

ДЕБЮТЫ КЛАССИКОВ

На занятиях по фильмоведению на нашем курсе во второй половине 50-х случались открытия. Помнится, были идентифицированы, восстановлены в монтажных связях и снабжены подчас недостающими титрами и субтитрами несколько дореволюционных картин, в том числе игровая драма выдающегося мастера объемной мультипликации В.Старевича «Портрет» (по мотивам повести Гоголя).

В те годы в истории кино, отечественного и зарубежного, было немало лакун: целый ряд принципиальных фильмов считался утраченным, многие картины сохранились во фрагментах. Со временем, казалось, навсегда потерянная классика (и не только) частично обнаружена и восстановлена в первоначальном варианте, но в истории кино и по сей день остаются белые пятна.

Спецсеминар во ВГИКе под названием «Возвращенное кино» не предполагал реставрационных работ. Он задумывался как некое дополнение к курсу «История зарубежного кино», знакомство киноведов с важными фильмами, некоторые из которых отсутствуют в фундаментальной коллекции Госфильмофонда. Так, к примеру, удалось найти на видео напечатанную когда-то в одной копии дебютную ленту Р.Брессона «Дела государственные» (1934)—единственную комедию (к тому же эксцентричную, «сумасшедшую», как ее квалифицировал автор, подразумевающая абсолютную раскованность и агрессивность режиссуры) чуть ли не самого «серьезного» и сдержанного в использовании средств художественной выразительности классика мирового кино.

Панорама, предложенная студентами-киноведами третьего и четвертого курсов—результат просмотрев из второй части спецсеминара—«Дебюты в кинорежиссуре». При этом строго соблюдалась «чистота» заявленной рубрики: рассматривались только первые работы мастеров. На этом основании были исключены статьи о вторых—надо сказать, высококачественных—картинах, показан-

ных в рамках семинара («Коттедж на Дартмуре», 1929, реж. Э.Асквит; «Поцелуй убийцы», 1955, реж. С.Кубрик).

Помимо эссе о неожиданном опыте Р.Брессона в подборку вошли заметки о стартах в кинорежиссуре А.Хичкока («Сад наслаждений», 1925), Б.Уайлдера («Дурное семя», 1934), А.-Ж.Клузо («Убийца живет в 21-м», 1942), А.Астриюка («Багровый занавес», 1953), Ч.Лаутона («Ночь охотника», 1955). Воздержусь от комментариев, сделанных во время семинара и в процессе написания статей. Замечу только, что каждая из них в той или иной степени содержит полезную информацию, подкрепленную фильмографическими данными.

Валерий Турицын

«САД НАСЛАЖДЕНИЙ» АЛЬФРЕДА ХИЧКОКА

«Сад наслаждений» («The Pleasure Garden»), 1925

Режиссер—А.Хичкок

Автор сценария—Э.Стэннارد (по роману О.Сэндис)

Оператор—Б.Вентимилья

Художник—Л.Райбер

В ролях: В.Вэлли, К.Герейти, М.Мэндер и др.

Производство: «Гейнсборо» (Лондон),

«Эмелка» (Мюнхен)

Преданные, но не слишком осведомленные о начале его творческого пути поклонники Альфреда Хичкока вспоминают творения непревзойденного мастера саспенса как нечто исключительно тревожное, подчас болезненное, пугающее и изощренное—и в строении фабулы, и в необычном режиссерском воплощении. Однако так дела обстояли не всегда, и уж точно не с первой картины.

В 1925 году, вдоволь повозившись с титрами к чужим фильмам (надписи он не только сочинял, но и сопровождал собственными выразительными рисунками) и поработав ассистентом у теперь напрочь забытых режиссеров-ремесленников на студии известного английского продюсера Майкла Бэлкона, Хичкок—с подачи Бэлкона, разумеется,—снимает полнометражный дебют* по «женскому» роману некоей Оливер Сэндис. Корни «Сада наслаждений» прорастают чуть ли не из салонной мелодрамы, особенно популярной в 10-е годы. Замешанный, к тому же, на цирке-шапито, фильм стал проявлением чувствительного жанра «на колесах»—пламя страстей разгорается на фоне самых разных мест. Если начинается все в преслову-

* Строго говоря, он вплотную приблизился к режиссуре в 1922 году и даже успел снять две части фильма «Номер тринадцать», так и не завершеного в связи с закрытием студии (фрагмент не уцелел).

том кабаре, давшем «зазывное» название роману и фильму, где голоногие барышни вытанцовывают чарльстон перед очами буржуазных любителей прелестниц, то впоследствии публика заглядывает на минутку в Италию, а затем удобно обживаетея на тропическом острове, очевидно, какой-то английской колонии. Хотя, надо сказать, почти все было снято в Мюнхене, поскольку фильм был англо-немецкой копродукцией, куда без ведома режиссера еще и «внедрили» парочку голливудских полузвезд.

Накал чувств в картине усугублен, поскольку сценарист, видимо, посчитав, что любовного треугольника недостаточно, весьма поверхностно начертил контуры любовного шестиугольника (интересующихся бурными перипетиями многоугольной мелодрамы отсылаем к их краткому пересказу в книге Франсуа Трюффо «Кинематограф по Хичкоку»). Минуя изливаемые с экрана картонно-роковые страсти (закрадывается мысль, что режиссер при внешней серьезности тона все же пародирует мелодраматические каноны), отметим драгоценные кусочки всамделишного Хичкока.

Пусть еще не найдены и не оформлены отличительные технические приемы, но уже с открывающей «Сад наслаждений» сцены видно, что Хичкок равнодушен к изобретательным кинематографическим кунштюкам. Свидетельством тому могут служить хотя бы попытки камеры «притвориться» сначала моноклем, а потом и биноклем, через которые светские львы преклонного возраста сиюминутно разглядеть мелькающие ножки танцовщиц.

Украдкой заявлена даже не тема, а, скорее, близкие Хичкоку мотивы. Сюжет таит в себе несколько «обманок», ведущих зрителя в ошибочном направлении. Не обходится и без юмора, правда, пока в символических дозах. Найдется место и убийству—да и могло ли быть иначе? И, коль скоро речь зашла о лишении жизни, нельзя не вспомнить негодяйского Леветта, особенно выпуклого на фоне блеклых протагонистов. По сути, это первый истинно хичкоковский персонаж, в котором декадентская сущность опасно соседствует с ментальной неустойчивостью и почти животной импульсивностью. Увидев, как преданная им девушка-туземка с разбитым сердцем уходит в море, собираясь, по-видимому, утопиться, он смело бросается вдогонку. Чтобы остановить ее и успокоить? Как бы не так. Как оказывается, «благородный» Леветт спешил исключительно с тем, чтобы не отказать себе в удовольствии утопить ее собственноручно.

Будь это какой-нибудь другой режиссер, последующее появление в кадре призрака уснувшей можно было бы трактовать как мистику, но Хичкок живо интересовавшийся всяческими психопатическими расстройствами, не оставляет сомнений, что убийца становится жертвой собственных галлюцинаций.

* * *

В дозвучивший период творчества Хичкок сделал восемь фильмов плюс, кажется, несохранившегося «Горного орла». Но, что примечательно, в классической стилистике триллера, с каковой ассоциирует его общественное сознание, он снял лишь только «Жильца» (1926). Все остальное время осваивал разные жанры, с равной готовностью ставя смешную иронично-назида-

тельную комедию «Жена фермера» (1927) и безусловно талантливую драму «Ринг» (1927). Последняя примечательна тем, что в ней следы привычного Хичкока обнаружить еще сложнее, чем в «Саде наслаждений». Их точно нет в фабуле, где продавщица билетов бросает жениха, прельстившись более искусным боксером, а отвергнутый герой усердно тренируется, чтобы указать супостату на его «неправоту» праведным хуком в челюсть на ринге. В сущности, незагадываемому сюжету, в будущем характерному для многих спортивных фильмов, на выручку приходит точно рассчитанная режиссура. Вовсе не прибегая к саспенсу, Хичкок привлекает зрительское внимание остроумными оптическими эффектами (например, показывая происходящее с перспективы далекого от трезвости наблюдателя), тонко обыгрывает детали вроде подаренного девушке пришлым боксером браслета, становящегося важным драматургическим элементом фабульных перипетий.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что Хичкок, будучи большим мастером, умел удивлять не только шокирующими, но и совершенно обыденными фильмами.

«Сад наслаждений», увы, был лишен чарующей достоверности «Ринга» и не «дорос» до волнующей напряженности драмы. О своем дебюте Хичкок не любил вспоминать, а если—под напором Трюффо—и вспомнил, то ограничился самокритичным—правда, с «утепляющей» оговоркой—определением: «Заурядная мелодрама. Но некоторые сцены оказались довольно любопытными».

Николай ДОЛГИН

«ДЕЛА ГОСУДАРСТВЕННЫЕ» РОБЕРА БРЕССОНА

*«Дела государственные» («Les affaires publiques»),
к/м, 1934*

Режиссер—Р.Брессон

Автор сценария—Р.Брессон

Оператор—Н.Топорков

Художник—П.Шарбонье

Композитор—Ж.Винер

В ролях: Бэби, А.Сервиланж, М.Далио, Ж.Маргаритис, С.Крессье и др.

Производство: «Арк-Фильм» (Франция)

Робер Брессон, подводя некоторые промежуточные итоги творчества, фактически отказался от своего первого и единственного комедийного фильма «Дела государственные», попросив даже не упоминать его в фильмографии. Так, кстати, поступил Пьер Лепроон, который начал свой аналитический очерк о выдающемся мастере категоричным, но неверным утверждением: «За первые пятнадцать лет своей деятельности в кино Робер Брессон поста-

вил три фильма. <...> Уже после первого стало ясно, что его автор—один из самых значительных французских режиссеров»¹. Автор этих строк был бы прав, если бы первым фильмом оказались «Грешные ангелы» (1943). Однако Брессон дебютировал в кино как постановщик почти десятилетием раньше, причем его опыт, запечатленный в единственной копии, был забыт и практически вычеркнут из истории кино. На наш взгляд, незаслуженно. С.Юткевич в статье «Катехизис Брессона» все-таки упомянул фильм, но не стал указывать название. Однако характерно, что он не преминул отметить участие клоуна Бэби. Думается, бывшему «фэксовцу» импонировало, что Брессон, как и он сам, в юности не чурался эксцентрики и цирковой стихии.

Вступая в кинематограф в начале 1930-х годов, будущий «янсенист экрана» (выражение Садуля) поначалу словно вписывал себя в предыдущее десятилетие, когда все большее раскрепощение языковых средств нередко сгущало эксцентричность повествования, а в экстремальных случаях провоцировало публику на агрессивные действия. Впрочем, реакция сторонников авангарда была непредсказуема. Брессон вспомнил, что на первом (и единственном) просмотре в студии «Парнас» «в экран бросали пузырьки с чернилами и крушили стулья»², тогда как несколькими годами ранее Бунюэль зря запасался камнями на премьеру сюрреалистического «Андалусского пса»—зрители с энтузиазмом приняли его эпатазирующий опыт.

Впрочем, эксцентризм Брессона проявляется иначе, нежели в 1920-е годы, когда значительное место в кинопоэтике занимали метафорические монтажные стыки и сугубо кинематографические трюки (пример тому—хрестоматийный рапид в «Антракте» Р.Клера). В «Делах государственных» почти нет ни того, ни другого. На первый взгляд, комическое строится на алогичности действия, окрашенного бурным проявлением динамики. ...Когда толпа, охваченная всеобщим сном, просыпается, она немедленно убегает с того места, где находилась. Куда? Зачем? Мотивировки здесь не нужны—нужно действие! Но это пример лишь верхнего слоя «сумасшедшей комедии» (определение Брессона).

Цирковое начало присутствует в репликах, представляющих собой репризы, вроде: «Причиной возгорания послужила Ваша пламенная речь». Если в этом случае юмор основан на речевом, внешне почти синонимическом сходстве различных явлений, то один из наиболее оригинальных гэгов строится иначе. Когда перед поджогом трубач начинает громко играть, домик пятится от резкого звука, а на нежные переливы дудочки возвращается обратно. Перемещение одушевленного домика определяет, как в сказке, музыка.

Большую роль в фильме играет и сугубо кинематографическое прочтение материала. Скажем, параллелизм показа происходящего в соседних королевствах. Вот Принцесса отправляется инкогнито к потенциальному жениху и застаёт всех людей спящими—они подпали под влияние «зевающей» статуи (замечательный гэг, достойный киноантологии). При этом сама Принцесса не поддается гипнотическому воздействию. Причиной тому можно считать ее принадлежность к другому миру. Оба они—миры двух королевств—построены по принципу абсурда, но с разными оттенками. Доминантой «здешнего» королевства становится политическая пародия; «другой мир», откуда прибывает Принцесса,—скорее, литературно-

кинематографический: она отправляется к никогда не виденному жениху на самолете, а отец «по старинке» начинает конную погоню... Самолет как веяние нового косвенно говорит о большей развитости королевства Принцессы. Кстати, сама она облачена в белоснежный, как и самолет, летный костюм, судя по фотографиям, напоминающий одеяние Фосфорической женщины в «Бане» Маяковского–Мейерхольда, где это необычное создание, как известно, представляло будущее. Именно подобное «превосходство» в какой-то степени может объяснить способность Принцессы не поддаться общему сну, более того—прекратить его. Однако, будучи узнанной, она становится частью сатирически изображаемого «высшего света» того королевства, куда прилетела. В сцене традиционного разбивания бутылки шампанского при пуске корабля все играют по одним правилам. Впрочем, именно Принцессе удается «разбить» бутылку, но только потому, что сосуд попадает в иллюминатор, где его ловят «жаждущие» матросы...

В «Заметках о кинематографе», написанных через несколько десятилетий, Брессон исповедовал совершенно иное понимание принципов кино, призывая к предельному аскетизму в использовании выразительных средств, чему неукоснительно следовал, начиная со своей второй картины. Вместе с тем отдельные наблюдения в книге вполне применимы и к «Делам государственным». Режиссер записывает: «Именно в своей чистой форме искусство сильно потрясает»³. В известной степени это объясняет сатирический прием, на котором строится изображение карикатурного Короля-диктатора, остро сыгранного Бэби. Гротескно комическая преувеличенность деталей становится основным принципом жизни «картонного» государства, где все построено на ритуалах: ритуал открытия памятника, ритуал встречи Короля, ритуал встречи гостей... Брессон показывает, как Король выходит из машины, здоровается с министрами и т.д. и т.п. Если отвлечься от юмористического восприятия, становится понятно, что кадры эти, по сути, повторяют аналогичные сюжеты хроники того (а с небольшими вариациями—любого) времени: те же фраки, ленточки, парады (входящие в особую моду в 1930-е), чуть верхний ракурс на общих планах, чуть нижний—на портретных. Узнаваемые клише оборачиваются пародией. Кстати сказать, в сходной манере работает Р.Клер в «Последнем миллиардере» (тот же 1934 год), где одним из элементов политической сатиры становится ироничная стилизация под выпуск киножурнала.

Пародийному эффекту способствует и звуковое решение. Правда, сатирической стороны это касается в меньшей степени, поскольку слово только дополняет изображение. Но конная погоня Короля-отца за улетевшей на самолете Принцессой воспринимается как пародия на литературно-кинематографические штампы еще и благодаря сопровождающей романтико-героической музыке, что подчеркивает условно-иронический тон происходящего. Впрочем, может быть, Брессон предполагал и более широкое прочтение: штампы массового кино соприкасаются со штампами хроники—и фильм становится своеобразной пародией на универсальную заштампованность.

Г.Козинцев в отчасти сходных с брессоновскими заметками рабочих тетрадях при постановках шекспировских трагедий вспоминает свои юношеские эксперименты в области комического. Брессон старался забыть о

существовании «Дел государственных», но это не исключает значения первого киноопыта для его формирования как кинематографиста. Впрочем, в отличие от Козинцева, скорее всего, по принципу «от противного».

1. Л е п р о о н П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 559.

2. Цит. по: Б р е с с о н Р о б е р. Заметки о кинематографе. М.: Музей кино, 1994. С. 45.

3. Там же. С. 29.

Артем СОПИН

«ДУРНОЕ СЕМЯ» БИЛЛИ УАЙЛДЕРА

«Дурное семя» («Mauvaise graine»), 1934

Режиссеры—Б. Уайлдер, А. Эсвай

Авторы сценария—Б. Уайлдер, М. Кольне, Х. Люстиг, при участии К.-А. Пюже

Операторы—П. Котре, М. Делатр

Композиторы—Ф. Ваксман, А. Грей

В ролях: Д. Дарье, П. Минган, Р. Галь, М. Дюран, П. Эскофье и др.

Производство: Франция, Compagnie Nouvelle Commerciale

Относительно режиссерского дебюта одного из крупнейших профессионалов мирового кино Билли Уайлдера в специальных русскоязычных изданиях и справочниках существует необъяснимый «заговор молчания». Отсутствует не только хотя бы краткий анализ комедии «Дурное семя», поставленной во Франции в 1934 году на пару с Александром Эсваем,—нет даже упоминания об этой картине ни в одном из советских кинословарей, ни в вышедшей сравнительно недавно «Режиссерской энциклопедии кино». Впрочем, этому фильму, по сути, не нашлось места и в различных «историях киноискусства»—как в отечественных, так и в зарубежных (скажем, в трудах Е. Теплица). Практически всюду режиссерским дебютом Уайлдера называют фильм 1941 года «Майор и малютка», а до этого отмечается его плодотворная сценарная деятельность. Именно в этом качестве он попадает в 1929 году в кинобизнес и создает сценарии более чем к 20 немецким картинам*, пока в 1933 году к власти не приходит Гитлер. Уайлдер довольно скоро понимает, что его еврейское происхождение будет причиной многих проблем, эмигрирует в Париж, а затем—в Соединенные Штаты. В Голливуде вместе с Чарлзом Брэккеттом он пишет несколько сценариев к замечательным картинам—прежде всего, это касается фильмов «Полночь» Мит-

* Среди них: «Люди в воскресенье», идеал художественно-документальной формы, очаровательная детская история «Эмиль и детективы» (экранизацией известного романа Эриха Кестнера), а также искусно придуманный для режиссера Роберта Сьодмака оригинальный сценарий—«Человек ищет своего убийцу», по мотивам которого впоследствии было поставлено два римейка и один из лучших фильмов Аки Каурисмяки.

челла Лайзена, «Ниночка» и «Восьмая жена Синей бороды» его учителя Эрнста Любича (в кабинете у Уайлдера всю жизнь висела надпись: «А как бы это сделал Любич?»). В 1941 году под «дурным влиянием» другого драматурга—Престона Стерджеса, который не мог более выносить «чужие» версии своих историй, Уайлдер обращается к режиссуре—на безостановочные 40 лет работы в кино. Однако режиссерский дебют его случился за семь лет до этого, в 1934 году, во время короткого визита во Францию.

Сюжет несложен, но эффектен. В 30-е годы в Париже плейбой Анри находится на иждивении у своего отца доктора Паскера. Папаша решает более не потворствовать бонвиванству сына и продает свой автомобиль, на котором тот колесит по столичным улицам, пуская пыль в глаза друзьям и подружкам. Цель продажи сугубо воспитательная—заставить сына начать работать. Анри покидает дом и, по стечению обстоятельств, примыкает к хорошо организованной банде автомобильных воров, где каждый четко исполняет свою роль в «изытии» автомобильной собственности. Герой сразу заводит дружбу с самым милым членом шайки, хобби которого составляет коллекционирование украденных галстуков, и влюбляется в его сестру (ее сыграла молоденькая Даниэль Дарьё, будущая звезда французского кино). Ее героиня служит «наживкой», привлекающей владельцев авто, в то время как ее коллеги по бизнесу тут же экспроприируют оставленную без присмотра машину. Все это снято легко, с юмором (так, на месте уведенного «бьоника» великодушно оставлена шляпа бывшего владельца) и определенной симпатией к молодежной воровской команде. Единственный явно отрицательный персонаж—ее босс, нечестный и жестокий. Анри, напротив, благороден и пытается противостоять негодяю, который хочет физически устранить его. Осознав это, влюбленные решают уехать на белом пароходе далеко-далеко...

Можно предположить, что Билли Уайлдер был второй скрипкой при набившем руку Эсвае («Дурное семя»—седьмая лента в фильмографии венгра-эмигранта). Однако в книге-интервью Кэмерона Кроу «Беседы с Уайлдером» режиссер-неофит признается в авторстве картины, которую с 1934 года он и не собирался пересматривать: «Александр Эсвай был прирожденным режиссером, я—дилетантом. Но поставил картину я». Он бегло рассказывает, в каких условиях приходилось работать над малобюджетной картиной. Съемки проходили не на студии, а в гараже. В нескольких сценах у актеров виден идущий изо рта пар—от холода. Нечем было заплатить художнику по костюмам, и Даниэль Дарьё носила собственное платье—впрочем, очень милое. Бюджетный вопрос заставил Уайлдера записать в сценаристы еще двоих (только слегка обработавших его оригинальную идею)—скорее, из-за их финансовых вливаний, нежели из-за творческого вклада в картину. Единственное, чем он гордился,—это съемка автомобильных погонь на большой скорости—без рир-проекции.

В фильме можно увидеть несколько гэгов, похожих на то, что Уайлдер будет делать позже, в период расцвета («Некоторые любят погорячее», «Квартира» и т.д.). Прежде всего, это относится к вставному эпизоду в аквапарке, где банда решает отдохнуть после удачно проведенных махинаций. Перед входом один из команды привязывает свой «драндулет» на цепь к столбу. Дорожный знак «стоянка запрещена» он тут же меняет на «пар-

ковка разрешена». Вскоре начинается кутерьма: у всех отдыхающих из раздевалок пропадают галстуки—чувствуется рука «галстукомана». Спокоен только один, который хранил галстук под купальным халатом (скорее всего, этот тип не расставался с галстуком и в море).

Способ, каким полиция обнаруживает бандитское логово, тоже напоминает поздние визуальные метафоры Уайлдера. Мальчишка, катающийся на своей детской машинке, прикрепил к ней номер, слетевший с одного из угнанных всамделишных авто. По следу машинки мальчика определилось и местонахождение воровского гаража.

Финал фильма по принципу «от противного» ассоциируется с концовкой более поздней классической ленты поэтического реализма «Набережная туманов». Там смерть героя помешала любящим отправиться к счастью на белом пароходе. Влюбленные в фильме «Дурное семья», возможно, еще будут счастливы, уехав в Касабланку, однако в картине Уайлдера присутствует и драматический момент: брат Жаннетт, сраженный полицейской пулей во время штурма воровского гнезда, больше никогда не наденет ни один из своих трехсот пятнадцати галстуков.

Так режиссерский дебют Уайлдера счастливо соединил комедию с драмой.

Максим МАЛЫШЕВ

«УБИЙЦА ЖИВЕТ В 21-М» АНРИ-ЖОРЖА КЛУЗО

«Убийца живет в 21-м» («L'Assassin habite au 21»), 1942

Режиссер—А.-Ж.Клузо

Автор сценария—С.А.Стееман, А.-Ж.Клузо

Оператор—А.Тирар

Художник—А.Андреев

Композитор—М.Ивен

В ролях: П.Френе, С.Делер, Н.Роквер, Ж.Тиссье,

Р.Бюссьер и др.

Производство: «Континенталь Филмз Лиот»

Во время просмотра почти любого сколько-нибудь содержательного фильма возникает вопрос: сможет ли зритель из представленных на экране образов в полной мере уловить идею, заложенную в картину автором? Далеко не всегда главная мысль выступает в кино в явном виде, как признание целесообразности всего происходящего на экране. Тот, кто внимательно смотрит, собирает одно за другим доказательства, подтверждающие смысл авторского высказывания. В таком случае создатель картины должен, подобно увеличительному стеклу в руках следователя, отобразить и представить под нужным углом все то, что, как он считает, имеет отношение к делу.

Такой «метод» особенно точно соответствует кинодетективу, основанному на раскрытии некой загадки.

Выбрав для своего первого фильма именно этот жанр, Анри-Жорж Клузо изначально определил себе плодотворное поле для дальнейшей деятельности. Каждый зритель, стараясь опередить рассказчика, пристальнее вглядывается в пространство кадра в поисках ускользающих деталей, тогда как режиссер как бы невзначай время от времени уводит камеру по ложному следу, тем самым направляя ход мыслей аудитории в запланированно неверном направлении.

В одной из первых сцен перед нами предстает убийство персонажа, показанное глазами самого убийцы, который, естественно, остается для зрителя невидимым. Такая точка зрения делает аудиторию соучастницей происходящего. Орудием убийства оказывается трость с искусно вмонтированным выдвижным ножом, которая становится маркером персоны злоумышленника. Далее, уже в здании полиции, в комнату впервые входит главный герой, инспектор Венс (Пьер Френе)—в его руке точно такая же трость. Для некоторых зрителей такого совпадения достаточно, чтобы сделать вывод: трость, конечно, таит в себе опасность, а инспектор полиции и есть закамуфлированный преступник. Но уже несколько минут спустя трость возникает в других руках, а чуть позже и в третьих (разумеется, без смертоносной «начинки»)...

Клузо все время наводит зрителя на ложные следы. Каждый в районе ищет серийного убийцу. Патрульный полицейский прогуливается по улице и вдруг натывается на странного типа, засевавшего на фонарном столбе и распевającego песни. Полицейский тащит его в участок. Из кармана нарушителя общественного порядка выпадает ворох визиток, которые злодей оставляет на телах своих жертв, но полицейский не замечает их. В этой сцене зритель чувствует свое превосходство над полицией, упустившей из-под носа важную «зацепку» (впрочем, как выяснится чуть позже, схваченный бедолага вовсе не убийца, «улика» попала к нему случайно).

Сатира на правоохранительные органы лейтмотивом проходит через весь фильм. Первая сцена в полиции состоит из цепочки визитов сменяющих друг друга начальников к своим подчиненным—сверху вниз по должностной лестнице. Такое утрирование схемы работы бюрократического аппарата непременно вызывает у зрителя улыбку. Герой-детектив, он же и следователь, замыкая эту цепь, предугадывает поведение собственного начальства и старается избежать встречи с боссом. Последний, кстати, позже попытается присвоить себе славу спасителя мирных граждан, с легкостью обнаружив результаты расследования подчиненного под своим именем.

Пять лет спустя Клузо снимет кинокартину «Набережная Орфевр» (1947). В ней главное место займет нелегкая работа полицейского. Его непростые отношения с коллегами, семьей и подозреваемыми будут гораздо интереснее, чем само расследование. Но и в первом фильме режиссер демонстрирует неоднозначное отношение к своим героям.

Подруга детектива также подключается к расследованию, ею руководят стремление к славе и... женское любопытство. Сюзи Делер с несомненным остроумием подходит к исполнению этой роли. В каждой сцене с ее учас-

тием элемент комедийности непременно становится доминирующим. При этом острота игры в кошки-мышки инспектора и убийцы несколько снижается, но обретает дополнительные краски. В пансионе, когда все жильцы собираются к ужину вместе и начинают «сочинять» криминальный сюжет, энергичная особа сворачивает общий ход мыслей относительно сложившейся ситуации и даже выдает тайну своего любимого (тот, стремясь сохранить инкогнито, переоделся священником). Инспектор начинает размышлять о том, что находится внутри детектива. Он перестает быть пассивной марионеткой в руках автора и сам претендует на авторство. Его уровень осведомленности оказывается равен зрительскому уровню, но сила воздействия на ход событий до поры до времени не соответствует его возможностям.

Такой ход вместе с показом убийств субъективным взглядом убийцы устанавливает позицию зрителя, лишь наблюдающего со стороны. Режиссер картины определяет, что и как показать. В конце он дает понять зрителю, кто скрывается за всеми убийствами, но, несмотря на это, главный герой все равно попадает в ловушку и почти чудом «выходит сухим из воды».

Уже в самом названии дается адрес, где проживает убийца, определить которого не так просто—тем более что на протяжении картины разоблачительные детали нередко подаются в комедийном ключе. Когда инспектор Венс задает вопросы подозреваемому, то, получая наводящие на другого преступника ответы, каждый раз на крупном плане перестает судорожно тереть в руках шляпу и тут же начинает крутить ее в обратном направлении. Подозреваемый продает куклы, изображающие человека без лица,—уж не намек ли это на убийцу?

В конце картины возникает тема коллективного (собирательного) злоумышленника. Оказывается, здесь орудует триумvirат преступников с общей визиткой «Месье Дюран». Участники гордятся тем, что им вместе удается водить полицию за нос. В финальном кадре один из троих пойманных стоит с поднятыми вверх руками. К нему подходит жандарм, опускает его левую руку, чтобы надеть наручники. Убийца замирает с поднятой над головой правой рукой, словно отдавая фашистское приветствие. Следующий фильм Клузо («Ворон», 1943) будет полностью посвящен коллективной вине.

В своей дебютной картине режиссер не ограничивается строгими рамками одного жанра, балансируя между иронией и серьезностью, саспенсом и нарочитой условностью.

Ближе к концу фильма один из злодеев приставляет пистолет к груди инспектора Венса и уводит его. Они вдвоем идут по улице. Оба должны выглядеть непринужденно. Венс несколько раз пытается привлечь внимание прохожих, а преступник—увести его как можно незаметнее. В этой сцене между двумя персонажами ведется скрытая борьба за собственную жизнь, но при этом со стороны обоих не проявляется ни одного агрессивного действия. Все происходит перед камерой, словно само собой. Внутреннее напряжение скрывается внешним спокойствием и лишь местами понемногу прорывается наружу.

С первой сцены и до самого финала Клузо постоянно меняет настроение происходящего действия. В последней—неявной—схватке трудно понять, насколько она серьезна, кажется даже, что и сами персонажи этого не

знают. Чудесное спасение неожиданным образом врывается в герметичное состояние неопределенности.

Своей первой режиссерской работой в кино Клузо продемонстрировал тонкое владение разными видами стилистической техники. Но возможность неограниченно играть на кинематографическом поле, как со зрителем, так и с самим собой, приводит местами к нечеткости рисунка. В последующих его произведениях все приемы неизменно будут сливаться в единое целое. Но, пожалуй, больше ни разу в фильмах Клузо «серьезное» и «смешное» не будут переплетаться столь витиевато и в то же время свободно и раскованно.

Михаил РЯЗАНЦЕВ

«БАГРОВЫЙ ЗАНАВЕС» АЛЕКСАНДРА АСТРЮКА

«Багровый занавес» («Le Rideau cramoisi»), к/м, 1952

Режиссер—А. Астриук

Автор сценария—А. Астриук (по новелле Барбе д'Оревиллы)

Оператор—Э. Шюфтан

Художник—А. Майо

Композитор—Ж.-Ж. Грюневальд

В ролях: А. Эме, Ж.-К. Паскаль, М. Гарсия, Д. Джералд, И. Фюре

Производство: «Аргос фильм», «Комо фильм».

Специальная премия жюри МКФ в Канне (1952), премия Деллюка (1952).

До своего поразившего экспертов кинодебюта Александр Астриук— поэт и критик с явной склонностью к теоретическим размышлениям—в двух так и не смонтированных до конца и не дошедших до зрителя небольших этюдах на узкой пленке пытался воплотить перспективную идею об отождествлении съемочной камеры с писательским «вечным пером». Его первый завершенный фильм, соприкасаясь по касательной с обыденной реальностью, практически не следует ее законам, равно как и распространенным канонам режиссуры начала 50-х. Ближе всего «Багровый занавес» стоит к таким изобразительным шедеврам мирового кино, как «Падение дома Ашероу» (1928) Жана Эпштейна или «Пиковая дама» (1948) Торолда Дикинсона в кульминационном сновидческом эпизоде. Живописность в данном случае—не абстрактная характеристика и не так называемое «красивое» (и только!) кино. Это внутренняя, сущностная необходимость, вырастающая из недр авторского замысла; можно сказать, она—существенная составляющая поэтики начинающего режиссера. Вариаций на тему «Пиковой дамы» немало, но такая, как у Дикинсона,—одна. Рапид бесчисленное число раз использовался до и после Эпштейна, но с такой развернутой таинственной выразительностью—никогда.

Астриок создает свой мир, творит его, используя подвижную, но не сутливую камеру; неакцентированные жесты главных персонажей и чуть замедленную пластику их движений; необычное, словно преломленное невидимой преградой, освещение, придающее лицу героини почти поугостороннее выражение... Каждый ракурс и план тщательно продуманы, вплоть до едва заметных бликов, посылающих в подсознание тревожные сигналы. В полифоничном использовании различных возможностей трактовки пространства кадра—немалая заслуга выдающегося оператора, романтика кинокамеры Эжена Шюфтана, соавтора одной из вершин «поэтического реализма» в кино—«Набережной туманов» (1938) Марселя Карне.

Лестницы, перила, тени, лица приобретают как бы новое наполнение, звучат по-иному, оставаясь при этом знаками вроде бы привычной и в то же время трансформированной поэзией реальности. Самым волнующим в этой картине является балансирование на грани знакомой действительности и надреального пространства. Лотман очень точно отмечает сложность и коварство такого замысла: «Вырваться из настоящего бывает вообще очень трудно. И в этом смысле внутреннюю вариативность и скрытые возможности мира нашего ограниченного бытового опыта могут гораздо успешнее раскрыть <...> фильмы <...>, которые берут реальную бытовую или реальную жизненную ситуацию, но при этом представляют ее как одну из возможностей»¹. ... Молодые люди, тайно встречающиеся, на сей раз сидят в гостиной вместе с ее родителями. Внезапно он целует Альбертину, гаснет свет, как будто перенося их в другое измерение. Они спокойно удаляются: родителей в комнате нет, во всяком случае, их нет в сознании влюбленных. Таким решением режиссер добивается ощущения иной реальности. Пожалуй, он больше не прибегает к поэтике сюрреализма столь определенно, однако скрытый «отлет» от прозы жизни ощутим постоянно.

Астриок как теоретик известен, прежде всего, программной статьей «Рождение нового авангарда: камера-стило» (1948), где обосновывает и развивает теорию, взятую вскоре на вооружение французской «Новой волны». Он настаивает на создании такого киноязыка, который мог бы так же свободно выражать мысли, как литературный язык: «Автор пишет своей камерой, как писатель своим пером»². Идея кажется несколько утопичной, по крайней мере, трудновыполнимой. Тем не менее, многие мысли актуальны и сегодня, а некоторые напрямую воплощаются на практике: «Идеи и смыслы, которые немое, «чистое» кино выражало через символические ассоциации (монтаж), присутствуют в самом образе, в протяженности фильма, в каждом жесте персонажей и каждом их слове, в тех движениях камеры, которые связывают предметы между собой и персонажей с предметами. Любая мысль, как любое чувство, есть связь между человеком и другим человеком или предметами, образующими часть его вселенной»³. Такая связь прослеживается в дебютной картине режиссера. За счет основополагающей роли движения камеры, освещения, внутрикадрового монтажа и других изобразительно-выразительных средств возникает свободный ход ассоциаций, схожий с течением литературного слова. Окружающая среда, то есть все пространство кадра, так же тесно связано с актерами, как и все предметы между собой, так же как изображение со словом. И—как ре-

зультат—каждый кадр обладает собственным значением, а подчас и драматургией.

Вещественное окружение практически вторгается в само действие. Внутреннее раздражение героя словно отражает и усиливает звон нечаянно разбитой тарелки, неуместный, почти истерический смех отца героини. Лестница, так часто фигурирующая в кадре, может передавать напряжение или отчуждение, являться непреодолимым препятствием или наоборот—посредником встреч. Астриук не оставляет ее на протяжении всей картины; благодаря освещению и ракурсу съемки она меняется вместе с ситуацией или настроением.

Режиссер находил прямое воплощение взаимосвязи, о которой писал, в немом кино («чистом кино», как он его называл). Новая составляющая—звук—выражена у него не столько в лаконичной закадровой музыке (привлеченный к ее созданию композитор Ж.-Ж. Грюневальд неоднократно работал, пожалуй, с одним из самых сдержанных режиссеров мирового кино—Р.Брессоном), сколько в закадровом голосе. На первый взгляд, кажется, что текст рассказчика напрямую дублирует события на экране: молодой офицер вспоминает удивительное приключение, случившееся с ним когда-то, и зритель слышит его голос, описывающий происходящее в кадре. Но если присмотреться и прислушаться внимательнее, можно заметить, что на самом деле камера рассказывает свою историю, а закадровый голос—свою. Качество текста при этом играет немалую роль (фильм—экранизация новеллы Барбе д'Оревилли, которая, к слову, в разное время привлекала многих известных деятелей искусства—от А.Арну и А.Бретона до Ж.Жироду и А.Кайатта, но так и не была воплощена на экране). Однако рассказчик лишь кажется объективным описателем происходящего, ведь на самом деле звучащие слова—это только его мысли и только *его* восприятие. Астриук тем не менее сильно микширует романтический тон новеллы XIX века, выраженный в звучащем слове, и словно передает его киноизображению. Отсюда вытекают многие особенности картины—повышенный градус изобразительности вместе с движением в сторону ирреального помогают в передаче внутреннего состояния. Автор фильма замечает: «Такой “непрямой” стиль является стилем новеллы, и я хотел его сохранить. Это нечто среднее между воспоминанием и мечтой, исповедью и повестью»⁴.

Интересно и то, как две линии повествования (в слове и в изображении) взаимодействуют между собой. При их звукозрительном монтажном переплетении закадровый текст остается, несмотря на информативную доминанту, важным драматургическим элементом, не превращаясь в вербальное удвоение экрана. Пораженный рассказчик не находит слов, чтобы описать таинственную красоту героини Анук Эме: «Их дочь...»—в этот момент она придвигает лампу, освещая себя и в то же время как бы излучая внутренний свет. Так изображение помогает рассказу с подтекстом.

Глубина режиссерского прочтения возникает и благодаря изобретательному звукозрительному воплощению даже как будто некинематографичных фраз. Молодой человек вспоминает родителей Альбертины: «Трудно было представить себе что-то более буржуазное». Однако Астриук находит яркое визуальное решение: в это время в кадре, снятом с верхнего ракурса, воз-

никает изгиб резной лестницы, которая отбрасывает причудливую тень на всю стену, и на таком фоне мы видим две небольшие, кажущиеся особенно незначительными, фигурки.

Трудно представить, чтобы главные персонажи «Багрового занавеса» разговаривали. В фильме с самого начала заявлена другая—немая—выразительность. Общение происходит в иной плоскости («Ответом служили ее объятия»). Когда героиня внезапно умирает, пораженный ужасом рассказчик признается: «И вдруг я перестал понимать этот язык». Таким образом, в пространстве фильма, практически лишенном внутрикадрового слова, господствует язык пластики, мимики и жеста с вторжением волнующего абстрактного языка красоты «багрового занавеса». (Маленькое чудо: в черно-белой картине почти осязаемо ощутим цветовой пласт.)

Фабула небогата событиями, интриги как таковой практически нет, хотя зритель постоянно ожидает взрыва в отношениях героев или их столкновения с родителями девушки. Однако Альбертина внезапно и без всякой внешней причины умирает, поразив тем самым и героя, и зрителя.

Внутренняя тема «Багрового занавеса» кажется близкой общей тематике и некоторым приемам творчества Эдгара По. Скорее всего, неслучайно Астриук позднее неоднократно и очень «стильно» экранизировал на телевидении его рассказы: «Колодец и маятник» (1964), «Овальный портрет» (1969) и, наконец, решенное в цвете «Падение дома Ашероу» (1981), где, кстати, доминируют красный и багровые тона. Один из постоянных мотивов творчества великого американского писателя—тщетность попыток рациональным способом объяснить иррациональное—особенно волновал французского режиссера. История в первой картине Астриука кажется странной и таинственной, что, не давая материальной разгадки, подтверждает внезапная смерть героини. Столкнувшись с трагическим неизвестным, герой готов покончить жизнь самоубийством, но находит в себе силы разве что бежать, так ничего и не узнав...

Альбертина представляет собой квинтэссенцию тайны. Загадочное существо не вписывается в координаты привычного, «здесьнего», мира. Автор-рассказчик замечает ее нематериальную сущность: «Она была для меня лишь зрительным образом». Рискнем продолжить: «Образом, исчезнувшим, как мечта».

1. Лотман Юри и, Цивьян Юри и. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 9.

2. Цит. по: Лепроон П. Современные французские кинорежиссеры. М.: Изд. иностранной литературы, 1960. С. 694.

3. Там же. С. 693.

4. Там же. С. 697.

Анна ЗАКРЕВСКАЯ

«НОЧЬ ОХОТНИКА» ЧАРЛЬЗА ЛАУТОНА

«Ночь охотника» («Night of the Hunter»), 1955

Режиссер—Ч.Лаутон

Автор сценария—Дж.Эйджи (по роману Д.Грабба)

Оператор—С.Кортес

Художник—Х.Браун

Композитор—У.Шуман

В ролях: Р.Митчам, Л.Гиш, Ш.Уинтерс, Дж.Глисон и др.

Производство: «Юнайтед артистс» (США).

Единственная кинопостановка выдающегося актера—экранизация романа Дэвиса Грабба, где криминальный сюжет о воре, убийце вдов и маленьких детей был трансформирован сценаристом Джеймсом Эйджи и режиссером-дебютантом в плоскость «готической пасторали» с библейскими мотивами.

Внешняя пружина действия—поиск похищенных банковских денег, спрятанных в детской кукле. Охоту за ними ведет священник-маньяк Гарри Пауэлл в ярком исполнении Роберта Митчама. На костяшках пальцев преступника вытатуированы слова «love» (любовь) и «hate» (ненависть)—два полюса собственной «религии», которые регулируют его взаимоотношения с Богом и людьми. Он знакомится с доверчивой вдовой и вскоре понимает, что секрет исчезнувших десяти тысяч долларов известен ее детям, которых он начинает преследовать, убив их мать. Голодные и уставшие, малыши попадают к доброй Рейчел Купер (Лилиан Гиш). Там они находят не только новый дом, но и защиту; Пауэлл арестовывает полиция.

Лаутон определил жанр своего фильма как «Сказки матушки Гусыни для взрослых». Картина начинается визуальной цитатой классической обложки этого популярного сборника детских сказок. На фронтисписе рядом с титульным листом обычно изображалась дама с раскрытой книгой в окружении внимательно слушающих детей. С помощью двойной экспозиции Лаутон поместил туда читающую Рейчел Купер и лица ее маленьких друзей на фоне звездного неба. Сказочный, и даже фантастический, колорит кадру придает внешнее сходство с кадрами феерий Мельеса, где появлялись светила с человеческими лицами. Героиня Гиш пересказывает детям библейскую историю, заканчивая свой монолог предупреждением: «Бойтесь ложных пророков, которые приходят к вам в овечьей шкуре, ибо внутри они хищные волки»,—что подчеркивает притчевый характер фильма.

«Ночь охотника» строится на контрастном переплетении мира взрослых и мира детей. Мир взрослых пришел, в основном, из фильмов нуар, сохранив «мрачность» визуального решения, атмосферу опасности и драматической напряженности. Он вторгается в мир детства, синоним невинности и чистоты, уже с первых кадров фильма: играя, дети находят одну из жертв маньяка-священника—из подвального люка торчат женские ноги. Казнь отца Джона и Перл навсегда исключает их из игр сверстников, ко-

торые дразнят их стишком про повешенного. Сцена, где рассказывается сказка, снята с использованием поэтики «черного фильма»: ночь, мальчик ходит по комнате, куда попадает свет от уличного фонаря; неожиданно на словах: «Вскоре плохие люди вернулись...»—в прямоугольнике света за его спиной появляется черный силуэт, перечеркнутый тенями от оконной рамы. Так в жизнь этой семьи входит Гарри Пауэлл.

Пространство безопасного прежде дома становится мрачным и тревожным: контрастное освещение, черные тени надписей и оконных рам на стенах, зловеще-гаиственный туман... Атмосфера сгущается. В одном из самых выразительных эпизодов—убийство вдовы—оператор Стэнли Кортес превратил спальню чуть ли не в готические покои из средневековых легенд, ее центр выделен пятном света, который перечеркнут изломанными темными полосами, углы скрыты глубокими черными тенями, сужающимися кверху,—комната словно уходит в бесконечность. Драматичность световых контрастов сопрягается с нарастающим сюжетным напряжением.

Время ночи, обычно ассоциирующееся в сказках с чудесами и волшебными превращениями, в этом фильме согласуется с представлением о том, что в фильмах нуар ночь—это время преступления. Ночное странствие Джона и Перл по реке, оформленное «орнаментами» из крупных планов зверушек, визуально напоминает иллюстрации детских книжек, но, несмотря на внешнюю безмятежность, проникнуто нарастающим страхом и тревогой—их преследует убийца. Мягкие поначалу тона переходят в резкую графичность контраста светлого утреннего неба и черного силуэта неумолимого преследователя.

Дом, где сироты находят защиту, стилизован под домики с рождественских открыток. Его хозяйка Рейчел Купер—набожная пожилая женщина, возле которой собираются осиротевшие, потерянные и оставленные дети. Лаутон подчас выстраивает мизансцену так, что шагающая Купер и вереница ее воспитанников за ней напоминают известное изображение гусыни с гусятами. Роль Л.Гиш, конечно, более развернута и конкретна, чем обобщенно-символический образ Матери человечества, качающей колыбель в «Нетерпимости» Д.У.Гриффита, но благодаря библейскому контексту также может быть включена в мифологически-сказочный ряд.

Лаутон, всегда обращавший большое внимание на пластику собственных киноролей и доводивший ее до совершенства, следил за тем, чтобы персонаж Митчама двигался подчеркнуто выразительно, временами даже гротескно. Сдержанность и жесткость героя нуара—человека, свободно существующего по обе стороны закона,—обернулись в фильме экспрессивной маниакальностью, которая прорывается в убийствах и неконтролируемых вспышках ярости. Много позже актер признался, что это его любимая роль: спектр поставленных перед ним задач—от напускной и утрированной сентиментальности до бешенства и почти сумасшествия—чрезвычайно полифоничен.

Фильм Чарльза Лаутона «Ночь охотника» поначалу не имел особого успеха. Однако по прошествии времени сказка-притча с элементами триллера стала чуть ли не киноклассикой. Доброе, светлое побеждает, но запоминается и предупреждает об опасности по-своему выразительный посланник зла.

Нина БОЯРШИНОВА

«НОЧЬ ОХОТНИКА» ЧАРЛЬЗА ЛАУТОНА

К сожалению, исследователи творчества Чарльза Лаутона, выдающегося актера прошлого столетия, как правило, не уделяют должного внимания еще одной грани его таланта. Речь идет о единственной работе Лаутона в качестве кинорежиссера, осуществленной в США в середине 50-х годов. Его фильм «Ночь охотника»—отнюдь не стереотипный продукт. Он отличается несомненной оригинальностью и является важным штрихом к творческому портрету мастера.

За основу был взят «готический» роман Дэвиса Грабба, ставший к тому времени бестселлером и получивший одну из национальных литературных премий. Номинально сценарий принадлежит Джеймсу Эйджи, однако жена Лаутона Эльза Ланчестер приводит в своей автобиографии следующее высказывание продюсера фильма Пола Грегори: «Сценарий того, что вы видите на экране, настолько же принадлежит перу Эйджи, насколько я похож... на Марлен Дитрих»¹. Этот задиристый пассаж явно полемичен, но, тем не менее, позволяет предположить значительную корректировку, сделанную Лаутоном.

...Вышедший из тюрьмы убийца—проповедник Гарри Пауэлл (Роберт Митчам)—тщетно пытается войти в доверие семьи своего бывшего сокамерника и, не останавливаясь ни перед чем, узнать, где спрятаны украденные деньги—вот в двух словах точка отсчета действия фильма. Но это лишь обозначение верхнего слоя. В итоге же получилась во многом загадочная картина, которую едва ли возможно охарактеризовать однозначно. Это и триллер, и фильм «ужасов», и страшная сказка для взрослых, и морализаторская притча о добре и зле.

Сам Лаутон определил свое творение, снятое на одном дыхании, как «кошмарный вариант сказок Матушки Гусыни».

Роберт Митчам больше известен зрителю как герой вестернов. Его отличительной особенностью всегда считалась сдержанная актерская игра: скупые жесты и почти непроницаемое лицо. В «Ночи охотника» он совсем другой. На этот раз актер играет антигероя в духе «школы представления», акцентируя внешнее проявление эмоций. Вместе с тем, подключив чуть аффектированную мимику, он сумел передать сложность и неоднозначность своего персонажа. Ни Лаутон, ни Митчам не оставили воспоминаний о совместной работе. Но в конце жизни актер проронил фразу, из которой следует, что роль в «Ночи охотника» он считает самой большой удачей в своей карьере.

Кто он, его «герой»? Хладнокровный убийца, готовый на всё ради наживы, или, может быть, фанатик, живущий и действующий согласно заветам собственной извращенной «религии»?.. Ясно одно: персонаж Митчاما—не рядящийся в одежды священника аферист, он действительно имеет статус проповедника и знает «слово Божье», но трактует его соответственно своим, отнюдь не божественным, понятиям. Показательна в этом смысле сцена, где он собирается убить в баре танцовщицу и оправдывает свое

намерение тем, что откровенными танцами она провоцирует мужчин на несправедливые мысли. Его можно квалифицировать и как маньяка с психопатологическими отклонениями, получающего удовлетворение от вида истекающей кровью жертвы. (Зарезанная им в первую же брачную ночь мать маленьких героев фильма—яркое тому доказательство.)

Нельзя обойти вниманием выразительные руки «проповедника» с разнополюсными татуировками «Любовь» и «Ненависть». Эта режиссерская находка оказалась настолько яркой, что была не единожды повторена в фильмах 70–80-х годов.

С Лаутоном сотрудничал оператор Стенли Кортес, прославившийся на картине «Великолепные Эмберсоны» Орсона Уэллса. Композиция каждого кадра построена стилистически безупречно и «конструктивно». Это можно увидеть, к примеру, в сцене деревенского пикника. Если мизансцена, образованная главными персонажами на первом плане, динамична, то ее темпоритму, сохраняя общую композиционную гармонию, соответствует и второй план. Столь же гармоничны и относительно статичные паузы, которые отдаленно ассоциируются с импрессионистической живописью,—этакий «Обед у лодочников» Огюста Ренуара с пасторальным пейзажем и речными бликами. (Кстати, Лаутон относил к числу своих друзей и сына великого живописца—Жана Ренуара, многими фильмами которого, в том числе «Загородной прогулкой», восхищался.)

Обратимся к построению зрительного ряда в совершенно иной тональности, характерной для фильмов нуар. Снова вспомним сцену убийства танцовщицы. Стараясь показать напряженность момента, режиссер и оператор выстраивают свет таким образом, что только лицо выхватившего нож выделяется в луче света, тогда как фигуры других посетителей бара лишь обозначены расплывчатыми тенями.

Появление такого «проповедника» не сулит ничего хорошего, и волнение каждый раз усиливается режиссером определяющими его присутствие знаками: настораживающим гулким звуком шагов, разрывающих тишину и гармонию покоя; странной песенкой, которую он часто напевает... Тень (силуэт) или песенка Гарри Пауэлла предшествуют его зримому появлению, что также повышает градус тревожного ожидания... Саспенс, связанный с этим персонажем, присутствует постоянно.

Словно в театре теней, лаконично, через движения силуэтов, Лаутон подчас позволяет нам прочесть многое, что говорит о кинематографичности авторского мышления. ...Мальчик бежит по улице мимо торговых лавок к себе домой. Внимательный зритель заметит в окне одного из магазинчиков два силуэта—его матери и соседки. По их радостным объятьям можно понять: мать счастлива, а ее знакомая искренне поздравляет вдову с предстоящим браком. Сцена с объяснениями, предвещающими свадьбу, уже не нужна. Подобные изобразительные решения характерны для режиссерской концепции «Ночи охотника».

Критик Роджер Эберт отзывался о фильме Лаутона, как о самой страшной картине, которую ему когда-либо приходилось смотреть. По сегодняшним (да и по тогдашним) меркам это кажется преувеличением. Тем не менее, некоторые кадры и поныне впечатляют силой своего воздействия.

Заколотую, а затем утопленную в первую брачную ночь женщину режиссер показывает нам на дне реки сидящей в открытом автомобиле с развеваемыми течением волосами, похожими на водоросли... Возникает страшная, но эстетизированная картина, гипнотическое воздействие которой не позволяет отвести глаз. Недаром скудный на похвалы Стивен Кинг заметил: «Ужас “Ночи охотника” стал поэзией»,—что, добавим, в кино случается не часто. В более «тихом» ключе решен эпизод, когда дети, оставшиеся без всякой помощи, спасаются от убийцы, спускаясь по реке на лодке: завораживающие ночные пейзажи чередуются с кадрами обитающих на берегу животных,—причем кролик, лягушки, лисица в контексте таинственной, чарующе-опасной ночи начинают восприниматься как сказочные, магические создания.

Фильм «Ночь охотника» проникнут особенным христианским чувством. На роль заступницы преследуемых убийцей детей была приглашена звезда, зажженная еще Дэвидом Уорком Гриффитом,—легендарная Лилиан Гиш, которая давно не снималась в кино. Ее первое появление в фильме Лаутона, когда она на фоне сияющих звезд читает детям сказку с выраженными библейскими мотивами, как бы продолжает неиссякаемую тему благочестия и добра, так выразительно сыгранную актрисой во многих фильмах Гриффита. Вместе с тем цитата из Священного писания «о волках в овечьих шкурах» становится зачином страшной истории явно притчевого характера. Нельзя забыть и сцену, в которой героиня Гиш с ружьем в руках охраняет сон доверившихся ей детей и тихо поет религиозную песенку, в то время как преступник (инобытие «волка» в образе «проповедника») подпевает ей, сидя перед домом. Через открытое окно просматриваются контуры его зловещей фигуры, но стоит только вспыхнуть зажженной «Божьей» свече, силуэт исчезнет—во дворе уже никого нет...

В коммерческом отношении картина успеха не имела. Не была она тогда по достоинству оценена и критиками. Можно только предполагать, что стало причиной недооценки безусловно талантливого режиссерского дебюта Лаутона. Возможно, многие посчитали чересчур дидактичной религиозную мораль картины. К тому же в середине 50-х годов американцев, увлеченных техническими новациями, особенно привлекало широкоэкранный цветное кино, тогда как «Ночь охотника» была снята в старомодном обычном формате и архаичной черно-белой гамме.

Так или иначе, картину, которая по прошествии времени получила заслуженное признание, приняли в целом довольно прохладно, что пошатнуло в Лаутоне уверенность в собственной состоятельности как постановщика. Больше к попыткам выразить себя через режиссуру он не возвращался.

1. Цит. по: E b e r t R o g e r. The Night of the Hunter review // Chicago Sun-Times. 1996. 24 november.

Евгения МУХАРЬЯМОВА