

Иржи ГОРНИЧЕК

ГУСТАВ МАХАТЫ— ПЕРВЫЙ ВСЕМИРНО ИЗВЕСТНЫЙ ЧЕШСКИЙ РЕЖИССЕР

Густав Махаты (9.05.1901, Прага–13.12.1963, Мюнхен) принадлежит к поколению режиссеров, которые свои профессиональные знания приобретали, главным образом, на кинематографической практике. Воспоминание о том, как он двенадцатилетним мальчиком помогал киномеханику перематывать пленку, и более поздний опыт работы тапером на киносеансах остались в его памяти как первый близкий контакт с закулисным кинематографией. Настоящим проникновением в мир тогдашней чешской профессиональной кинематографии (называемой так вопреки импровизированным, технически и организационно несовершенным условиям съемки) стал для него лишь ангажемент в пражских кинокомпаниях «Прага-фильм» и «Эксельсиор-фильм» в 1918 году. Здесь Махаты исполнял различные обязанности (режиссера, лаборанта, ассистента оператора, актера эпизодических ролей и т.п.) и ознакомился почти со всеми этапами кинопроизводства.

В упомянутых кинокомпаниях работали режиссеры (Антонин Фенцл, Рихард Ф. Браналд, Милош Новы¹), чей долгий предшествующий путь в искусстве был тесно связан с театром. Простой перенос театральных принципов на кинематографическое творчество, характеризовавший этих авторов, приводил в их постановках к целому ряду недостатков, например, к преувеличенно экспрессивной манере игры или статичному положению камеры. Да и разница в возрасте между ними и Махаты была значительной. По этим причинам первые признаки киноэмансипации Махаты проявились в работе с иным кругом соратников, которые начали спонтанно осознавать специ-

Авторская переработка статьи, опубликованной в журнале «Иллюминация» (H o r n í č e k J i ř i. Gustav Machatý (encyklopedické heslo) // Illuminace 14. 2002. Č. 2. S. 171–175.)

фичность нового вида развлечения. С их стороны речь шла не столько о программном продвижении кинематографичности, сколько о непроизвольном эффекте, достигавшемся благодаря подражанию любимым иностранным образцам (сюжетным ходам, ситуационным и жанровым схемам).

В 1919 году Махаты стал одним из пайщиков компании «К.Л.И.М.», учрежденной для съемок романтической истории «Аккорд смерти», в которой он сыграл маленькую роль отвергнутого ухажера. За аббревиатурой названия помимо Махаты скрывались имена трех других молодых энтузиастов кино—Яна Станислава Колара, Карела Ламача и Сватоплука Иннеманна², с которыми он познакомился, работая в компании «Эксельсиор-фильм». Путь к самостоятельной режиссуре вел через учреждение собственной продюсерской компании Махаты «ГЭЭМ-фильм», под маркой которой была снята комедия «Гедди бы покурил»³ с популярным артистом кабаре Славой Махом⁴ в одной из главных ролей. В другом фильме компании «ГЭЭМ-фильм», детективной комедии «Дама с маленькой ножкой», Махаты выступал в качестве автора идеи и сценариста, а также исполнял главную мужскую роль. Простая сюжетная интрига, примитивные переодевания и гротескная парочка детективов под командованием главного героя фильма Тома Махаты, черпающего вдохновение в бесхитростных детективных романах, отвечали авторскому намерению снять веселую жанровую вариацию с элементами пародии. Намеренная наивная стилизация истории соединяется с наивностью несовершенной реализации, например, для оживления действия просто используются кадры, снятые из движущегося автомобиля, эффект которых не усилен более пестрым, динамичным монтажом, скажем, чередованием кадров, снятых в разных ракурсах, в которых действие постепенно приближается к зрителю.

Хотя Махаты не был режиссером этого фильма, «Дама с маленькой ножкой» вполне соответствует его раннему кинотворчеству конца 1910-х годов, характеризующемуся юношеским энтузиазмом и влиянием доступной зарубежной кинопродукции, наибольшей популярностью среди которой пользовался гротеск: см., например, парафраз движений Чаплина в эксцентрической комедии Ламача «Джилли впервые в Праге», на съемках которой Махаты был художником.

Осенью 1920 года Густав Махаты уехал в Соединенные Штаты, где сменил ряд второстепенных кинематографических профессий, прежде чем получил должность ассистента режиссера. Какое-то время он работал на бывшую звезду студии «Юниверсал» Эдди Поло⁵, с которым в 1921 году в рамках европейского турне посетил и Прагу. Период его отсутствия в чешском кино закончился, когда он сыграл маленькую роль в фильме Ламача «Белый рай» (1924), вслед за этим два года спустя последовала самостоятельная постановка полнометражного фильма по собственному сценарию. Адаптация «Крейцеровой сонаты» Толстого стала первой в ряду психологических драм, в которых последовательно проявился интерес режиссера к формальному совершенству кинематографического произведения, к теме зрелых отношений между партнерами и связанному с этим воплощению эротических мотивов, или к его приемлемости в рамках обычной системы производства и проката. В «Крейцеровой сонате» психология персонажей выражена по большей части общепринятыми средствами (интертитрами,

преувеличенной актерской мимикой), но в сценах самого сильного психологического напряжения (дорога на вокзал и убийство жены) на первый план выступает уже мастерство функционального использования детали, световых контрастов (оператор Отто Геллер⁶), смысловой монтажной и склонностью к образной метафоре. Уникальность дебюта Махаты становится еще более заметной, если рассматривать фильм в контексте неутешительного состояния чешской кинематографии того времени, поскольку по художественному уровню с ним сравнимы только фильмы «Сказка мая» (1926) Антона⁷ и «Батальон» (1927) Пржемысла Пращки⁸. В первом случае это была чрезвычайно удачная экранизация литературного произведения, в которой удалось передать атмосферу первой любви при помощи эффектных кадров весенней природы. Второй фильм, рассказывающий о падении вниз по социальной лестнице некогда успешного адвоката, заслужил свою оценку, главным образом, благодаря реалистически прорисованной среде пражской окраины, где разворачивается действие.

Вопреки иным возможностям, которые могла открыть комедия «Швейк на гражданке» (1927)—адаптация написанного Ванеком⁹ вольного продолжения романа Ярослава Гашека, Махаты попытался снять фильм в стиле своего успешного кинодебюта. Он отказался от напрашивавшейся бодрой народности и вместо того, чтобы сосредоточиться на популярном персонаже романа, намного больше внимания уделил описанию интриг и склок в двух супружеских парах. Остроумие постановки и старательность, с которой Махаты ставил некоторые любовные сцены, в контексте чешского комического жанра тех лет выглядит даже неуместной.

В то время как в «Швейке на гражданке» ему все же не удалось избежать нарушающих единство повествования отступлений (главным образом, на тему нелегальной торговли Швейка собаками), в «Эротиконе» Махаты уже непосредственно продолжил начатое в «Крейцеровой сонате», сосредоточив внимание на изображении сложных супружеских взаимоотношений, причем более щедрые условия производства и приобретенный режиссерский опыт позволили ему создать и более совершенную окончательную форму. Простой и даже несколько китчевый сюжет любовного разочарования дочери железнодорожного сторожа, колеблющейся между страстью к легкомысленному любовнику и размеренной супружеской жизнью, несколько не выбивался из сюжетных клише «дамской библиотеки», часто служившей источником вдохновения для чешских кинематографистов межвоенного периода. Однако банальность сюжета, который под первоначальным названием «Девственность» предложил ему поэт Витезслав Незвал (из-за опасений нападок друзей Незвала по авангардному объединению «Деветсил» его имя не было упомянуто в оригинальных титрах), Махаты уравновесил чрезвычайно разработанной формой воплощения.

Прежде всего, вступительная часть «Эротикона» отличается очень точной характеристикой персонажей и среды, которую Махаты доводит до зрителя с помощью функциональных деталей (действия и жесты персонажей, типичный для них быт) и композиции кадра. Как бы случайно выхваченные камерой детали интерьера домика сторожа вскоре становятся важными сюжетными элементами (служебный телефон и др.). Стремительный и информатив-

ный перекрестный монтаж и яркая выразительность кадра (оператор Вацлав Вих¹⁰) превращают фильм в произведение европейского уровня, чью ценность не снижает даже иногда прямолинейное использование символов или некоторая нелогичность сюжета (молодая женщина, ослабленная недавними родами, становится донором крови и т.п.). Положительная реакция зрителей и критики подтвердила претензию Махаты на международное признание, которой всегда соответствовал тщательный отбор сотрудников, будь это талантливые операторы (Вацлав Вих, Ян Сталлих¹¹) или люди, не связанные с закрытой средой кинопроизводственников (Витезслав Незвал, Александр Хакеншмид¹²).

Напряженная работа и разочарование от нескольких неосуществившихся зарубежных проектов осенью 1929 года негативно сказались на психическом состоянии Махаты. Нервный срыв и последующая реабилитация вывели его из строя как раз в период внедрения звуковой техники в кинотеатрах и виноградской киностудии «А-Б». Поэтому премьера первого звукового фильма Махаты состоялась только в 1931 году. Это была социального толка любовная мелодрама «С субботы на воскресенье», которая удивляла необычной реалистичностью снимаемой среды, прежде всего благодаря художнику-постановщику картины Хакеншмиду и оператору Виху. В случае звукового дебюта Махаты, однако, речь шла не о простом подчинении кинематографической иллюзии реалистичности, а о намеренной форме кинематизации, составной частью которой, наряду с архитектурой окраины, «непривлекательностью» актерских типажей и несложными диалогами, стало и использование реального звука как важного элемента в создании сюжетной атмосферы.

Все эти элементы, прошедшие сквозь призму камеры и монтаж, создают в фильме, наряду с парой главных героев, машинисткой Маней и типографом Карелом, особую поэтику реалистичности, наивной искренности, смятения и несовершенства, поэтику, способную скрыть некоторые оплошности режиссуры, вызванные не только первым практическим опытом с новым кинематографическим средством, но и несовершенным техническим оснащением виноградской киностудии. Банальная, неприкрашенная реальность, которая должна была стать лишь отправной точкой на пути к идеальной кинематографической форме, таким образом, стала ее составной частью, специфическим очарованием, с помощью которого фильм «С субботы на воскресенье» неявно противостоит в некотором роде слишком привлекательной экспортной «упаковке» самого известного в мире произведения Махаты «Экстаз».

В своем следующем фильме, «Начерадец, король болельщиков», Махаты в последний раз позволил себя увлечь жанром комедии, причем совершенно отказался, в отличие от «Швейка на гражданке», от возможности воплотить и в этом сюжете свой стиль режиссуры. Энтузиазм, игривость и иронию его предыдущих комедий сменили оцепенение и кривая усмешка, подобно тому, как комические литании главного героя фильма, коммерсанта и страстного футбольного болельщика Рихарда Начерадеца, взятого из популярной у зрителей спортивной комедии «Мужчины в офсайде», превратились в злобную и полную ненависти истерию. Характер Начерадеца, которого сыграл популярный комик Гуго Гаас¹³, чаще всего раскрывался в длинных жалостливых монологах, в которых герой сетовал на свою жизненную долю и многочисленные гонения, которым его подвергали сограждане. В то время как в



*Вверху: Ита Рина в фильме «Эротикон»
Внизу: Хеди Кислер в фильме «Экстаз» (немецкая версия)*

«Мужчинах в офсайде» удалось нарисовать забавный портрет восторженного болельщика футбольного клуба и среды любителей этого вида спорта, здесь характер Начерадеца был нарисован слишком односторонне, и его повторяющиеся излияния стали стереотипом, не несущим зрителям ничего нового.

В первой половине 1932 года Махаты начал систематически работать над «Экстазом», в котором он отдает должное естественным человеческим эмоциям, восстающим против общественных условностей и мещанских стереотипов. Чтобы передать вспыхнувшие чувства разочарованной новобрачной Евы к молодому инженеру-строителю, он выбрал образную параллель легкой природы, которую камера оператора Яна Сталлиха превратила в гармоничные и насыщенные энергией декорации действия. Чтобы в максимальной степени контролировать ритм фильма, Махаты создал концепцию единой слаженной образно-музыкальной формы с минимумом диалогов, где на звуковой дорожке преобладают сочинения итальянского композитора Дж.Бечче¹⁴. Благодаря всему этому «Экстаз» вошел в число произведений, заложивших традиции природного лиризма в чешской кинематографии.

«Экстаз» привлек за рубежом необычайный интерес не только своим кинематографическим воплощением, но и ставшими легендарными кадрами нагой Хеди Кислер. Несмотря на успешные продажи за рубежом и важные награды на фестивале в Венеции, чешские продюсеры не слишком заинтересовались сотрудничеством с самобытным кинематографистом, обладающим импульсивным и конфликтным характером, со склонностью к капризам режиссера-звезды. Их интерес охлаждала и открытая критика Махаты ситуации в чешском кино, как, например, выступление против коммерческой политики руководства баррандовской киностудии в январе 1934 года в еженедельнике «Пшитомность», которое было направлено на актуальные проблемы общественной, политической и культурной жизни. В своей статье Махаты критиковал провинциальную атмосферу, царящую в области чешского кинопроизводства, где финансовый успех ставится выше художественного качества снимаемых произведений. Мишенью для его упреков стала и коммерческая политика компании «А-В», чьи недавно достроенные на «Баррандове» студии с современным оборудованием сдавались кинематографистам по завышенным ценам.

Шанс снять следующий фильм Махаты, мелодраму «Ноктюрн» (1934), дало сотрудничество с немецким режиссером Робертом Вольмутом¹⁵, эмигрировавшим в Австрию с приходом нацистского режима. В то время как в предшествовавших произведениях Махаты удавалось преодолеть качественную пропасть между содержанием и его воплощением, на сей раз ритмичность темы «победила» форму, особенно из-за введения персонажа-ребенка и его трогательно описываемого отношения к отчаявшемуся и одинокому отцу. Стоит упомянуть профессиональную слаженность работы режиссера с оператором Сталлихом, которая нашла отражение в тщательной композиции кадра, когда предметы, а точнее, линии предметов, находящихся внутри кадра, были использованы для сужения пространства, и, тем самым, для выделения героев и происходящего в кадре. Подобное балансирование между абстрактной геометрической структурой и реальностью разыгрываемой истории достигается и благодаря эффективности нескольких динамичных

монтажных фраз, прежде всего в эмоциональной сцене на мосту, когда психически подавленный герой решается на самоубийство. В чередовании кадров с мужчиной и приближающимся поездом достигается конфронтация вертикальной (фигура мужчины) и горизонтальной (локомотив с вагонами) линий, которая усиливает драматизм сцены и воздействие на зрителя.

Награда в Венеции еще не повлияла на постановку «Ноктюрна», но поступившее из Италии предложение снять «Балерин» (так же, как и более поздний ангажемент в компании «Метро-Голдвин-Майер») уже можно объяснять мировой славой «Экстаза». И в случае «Балерин» речь шла о сюжете, не превосходящем уровень предыдущих (за исключением «Крейцеровой сонаты»). Дилемма молодой танцовщицы, разрывающейся между любовью и творческой карьерой, подтвердила устарелость маньеристской режиссуры Махаты, сосредоточившейся на крупных планах миловидных начинающих балерин, черты которых, благодаря «совершенному» освещению, превращались в индифферентную сглаженную маску. Повторить триумф в Венеции, произошедший два года назад, не удалось, и Махаты на публике отрекся от прокатной версии, поскольку, как он утверждал, та была результатом своеволия итальянского продюсера, который перемонтировал и переозвучил режиссерскую версию.

Отсутствие режиссера на завершающей фазе выпуска «Балерин», скорее всего, было вызвано подготовкой договора о сотрудничестве с «MGM». Махаты уехал в США в сентябре 1936 года с супругой Марией Рей¹⁶, которую два года назад он взял на главную роль в «Ноктюрн». К сожалению, прокат «Экстаза» в США сопровождался многочисленными судебными процессами, фильм много раз становился жертвой жестоких переделок по соображениям цензуры, в результате которых, например, главные герои Адам и Ева превратились в супружескую пару. Волокита с выходом в прокат «Экстаза» отрицательно сказалась на пребывании Махаты в Голливуде. Договор с «MGM» хотя и гарантировал ему доход в размере 500 долларов, но студия пользовалась его услугами лишь время от времени, для съемок отдельных сцен фильмов других авторов («Покорение», реж. Кларенс Бран, 1937; «Мария-Антуанетта», реж. В.С.Ван Дайк, 1937).

Самостоятельная постановка пятнадцатиминутного эпизода «Неверный выход» (1938) из сериала «Преступление не окупается» ознаменовала собой символический пролог к работе Махаты в области криминального жанра, а именно, двух полнометражных фильмов, которые он, наконец, снял в Соединенных Штатах. Первый из них, «В рамках закона», по своему актерскому составу и более скромному производственному бюджету относился к так называемой категории «В». Вероятнее всего, в этом сюжете Махаты привлек выразительный женский персонаж, хотя, по сравнению с героинями его предыдущих произведений, это была рациональная и решительная в своей жажде мести за ложное обвинение женщина. Под влиянием производственных условий режиссура Махаты упростилась, стала в большей степени направлена на конкретный эффект. Многочисленные диалоги не оставляли большого пространства для кинематографической изобретательности, намек на которую промелькнул эпизоде прибытия героини в тюрьму, когда, в стремительном монтажном чередовании сцен, осужденных выры-

вают из прошлой жизни в бесчеловечном автоматизированном процессе приемки. Лишь в одной этой сцене удастся передать психологический шок, испытываемый главной героиней от первых минут, проведенных в тюрьме, с помощью серии коротких кадров, в которых мы видим, как ее фотографируют, как выдают арестантскую робу и т.п.

Во время войны Махаты опробовал различные профессии, и в наиболее счастливый, по его собственному выражению, период он снимал пропагандистские и учебные фильмы для Министерства военной информации. В 1945 году ему представилась возможность экранизировать сюжет Далтона Трамбо¹⁷, в котором на фоне криминальных перипетий происходит психологическая драма писателя, вынужденного жить на чужбине. История о человеке, не способном адаптироваться и состояться в своей профессии, дала Махаты возможность отразить в этом персонаже свой собственный эмигрантский опыт (так, в квартире героя на стене висит фотография Градчан). Для участия в работе над фильмом, сопродюсером которого он также являлся, Махаты пригласил целый ряд художников из Европы, искавших в Америке работу по специальности или убежище от нацизма (композитор Ханс Эйслер¹⁸, актеры Нильс Астер¹⁹, Гуго Гаас и т.д.).

После войны Махаты пытался в короткий срок установить связь со знакомыми в Чехословакии, чтобы получить известия о своих близких (его мать умерла в нацистском концлагере Трешлинка) и чтобы возобновить профессиональные контакты. Сразу по нескольким причинам в центре его внимания был «Экстаз»; он вел судебную тяжбу за права с зарубежным прокатчиком фильма, чешской компанией «Электа-фильм», которая, по его мнению, должна была заплатить ему проценты от продажи картины, а, кроме того, продолжала своевольно торговать «Экстазом», и одновременно делал обработку старой версии «Экстаза» (в Нью-Йорке премьера фильма состоялась в феврале 1950 года), а также трудился над новым сценарием, намереваясь реализовать его под тем же, уже зарекомендовавшим себя названием. В конце 1946 года Махаты появился в Праге, где он пытался склонить представителей национализированной чешской кинематографии к участию в копродукции «Экстаза» с американскими частными партнерами. Все его надежды окончательно похоронил коммунистический переворот. После чисток от работы в кинематографии был отстранен целый ряд его бывших знакомых (директор баррандовской киностудии Рейхл²⁰ и др.), что сделало невозможным возвращение Махаты в Прагу.

Смерть жены в октябре 1951 года послужила для Махаты импульсом к принципиальной перемене. Он решил вернуться в Европу. Махаты обосновался в немецком Мюнхене, где сначала работал на радио и телевидении, и где в 1954 году он снова женился. Год спустя Г.В.Пабст пригласил его к сотрудничеству над сценарием, связанным с реконструкцией обстоятельств неудавшегося покушения на Гитлера—«Это случилось 20 июля». Предложение Пабста открыло для Махаты возможность снять свой последний полнометражный художественный фильм—«Разыскивается ребенок 312». Он и сам осознавал, что сентиментальный роман, выходящий сериями в радиожурнале, не представлял из себя материал высокого художественно-

го уровня, но, скорее, надеялся, что возможный успех у зрителя сможет оживить его карьеру. Этого не произошло, и Махаты принял предложение преподавать в киношколе в Мюнхене, где проработал два года. На рубеже 50–60-х гг. он приехал на фестиваль в Карловы Вары (1957, 1960). Во время пребывания в Праге в 1963 году он серьезно заболел и по прибытии в Мюнхен умер.

Густав Махаты верил в художественный потенциал кино. Прежде всего, на рубеже 20–30-х гг. он успешно старался использовать его, будучи убежден, что киноискусство рождается из кинематографической формы. Благодаря силе этой веры, подкрепленной профессиональным подходом и качеством режиссуры, он получил признание и предложения снимать за рубежом, в отличие от некоторых коллег (Антон, Ламач, Фрич), зарубежные ангажементы которых уже заранее были предназначены для области коммерческих развлечений, в большинстве случаев ограниченной территориальной местной кинематографии (Франция, Германия, Австрия). Благоприятные отзывы на фильмы Махаты за рубежом привлекали внимание не только к личности их режиссера, но и к чешской кинематографии в целом, поскольку не единожды после успешной презентации произведений Махаты за границей следовал выход в прокат других чешских фильмов.

1. *Фенцл Антонин* (1881–1952)—чешский сценарист и режиссер. Снял картины «Пражские адамиты» (1917), «Золотое сердечко» (1916) и др. *Браналд Рихард Франтишек* (1876–1950)—чешский актер и режиссер. Среди его фильмов «Чехословацкий младенец Иисус» (1918), «Алоис выиграл в лотерею» (1919) и др. *Новы Милош* (1879–1932)—чешский актер, режиссер («Череп Йорика», 1919, и др.).

2. *Колар Ян Станислав* (1896–1973)—чешский сценарист и режиссер авантюрных мистических драм, например, «Отравленный свет» (1921). Автор чешского исторического фильма немого периода «Святой Вацлав» (1929). *Ламач Карел* (1897–1952)—чешский актер и режиссер, часто снимался с Анни Ондраковой (Анни Ондра), вместе с которой он прославился также в немецком кино. *Иннеманн Сватоплук* (1896–1945)—чешский режиссер. Карьеру в кино начал в качестве оператора, позже прославился как режиссер популярных комедий и мелодрам «Мужчины в офсайде» (1931), «Шестиклассница» (1936).

3. Копия фильма не сохранилась.

4. *Мах Православ* (1902–1970)—комик в кабаре, время от времени снимавшийся в кино в раннюю эпоху чешского кинематографа.

5. *Поло Эдди* (1875–1961)—американский режиссер и актер, звезда приключенческих киносериалов 10-х гг. XX века «Око буйвола» (1917), «Король цирка» (1920).

6. *Геллер Отто* (1896–1970)—выдающийся чешский оператор, сотрудничавший, прежде всего, с Карелом Ламачем («Папаша Безоушек» 1926; «Не раздражайте дедушку», 1934). После второй мировой войны работал за рубежом, главным образом, в Англии («Ричард III», 1955; «Подглядывающий», 1960).

7. *Антон Карел* (1898–1979)—чешский режиссер. Его социальные драмы «Тонка-висельница» (1930) и «Афера полковника Редля» (1931) относятся к лучшим чешским фильмам этого жанра в переходный период от немого к звуковому кино.

8. *Пражски Пржемысл*—начинал карьеру в кино как актер. Наибольших успехов в качестве режиссера достиг во второй половине 20-х гг., помимо фильма «Батальон», с комедией «Подскаляк» (1928).

9. *Ванек Карел* (1887–1933)—чешский журналист, литератор. Друг писателя Ярослава Гашека. После смерти Гашека продолжал писать о приключениях Йозефа Швейка.

10. *Вих Вацлав* (1898–1966)—чешский оператор, сотрудничал с Махаты еще на съемках фильма «Балерины», снятом в 1936 году в Италии. После второй мировой войны успешно работал за рубежом, в Италии и в Германии («Чудо в Милане», 1951; «Потерянный», 1951).

11. *Сталлих Ян* (1907–1973)—еще один из числа главных представителей так называемой чешской операторской школы межвоенного периода. Оператор художественных фильмов «Экстаз» и «Река» (1933), которые получили награды на международном фестивале в Венеции в 1934 году.

12. *Хакенимид Александр* (1907–2004)—фотограф и оператор, представитель чешского межвоенного киноавангарда («Бесцельная прогулка», 1930). Перед немецкой оккупацией эмигрировал в Америку, где сменил фамилию на Хаммид. Один из основателей американского послевоенного авангарда, работал с Майей Дерен («Сети полудня», 1943; «На земле», 1944).

13. *Гаас Гуго* (1901–1968)—ведущий чешский исполнитель комедийных и драматических ролей, который в 30-е гг. занимался и кинорежиссурой, например, поставил фильм «Белая болезнь» (1937). Во время своего пребывания в эмиграции в США продолжал сниматься в кино и играть в театре.

14. *Бечче Джузеппе* (1877–1973)—итальянский композитор, который работал над созданием фильмов еще в немой период («Последний человек», 1924; «Гартюф», 1925).

15. *Вольмут Роберт* (1902–1987)—кинорежиссер, сценарист и продюсер, до второй мировой войны работавший в Австрии и Германии. В 1939 году эмигрировал в США.

16. *Рей Мария* (1904–1951), урожденная Грета Мария Альтшуль. В эмиграции в США играла эпизодические роли, значительные роли исполняла только в фильмах Махаты («Ноктюрн», 1934; «Балерины», 1936).

17. *Трамбо Далтон* (1905–1976)—известный американский сценарист. Фильм, о котором идет речь, вышел на экраны под названием «Ревность»

18. *Эйслер Ханс* (1898–1962)—немецкий композитор, который, находясь в эмиграции в Америке во время второй мировой войны, занимался написанием музыки для кино («Заброшенная деревня», 1941; «Женщина на берегу», 1947).

19. *Астер Нильс* (1897–1981)—актер датского происхождения, со второй половины 20-х гг. работавший в США («Казаки», 1928; «Шпионка», 1934).

20. *Рейхл Лавослав* (1897–1968)—в 1927 году компания «А-В» выдвинула его на пост директора студии, который он занимал до 1939 года, затем вернулся в Югославию, откуда был родом. По окончании войны в течение краткого периода снова работал в чехословацкой кинематографии.

Перевод с чешского **Марии Едемской**