

## ОПЫТ (II)

*Валерий ТУРИЦЫН*

### ПЕРЕЛОМНЫЙ МОМЕНТ В СУДЬБЕ ФРИЦА ЛАНГА

Если в самом общем виде обозначить траекторию творческого пути выдающегося режиссера, то она включает принесший ему мировое признание «немецкий период» (немое кино и первые звуковые картины; всего 14, некоторые из которых достаточно протяженны, в двух частях); недолгую остановку в Париже, давшую один-единственный фильм, совершенно не похожий на все предыдущие; долгие годы работы в США с середины 30-х (22 фильма) и, наконец, как своеобразное обрамление, возвращение «на круги своя»—в Германию, где на рубеже 60-х, словно продолжая и завершая некогда начатое, Ланг осуществил две заключительные постановки, любопытно вписывающиеся в контекст его кинобиографии. Впрочем, полная таинственной экзотики, протяженная во времени «Индийская гробница» (в двух частях) была снята не только в ФРГ, но и в Индостане по трансформированному сценарию сорокалетней давности, причем именно там, где это намечалось в начале 20-х годов. Фильм «1000 глаз доктора Мабузе», вышедший на экраны в 1961 году, стал эффектной точкой творческой биографии отметившего свое семидесятилетие мастера, который, вводя «философические» обертоны, сумел сочетать поэтику приключенческого кино 20-х годов с сегодняшним днем: скрытые в каждом номере фешенебельного берлинского отеля телекамеры информировали очередного претендента на мировое господство обо всем, что происходит за глухо закрытыми дверями—человек бессилён перед всевидящим оком тайного надзора\*.

---

\* Несколько позже, на излете чехословацкой «новой волны» 60-х, та же по сути мысль воплотится с помощью тщательно закамуфлированных сверхчувствительных микрофонов, позволяющих контролировать кого угодно и где угодно в одном из острейших фильмов пошатнувшегося соцлагеря («Ухо», 1969, реж. К.Кахиня), а затем, в 1974-м, словно вдохновленное Уотергейтом прослушивание станет профессией в фильме Ф.Ф.Копполи «Разговор», удостоенном «Золотой пальмовой ветви» в Канне.

Оставив режиссуру, Ланг еще раз соприкоснется с любимым искусством, но в неожиданном качестве: классик «старого» кино появится в Италии, на съемках фильма «Презрение» (1963) Ж.-Л. Годара, семимильными шагами становящегося классиком «нового» кино, и сыграет, по сути, самого себя—режиссера, по ходу картины осуществляющего экранную версию гомеровской «Одиссеи». Имя этого персонажа, конечно же, Фриц Ланг, а картина совсем не случайно завершается бескрайним морем. Применительно к Лангу-Одиссею в метафорическом плане этот образ может читаться и как возвращение к своим истокам, своей Итаке, с подключением масштабных визуальных образов, которые в лучших проявлениях его творчества часто вписывались в тщательно продуманные смысловые координаты.

«Объять необъятное невозможно»,—говаривал Козьма Прутков. Добавим: а в небольшой статье просто смехотворно.

Однако прежде чем перейти к заявленной теме, касающейся переломных лет творческой биографии Фрица Ланга (1933–1936), представляется нелишним сказать несколько слов о предшествовавшем «золотом веке» художника, что оттенит новый этап его работы в кино, которому отнюдь не сопутствовали «тишь да гладь», как заметила, разумеется, совершенно по другому поводу Ахматова.

Ланг родился в столице Австрии, где провел годы юности и получил разностороннее образование в области изобразительной ветви искусства: окончил архитектурный колледж, стажировался в Венской академии, изучая скульптуру и особенно живопись, которой намеревался себя посвятить\*. Сделав после долгих колебаний выбор в пользу «движущейся живописи» (так тогда эффектно, хотя в эстетическом плане неточно, называли немое кино), подающий надежды австриец перебрался в один из центров «седьмого искусства». Атмосфера Берлина помогла постичь, уточнив некоторые нюансы, германский менталитет, что благотворно сказалось на его киноработах—сценариях для других режиссеров, а чуть позже и собственных постановках, неизменно отмеченных знаком качества. В своих фильмах Ланг попытался, как представляется, дать Германию в вертикально-временном измерении.—Заглянул в ее легендарное прошлое («Усталая Смерть», 1921; «Нибелунги», 1924); в смутное настоящее, которое после поражения в мировой войне обернулось для страны, как он с горечью заметил, «состоянием глубочайшего отчаяния, истерии, цинизма, необузданных пороков»\*\* («Доктор Мабузе—игрок», 1922); затем настало время относительной стабилизации, но угроза фашизма способствовала созданию нового витка растущей тревоги, о чем говорили его первые звуковые фильмы («М», 1931; «Завещание доктора Мабузе», 1933)... Ланг все больше задумывался о будущем,

---

\* Это подтверждает его первый серьезный шаг в искусстве: в июле 1914 года Ланг готовит свою выставку акварелей, открытию которой помешала начавшаяся Первая мировая война, тут же вовлекшая его в свою орбиту.

\*\* «В Берлине в ходу было только одно слово “раффке” (производное от “цузammenраффен”—накапливать, присваивать, хватать деньги)» (Ланг). Трудно удержаться от аналогии с современными «хищниками», процветающими во многих странах мира.

которое проектировал в разных формах и сферах: «Метрополис» (1926) являл собой фантазийно-конструктивную утопию (антиутопию?), а «Женщина на Луне» (1929), его последняя немая картина, которую он, кстати, сам продюсировал, до сих пор—при всех неизбежных неточностях—удивляет научно-техническим предвидением космических полетов...

Немец прошлого, настоящего (конечно, не только «раффке»!) и будущего... Можно сказать, Ланг дал уникальную «германскую панораму»: от мифологического прошлого через неутешительное, опасное настоящее к таящему много загадок, но обнадеживающему, несмотря ни на что, грядущему.

До активизации национал-социализма в Германии, чуть отставшей от старта звукового кино, все в жизни Ланга складывалось в целом благополучно: женитьба на, несомненно, одаренной Теа фон Гарбоу, которая играла значительную роль в создании сценариев почти всех его фильмов 20-х—начала 30-х годов (за единственным исключением: свой первый выдающийся фильм—«Усталая Смерть»—Ланг снял по единолично созданной драматургической основе); постановка шедевров или «очень хороших», а в худшем случае «просто хороших» картин. Вступление режиссера на территорию звукового кино также оказалось значительным, как в содержательном плане, так и с художественной точки зрения.

Однако обе звуковые картины Ланга вызвали резкое, агрессивное неприятие нацистов, вплоть до снятия с экрана «Завещания доктора Мабузе». Оно и понятно: этот фильм поднимал опасную проблему—террор и жесткий контроль за существованием каждого немца уже становился нормой Третьего рейха.

Беды посыпались одна за другой: союз (брачный и творческий) с вступившей в нацистскую партию Теа фон Гарбоу распался, а не приемлющий фашизм Ланг впервые почувствовал себя «под колпаком» даже не Мюллера, как полупоупендарный Штирлиц, а самого Геббельса, который вскоре сделал простой с виду, но крайне опасный «ход конем».—Всесильный министр пропаганды 19 июля 1933 года, после носившей наставительный характер встречи с работниками культуры, попросил Ланга задержаться и, отведя несколько комплиментарных фраз о его творчестве в целом, о «Нибелунгах» и «Метрополисе» в частности (естественно, о «Завещании доктора Мабузе» и «М»—ни слова!), обратился к нему с «лестным» предложением, эквивалентным необсуждаемому приказу, занять место художественного руководителя немецкой (читай: нацистской) киноиндустрии. Подтекст был воспринят Лангом мгновенно: он полностью утрачивает свободу творчества, и над головой «нечистопородного арийца» (его бабушка была еврейкой) тут же нависает «дамочлов меч» ширящегося антисемитизма.

В тот же вечер, даже не успев заглянуть в банк (его вклады будут незамедлительно конфискованы), но успев умыкнуть едва ли не единственную полную копию «Завещания доктора Мабузе», он сел в парижский поезд...

Еще находясь в Берлине, Ланг задумал снять по собственному оригинальному сценарию, исполненному ностальгии по родине, фильм «Легенда о последнем венском фиакре», с неторопливыми поэтичными проездами

по красавице Вене и ее окрестностям, в том числе по сказочному лесу, очарование которого слышалось ему в музыке Штрауса (что, кстати, было запечатлено в конце 30-х годов в американском фильме талантливого француза Ж. Дювивье «Большой вальс»). Проект Ланга даже не рассматривался все более идеологизирующей УФА, но в памяти режиссера навсегда остался поистине чудесный финал, словно подтверждающий свойственную немецкому немому кино 10–20-х годов «амальгаму реального и фантастического».

...Вытеснение фиакра автомобилями разбило сердце старого возницы, который умер и отправился на небо. Но у райских врат апостол Петр останавливает его из-за необычного сопровождения (лошадь и фиакр). Проблему решает сам Господь: выслушав старика, он предлагает ему стать перевозчиком от одной звезды к другой... Трудно утверждать наверняка (Ланг, кажется, не оставил на этот счет свидетельств), но не исключено, что в эпилоге фиакр должен был совершать объезд планетарного мира в русле поэтики Мельеса, используя облака и радугу, как перекидные мостики между небесными светилами...

Оказавшись в Париже, Ланг был вынужден отказаться от этого проекта и, чтобы хоть отчасти воплотить свою мечту о «двухмирном» месте действия (Земля и небо), при активной поддержке эмигрировавшего в тот же год из Германии продюсера Эриха Поммера, с именем которого связаны многие лучшие немецкие картины немого периода, в том числе большинство главных фильмов Ланга, снял непредсказуемый в контексте собственного творчества фильм. Литературной основой «Лилиома» послужила одноименная пьеса, лучшая среди созданий популярного в первой трети XX века венгерского драматурга Ференца Мольнара\*.

Съемки велись для европейского филиала крупной американской компании «20th Century Fox», что выглядело почти чудом: ведь эта пьеса всего тремя годами раньше, причем той же компанией, была экранизирована в США (новая версия стала чуть ли не рекордом скорострельности по части ремейков!). При этом недавняя экранизация была достаточно «смотрибельна» благодаря нестандартному драматургическому материалу и усилиям не лишеной способностей режиссера Ф. Борзеджа, хотя, как представляется, выполнена в излишне патетичных тонах, усиленных чересчур торжественной музыкой, черными ракордами в финале и акцентированному «божественному поезду», постоянно курсирующему между небом и землей.

Фильм Ланга куда менее высокопарен, но гораздо более поэтичен и замешан на жанровой полифонии: комедийное начало, принципиально исключенное Борзеджем, свободно переплетается с надвигающейся драмой, реализм—с романтизмом, сентиментальный гротеск—с фантазийными сценами за пределами земного притяжения... Разнообразие жанров и сти-

\* Заметим попутно: эта пьеса неоднократно привлекала внимание кинематографистов—от незавершенного и, по-видимому, несохранившегося киноопыта на рубеже 20-х годов соотечественника Мольнара начинающего режиссера Михая Кертеса (впоследствии Майкла Кертца, автора знаменитой «Касабланки») до бьющего на красоту американского мюзикла по ее мотивам («Карусель», 1955, реж. Генри Кинг), от которого мало что осталось в памяти, разве что песни и танцы на открыточном морском побережье да еще сногшибательная «новация»: герой вовсе не кончает жизнь самоубийством, а во время драки, погруженной в танцевальную стихию, совершенно случайно наткнется на нож.

лей содержит угрозу эклектики, но дает особый сплав, подчас неожиданный и в целом, пожалуй, удачный.

Менее чем за два месяца Ланг снял в Париже двухчасовую картину, диффузионную в своей основе. Комедийная составляющая впервые скольконибудь основательно проникла в его кино. Она коснулась, в основном, начала картины в духе фильмов Рене Клера: карусель в парке где-то на городской окраине становится центром всеобщей радости и веселья простого люда. Главным «мотором» выступает брызжущий неиссякаемой энергией балаганный зазывала—донельзя самоуверенный парень в романтической, словно куда-то зовущей, полосатой матроске. Он так и сыплет незамысловатыми шуточками и по просьбе посетителей из «низов» бодро поет ритмичные куплеты под развеселую музыку, держась одной рукой за несущуюся по карусельному кругу деревянную лошадку, а другой умело обняв за талию замирающую от страха милую, робкую девушку, «скачущую» на экзотичном северном олене... Так режиссер представляет главных героев: его зовут Лилиом (одна из первых ярких ролей Шарля Буайе, еще не вышедшего на пик своей популярности), а застенчивую швею—Жюли (ее поразительно искренне и трепетно сыграла Мадлен Озерэ). Они очень разные: непутевый «король карусели» по вечерам играет в карты и не чурается постоянно атакующих его красоток; героиня—сама скромность и добродетель, для нее Лилиом отныне станет единственным на всю жизнь.

Начинается накат пока вовсе не исключительных событий, не требующих комментариев: ревность владелицы карусели, «львицы» паркового масштаба; увольнение Лилиома, который считает себя «артистом» и, переселившись к Жюли, предпочитает не работать, надеясь вернуться в «большое искусство»; она трудится не покладая рук, а он, поглощенный тоской по «красивой жизни», срывает растущее раздражение на безответной подруге, вплоть до рукоприкладства; подавшись на уговоры карусельщицы, Лилиом уже готов вернуться к шумной и беззаботной жизни балаганщика... Но в этот момент его, как удар молнии, поражает известие о беременности Жюли. Нет, он вовсе не плохой парень, ничем ее не бросит, а перспектива отцовства делает его счастливым и несчастным одновременно: Лилиом, оказывается, любит свою «малышку», но, не зная как обеспечить семью, после сомнений и колебаний соглашается на предложение друга: угрожая кухонным ножом, ограбить кассира кожевенной фабрики. Замысел неумех обречен на провал, и герой, дабы не попасть в руки полиции, несколько театрально вонзает нож себе в грудь и умирает на руках любимой... В пересказе финал земной жизни Лилиома выглядит особенно мелодраматичным, приподнятым на котурны, но Лангу и актерам в рамках несколько аффектированной поэтики удалось сохранить, как это ни парадоксально, ощущение взвинченной искренности чувств.

Вот тут-то фильм словно переходит на другие рельсы. Впрочем, первый знак новой тональности подан режиссером чуть раньше: за несколько минут до неуклюжего нападения на кассира следует придуманная Лангом важная сцена, вдохновленная «символическим романтизмом»: мимо горе-грабителей, предлагая свои услуги, словно посланник Судьбы, проходит точильщик ножей, который еще раз встретится на пути Лилиома уже

на небе и, вновь неторопливо катя свою тележку с тихо позванивающим колокольчиком, грустно подведет итог: «Жаль. Уже поздно». На эту небольшую, но важную роль Ланг пригласил одного из своеобразных авангардистов—Антонена Арто, который—в согласии с замыслом режиссера—отказался от бурного шокового метода созданного им «театра жестокости» и, напротив, обратился к «тихой», меланхоличной манере исполнения, чтобы контрапунктно подчеркнуть внутренний драматизм происходящего.

Настает черед легендарной части картины. Под отнюдь не торжественную музыку (так было в недавней экранизации Борзеджа), но и, конечно, не бытовую, а остраненно-задумчивую, за Лилиомом явятся двое—стильно одетые во все черное посланцы Небес (их, кстати, эффектно изобразили танцоры парижской «Grand Opera»). Они будто пришли из более позднего шедевра Жана Кокто «Орфей» (1949) и без всякого «поезда» под загадочную «ирреальную» музыку увлекают астральное тело Лилиома на Небо—мимо встречающихся по пути, как у Мельеса, светил: совершается привычная в неземных координатах повседневная работа.

Будничность—при всей необычности ситуации и атрибутики—становится существенным принципом воплощения «другого мира». Лилиом так и не увидит Господа, который его понял бы и простил, в чем он абсолютно уверен, а застрянет где-то внизу новой иерархии.

Для начала его доставят в своего рода сортировочный пункт, каковым является тамошний полицейский участок, который одновременно выполняет функции довольно прозаичной небесной канцелярии. За исключением небольшой корректировки и некоторой остраненности в виде подпирающих стены вычурных колонн, это место смахивает на почти обжитой в земной жизни нарушителем спокойствия и порядкам полицейский участок. Те же таблички, особенно нелепые на небе («На пол не плевать!», «В карты не играть!»), тот же начальник-распорядитель, правда, в несколько иной экипировке: в отличие от земного собрата по профессии его головной убор отмечен пятиконечной звездой, что говорит, разумеется, не о принадлежности революционной, но небесной («звездной») организации; в его руках—ежедневная газета «Рай», а на плечах сравнительно небольшие крылья, ассоциирующиеся на удаленных планах с офицерскими эполетами... Касательно этого элемента внеземной униформы просматривается некая закономерность: выше чин—больше крылья! Впрочем, такой изгой, как Лилиом, и на Небесах останется на дне. Так что лицезреть «генеральские крылья» ему не доведется, тем более в чистилище, куда его поместят на долгие годы...

Тусклую в целом небесную канцелярию расцветивает озорная придумка режиссера: молоденькая кокетливая машинистка, печатающая распределительные листы (Лилиом, естественно, направляется в отдел самоубийц) и прочие бюрократические бумаги, тоже наделена крылышками и звездочкой на шее в качестве украшения, а ближе к концу фильма—еще двумя, снятыми с небосвода как знаки отличия за верную службу, которые подвешены слева и справа на ее обнаженной груди и слегка покачиваются на ниточках, словно на рождественской елке... Лукавая шутка, брошенная мастером вскользь, носит ироничный характер; тем более, что в этот момент облаченный властью тамошний законник говорит Лилиому что-то о добродетели...

Глубоким по смыслу представляется использование «изобретенного» режиссером, пожалуй, самого необычного киноэкрана—небесного, который спускается по команде одного из членов судейского корпуса. На этот экран чудесным образом можно «вызвать» в звукозрительном измерении не только любой момент земной жизни каждого попавшего на Небо, но и услышать его внутренний голос, невысказанные вслух мысли.

В начале 30-х годов, особенно после статьи С.Эйзенштейна «Одолжайтесь!», наметившей некоторые принципиальные возможности «внутреннего монолога», Ланг одним из первых осуществил этот прием на практике, что помогло раскрыть его героя как бы «изнутри». Этот эпизод фильма отличает не повышенная сложность проникновения в тайники человеческой души, не формальная изысканность монтажного построения, а простота и предельная ясность конструктивного решения. На небесном экране возникает точно датированный бытовой, к тому же весьма неприглядный момент прошлой жизни Лилиома: полный внутреннего бессилия, выплеснувшегося вдруг в порыве ярости, он, как это нередко случается, вымещает раздражение на самом близком человеке—без всякого повода кричит на безответную Жюли и дает ей увесистую пощечину. Этот момент подчеркивается стоп-кадром. Словно полемизируя с Гёте («Остановись, мгновение! Ты прекрасно!»), Ланг останавливает мгновения безобразные, словно укрупнившие вину Лилиома (причем этот случай вовсе не единичный: есть свидетельства, что он неоднократно распускал руки). Да, его хамство и грубость не подлежат сомнению, но с экрана параллельно слышен и сбивчивый внутренний монолог: из звучащих лишь в душе Лилиома слов становится ясно, что он стыдится своих поступков, жалеет и любит Жюли... Это, разумеется, не «отпущение грехов», но дается понять, что с ним все не так однозначно.

Через шестнадцать лет, получив однодневный отпуск на землю, Лилиом приносит подростковой дочери необычный и очень красивый подарок—вынимает из кармана завернутую в носовой платок звездочку с неба (удачно найденное Лангом сочетание прозаизма и поэзии). Но девушка указывает рукой на дверь незнакомцу, сказавшему горькую правду о ее вовсе не идеальном отце, и он в приступе гнева сильно бьет дочь по отторгающей его руке. Однако она, как некогда и ее мать, не почувствовала боли, которую сняла любовь. Их любовь открыта, ничем не замутнена; его любовь осложнена вспышками ярости и гордыни...

Пересмотрев через тридцать лет свой единственный французский фильм, Ланг в целом оценил его со знаком «плюс». И дело не только в его чувствительности и определенных режиссерских находках нестандартной картины, но и верности главным мотивам творчества художника. В этом смысле можно вполне солидаризироваться с Полом Дженсенем, автором книги о Ланге: «“Лилиом” содержит его центральные темы—вины, правосудия и ответственности»<sup>2</sup>.

Более того, фильм и сейчас, хоть и выглядит несколько старомодным и литературным, привлекает неоднозначностью оценки главного героя, отнюдь не совершенного, но искреннего, который не хочет выглядеть лучше, чем он есть. В связи с этим уместен вопрос: справедливо ли высшее пра-

восудие, так и не разглядевшее смягчающих вину обстоятельств? Невольно вспоминаются наталкивающие на размышления слова пушкинского персонажа: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше».

\*\*\*

Под руководством Ланга «Лилиом» создавался французской съемочной группой в Париже, но по заказу американской кинофирмы с точно оговоренной премьерой в Нью-Йорке (15 марта 1935 года). Можно сказать, что первый шаг в сторону США, куда режиссер вскоре отправится работать на долгие двадцать лет, был сделан.

«Золотой век» художника подошел к концу—в Америке он с переменным успехом осуществит постановки более двух десятков картин. Лучшей из них, по мнению как критиков, так и самого Ланга, стала самая первая—«Ярость» (1936).

Прежде чем приступить к рассмотрению нелегкой ситуации, в которой оказался Ланг, и некоторых существенных аспектов этого значительного фильма, приведем две несхожие оценки экспертов американского периода его творчества в целом. Автор ряда книг по кино, талантливый режиссер П. Богданович дает такое резюме: «После успеха двух первых фильмов—“Ярость” и “Живешь только раз”—его творчество стало клониться к закату, время от времени освещаясь редкими вспышками таланта»<sup>3</sup>. Эту точку зрения оспаривает отечественный киновед Г. Краснова, утверждая, что «многочисленные вспышки превратили этот путь в иллюминацию»<sup>4</sup>. Увы, при всем уважении к Лангу, можно с сожалением констатировать: иллюминация не получилась. Богданович, пожалуй, в принципе ближе к истине. Дело, правда, не столько в снижении градуса таланта, а в сознательной корректировке американских работ режиссера: он был вынужден отказаться от присущей ему доминанты метафорической образности, в чем «вина» отчасти времени, приветствовавшего иную, более прозаическую в целом трактовку материала, а еще более—тех конкретных требований, которые предъявлялись ему за океаном чуть ли не в ультимативной форме. В этом смысле весьма характерно категорическое суждение одного из руководителей «MGM»: «Американцы не любят символы. Они не настолько глупы, чтобы не разобраться в картине без них»<sup>5</sup>. Ланг, разумеется, не стал по стойке «смирно», однако, находясь под постоянным контролем, чего практически не ощущал в 20-е годы, не мог полностью игнорировать эту установку и несколько изменил свой режиссерский язык. Нет, его дебютный в Америке фильм «Ярость» отнюдь не исключает образно-метафорические кадры—они, за редчайшим исключением, прочно вписаны в жизненный поток картины почти в художественно-документальном стиле, словно рождаясь в недрах ее поэтики. Фильм близок к шедевру, но совершенно иного плана, чем, скажем, «Нибелунги». Вместе с тем «Ярость» безусловно и с полным на то правом относится к высшим достижениям мастера.

Остановимся на комплексе фактов, предшествующих созданию картины. Все началось удачно: 1 июня 1935 года Ланга, как часто говорят на деловом сленге, «подписал» на один фильм для «MGM» (с возможным в слу-

чае успеха продолжением сотрудничества) Дэвид Селзник. Соглашение выдающегося режиссера и влиятельного продюсера, казалось, гарантировало спокойную работу.

Открыленный Ланг тут же отправился в Америку, которая поразила его во время недолгого посещения Соединенных Штатов еще в середине 20-х годов; более того, подтолкнула к конструктивному решению суперколосса «Метрополис». Любя Германию, но не Третий рейх, язык Гёте и Шиллера, но не Гитлера и Геббельса, он зарекся говорить в Америке по-немецки. Тут-то вполне ожидаемо возникла первая трудность: Ланг абсолютно не владел английским. Студия выделила ему в помощь местного драматурга, и работа началась; причем, ему не стали навязывать какой-то конкретный сценарий, а предложили право выбора из «портфеля» сценарного отдела или создания оригинальной драматургической основы, требующей, правда, одобрения соответствующих инстанций. Все складывалось вроде неплохо, но вскоре произошел неприятный инцидент, который сказался на дальнейшей судьбе художника. Ланга через секретаря пригласили на встречу с могущественным руководителем «MGM» Луисом Майером, но режиссер, отчаянно стесняясь незнания языка, сослался на недомогание и от этой встречи уклонился. Рядового сотрудника тут же выбросили бы со студии, но с мировой знаменитостью Майер, посчитав Ланга «высокомерным нахалом», избрал другую тактику: с большой долей вероятности можно предположить, что была дана неофициальная команда отвергать все замыслы «этого пруссика с моноклем», как его тут же окрестил один из бойких подведомственных журналистов. Послушный сценарный отдел один за другим закрывал анонсированные режиссером проекты (в том числе «Паспорт в ад» и «Не рассказывай небывлиц»; последний, кстати сказать, был реализован через несколько лет на той же студии, но другим режиссером). И Ланг рискнул: минуя субординационные заслоны, он лично вручил Селзнику написанный совместно с О.Гарретом сценарий, основанный на вызвавшей резонанс трагедии, когда в сентябре 1934 года страшная катастрофа унесла жизни ста двадцати пяти человек. Ознакомившись со сценарием, Селзник сказал, что тот ему понравился, но уже через три дня заявил, что «ничего столь беспомощного никогда не читал»<sup>6</sup>. Подобный тон показался Лангу оскорбительным, но причина отказа была понятна: будучи высокопоставленным сотрудником «MGM» и параллельно занимаясь созданием собственного независимого (относительно, конечно) производства, Селзник договорился прокатывать свои фильмы через мощную сеть кинотеатров этой студии-монстра, что вскоре и сделал применительно к принесшим небывалые дивиденды «Унесенным ветром». Так что все замыкалось на Майере, а тот, мягко говоря, не симпатизировал Лангу.

Тем временем беженец из нацистской Германии в феврале 1935 года получил первые документы об американском гражданстве. Он стал американцем, но, увы, безработным, что нашло подтверждение в его лаконичной констатации: «В течение года мне не было дано шанса сделать хоть что-нибудь». И далее: «По этой причине я постарался узнать как можно больше об американской жизни»<sup>7</sup>. Разумеется, не только «по этой причине». Ланг всегда отличался большой любознательностью: еще в юности он объехал

полмира, побывав в числе многих стран и в советской России, где, кстати, пришел в восторг от «безусловно революционных», как он считал, постановок Таирова в Камерном театре.

Колеса по Соединенным Штатам в 1936 году, он старался говорить по-английски с кем случится—от таксиста до фермера. А попав в Аризону, полтора месяца жил среди индейцев навахо, погрузившись, насколько это возможно, в их нелегкую жизнь. Именно здесь возникла мысль рассказать не только о настоящем, но и о недавнем прошлом страны—поставив три фильма на современном материале, он осуществил через несколько лет свой замысел в форме вестерна\*.

Дорога к кинодебюту в США оказалась очень непростой, особенно когда возникло еще одно осложняющее обстоятельство.

Ланг был очень удивлен, что здесь почти никто из осведомленных людей не говорит о происходящем в Германии. Была, правда, создана антинацистская лига, куда вошли многие знаменитые иммигранты из Европы. Об этом он узнал не сразу, и его первый шаг в этом направлении был необычным. Ланг, который не мог ни читать, ни писать по-английски, получил по почте загадочную для него по этой причине петицию. Он узнал лишь несколько слов («американец», «демократия»), а среди подписантов—имя Томаса Манна, убежденного антифашиста, непререкаемого для Ланга авторитета, и, не колеблясь, поставил свою подпись, причислив себя тем самым к зарождающемуся протестному движению, что усилило неприязненное отношение к нему руководства далеко не самой либеральной студии США.

Ланг любил Америку, но не смотрел на нее сквозь очки, скрывающие темные стороны жизни. Особенно его волновала угроза фашизма, с которой он лично столкнулся в Германии и ощутил ее отголоски в Париже, где оказался вскоре после ликвидации путча сторонников кандидата во французские фюреры полковника де ла Рока. Ланг мог не знать о том, что в год его приезда в США была образована партия «Единение» («Union Party»), а ее лидер открыто заявил: «Я пойду по пути фашизма». Но он вполне мог слышать о замысле фильма Арчи Мэйо «Черный легион», вышедшего на экраны в 1937 году, где в документированной форме—на примере судьбы молодого рабочего, которого пытаются вовлечь в преступные действия (поджоги, налеты, убийства),—говорилось о вовсе не малочисленном объединении «коричневых», насчитывающем несколько десятков тысяч членов.

Вопреки достаточно распространенному мнению, Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности возникла не во время «холодной войны» послевоенных лет, а еще в 30-е годы; причем на своем первом заседании рассматривала вопрос: можно ли говорить о зарождении фашизма в США? Обсуждение было чрезвычайно коротким, а решение отрицательным. Разумеется, в системном выражении фашизм не имел в США глубоких корней, но его проявления носили выраженный характер.

---

\* Этот жанр ему поначалу не очень удавался: ни первый его цветной фильм «Возвращение Фрэнка Джеймса», ни «Вестерн Юнион» (оба 1940) не имели успеха. Свой лучший, достаточно оригинальный вестерн, кстати, с участием его прославленной соотечественницы Марлен Дитрих в главной роли, Ланг снимет более чем через десять лет («Ранчо, пользующееся дурной славой», 1952).

Немного позже Ланг с полным основанием отнесет к нацеленно антинацистским такие свои фильмы, как «Охота на человека» (1941) и «Палачи тоже умирают!» (1943). А пока, понимая фашизм расширительно, в специфическом контексте американской действительности, он сочтет его важным «опорным пунктом» и «зоной действия» расизм, возникший далеко не сегодня, но повышенно опасный в современном мире. В Германии главным объектом стали евреи, а в США—«пришлые» афроамериканцы (негры) и коренное население—индейцы, с жизнью которых Ланг был знаком не понаслышке. В США середины 30-х, хоть и в меньших масштабах, чем раньше, продолжали действовать так называемые суды Линча, которые, воплощая «закон толпы», касались подчас не только цветного населения Юга страны.

В кинолитературе встречается точка зрения, что именно Фриц Ланг предложил отразить на экране болезненную тему самосуда. Это не совсем так. Он, безусловно, об этом думал, но с определенного момента был лишен возможности проявить инициативу. Более того, оказавшись на студии в положении безработного, чуть ли не изгоя, режиссер опасался расторжения контракта. И вот его, после долгого игнорирования, «вызывают на ковер» (выражение самого Ланга). Но случилось «чудо»: ему дали последний шанс—выбрать из папки синопсисов основу для создания сценария вместе с малознакомым Бартлеттом Кормаком, оказавшимся неплохим профессионалом (особенно по части написания диалогов) и приличным человеком, не лишенным к тому же гражданского мужества. Ланг сразу заинтересовался «социально-психологической» заявкой, на которую обратил внимание и будущий режиссер-оскароносец Джозеф Манкиевич, только что начавший свою карьеру, но уже зарекомендовавший себя человеком с чутким пониманием политики рузвельтовского «нового курса». Это подтверждает его участие в создании одного из важных сценариев левой ориентации—«Хлеб наш насущный», который в 1934 году воплотил на экране Кинг Видор (кстати сказать, этот режиссер еще в 20-е годы поставил такие социально значимые картины, как «Большой парад» и «Толпа»). Именно Манкиевич выразил желание стать продюсером фильма Ланга, с творчеством которого был хорошо знаком; более того, как раз он в свое время субтитрировал для американского проката несколько немецких картин Ланга.

Автор синопсиса Норман Красна, как и Манкиевич, был у истоков своей кинокарьеры, также оставившей след в истории американского кино\*. Отметим попутно такой факт: через два года пути Ланга и Красна вновь пересекутся; вновь режиссер положит в основу своей картины, на этот раз комедийного свойства, но с несомненными социальными обертонами, еще один синопсис Красна—о перипетиях жизни условно освобожденной из тюрьмы любящей парочки. Фильм «Ты и Я» (1938) в целом не назовешь удачным; его, пожалуй, наиболее любопытный момент связан с введением в ткань

---

\* *Красна Норман* (1909–1984)—писатель, кинодраматург, впоследствии и кинорежиссер; тяготел к комедийному жанру. Его сценарии вскоре привлекли внимание таких признанных мастеров, как Р.Клер («Нью-орлеанский огонек», 1941) и А.Хичкок («Мистер и миссис Смит», 1941), который крайне редко обращался к комедии. Основанный на реальном драматическом материале синопсис Красна, поразивший не только Ланга, был скорее исключением и не имел ничего общего с развлекательным кино.

картины нескольких «зонгов» в смягченном брехтовском стиле, причем музыку одного из них, открывающего картину, напишет Курт Вайль, долгие годы сотрудничавший с выдающимся драматургом-новатором.

Однако вернемся к дебюту режиссера в Соединенных Штатах. Что же было на тех четырех страничках, которые привлекли внимание Ланга, Манкиевича, а чуть позже и Спенсера Трэси, сыгравшего первую по-настоящему значительную роль в своей яркой творческой биографии? Синописис, скорее всего, не сохранился. Вот что сказал Богдановичу режиссер через тридцать лет: «Название было “Правило толпы”. У невиновного человека [его без доказательных улик обвиняют в киднеппинге.—*В.Т.*] была маленькая собачка. Во время разгула толпы или пожара она погибла. И главная причина его действия в фильме: “Они убили мою собаку. Разве не они?” Вот все, что я могу вспомнить»<sup>8</sup>. Забегая вперед, отметим: фильм занялся исследованием сорвавшейся с цепи толпы и психологии человека, едва не сожженного заживо. В картине свою «роль» играет и собачка, что подтверждает реплика ослепленного жаждой мести героя: «Они убили мою собаку—я их повешу!» Разумеется, не лично, а именем закона; разумеется, не только из-за собачки, но и по этой причине тоже. Гибель беззащитного животного—дополнительное обвинение современным варварам.

Фильм можно с полным основанием отнести к классике американского «социального реализма» второй половины 30-х годов, поставив его в один ряд с «Тупиком» Уильяма Уайлера и «Гроздьями гнева» Джона Форда. Сюжетно-фабульное развитие «Ярости» достаточно подробно описано в специальной литературе. Напомним о нем, предоставив слово авторитетному историку кино Ежи Теплицу: «Джо Уилсон <...> отправляется к своей невесте Кэтрин (Сильвия Сидни), чтобы жениться на ней. По дороге его задерживают по подозрению в похищении <...>. Серьезных улик против него нет, однако жители городка не сомневаются в виновности арестованного. Перед тюрьмой собирается толпа, жаждущая расправиться с Джо; начинается штурм тюрьмы; сопротивление охранников сломлено, озверевший сброд врывается в помещение и поджигает здание. Кэтрин, не дождавшись Джо в условленном месте, узнает о готовящейся расправе и, прибежав к тюрьме, видит Джо в окне горящего дома. В это время погромщики взрывают тюрьму динамитом. Все, в том числе и Кэтрин, считают, что Джо погиб. Но на самом деле он спасся и, никем не замеченный, вернулся к себе домой. Прокурор обвиняет организаторов расправы в преднамеренном убийстве человека и поджоге тюрьмы. На суде, однако, обнаруживается, что все обвиняемые имеют алиби, подтверждаемое многочисленными лжесвидетелями. Защита уже торжествует победу, когда прокурор предлагает посмотреть фильм, снятый во время беспорядков. Обвиняемые узнают свои лица в беснующейся, жаждущей крови толпе: им грозит смертная казнь. Но защитники требуют представить в качестве вещественного доказательства тело убитого или его вещи. Узнав об этом, Джо посылает в суд обручальное кольцо, полученное им от Кэтрин и якобы найденное в развалинах. Прочитав анонимное письмо, приложенное к кольцу, Кэтрин (по характерному обороту) понимает, что Джо жив. Она находит Джо и убеждает его явиться в суд и рассказать правду. Джо спасает таким образом от смерти 22 человека, хотя в глубине души он убежден, что они убийцы»<sup>9</sup>.

Снова и снова в памяти возникает кошмарная картина взбесившейся толпы. Чего стоит такой, к примеру, фрагмент: молодая женщина с экстатической улыбкой, застывшей на лице, поднимает своего малыша повыше, чтобы тот получше разглядел оргию разрушения и лицо человека за оконной решеткой тюремной камеры, куда устремляется ширящееся пламя пожара, рожденного массовой ненавистью...

Однако фильм не только о ярости толпы, но и об ответной ярости спокойного и добродушного в начале картины человека, который стал другим, в определенном смысле «родственном» тем, кто жаждал его смерти. Отныне единственное желание Джозефа Уилсона—отомстить (кстати, месть—один из пронзительных мотивов творчества Ланга; вспомним хотя бы Кримхильду из «Нибелунгов»). То, что Джо, по сути, спровоцирован взрывом темных инстинктов людей, лишившихся разума и самоконтроля, объясняет, но не оправдывает его поступок—ведь он-то разума не потерял и в гнев действует вполне продуманно и осмотрительно, вплоть до «технических» деталей (анонимное письмо составлено из букв и слов, вырезанных из газеты). В итоге на смерть обречены более 20 человек, запечатленных на разоблачающей каждого из них киноплёнке во время хроникальных съемок события.

При создании фильма, несомненно, сказались размышления его автора о сложности человеческой природы. К тому же годом раньше Ланга вновь привлекла не утратившая своего значения повесть Р.Л.Стивенсона конца XIX века—«Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда». В глубинном смысле, если отбросить гротескно-зловещую концентрацию метаморфоз, она показалась ему не такой уж «странной» по существу: двойственность человеческой субстанции не вызывала сомнений. Ланг задумал на эту тему модернизированный фильм «Человек позади самого себя»—«конгломерат многих мыслей, внушенных Джекиллом и Хайдом»<sup>10</sup>. В конце концов этот проект даже не анонсировался, но, возможно, художник продолжал размышлять над «вечной» проблемой и при работе над «Яростью».

Есть такая точка зрения, нередко подтверждаемая жизненной практикой, что человек представляет собой некий симбиоз «добротного» и «злого» начал, как в случае «Джекилл—Хайд». «Темная часть» занимает в целом меньшее место, далеко не у всех проявляется, однако напрочь отрицать ее скрытое существование, как полагают многие, не следует.

Возвращаясь к герою «Ярости», никак нельзя утверждать, что тот страдает шизофренией, подобно главному персонажу более раннего шедевра Ланга «М», убийце помимо собственной воли. Нет, в нем проснулись пробужденные толпой «хайдовские» разрушительные силы, проявившиеся, однако, не в хаотичных действиях, а в осознанной мести. И все же, в конце концов, явившись на судебное заседание, он легализуется, перестает быть «живым трупом», вновь становится Джо Уилсоном и обретает любимую женщину. Вывод Е.Теплица о «благополучном конце» в перспективе более чем вероятен. Но именно в перспективе: «шрамы памяти» не исчезают мгновенно, их не просто «разглядеть». Так что буквально навязанный режиссеру хэппиэндный финальный взгляд не только неуместным в зале суда, на глазах посторонних, в том числе желавших Джо смерти,

но и несколько преждевременным: ему не так просто вернуться к самому себе. Ланг планировал своеобразное многоточие, впрочем, вполне оптимистичное: Кэтрин едва сдерживает слезы счастья, а в глазах Джо чуть смягчается холодный блеск и начинает проступать теплота...

Представляется, что комплекс «Джекилл—Хайд» чисто внешне, формально проявился и в толпе, разьединенной в зале суда на отдельные составляющие единицы: они утратили цементирующий единство действия импульс массового психоза уничтожения и стали с виду вполне приличными «джекиллами», но опять-таки объединились, хотя и на другой основе—инстинктом самосохранения любой ценой. Это проявляется в следовании испытанному приему «круговой поруки», который в данном случае базируется на продуманной системе лжесвидетельств, ведущих к алиби каждого члена «дружного коллектива». Никто так и не признался в содеянном (это, мол, сделали чужаки, оказавшиеся в городе). А ведь каждый из них в роковой момент был в той или иной степени «хайдом». При этом у некоторых участников жуткого «действия» была и дополнительная, сугубо прагматичная цель. Ланг нашел вполне жизненно-мотивированную подробность: мельком, как часть развернутой панорамы локального апокалипсиса, показал тех, кто сжигает, по-видимому, компрометирующие документы, хранившиеся во взятом штурмом полицейском участке, а кто-то—для верности—пускает в ход динамитные шашки. Взрыв разрушил здание, от которого остались только каркас да руины—финальный аккорд «торжества человечности».

Государственное правосудие, надо думать, выполнит свою миссию: виновные, во всяком случае, активисты, будут наказаны. Однако едва ли будет привлечено к ответственности руководство города и штата, которое, видя в распоясавшейся толпе своих будущих избирателей, явно не торопилось вызвать войска Национальной гвардии, сделав это, лишь когда постыдный погром практически завершился. Кстати, агрессивное большинство, завершив свое «черное» дело, быстро рассредоточивается. Ланг и в этом случае психологически предельно точен: трусость никак не противоречит «правилам толпы», особенно в тех случаях, когда сборище, по сути, становится сбродом\*.

Кульминацией фильма стало судебное заседание, которое Ланг решил конструктивно-графически, словно скальпелем прочертил контрастно-разоблачительное сопоставление «тогда» и «сейчас». В системе прокурорской аргументации—серия резких монтажных стыков, которая словно взрывает систему ложных алиби. «Сейчас», в здании суда, это вполне приличные «джекиллы»; «тогда», зафиксированные бесстрастным свидетелем—кинокамерой, помогшей выиграть процесс против города, они предстают утратившими человеческую сущность разъяренными «хайдами».

Особенно врезаются в память две метаморфозы.

...Вот в кадре скромная, аккуратно причесанная женщина с таким понятным каждому алиби (провела роковое время у жениха на ферме)—а вот

\* Синописис Красна назывался «Mob Rule», что означает «Правило толпы»; в контексте фильма вполне возможен и другой перевод—«Закон толпы», а также—«Закон сборища» или даже еще резче—«Закон сброда». Однако придуманное Лангом название фильма шире—не только ярость озверевшей массы, но и *яростная* реакция героя фильма.

она же предстает на пленке фурией с иступленным взглядом и растрепанными волосами; именно эта «кроткая» начинает пожар, бросив в экстазе самодельный факел на «благодатную почву»—хладнокровно политую бензином из канистры ее стихийным единомышленником грудю, состоящую из разломанных деревянных столов, шкафа, стульев и прочей атрибутики полицейского участка... Именно это мгновение—поджигательница с горящими глазами и пылающим факелом в руке—словно укрупняется стоп-кадром. Именно этот кадр, как особенно впечатляющий и выражающий суть явления, попал на обложку книги Богдановича «Фриц Ланг в Америке».

...А вот еще один из рода квази-джекиллов. Организовав твердое алиби, вполне благопристойный господин отнюдь не изуверской внешности якобы никак не может понять, в чем его обвиняют. Против него свидетельствуют кадры штурма и его активное соучастие: пожарные пытаются вмешаться, но вооруженный топором «джентльмен» сводит на нет их усилия по спасению человека. Делает это просто, но эффективно: с перекошенным от ярости лицом, которое буквально излучает дикий восторг первобытного человека, перерубает топором пожарный шланг (стоп-кадр) и с облегчением переводит дыхание...

Да, кинокадры превращают тихо сидящих в зале «джекиллов» в опасных разъяренных «хайдов». Ланг в концентрированной форме ставит вопрос о подчас скрытых безднах человеческой души, используя при этом объективные свидетельства съемочного аппарата, что впоследствии станет своеобразным зеркалом, с помощью которого наглядно разоблачались поистине глобальные преступления фашизма против человечества в классическом фильме С.Крамера «Суд в Нюрнберге» (в нашем прокате—«Нюрнбергский процесс», 1961).

В фильме Ланга запоминается накрытый белой материей, точно саваном, проекционный аппарат, который на колесах, как пушка, ввозят в зал суда (воистину Страшного Суда!), и тот—по команде обвинителя—начинает стрелять отдельными кадрами-снарядами по охваченной недавно бешеной жадью уничтожения беснующейся толпе, ставшей теперь притихшими в страхе и ужасе людьми (можно ли их так называть в полном значении этого слова—большой вопрос), приковывая на стоп-кадрах внимание к отдельным «индивидуумам». Разоблачительные кадры, перерастая значение фактов и конкретных свидетельских показаний, обретают метафорическое звучание: за конкретным «текстом» возникает обобщение. Ланг не выносит приговор человечеству, но заставляет задуматься о его далеко не идеальной природе... Несомненно, эта развернутая метафора несет мощнейший смысловой заряд.

В фильме «Ярость», словно погруженном в реальность, режиссер даже не столько по требованию студии, а больше по субъективному убеждению сократил обращение к явным метафорам и символам. За исключением, пожалуй, откровенно плакатно поданной сплетни, ширящейся в процессе роказной о преступнике и его деяниях. В духе эйзенштейновского «монтажа аттракционов» чешущие языки местные кумушки стыкуются с кадром, плотно утрамбованным кудахтающими курами. Другие крайне редкие об-

разные тропы и стилистические приемы почти незаметно прорастают из жизненного потока, не нося декларативного характера.

Хотя «Ярость» и предваряет титр с непременно обязательной фразой: «Всякое сходство с реальной жизнью является чистой случайностью»,— фильм Ланга в данном конкретном случае не только ставит под сомнение, но и опровергает это утверждение. Ведь в основу картины положено подлинное событие, которое, кстати, произошло не где-то в удаленной глубинке, а в окрестностях Лос-Анджелеса—так называемого Города Ангелов. Однако ангелы так и не вмешались, впрочем, как и во всех аналогичных случаях, которые происходили не столь уж редко. В речи прокурора дается повергающая в ужас статистика. Вот лишь небольшой фрагмент из приведенных выкладок: «За последние 49 лет самосуду подверглись 6100 человек, повешенных или сожженных, но только 765 человек предстали перед судом». Приводя эти данные, обвинитель опирался на официальные источники. Таким образом, приведенные цифры являются документом эпохи, который поражает, даже если принять во внимание тот факт, что значительная часть «судов Линча» падает на ушедшие годы, особенно на расцвет ку-клукс-клана (впрочем, эта расистская организация и в 1930-е годы, резко сократив «объем работы», продолжала свое нелегальное существование).

Ланг настаивал, что сделал в определенном плане документальный фильм, отражающий реальное вкрапление насилия в жизнь страны. Замыслу соответствовала и жесткая манера изложения материала, которая практически лишена присущего творчеству этого мастера живописного начала и акцентированных звуковых эффектов. Режиссер говорил своему оператору Джозефу Руттенбергу, далеко не чуждому подчеркнутых кинематографических приемов (вспомни хотя бы «Большой вальс»): «Мне не нужен необычный кадр—мне нужна хроникальная фотография. Я думаю, что каждый серьезный фильм, который рассказывает о подлинных людях, сегодня должен стать документальным. Только тогда вы достигнете правды. В этом смысле “Ярость”—документальный фильм»<sup>11</sup>.

При этом Ланг допускал неакцентированную «художественную» трактовку материала. Вспомним, к примеру, появление Джо, которого все, в том числе и братья, к которым он пришел, считают погибшим. ...В дверном проеме возникает устрашающий силуэт (свет падает сзади); снятый чуть снизу, в длинном черном пальто и широкополой шляпе, затемняющей лицо, герой фильма предстает несколько остранным, будто из другого мира. И сразу же тихо, но повелительно требует потушить излучающую сильный свет лампу и опустить шторы, чтобы еще более уйти в полумрак и отгородиться от враждебного ему города. Легкие, чуть тревожные тени пробегают по слабо освещенной комнате; они далеко не столь экспрессивны, как в немецких немых фильмах, но все же родом «оттуда», хотя ни на миг не нарушают реальность происходящего. Вместе с тем, в воцарившейся атмосфере жесты пришедшего, потирающего ушибленный локоть, кажутся чуть более резкими, его короткий невеселый смех отдается в тишине особенно гулко, а его эмоциональный рассказ не может никого оставить равнодушным: «Я целый день провел в кино—смотрел новости, как меня сожгли живо. Смотрел много раз. Зал был полон. Они восторгались: какое счастье

видеть, как сжигают человека. У меня обгорел бок, и я чувствовал себя сожженным... Я мертв... И это мои убийцы... Я их ненавижу... Но я им предоставлю то, в чем мне отказали,—законный процесс с судом, защитой и законным наказанием...» Этот исполненный горечи и гнева монолог дан на одном плане. Лицо Джо почти окаменело. Живут лишь глаза, в которых ошутим недобрый огонь, словно зажженный пламенем пожара людской ненависти. Да, добродушный парень существенно изменился, стал другим человеком—с опустошенной душой и почти выжженным яростью сердцем.

Тема огня возникает многократно и становится лейтмотивом картины. Обратимся к двум полярным примерам.

...Еще до трагических событий Джо, возвращаясь к невесте с заработков, делает остановку на лесной поляне и, разведя костер, с нарастающим раздражением просматривает свежую газету, пестрящую заголовками о негативных событиях. Газета развернута так, что зритель не может не заметить крупно набранного названия статьи о похищении с целью выкупа, в чем именно Джо без всяких оснований вскоре будет заподозрен. А пока его лицо в отсветах дружественного огня костра спокойно и безмятежно. Он улыбается, возможно, предвкушая близкую встречу с любимой, но зритель уже немного встревожен: заголовок во всю страницу невольно настораживает. Горящий костер вспомнится позже, когда огонь будет выполнять совершенно иные, разрушительные функции...

А вот еще одна, на сей раз режиссерски нацеленная ретроспекция, простая, но тщательно продуманная и безупречно вписанная в контекст развернувшейся драмы. ...Придя к оцепеневшей в горе Кэтрин, которая уверена, что Джо погиб, один из его братьев закуривает сигарету. Вспыхнувший от зажигалки огонек выводит девушку из состояния транса, и в ее сознании разрастается до пламени, неумолимо приближающегося к запертой тюремной камере с любимым человеком.

Джо остался жив, но вскоре Кэтрин поймет, что он уже не тот, кого она знала. Это подтверждает короткая, полная яростного торжества героя сцена: услышав по радио о доказанной вине толпы, он счастлив, радостно потирает руки, заливаясь победным смехом. В этот момент он ближе всего к мистеру Хайду, и актер, великолепно психологически трансформируя образ, передает его новое состояние\*.

Разоблаченных хроникальными кадрами ждет смертный приговор, если... Если Джозеф Уилсон не предстанет перед судом, доказав тем самым, что жив. И он сделает это. Но вовсе не ради спасения тех, кого продолжает считать преступниками, достойными самой страшной кары. И даже не под воздействием отнюдь не «слабых» аргументов братьев («Ты стал таким же, как они») и Кэтрин («Мы можем быть вместе и счастливы. Я думаю о том замечательном парне, когда ты был жив»). Сделает, но не сра-

---

\* Выбор Спенсера Трэси оказался стопроцентным попаданием. Настолько, что через несколько лет актера пригласят еще раз сыграть человека, в котором—под воздействием обстоятельств—могут проявиться черты Хайда («Доктор Джекилл и мистер Хайд», 1941, реж. Виктор Флеминг), и вновь, как в «Ярости», преобразование героя будет чисто психологическим, а не физиологическим, как в талантливой экранизации Рубена Мамуляна (1932), где этот персонаж становится чудовищно отталкивающим с помощью технических ухищрений.

зу. Он будет отмечать победу (пиррову победу!) в ресторане, одинокий среди людей, где ему вовсе не весело, а затем в спустившем к полуночи баре, где Джо станет тягостно и совсем невыносимо, когда бармен под бой часов перевернет листок настенного календаря и с 20-го числа сразу попадет на 22-е. Вполне жизненный штрих (два листочка календаря просто-напросто склеились) становится, согласно замыслу автора фильма, грозным напоминанием иносказательного свойства: ведь это число смертников, жизнь которых находится в его руках. Джо вздрагивает и поспешно уходит из бара. А дальше—блуждание по полутемному ночному городку, подобно беспомощной собачке, которая, ненадолго став его другом, погибла, и остановка у самого светлого места в прямом и переносном смысле, каковым, как и в начале фильма, является салон для новобрачных (обрамление явно не случайное). Джо не произносит ни слова, но его потеплевшие глаза, оттаявшее лицо обнадеживают. Он не останется «живым трупом», вновь станет человеком с собственным именем, будет счастлив с Кэтрин...

Джоозеф Уилсон придет на судебное заседание в момент оглашения приговора и скажет несколько ключевых фраз, в том числе самую главную: «Я пришел не ради них—это преступники; я пришел ради собственного спасения».

Актер в этот момент счастливо избежал пафоса, сказал все предельно просто, что смикшировало некоторую литературность текста, оставшегося от первого варианта сценария, согласно которому герой был адвокатом. Ланг не без оснований полагал, что «юрист может лучше выразить свои мысли, чем простой автомеханик». Но у студии тоже была своя логика: массовому зрителю будет ближе «человек из народа». Ланг принял такую аргументацию. Но это, пожалуй, единственный раз, когда вмешательство оказалось уместным. Добавления («со стороны») (вспомним еще раз финальный поцелуй героев в зале суда) и, напротив, насильственные лакуны нанесли фильму некоторый ущерб, но не могли его существенно «торпедировать».

И все-таки жаль, что Ланг был вынужден, поддавшись в конце концов напору студии, отказаться от двух-трех сцен, лишивших образ главного героя любопытных обертонов. Вот, пожалуй, важнейшая купюра. Еще до главных событий Джо на сеансе в кинотеатре, резко среагировав на ворчливую, но вполне безобидную реплику сидящего рядом пожилого негра, дает гневную отповедь: «Если тебе что-то не нравится в этой стране, почему ты не возвращаешься туда, откуда пришел?» Такая постановка вопроса, мягко говоря, не очень демократична. Любопытно предположение отечественного киноведа Е.Карцевой о том, что «можно себе представить и такую ситуацию, в которой Уилсон оказался бы вместе с толпой, требуя самосуда над каким-нибудь Джимом Смитом: в его сознании живут те же социальные стереотипы»<sup>12</sup>. Рискну, однако, предположить, что герой фильма Ланга ни при каких обстоятельствах не примкнет к толпе убийц, а, пройдя круги ада, станет более трезвым в оценках и никогда не скажет ничего подобного, отдающего расизмом.

«Ярость», как и две последовавшие картины Ланга («Живешь только раз», 1937; «Ты и Я», 1938) иногда называли фильмами «социального протеста». Это, конечно, так, но никак не в меньшей степени они связаны с

борьбой человека против своей судьбы. А эта тема так или иначе занимала режиссера всю жизнь и проникала едва ли не в каждый его фильм.

\*\*\*

В середине 60-х, размышляя о «Ярости», Ланг признался Богдановичу: «Я так и не знаю, почему они позволили снять этот фильм». Но при этом, словно «отыгрываясь», руководство студии вело себя, мягко говоря, не слишком деликатно, заставляя режиссера оправдываться не только за каждую незначительную реплику, внесенную в утвержденный сценарий, но даже и за якобы неудачное интонирование отдельных фраз. Вспоминая об этом случае, всемирно известный режиссер признался, что он «более часа сидел в “прихожей” одного из влиятельных лиц “MGM” и чувствовал себя, как будто сделал что-то плохое». Вспоминал он и о ставшем ему известным факте, как случайно заглянувшему на предварительный закрытый просмотр издателю «The Hollywood Reporter» У.Р.Уилкерсону было доверительно сказано: «Не стоит ходить, это неудачная картина. Это ужасная, плохая картина». А на недоуменный вопрос: «Кто же ее поставил?»—последовал беспрецедентно грубый ответ: «Ты знаешь, этот немецкий сукин сын Фриц Ланг».

Предварительный показ, однако, имел огромный успех. Но, как показалось Лангу, студия была раздосадована именно по этой причине. Ведь картину планировали быстро прогнать на «втором» экране и спрятать подальше. Однако начали «вырисовываться» барыши, и тут же была устроена премьера в самом большом кинотеатре «MGM», куда Ланг демонстративно пришел с Марлен Дитрих, которая, как и он, не пожелала работать в нацистской Германии, отвергнув предложение все того же Геббельса. Овация по окончании просмотра была долгой и оглушительной...

При постоянно заполненном зале фильм не сходил с экрана престижного кинотеатра три недели, что случалось нечасто, и попал в относительно широкий прокат. Нью-йоркские критики назвали «Ярость» в числе лучших фильмов года, а через пару лет картина была включена в университетский курс современной истории кино, составленный из экранных достижений высокой содержательной и художественной ценности.

Ланг и «MGM» разошлись навсегда. Впрочем, если быть абсолютно точным, всего лишь (!) на двадцать лет, когда, уже без его «лучшего друга» Луиса Майера, студия пригласила режиссера снять нейтральную в социальном плане, чисто приключенческую картину в еще им не испытанной системе «Cinemascope». Действие «Мунфлита» (1955) разворачивается в конце XVIII века и напоминает столь любимый Лангом «Остров сокровищ». Любимый с детства. Так что Ланг одним ударом решил две задачи: освоил «Cinemascope» и—прежде чем вскоре навсегда покинуть Америку—вновь окунулся с головой в яркие киноприключения, которые волновали его всю жизнь.

P.S. В один ряд с «Яростью», ставшей своеобразной точкой отсчета, не без серьезных оснований можно поставить фильм «Они не забудут», снятый чуть позже, в 1937 году, и, разумеется, на другой студии. В качестве режиссера руководство «Warner Bros.» пригласило Фрица Ланга, но тот ка-

тегорически отказался: «Не хочу становиться киноэкспертом по линчеванию»<sup>13</sup>. Однако была и другая, более глубинная причина, которую Ланг публично не назвал: косвенные свидетельства говорят о том, что, заглянув в человеческие души, далеко не всегда излучающие свет, он испытал сильное потрясение. «Ярость»—при внешней графичности тщательно продуманной конструкции—далась ему эмоционально нелегко.

За постановку нового фильма на созвучную тему взялся Мервин Ле Рой, режиссер несомненно способный, но с большими «перепадами»: наряду с преобладающими коммерческими лентами и добротными мелодрамами, лучшей из которых стал широко известный в Советском Союзе фильм «Мост Ватерлоо» (1940), он вдруг «взрывался» острыми социальными картинками, к которым относится, например, такая обжигающе правдивая, как «Я—беглый каторжник» (1932). В короткий список картин этого рода попал и основанный на шокирующем материале американского Юга фильм «Они не забудут». Его авторы\* проявили бесспорную смелость: сделали резкий выпад против узаконенной системы правосудия одного из южных штатов, которая, опираясь на более чем сомнительные, а то и сфабрикованные показания, вынесла смертный приговор за изнасилование и убийство школьницы невиновному человеку. Губернатор, правда, смягчил приговор до пожизненного заключения, но тут же вступил «закон толпы», приведший к самосуду.

В сравнительно недавно вышедшей у нас «Режиссерской энциклопедии: Кино США» содержится существенная неточность: «Фанатизм и ненависть к черным приводит к линчеванию негра, обвиненного в убийстве, которого он не совершал»<sup>14</sup>. Фильм, видно, оказался недоступным, но четко сработал стереотип: ведь суду Линча подвергались, в основном, люди с черным цветом кожи, а среди действующих лиц есть, на первый взгляд, вполне подходящий «кандидат»—негр, работающий школьным сторожем. Но он настолько беспомощен и безобиден, что явно не подходит для раскручивания предвыборной кампании рвущимся к власти прокурором. И тот конструирует другую, подтвержденную «доказательствами» версию: преступление совершил учитель—ненавистный янки с Севера (с экрана звучит многозначительная реплика: «Гражданская война между Югом и Севером продолжается»).

В целом фильм выглядит излишне дидактичным, но его финал представляется достойным киноантологии. Во всяком случае, именно эту сцену выделил Ланг, что дает дополнительный формальный повод ее затронуть.

...Вот несколько крепких мужчин со стертymi серыми лицами, в серых камуфляжных робах тихо, почти бесшумно (ажитаж может сорвать, по-видимому, тщательно продуманную операцию) останавливают поезд, который должен доставить к месту заключения осужденного, опять-таки без единого звука выволакивают потерявшего от ужаса дар речи человека из товарного вагона для скота и тащат его куда-то через железнодорожные пути... Суд Линча происходит за кадром—в вечернем полумраке и зло-

---

\* Помимо Ле Роя, особая роль принадлежит сценаристам, особенно Роберту Россену, последующие работы которого нередко отмечены остротой «социального зрения». Скажем, драматургия фильма «Бурные двадцатые» (в нашем прокате—«Судьба солдата в Америке», 1939) или удостоенная «Оскара» за режиссуру экранизация известного романа Р.П.Уоррена «Вся президентская рать» (1949).

вещей тишине (рот жертвы, надо думать, заткнули кляпом). О совершении варварского акта фильм сообщает иносказательно.—Специальные установки, словно шупальца, с металлическим лязгом цепко хватают с проходящего встречного поезда мешок с почтой. Аналогичные кадры работы ночной почты встречались в классической английской документальной короткометражке 1930-х годов Б.Райта и Г.Уотта, однако в контексте фильма Ле Роя фиксация реальности обретает метафорический подтекст, и за прозаизмом повседневного труда почтовиков прочитывается куда большее: линчевание состоялось, что словно подтверждает жалобный гудок паровоза... «Закон толпы», осуществленный в дикой, бесчеловечной форме, по сути, смыкается с приговором «цивилизованного» суда, будто выполняя его волю.

Ланг не замахивался на официальное правосудие. Вместе с тем, его фильм—в отличие от картины «Они не забудут»—достаточно подробно раскрыл на экране психологию как толпы, так и безвинно страдающего человека.

Одновременно с фильмом Ле Роя он ставил новую картину жизни, отмеченную печатью «Ярости», что словно подтверждал такой анонс: «“Живешь только раз”. Режиссер (“Ярость”)—Фриц Ланг».

Его горькому открытию Америки исполнилось 75 лет, но «Ярость» не утратила своего значения и в наши дни. Хотелось бы закончить статью на оптимистической ноте, но современный мир, во многих своих проявлениях жестокий и кровавый, не дает достаточных оснований. Что же касается масс, то они, увы, не столь редко и по сей день лишаются разума, к тому же подчас умышленно дебилизируются (режиссер не ставил своей задачей отразить этот процесс, полностью сосредоточившись—чего более чем достаточно для одной картины—на проявлениях «двойственной» человеческой природы). О превращении толпы в жаждущий крови сброд и об ответной ярости человека, опасной для его души, рассказал в своем выдающемся по многим параметрам фильме Фриц Ланг.

1. Фильмы Фрица Ланга. М.: Научно-справочное бюро при кинотеатре Госфильмофонда, 1966. С. 18.

2. *Jensen P.* The Cinema of Fritz Lang. L.: A. Zwemmer, Ltd; N.Y.: A.S. Barnes & Co., 1969. P. 110.

3. *Bogdanovich P.* Fritz Lang // *Bogdanovich P.* Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1997. P. 171.

4. *Краснова Г.* Завоевание Голливуда: Европейцы на Бульваре Сансет. М.: НИИК, 2010. С. 234.

5. Цит. по: *Bogdanovich P.* Fritz Lang in America. N.Y.: Praeger Publishers, 1969. P. 28.

6. *Ibid.* P. 15.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.* P. 20.

9. *Теплиц Е.* История киноискусства: В 5-ти тт. Т. 4: 1934–1939. М.: Прогресс, 1973. С. 32.

10. Цит. по: *Bogdanovich P.* Fritz Lang in America. P. 129.

11. *Ibid.* P. 19.

12. *Карцева Е.* Спенсер Трэси. М.: Искусство, 1970. С. 30.

13. Цит. по: *Bogdanovich P.* Fritz Lang in America. P. 34.

14. Режиссерская энциклопедия: Кино США. М.: Материк, 2000. С. 83.