильмы под псевдонимом Роберто Дан и отдаёт их на дистрибуцию киностудии Savoia, находящейся в Турине. С 1913 года становится одним из руководителей киностудии Savoia, одновременно с этим начинает сотрудничество с римской киностудией Cines. Известен как один из соавторов важного несохранившегося итальянского фильма «Потерянные в темноте» (1914, совместно с Нино Мартольо). В этом же году снял картину «Торквато Тассо» о жизни итальянского поэта XVI века при дворе Феррары. Погиб на войне в 1915 году.

Вадим Клавдиевич Дербенёв (1934–2016)
Советский и российский режиссёр, кинооператор и сценарист. В 1957 году окончил операторский факультет ВГИКа (мастерская Бориса Волчека), работал на киностудии «Молдова-фильм». За фильм «Атаман Кодр» (1958) получил Первую премию за лучшую операторскую работу на Всесоюзном кинофестивале в Киеве. Снял «Человек идёт за солнцем» (1961) Михаила Калика. Режиссёрским дебютом стала комедия «Путешествие в апрель» (1962) с мультипликационными вставками, нарисованными Вячеславом Котёночкиным. Вторая картина «Последний месяц осени» получила на Международном кинофестивале в Мар-дель-Плата премию «Южный крест» и специальный приз «За поэтическую атмосферу фильма». С 1969 года работал на «Мосфильме», где снял несколько балетных фильмов-спектаклей. В 1980-е поставил ряд популярных остросюжетных картин («Тайна «Черных дроздов» (1983), «Змеелов» (1985)).

Анджей Жулавски (1940–2016)
Режиссёр, сценарист и писатель. Окончил режиссёрский факультет Высшего кинематографического института (ИДЕК) во Франции. Дебютировал картиной «Третья часть ночи» (1971), награждённой призом Анджея Мунка. Второй фильм «Дьявол» (1972), по свидетельству режиссёра, был запрещён польской цензурой по приказу министра культуры СССР Екатерины Фурцевой и пролежал на полке 16 лет. Съёмки фильма «На серебряной планете» по фантастическому роману своего двоюродного деда Ежи Жулавского сворачиваются в 1977 году по приказу заместителя министра культуры Польши, а Жулавски вынужден покинуть страну под угрозой уголовного преследования. Незаконченную картину удалось смонтировать и выпустить лишь в 1989 году. Среди наиболее известных фильмов — «Главное — любить» (1975) с Роми Шнайдер, хоррор «Одержимая» (1981), принёсший Изабель Аджани приз Каннского кинофестиваля и премию «Сезар», драма «Шальная любовь» (1985, экранизация романа Фёдора Достоевского «Идиот»). Был женат на актрисе Софи Марсо. Его последняя картина «Космос» (2015) получила приз в Локарно за лучшую режиссуру.

Ален Кавалье (1931)
Французский режиссёр, сценарист, оператор. Работал ассистентом Эдуара Молинаро и Луи Маля. В 1958 году дебютировал как режиссёр короткометражным фильмом «Американец». В 1960-х годах снимал политические триллеры и мелодрамы с Аленом Делоном, Катрин Денёв и Роми Шнайдер («Поединок на острове» (1962), «Непокорённый» (1964), «Смятение» (1968)). В конце 1970-х перешёл к камерным историям, снятым в более экспериментальной манере («Полный бак бензина высшего качества» (1975) и «Мартин и Леа» (1978)). Вышедшая в 1986 году картина «Тереза» получила приз жюри на Каннском кинофестивале и премию «Сезар» в шести категориях, в том числе за лучший фильм и лучшую режиссёрскую работу. После успеха «Терезы» практически отходит от традиционных форм и создаёт экспериментальные фильмы-эссе, снятые без бюджета с помощью любительской видеокамеры. В его поздних работах стирается грань между документальным и игровым кино.

Роман Лазаревич Кармен (1906–1978)
Советский режиссёр, фронтовой кинооператор, публицист. Получил известность за репортажи из Испании во время гражданской войны, где познакомился с Эрнестом Хемингуэем. Начальник киногрупп ряда фронтов Красной армии. Запечатлел подписание акта о безоговорочной капитуляции Германии. Автор нескольких книг, воспоминаний и статей для газет и журналов. Снимал в Албании, Вьетнаме, Китае, Бирме, Индии, Индонезии и странах Южной Америки. Преподавал во ВГИКе. Как оператор участвовал в создании фильмов «Испания» (1939), «Разгром немецких войск под Москвой» (1942), «Берлин» (1945), «Суд народов» (1946, о Нюрнбергском процессе), «Вьетнам» (1955), как режиссёр снял картины «Широка страна моя» (1958, первый советский панорамный фильм), «Гренада, Гренада, Гренада моя…» (1968, совместно с Константином Симоновым). Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, трёх Сталинских премий и Государственной премии СССР.

Василий Васильевич Катанян (1924–1999)
Советский режиссёр-документалист. В 1944 году поступил во ВГИК на режиссёрский факультет в мастерскую Григория Козинцева, где познакомился с Эльдаром Рязановым, ставшим Катаняну близким другом. В 1955 году с картиной «Остров Сахалин» (1954) участвовал в программе короткометражных и документальных фильмов Каннского кинофестиваля. Совместно с Леонидом Махначом снял первый советский кругорамный фильм «Дорога весны» (1959). Был дружен с Лилей Брик, Майей Плисецкой, Аллой Демидовой, Сергеем Параджановым. Часть его рукописей, дневников и писем находится на хранении в государственных архивах.

Джек Конуэй (1887–1952)
Американский режиссёр, актёр и продюсер. Начинал как актёр репертуарного театра, снимался в вестернах. Его режиссёрские работы выходили на студиях Universal и MGM. Самый известный фильм — экранизация Диккенса «Повесть о двух городах» (1935). Снял первую версию голливудской истории о пути к славе «Звезда родилась» (1937). Большой успех имели его картины «Шумный город» (1940), «Кабак» (1941) и «Рекламисты» (1947) с Кларком Гейблом. Кроме «Повести о двух городах», снял еще две картины, номинированные на «Оскар», — «Да здравствует Вилья!» (1934) и «Оклеветанная» (1936).

Акира Куросава (1910–1998)
Японский режиссёр и сценарист. С детства обладал способностью к живописи. Не сумев поступить в колледж, начал работать ассистентом режиссёра Кадзиро Ямомото и лишь через семь лет поставил свою первую картину «Гений дзюдо» (1943). Начиная с фильма «Пьяный ангел» (1945) часто работал с актёром Тосиро Мифунэ. Международная слава пришла к нему после фильма «Расёмон» (1950) по новеллам Рюноскэ Акутагавы («Золотой лев» Венецианского кинофестиваля и премия «Оскар»). Не раз обращался к экранизациям классиков: «Идиот» (1951, по роману Фёдора Достоевского), «На дне» (1957, по пьесе Максима Горького), «Трон в крови» (1957) и «Ран» (1985) (соответственно по пьесам «Макбет» и «Король Лир» Уильяма Шекспира), «Телохранитель» (1961, по романам Дэшила Хэммета «Кровавая жатва» и «Стеклянный ключ»). «Жить» (1952) был вдохновлён «Смертью Ивана Ильича» Льва Толстого. Снял один из самых влиятельных японских фильмов в истории кино «Семь самураев», получивший «Серебряного льва» в Венеции. В 1975 году поставил на студии «Мосфильм» фильм «Дерсу Узала» по мотивам произведений Владимира Арсеньева (главный приз ММКФ и премия «Оскар»). Оказал огромное влияние на американское кино, в частности на вестерны. В поздние годы жизни дружил с Мартином Скорсезе, который сыграл Ван Гога в его поэтичной картине «Сны» (1990).

Лау Лауритцен — старший (1878–1938)
Датский режиссёр, актёр и сценарист. В 1911 году снял свою первую картину — короткометражную комедию «Миранда» по мотивам пьесы Карло Гольдони. Наиболее известен по фильмам с участием комического дуэта Пат и Паташон, в том числе «Кино, флирт и обручение» (1921), «Солнце, лето и студентки» (1922), «Он, она и Гамлет» (1922), «Наши друзья зимой» (1923), «Бравые путешественники на Ривьере» (1924), «Дон Кихот» (1926) и «Охотники на волков» (1926). Отец датского режиссёра Лау Лауритцена — младшего.

Роже Ленар (1903–1985)
Французский режиссёр и кинокритик. Начал снимать кино в 1934 году. В 1948 году выпустил свой полнометражный дебют «Последние каникулы», в 1961-м — «Полуночное свидание», а в 1964 году — телевизионный фильм «Девушка в горах». Писал статьи в Cahiers du Cinéma, Fontaine, Esprit L'Écran français и других журналах о кино. Один из создателей киноклуба Objectif 49 вместе с Робером Брессоном, Жаном Кокто и Александром Астрюком, основатель «Фестиваля про́клятых фильмов» в Биаррице.

Татьяна Николаевна Лукашевич (1905–1972)
Советский режиссёр и сценарист. В 1927 году окончила режиссёрский факультет ГТК — Государственного техникума кинематографии (будущего ВГИКа). Работала ассистентом режиссёра на картинах «Одна из многих» Николая Ходатаева и «Москва в Октябре» Бориса Барнета. В 1928 году дебютировала в режиссуре с научно-популярным фильмом «Война империалистической войне». С 1932 года — режиссёр московской киностудии «Союзкино» (позднее «Мосфильм»). Во время Великой Отечественной войны снимала документальные и научно-популярные фильмы. Наибольшую известность ей принесли фильмы про детей и подростков («Гаврош» (1937), «Подкидыш» (1939), «Аттестат зрелости» (1954), «Ход конём» (1962)). Работала вторым режиссёром на картинах «Суд чести» (1948) Абрама Роома и «Заговор обречённых» (1950) Михаила Калатозова.

Луиджи Маджи (1867–1946)
Итальянский режиссёр, сценарист, актёр. Начинал как актёр любительской труппы. С 1906 года работал актёром, режиссёром, сценаристом и художественным руководителем в кинокомпании Ambrosio. Первым успешным фильмом стал «Последние дни Помпеи» (1908, совместно с Артуро Амброзио) с эффектной операторской работой Роберто Оменьи. Картина положила начало жанру итальянского исторического кино. Во многих своих фильмах он также появлялся в роли актёра, в том числе в «Золотой свадьбе» (1911) о войне за независимость Италии. В 1912 году снял драму «Сатана», повлиявшую на таких режиссёров, как Дэвид Уорк Гриффит и Карл Теодор Дрейер. Его последней картиной стала «Живая кукла» (1925) — один из первых итальянских научно-фантастических фильмов. После ухода из кино посвятил себя театральной деятельности и созданию радиокомедий.

Леонид Владимирович Махнач (1933–2014)
Советский и российский режиссёр и сценарист документального кино. В 1954–1957 годах — ассистент режиссёра на киностудии «Мосфильм». Учился на режиссёрском факультете ВГИКа (мастерская Льва Кулешова), который окончил в 1957 году. Работал на Центральной студии документальных фильмов. Как режиссёр снял свыше 160 документальных картин и сюжетов в киножурналах. Во многих фильмах был также автором или соавтором сценария. Совместно с Василием Катаняном снял первый советский кругорамный фильм «Дорога весны» (1959). Народный артист РСФСР, кавалер ордена Трудового Красного Знамени.

Иржи Менцель (1938–2020)
Чешский режиссёр, сценарист и актёр, один из основателей чешской «новой волны» вместе с Верой Хитиловой и Милошем Форманом. Поступал в Академию музыкального искусства в Праге на театральный факультет, но не был принят «за отсутствием необходимых данных». После этого поступил на факультет кино и телевидения той же академии. Часто экранизировал произведения писателя Богумила Грабала («Поезда под пристальным наблюдением» (1966), принесший ему «Оскар» за лучший иностранный фильм, «Жаворонки на нити» (1969), «В старые добрые времена» (1980), «Праздник подснежников» (1983), «Я обслуживал английского короля» (2006)). Номинировался на «Оскар»

за фильм «Деревенька моя центральная» (1985). Снимался в кино, в том числе у Юрая Герца, Олдржиха Липского и Кшиштофа Занусси. Работал в театре.

Винсент Миннелли (1903–1986)
Американский режиссёр театра и кино. С 1929 года работал фотографом, затем — помощником режиссёра и художником в театре. Ставил балеты. Наибольшую известность приобрёл благодаря постановкам красочных мюзиклов, которые стали классикой жанра («Встреть меня в Сент-Луисе» (1944), «Жижи» (1959), получивший «Оскар» и «Золотой глобус»). Также снимал драмы: «Злые и красивые» (1952), награжденную пятью «Оскарами», «И подбежали они» (1958) с Фрэнком Синатрой, «Домой с холма» (1960) с Робертом Митчумом. Работал с Фредом Астером, Кирком Дугласом, Джином Келли. Муж голливудской звезды Джуди Гарленд, отец актрисы и певицы Лайзы Миннелли.

Джефф Мюссо (1907–2007)
Французский режиссёр и композитор. В детстве учился игре на скрипке, но был вынужден отказаться от музыкальной карьеры после травмы плеча. Начал работать в кино в 1936 году как специалист по звуку и автор документальных фильмов. В игровом кино дебютировал картиной «Пуританин» (1937) по роману Лайама О'Флаэрти, наполненному отсылками к «Преступлению и наказанию» Достоевского. Фильм с актёрскими работами Жана-Луи Барро, Пьера Френе, Вивиан Романс и музыкой, написанной самим режиссёром, был удостоен приза Луи Деллюка. Съёмкам запланированной экранизации романа «Мрачная душа» О'Флаэрти с Марлен Дитрих помешало начало войны. В 1939 году вышел созданный в «партизанских» условиях фильм «Последняя молодость», снова по произведению Лайама О'Флаэрти. В 1970-е годы снял серию документальных фильмов о Перу.

Юрий Николаевич Озеров (1921–2001)
Советский и российский режиссёр и сценарист. Участник Великой Отечественной войны. Учился режиссуре во ВГИКе у Игоря Савченко на одном курсе с Марленом Хуциевым, Александром Аловым, Владимиром Наумовым и Сергеем Параджановым. Вошёл в историю как автор киноэпопей, посвящённых Великой Отечественной войне. В основу эпопеи «Освобождение» (1968–1971) легли мемуары маршала Георгия Жукова. Картину посмотрело более 400 миллионов человек по всему миру. Затем последовали «Солдаты свободы» (1977), «Битва за Москву» (1985) и «Сталинград» (1989). Во всех киноэпопеях роль маршала Жукова сыграл Михаил Ульянов. С 1979 года преподавал во ВГИКе, был членом коллегии Госкино СССР.

Роберто Оменья (1876–1948)
Итальянский оператор и режиссёр. Совместно с Артуро Амброзио в 1906 году основал туринскую кинокомпанию Ambrosio, для которой снял почти 100 фильмов в качестве художественного руководителя, оператора или режиссёра. Пионер документального кино, автор одних из первых фильмов о путешествиях, природе и медицине, таких как «Невропатология» (1908), «Охота на леопарда» (1909), «Китайские похороны» (1911), «Жизнь бабочек» (1911). В качестве оператора работал над фильмом Луиджи Маджи и Артуро Амброзио «Последние дни Помпеи» (1908), положившим начало жанру итальянского исторического кино. Его картины «Взгляд на морское дно» (1936) и «Чудесный мир» (1938) получили награды на Венецианском кинофестивале.

Макс Офюльс (1902–1957)
Немецкий режиссёр, урожденный Максимилиан Оппенхаймер. Вскоре после успеха своего дебюта «Флирт» (1933) по пьесе Артура Шницлера был вынужден эмигрировать во Францию, где работал над антифашистскими радиопередачами и снял четыре фильма. В 1940 году был призван в армию. В 1941 году эмигрировал с семьёй в США. Его наиболее известные фильмы в Голливуде — «Письмо незнакомки» (1948), «Пленница» (1949), «Момент безрассудства» (1949). В 1949 вернулся во Францию, где снял свои самые нашумевшие картины — «Карусель» (1953) по Артуру Шницлеру, «Наслаждение» (1954) по рассказам Ги де Мопассана, «Лола Монтес» (1955). Его манера снимать скользящей камерой повлияла на многих режиссеров, в том числе Стэнли Кубрика. Умер в Гамбурге, где работал в Немецком театре. Похоронен в Париже на кладбище Пер-Лашез.

Живоин Павлович (1933–1998)
Югославский и сербский режиссёр, сценарист, педагог. Один из представителей «югославской чёрной волны». С начала 1950-х годов публиковал статьи по искусству кино в газетах Белграда. Его первой заметной работой стал короткометражный фильм «Живая вода» в киноальманахе «Капли, воды, воины» (1962), отмеченном специальным призом жюри кинофестиваля в Пуле. Впоследствии ещё трижды становился призёром этого конкурса: «Серебряная арена» за фильм «Пробуждение крыс» (1967, также «Серебряный медведь» на Берлинском кинофестивале); «Золотая арена» за фильм «Когда я буду мёртвым и белым» (1968); «Золотая арена» за сценарий к фильму «Запах тела» (1983). С начала 1960-х годов занимался литературной деятельностью.

Марсель Паньоль (1895–1974)
Французский драматург и режиссёр, первый кинематографист, ставший членом Французской академии. В 1916 году уехал из Марселя в Париж, где начал писать пьесы. Успех пришёл только в 1928 году, после пьесы «Топаз». В 1930-е годы создаёт кинокомпанию и снимает по своим же произведениям трилогию о марсельских рабочих («Мариус» (1931), «Фанни» (1932) и «Сезар» (1936)), а также две версии «Топаза». Среди его успешных картин — «Жена булочника» (1938), «Дочь землекопа» (1940), «Наис» (1946). В 1951 году снял третью версия «Топаза». Последняя работа Паньоля в кино — «Письма с моей мельницы» (1954) по рассказам Альфонса Доде. В 1955 году возглавлял Каннский кинофестиваль, а в 1957 и 1966 годах был членом его жюри.

Иосиф Михайлович Посельский (1899–1970)
Советский режиссёр документального кино. Кинокарьеру начал в 1928 году на студии «Совкино». Затем перешёл на Московскую студию кинохроники (с 1944 года — ЦСДФ). В 1934–1937 годах руководил выпуском киножурнала «Советское искусство». По его инициативе в 1946 году был создан киножурнал «Советский спорт». Среди его картин — «Памяти Ильича» (1939), «В логове зверя» (1945, о разгроме немецкой армии советскими войсками в Восточной Пруссии), «В революционной Кубе» (1960) и многие другие. Заслуженный деятель искусств Литовской ССР. Лауреат трёх Сталинских премий.

Семён Липович Райтбурт (1921–2012)
Советский, российский режиссёр и сценарист. В 1939 году поступил во ВГИК, обучался у Льва Кулешова и Сергея Эйзенштейна. Принимал участие в Великой Отечественной войне, был тяжело ранен. В декабре 1944 года после демобилизации был восстановлен на третьем курсе режиссёрского факультета ВГИКа, который окончил в 1948 году. Стал одним из родоначальников советского авторского научно-популярного кино, работал на «Мосфильме». Картины «На берегу озера Иссык-Куль» (1954) и «Развитие рефлекторной деятельности в онтогенезе» (1957) были отмечены премиями Венецианского кинофестиваля, «Секрет НСЕ» — премией Всесоюзного кинофестиваля (1959) и премией имени Ломоносова (1961). С 1961 года преподавал во ВГИКе. В 1964 году снял одну из самых известных своих работ — игровую короткометражную ленту «Что такое теория относительности?» (1964) с Аллой Демидовой, оказавшую влияние на жанр научно-художественных фильмов.

Вальтер Райш (1903–1983)
Австрийский сценарист и режиссёр, автор песен к фильмам. Писал сценарии к таким известным картинам, как «Ниночка» (1939) Эрнста Любича, «Газовый свет» (1944) Джорджа Кьюкора, «Титаник» (1953) Джина (Жана) Негулеско. Приходился двоюродным братом пианисту, композитору, писателю и поэту Георгу Крайслеру.

Альфред Сентелл (1895–1981)
Американский режиссёр. Начиная с 1917 года снял более 60 фильмов, в основном короткометражных комедий. Работал на крупные голливудские студии — Fox Film («Морской волк» (1930) по роману Джека Лондона), RKO Radio Pictures (мелодрама «Право на роман» (1933)). В 1943 году снял байопик «Джек Лондон». Удалился от дел после контрактного спора с компанией Republic Studios в 1947 году.

Владимир Фёдорович Сиверсен (1873–?)
Оператор, сценарист и режиссёр. В 1905 году организовал в Москве лабораторию по изготовлению русских надписей для фильмов фирмы Gaumont — «Гомон и Сиверсен». Его оборудование использовал Александр Ханжонков. Снимал первые художественные фильмы ателье Ханжонкова, в том числе: «Драма в таборе подмосковных цыган» (1908), «Песнь про купца Калашникова» (1909), «Русская свадьба XVI столетия» (1909), «Ванька-ключник» (1909), «Боярин Орша» (1909), «Мёртвые души» (1909), «Чародейка» (1909). После 1910 года занимался техническими разработками в ателье Ханжонкова, затем работал в Одесском отделении студии Pathé. В 1918 году вернулся на свою родину в Германию. В Берлине стал ведущим оператором в возобновлённой фирме Дмитрия Харитонова и участвовал в съёмках фильмов Петра Чардынина «Дубровский» (1921) и Николая Маликова «Псиша» (1923).

Виктор Фёдорович Соколов (1928–2015)
Советский и российский актёр и режиссёр дубляжа, режиссёр, сценарист. Окончил актёрский факультет ГИТИСа. Дебютировал в кино в 1952 году в картине «Навстречу жизни» вместе с Надеждой Румянцевой. В 1960 году окончил режиссёрский факультет ВГИКа и начал работу на киностудии «Ленфильм». В 1965 году снял фильм «Друзья и годы», экранизацию пьесы Леонида Зорина о трёх друзьях детства, на судьбах которых по-разному отразились драматические события советской истории. Картина вызвала недовольство властей и подверглась цензуре, в то же время получив высокие оценки многих кинематографистов и зрителей.

Александр Николаевич Сокуров (1951)
Советский и российский режиссёр и сценарист. В 1975 году поступил на режиссёрский факультет ВГИКа, где подружился со сценаристом Юрием Арабовым, который впоследствии стал его постоянным соавтором. Его дебют «Одинокий голос человека» по произведениям Андрея Платонова не был засчитан руководством института как дипломная работа, но в дальнейшем получил Гран-при в Локарно. В 1989 году стал обладателем приза Берлинского кинофестиваля за фильм «Дни затмения», а картина «Круг второй» была отмечена призом ФИПРЕССИ Роттердамского кинофестиваля (1991). Картина «Молох» (1999) получила приз за лучший сценарий и номинацию на «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале, а также выдвигалась от России на премию «Оскар». Через два года вернулся в Канны с фильмом «Телец» (2001), который был номинирован на «Золотую пальмовую ветвь». В 2002 году выпустил картину «Русский ковчег», снятую в Зимнем дворце одним дублем без остановки камеры (приз за изобразительное решение на МКФ в Торонто и премия «Ника»). В 2003 году получил приз ФИПРЕССИ на Каннском кинофестивале за драму «Отец и сын», а в 2011-м — премию «Золотой лев» 68-го Венецианского кинофестиваля за картину «Фауст». В 2010 году открыл свою мастерскую на кафедре кино и телевидения Кабардино-Балкарского государственного университета, выпускниками которой стали в том числе Кантемир Балагов, Кира Коваленко и Владимир Битоков. Народный артист России (2004), обладатель почётного «Леопарда» кинофестиваля в Локарно за особый вклад в кинематограф (2006).

Юлия Ипполитовна Солнцева (1901–1989)
Советская актриса, режиссёр. Окончила актёрские курсы Государственного института музыкальной драмы (ныне ГИТИС). Работала в Московском камерном театре. Дебютировала в кино в 1924 году в роли королевы Марса Аэлиты в фильме Якова Протазанова «Аэлита». В этом же году снялась в комедии «Папиросница от Моссельпрома» Юрия Желябужского. С 1929 года работала ассистентом режиссёра. С 1939 года ставила картины как режиссёр: вначале совместно с мужем Александром Довженко, после его смерти — самостоятельно. С 1946 года работала на студии «Мосфильм». Первая женщина-режиссёр, удостоенная Приза за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале за фильм «Повесть пламенных лет» (1960). Обладательница многочисленных наград, в том

числе почётного диплома кинофестиваля в Лондоне за фильм «Поэма о море» (1962), специального диплома жюри кинофестиваля в Сан-Себастьяне за фильм «Зачарованная Десна» (1965).

Уго Фалена
(1875–1931)
Итальянский режиссёр и либреттист. В 1896 году основал собственную театральную труппу и дебютировал как постановщик оперой «Триумфы души». С 1909 года работал в кино. Был назначен художественным руководителем Film d'Arte Italiana, итальянского отделения французской компании Pathé. Снял ряд фильмов в историческом жанре, среди которых «Отелло» (1909), «Беатриче Ченчи» (1910), «Саломея» (1910), «Вильгельм Телль» (1911), «Ромео и Джульетта» (1912). Наибольшим успехом пользовались его картины «Вина Джованны», «Сильнейший» и «Король-призрак», снятые в 1914 году. С 1917 года был художественным руководителем компании Tespi Film, где поставил среди прочего киноадаптацию оперы «Сельская честь» Пьетро Масканьи. Сопрано Джемма Беллинчони не только сыграла одну из ролей, но и исполнила свою партию на премьере. В 1918 году основал собственную компанию Bernini Film. В 1920-е годы вернулся к работе в театре.

Луи Фейад
(1873–1925)
Французский режиссёр, сценарист. Начинал как журналист и актёр-любитель. С 1905 года сотрудничал со студией Gaumont как сценарист и режиссёр, впоследствии став её художественным руководителем. В 1913–1914 годах снял серию из пяти фильмов о Фантомасе, которые произвели сенсацию во Франции. Во время Первой мировой войны был мобилизован и больше года пробыл в армии. Вернувшись, снял сериал «Вампиры» (1915–1916) из 10 частей, прославивший актрису Мюзидору, первую «роковую женщину» в истории кино. Снял 634 фильма. Считается одним из пионеров натурных съёмок. Его методы оказали влияние на таких режиссёров, как Луис Бунюэль, Ален Рене, Жан-Люк Годар и Франсуа Трюффо.

Василий Фёдорович Фёдоров
(1891–1971)
Советский актёр и режиссёр театра и кино, театральный художник. Учился на курсах искусствоведения при Народном университете А. Л. Шанявского. В 1921 году поступил в Государственные режиссёрские мастерские Всеволода Мейерхольда, в следующем году влившиеся в ГИТИС. В 1922 году вместе с Мейерхольдом в числе группы его учеников покинул ГИТИС. Дебютировал как режиссёр в новой Мастерской Мейерхольда в 1923 году, поставив спектакль «Тиары века». До 1927 года работал в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда как актёр, сценограф, а затем и как режиссёр. В 1926 году уехал в Азербайджан и работал в Бакинском рабочем театре. В 1927–1930 годах вместе с Леонидом Волковым возглавлял Реалистический театр, образованный на основе Четвёртой студии МХАТ. Работал главным режиссёром Ленинградского Большого драматического театра. Ставил спектакли в Театре Революции, а также в театрах Ашхабада, Минска, Новосибирска и Свердловска. Как режиссёр снял по собственному сценарию фильмы «Мёртвый дом» («Тюрьма народов», 1932) и «Конец полустанка» (1935).

Чарльз Э. Форд
(1899–1942)
Режиссёр, продюсер и кинооператор. Снимал хронику во время Первой мировой войны, после её окончания работал в качестве оператора в компаниях Fox, Pathé и International Newsreels. Номинировался на премию «Оскар» за короткометражку Camera Thrills (1935). Выступал в качестве продюсера на фильмах Джозефа Кейна «Малыш Билли возвращается» (1938) и «Вперед, рейнджеры» (1938) (оба с популярным актером Роем Роджерсом), «Золотая жила в небе» (1938). Его последней картиной стал приключенческий фильм «Джакаре, убийца из Амазонии» (1942), съёмки которого проходили в джунглях реки Амазонки. В том же году неожиданно умер от перитонита.

Вилли Форст
(1903–1980)
Австрийский актёр, режиссёр, продюсер. Первую роль сыграл в фильме «Путеводитель» (1920). В 1927 году стал регулярно снимался в кино, в том числе появился в двух фильмах с участием Марлен Дитрих — «Кафе Электрик» (1927) и «Опасности брачного периода» (1929). В 1933 году дебютировал в качестве режиссёра и сценариста, поставив фильм «Тихо умоляют мои песни». В 1942 году снял музыкальную комедию «Венская кровь» (приз на 10-м Венецианском кинофестивале). В 1951 году фильм Форста «Грешница» вызвал скандал из-за короткой сцены с обнажённой натурщицей. Последней работой стала картина «Вена, ты город моей мечты» (1957).

Рустам Усманович Хамдамов
(1944)
Советский и российский режиссёр, сценарист и художник. В 1969 году закончил ВГИК (мастерская Григория Чухрая). В 1967 году снял короткометражную студенческую работу «В горах мое сердце» по рассказу Уильяма Сарояна. Работал художником по костюмам на фильмах «Дворянское гнездо» (1969) Андрея Кончаловского и «Седьмая пуля» (1972) Али Хамраева. Съёмки картины «Нечаянные радости» по мотивам биографии Веры Холодной были начаты в 1972 году, но фильм не был закончен, а в дальнейшем фильм был переснят Никитой Михалковым как «Раба любви» (1975). В 1991 году снимает «Анну Карамазофф», куда вошли отрывки из «Нечаянных радостей». Из-за конфликта с Хамдамовым продюсер Серж Зильберман арестовал и хранил у себя копию фильма. В 2017 году снял «Мешок без дна», вольную экранизацию рассказа Рюносукэ Акутагавы «В чаще», показанную на Московском международном кинофестивале (специальный приз жюри «Серебряный Георгий») и на кинофестивале в Роттердаме. В 2003 году получил Гран-при «Культурное достояние нации» и тогда же стал первым в истории российским художником, работы которого при жизни были приняты в современную коллекцию Эрмитажа. Почётный член Российской академии художеств.

Эдвард Хосе
(1865–1930)
Актёр, кинорежиссёр, продюсер. Родился в Роттердаме. Доступные источники спорят в том, был ли он голландцем или бельгийцем. Хосе начал киноканьеру в США в качестве актёра, сыграв в нескольких фильмах с главным секс-символом эпохи актрисой Тедой Барой, а также в знаменитом сериале 1914 года «Опасные похождения Полины». В качестве режиссёра за 10 лет работы с 1915 по 1925 год создал 42 кинокартины. В 1922 году покинул США. В последние годы жизни снял несколько фильмов в Великобритании и Франции. Скончался в Ницце в 1930 году.

Пётр Иванович Чардынин
(1873–1934)
Русский актёр и режиссёр. Окончил Музыкально-драматическое училище при Московском филармоническом обществе, работал в провинциальных театрах. Начал сниматься в кино в 1907 году. Играл в фильмах Василия Гончарова «Песнь про купца Калашникова» (1909) и «Русская свадьба XVI столетия» (1909). Дебютировал в режиссуре фильмом «Власть тьмы» (1909) и вскоре стал ведущим постановщиком в киноателье Александра Ханжонкова. В 1916 году перешёл в киноателье Дмитрия Харитонова, где выпустил несколько успешных мелодрам. В 1918 году вышел двухсерийный фильм-бенефис «Молчи, грусть… молчи…», который он снял по собственному сценарию и сыграл в нём одну из главных ролей. В 1920–1923 годах жил в Латвии, вместе с режиссёром Вилисом Сеглиньшем создал первую латвийскую киностудию. Вернувшись на родину, работал на украинских киностудиях. С 1924 по 1929 год был женат на актрисе и будущем режиссёре Маргарите Барской.

Пьер Шеналь
(1904–1990)
Французский режиссёр и сценарист. Начинал со съёмок документального кино. Наибольшую известность приобрёл как автор фильмов в жанрах нуар и поэтического реализма, в числе которых «Улица без имени» (1933) о жизни деклассированных элементов и «Алиби» (1937) с Эрихом фон Штрогеймом. Картина «Преступление и наказание» (1935) по роману Достоевского номинировалась на главный приз Венецианского кинофестиваля. В 1939 году снял фильм «Последний поворот» — первую экранизацию романа Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды». В 1942 году эмигрировал из Франции в Аргентину, где снимал фильмы в жанре триллера. После войны вернулся во Францию. В 1985 году был удостоен специального приза Фестиваля детективного кино MystFest в Каттолике (Италия) за вклад в кинематограф.

Геннадий Фёдорович Шпаликов
(1937–1974)
Советский сценарист, режиссёр, поэт. В 1956 году поступил на сценарный факультет ВГИКа. Его друзьями во время учебы стали киновед Наум Клейман, сценарист Павел Финн, режиссёр Юлий Файт. Автор сценариев к картинам «Застава Ильича» (1965) Марлена Хуциева, «Я шагаю по Москве» (1964) Георгия Данелии, «Я родом из детства» (1966) Виктора Турова, «Ты и я» (1971) Ларисы Шепитько, «Пой песню, поэт…» (1973) Сергея Урусевского. Также написал сценарии к мультфильмам Андрея Хржановского «Жил-был Козявин» (1966) и «Стеклянная гармоника» (1968). Песни на стихи Шпаликова звучат в фильмах «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии, «Пока фронт в обороне» (1964) и «Мальчик и девочка» (1966) Юлия Файта, «Рабочий посёлок» (1965) Владимира Венгерова, «Военно-полевой роман» (1983) Петра Тодоровского. В 1966 году снял свою единственную режиссёрскую работу «Долгая счастливая жизнь». Покончил с собой в 1974 году.

Эрих фон Штрогейм
(1885–1957)
Американский режиссёр, сценарист и актёр. До переезда в 1909 году в США жил в Вене, которая впоследствии стала местом действия его голливудского фильма «Свадебный марш» (1928). В Голливуде дебютировал в режиссуре фильмом «Слепые мужья» (1919 год), где также был сценаристом, художником по костюмам и исполнителем одной из главных ролей. Картина, как и «Глупые жены» (1922), имела зрительский успех. Вершиной его режиссёрской деятельности стала драма «Алчность» (1923–1925), сокращённая по требованию продюсеров с девяти часов до двух с половиной. В 1926 году снял фильм «Королева Келли» с Глорией Свенсон. В 1936 году уехал во Францию. Одну из самых известных ролей Штрогейм сыграл в фильме Билли Уайлдера «Бульвар Сансет» (1950), где вновь поработал с Глорией Свенсон.

ПЛОЩАДКИ

КИНОТЕАТР «ИЛЛЮЗИОН»

Адрес: Москва, Котельническая набережная, 1/15
Метро: Таганская, Китай-город
+7 495 915-43-53, +7 495 915-43-39
illuzion@gff-rf.ru

КИНОТЕАТР «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ»

Адрес: Москва, Арбатская площадь, 14, строение 1
Метро: Арбатская
Info@cinema1909.ru
+7 800 234 19 09

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»

Адрес: Москва, ул. Крымский Вал, 9, строение 32, Парк Горького
Метро: Парк культуры, Октябрьская
welcome@garagemca.org
+7 495 645 05 20

ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Адрес: Москва, Зубовский бульвар, 2, строение 7
Метро: Парк культуры
info@cdkino.ru
+7 495 637-79-19

МОСКИНО КОСМОС

Адрес: Москва, проспект Мира, 109
Метро: ВДНХ (выход к Звёздному бульвару)
info@mos-kino.ru
+7 495 687-46-69

ISBN 978-5-6045059-6-0 (Фаро)
Общество с ограниченной ответственностью «Фаро»,
199397, Санкт-Петербург,
ул. Кораблестроителей, д. 30, лит. А,
пом. 36Н, комн. 5

ISBN 978-5-6045059-6-0

КАТАЛОГ

Редактор:
Надежда Степанова
Научный консультант:
Николай Изволов
Литературный редактор:
Тамара Сергеева

Тексты:
Андрей Апостолов, киновед, преподаватель ВГИКа
Владимир Виноградов, киновед, доктор искусствоведения
Дарья Горбач, младший искусствовед Госфильмофонда России
Алексей Гусев, киновед и кинокритик
Виктория Елизарова, старший искусствовед Госфильмофонда России
Николай Изволов, историк кино, художественный руководитель фестиваля
Андрей Икко, старший искусствовед Госфильмофонда России
Сергей Каптерев, киновед, доктор философии (PhD)
Дмитрий Карпюк, кинокритик
Виктория Левитова, киновед
Евгений Марголит, историк кино, главный искусствовед Госфильмофонда России
Алиса Насртдинова, программный директор фестиваля
Наталья Нусинова, киновед, доктор искусствоведения
Сергей Огудов, старший искусствовед Госфильмофонда России
Андрей Плахов, кинокритик, обозреватель газеты «Коммерсантъ»
Арина Раннева, филолог, старший редактор киноведческой базы «Чапаев»
Алина Рослякова, киновед
Наталья Рябчикова, историк кино, доктор философии (PhD)
Максим Селезнёв, кинокритик, куратор
Виктория Смирнова-Майзель, кинокритик, заместитель главного редактора журнала «Кинема»
Артём Сопин, киновед, доцент РГГУ
Василий Степанов, кинокритик, главный редактор журнала «Сеанс»
Анастасия Терентьева, ведущий искусствовед Госфильмофонда России
Юлий Файт, кинорежиссёр
Денис Федорин, ведущий искусствовед Госфильмофонда России
Дмитрий Фролов, куратор, соучредитель и куратор Московского международного фестиваля экспериментальных фильмов (MIEFF)
Кристоф Хубер, историк кино, кинокритик, куратор Австрийского музея кино
Тамара Шведюк, старший искусствовед Госфильмофонда России

Корректор:
Галина Лаврик

Фотографии:
Cineteca di Bologna, Cristaldi Film, Gaumont, Japan Foundation, Lithuanian Film Centre, Národní filmový archiv / National Film Archive (Чехия), Park Circus, Slovenian Film Centre, Tamasa Distribution, Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК), Госфильмофонд России, Казахфильм, Молдова-филм, Киностудия имени Горького, Ленфильм, Мосфильм, Российский государственный архив кинофотодокументов (РГАКФД)

Дизайн и вёрстка:
FARO STUDIO, Андрей Шелютто, Ирина Чекмарёва

Печать:
«НП-принт», Санкт-Петербург
Тираж: 700 экз.

archivefest.ru

ISBN 978-5-6045059-6-0