

Орсон Уэллс



мастера зарубежного киноискусства



Москва «Искусство» 1975



Орсон Уэллс

Статьи

Свидетельства

Интервью

мастера зарубежного киноискусства

Составитель
К. Разлогов

На контртителе
рисунок Жана Кокто

Орсон Уэллс.

У 98 Статьи. Свидетельства. Интервью. Сост. К. Разлогов. Вступит. статья С. Юткевича. М., «Искусство», 1975.

271 с. с ил. (Мастера зарубеж. киноискусства).

Орсон Уэллс — актер и режиссер, журналист и писатель, художник и общественный деятель — давно уже стал «человеком-легендой». В сборнике представлены наиболее интересные статьи об Уэллсе, появившиеся в печати за последние десятилетия, а также исследования советских киноведов. Большой раздел сборника знакомит с высказываниями самого художника. Предисловие доктора искусствоведения кинорежиссера С. Юткевича раскрывает самое существенное в творчестве Орсона Уэллса, создателя фильмов «Гражданин Кейн», «Чужестранец», «Мистер Аркадин», «Отелло», «Макбет» и других.

80106-096

У 025(01)-75 127-74

778 И

© Сборник. Издательство «Искусство», 1975 г.

Облик мастера

Ходит легенда, что однажды Орсону Уэллсу довелось выступать с докладом в маленьком американском городке. Погода в тот вечер была плохая, и зал был на три четверти пуст.

Так как не нашлось никого, кто захотел бы представить Орсона Уэллса, он сам обратился к зрителям:

«Дамы и господа, прежде чем начать, я хочу вам сказать несколько слов о самом себе.

Я ставлю пьесы на Бродвее. Я работаю в театре и кино как актер и как режиссер. Я сочиняю и осуществляю радиопостановки. Я играю на рояле и скрипке. Умею писать картины и рисовать. Я опубликовал также несколько книг, в том числе два романа. Иногда мне случалось выступать в амплуа фокусника».

Затем, окинув насмешливым взглядом аудиторию, он добавил: «Не правда ли, странно, что здесь так мало вас, а так много меня?»

Действительно, его очень «много».

Читателю данного сборника предстоит познакомиться с самыми разнообразными аспектами творческой и общественной деятельности Орсона Уэллса, с его работами в театре, на радио, на телевидении и в первую очередь в кино. И вместе с тем читатель обнаружит, каких поистине титанических усилий потребовало от человека столь незаурядного таланта стремление сохранить свою творческую самостоятельность в жестких условиях капиталистической кинопромышленности.

Факты и свидетельства говорят сами за себя: они позволяют представить весь творческий

путь Орсона Уэллса от грандиозного скандала, вызванного чрезмерно реалистической радиопостановкой «Война миров», вплоть до самых последних его выступлений в качестве актера на характерные роли, знаменитой кинозвезды нескольких нашумевших постановок, среди которых особое место принадлежит ролям четника в югославском фильме «Битва на Неретве» и Людовика XVIII в «Ватерлоо» Сергея Бондарчука. Уже по этим двум, отнюдь не самым значительным работам Орсона Уэллса советский зритель получил возможность оценить и масштабность его личности и диапазон актерских возможностей. Несмотря на то, что в 1970 году Уэллса все-таки — с опозданием на двадцать пять лет — увенчали премией Американской академии искусств «Оскар» (за совокупность его кинематографических работ), он до сих пор сталкивается с необыкновенными трудностями при каждой новой работе. Приводимые в сборнике свидетельства неопровержимо доказывают, что каждая из двенадцати самостоятельных кинопостановок Орсона Уэллса не только стоила ему чудовищных усилий, но и заставляла его — часто в течение нескольких лет — сниматься в коммерческих, голливудских и европейских фильмах с единственной целью — собрать капитал, необходимый для завершения собственной картины. Недаром из начатых им фильмов около половины так и не были завершены, не считая многочисленных нереализованных замыслов.

Публикуемые материалы обнаруживают и другой аспект реальных затруднений режиссера — созданные им произведения, за тремя исключениями, оказывались в конечном счете искалеченными произвольным продюсерским монтажом. Высказывания самого Уэллса знакомят нас и с внутренними его противоречиями, ибо сложность его судьбы не может быть полностью объяснена только стечением неблагоприятных обстоятельств (как это иногда пытаются делать его зарубежные апологеты). Публикуемые материалы воспроизводят жизнь и творчество одного из крупнейших художников современности, отнюдь не замалчивая отдельных его поражений и неудач.

Уже его первый фильм, «Гражданин Кейн», вышедший на экраны в 1941 году, стал важнейшей вехой в истории американского кино, но настоящая его судьба определилась, когда фильм после войны попал в Европу, где произвел сенсацию и во многом воздействовал на новаторские поиски кинематографии. До сих пор этот фильм двадцатипятилетнего режиссера изучается как классическое произведение в синематеках всех столиц мира.

Доминирующие черты образа Кейна будут потом проявляться в господине Аркадине (по существу, почти двойнике Кейна), в Макбете и даже в Отелло.

Облик фантасмагорического замка Ксанаду перекликается не только с испанской цитаделью Аркадина, но и с крепостными стенами «Макбета» и с африканскими лабиринтами Могадора, где будет неистовствовать отчаявшийся мавр.

Этот образ уединенного пристанища, куда бежит от людей преследуемый своей совестью или преступлениями всесильный и в то же время беспомощный властелин, для Уэллса не столько декорация, сколько неотъемлемая часть тех галлюцинаций, которые овладевали и воображением Кафки в его романе «Замок».

Уэллс, следуя заветам Шекспира, делает героем своей исторической хроники о современном капиталистическом мире некоронованного короля, тирана, узурпатора, опирающегося не на власть средневековых кланов, а на реальную силу современной Америки — диктатуру доллара.

Современный магнат, банкир, торговец оружием господин Аркадин или хозяин газетного треста Кейн, владеющий столь мощным оружием, как пресса, — это действительный, хотя и некоронованный монарх, и потому не случайно, что из таких реальных биографий черпает факты Уэллс, как это делал Шекспир, обращаясь к хроникам Холиншеда.

Но именно здесь мы нащупываем уязвимый пункт в творчестве и философии американского художника.

Если у Шекспира присутствует, хотя и не во всех его пьесах, тот

фальстафовский фон, которым так восхищался Энгельс, народные персонажи — солдаты, могильщики, трактирщики и шуты,— если они и не определяли ход истории, то соучаствовали в ней, как бы оттеня трагизм борьбы феодалов,— во всех историях, рассказанных Орсоном Уэллсом, отсутствует воздух Истории.

Он исследует своих героев, как средневековый алхимик, пытавшийся создать гомункулуса в стеклянных ретортах и колбах, нарочито изолируя их от живой атмосферы эпохи.

В тесном мирке, в спертom воздухе газетных редакций, кабинетов политиканов, ночных ресторанов, бильярдных, театральных кулис и номеров второразрядных отелей разворачивается сага о величии и падении гражданина Кейна.

Спустя пятнадцать лет господин Аркадин, исследуя свое прошлое и уничтожая его свидетелей, будет простираť свои щупальца во все концы света, но и там они будут ограничены игорными домами, борделями, фургонами ярмарочных шарлатанов или безлюдными закоулками доков.

Весь этот фантазмагорический, замкнутый в себе мир найдет завершение в лабиринтах судебных коридоров и унылых пустырей, где заплутается и погибнет несчастный господин К.— герой фильма «Процесс» по роману Кафки.

И хотя «Гражданин Кейн» был снят в сороковые годы, когда философия экзистенциализма не получила широкого распространения не только в Америке, но и в Европе (где стала занимать доминирующее положение лишь после войны), Орсон Уэллс, вероятно, не читавший к тому времени ни одной из известных работ философии экзистенциализма: ни Хайдеггера, ни Ясперса, ни Гуссерля или Кьеркегора, явился как бы инстинктивным провозвестником тех умонастроений, которые охватят послевоенную Америку и получат потом развитие в литературе шестидесятих годов.

В творчестве Уэллса уже на раннем этапе причудливо переплетаются ницшеанские настроения, связанные с тоской по «сверхчеловеку», с восхищением шекспировскими героями, в которых он видит вопло-

щение воли, богатства, противоречий человеческой природы и вместе с тем всю тщетность и призрачность их борьбы за власть.

Но, к счастью, Орсон Уэллс при всем его тяготении к «сверхлюдям» остается моралистом и даже романтиком.

Бунт личности, восстание человека против всех пут мертвой морали, обывательщины, мещанства становятся постепенно доминирующей темой его творчества.

Его ненависть к современной Америке, к тому укладу жизни, от которого он вскоре окончательно сбежит в Европу, своеобразно уживается с пуританским морализмом, тем самым, который вдохновлял капитана Ахаба, героя его любимого романа «Моби Дик» Мелвилла, на борьбу с белым китом, воплощающим идею Зла.

Но если идейные взгляды Орсона Уэллса и не отличались особой оригинальностью, хотя несомненно были исполнены искренней ненависти к устоям капиталистического мира, то его неустанные творческие искания, незаурядный талант и неукротимый темперамент вырастили в нем художника, бесспорно выдающегося в современном искусстве. Начиная с «Гражданина Кейна» фильмы Уэллса изобилуют разнообразными видами стилистических приемов, накопленных всей кинематографической культурой, на которую с фальстафовским обжорством накинута неистовый гурман.

Во втором своем фильме, «Великолепные Эмберсоны», Орсон Уэллс не побоялся отказаться от приемов «Гражданина Кейна» и, сохранив, правда, неизменные «потолки», применил и новые, казавшиеся по тем временам дерзостными приемы.

Его следующая картина, «Все это правда», осталась неоконченной, и лишь немногие видевшие материал свидетельствовали, что режиссер находился накануне создания, может быть, своего самого лучшего фильма.

Так повторилась с ним судьба Эрика фон Штрогейма, Сергея Эйзенштейна — словом, всех тех строптивых художников, которые не пожелали подчиниться беспощадным законам голливудской «фабрики снов».

Отныне продюсеры согласны использовать его популярность как актера, в облике «коммерческой звезды», и если рискуют поручить ему новый антифашистский фильм, «Чужестранец», то только под своим строжайшим контролем. Провал в 1947 году его следующей картины, «Леди из Шанхая», скандальный развод с исполнительницей главной роли в фильме кинозвездой Ритой Хейворт — все это окончательно рассорило Уэллса с Голливудом.

Но случилось так, что в это время пустовали павильоны небольшой фирмы «Рипаблик», специализировавшейся на производстве второсортных вестернов и детективов.

Владелец фирмы согласился финансировать новую работу Уэллса в размере только 75 тысяч долларов, то есть той суммы, что тратится на картины, съемочный период которых не превышает трех недель и где оклады третьесортных актеров считаются нищенскими.

Но Уэллс пошел на эти унижительные условия ради осуществления давней мечты — перенести на экран трагедию своего любимого автора Шекспира «Макбет».

Четыре месяца режиссер репетировал день и ночь по углам незагруженных павильонов «Рипаблик» и снял фильм ровно за двадцать один день.

Это был вызов и восхитительный жест отчаяния художника, не желавшего сдаваться. Он бежал от не принимавшей его и отрицаемой им американской действительности.

Бежал в свою мечту.

Бежал в Шекспира.

Начинается новая — шекспировская — глава в творчестве неумного режиссера.

Было неизбежно, что первый шекспировский фильм окажется отнюдь не традиционным, сложным и противоречивым. С первых же кадров мною, как зрителем, неожиданно овладели ассоциации с прославленным Музеем восковых фигур мадам Тюссо, не оставлявшие меня и дальше. Как только появился перед ведьмами из клубящегося тумана, пронзенного молниями и ударами грома, сам Мак-

бет — Орсон Уэллс, мне показалось, что я перенесся не столько в доисторическую Шотландию, сколько в послевоенную Германию двадцатых годов, когда на экран вышел экспрессионистический фильм Пауля Лени «Кабинет восковых фигур», где Конрад Вейдт изображал оживающее подобие Ивана Грозного.

Да, почти тот же грим: монголовидное лицо с раскосыми глазами, тонкими усами, загнутыми вниз и окаймляющими жесткий рот, огромная меховая шапка...

Ярмарочный облик, возникший в воображении немецкого художника-экспрессиониста, вдруг оказался использованным в трактовке американским актером шотландского тона.

Больше того, в трактовке Уэллса шотландский рыцарь неожиданно перекликается с гигантской обезьяной Кинг-Конг — персонажем из фантастического комикса, воскрешенного на экране в тридцатые годы режиссерами Шедзаком и Купером, а также с «безумцем Морганом» из современного фильма Карола Рейсца, где молодой англичанин облачается в шкуру гориллы, чтобы противопоставить зов естественных страстей респектабельному миру сегодняшней Великобритании.

Орсон Уэллс обращается не к внутреннему зрению зрителя, а мобилизует все свое мастерство для создания внешне увлекательного зрелища. И надо отдать ему справедливость, в этой области он виртуозен.

Английским критикам, подвергшим беспощадному разному его фильм как антишекспировский, он мог бы справедливо возразить, что традиции театрального воплощения Шекспира отнюдь не обязательны для кинематографа — искусства XX века, воссоздавшего образ прежде всего новыми пластическими средствами, открытыми этим искусством.

Отсюда и те зрительные метафоры, к которым он так часто прибегает в фильме, не брезгуя эффектами, способными шокировать ревнителей традиционного и пуританского истолкования английского классика.

Поэзия миражей и кошмаров придает гипнотическую силу фильму Уэллса. Он воссоздает ее с такой темпераментной убежденностью, в таком стремительном ритме, что эмоционально опрокидывает, опровергает возникающее у вас возражение логического свойства. И вот почему, несмотря на столь неканоничную и спорную трактовку, его работа представляется мне по духу своему все же более шекспировской, чем пресные ремесленные фильмы, якобы более почтительно следующие шекспировским заветам.

Уэллс инстинктивно нащупал экзистенциализм шекспировского персонажа, так совпадающий с его личным внутренним бунтом и развитый в следующих двух его шекспировских фильмах. Этот персонаж не только объясняет нам внутренний облик художника, но и исторически оправдывает его обращение к Шекспиру, которого в конечном счете он трактует не как музейную реликвию, а как одного из самых близких и современных нам поэтов.

«Отелло» спустя четыре года продолжает виртуозно-экспрессионистические поиски, начатые в «Макбете». Но и здесь Уэллс доводит их до такой перенасыщенности, что местами они обращаются против него. Даже зная текст Шекспира, вы с трудом улавливаете последовательность сюжетных ходов. Все напряженно, натянуто, как тетива у лука, монтаж лихорадочен — он увлекает, завораживает, временами захватывает, и в этом кроется его своеобразная сила, но вместе с тем и причина того разочарования, которое овладевает вами вместе со вздохом облегчения, когда оканчивается эта сумасшедшая гонка.

Мне кажется, сила и слабость Уэллса заключены в том, что шекспировские фильмы при всей их бешеной динамике внутренне статичны. Режиссер не соблюдает законов ритмичного чередования моментов напряжения и пауз. Каждый свой фильм он сразу начинает с самой высокой точки и старается держать зрителя до самого конца на этом уровне.

Не этим ли объясняется, что поставленный значительно позже, в 1962 году, фильм «Процесс», казалось, столь совпадающий с мироощущением художника, не стал полной удачей Уэллса. Проследите,

как осторожно Кафка вводит своего героя в действие романа: господин К., обыкновенный, ничем не выделяющийся молодой человек, просыпаясь в своей обычной комнате, застаёт, правда в несколько непривычно ранний час, знакомых сослуживцев, которые ведут себя несколько странно, но в рамках реальности. Они только съедают его утренний завтрак. Постепенно сдвигаются рамки обыденного, и читатель непроизвольно вовлекается в причудливую игру, оборачивающуюся в конце концов кошмаром.

В фильме Уэллса все с самого начала необычно, остраниено, стилизовано, декорация комнаты господина К. подчеркнуто экспрессионистична, а первые посетители наделены зловещими харями. Контора, в которой служит господин К., приобретает гиперболические размеры, а в здание суда герой может попасть, только пройдя через апокалипсический образ двора, заполненного узниками какого-то неведомого концлагеря. Все от начала до конца чудовищно преувеличено, заострено, а в результате ритмически монотонно и эмоционально утомительно.

Так и фильм «Отелло» начинается с самой высокой ноты — крупного плана запрокинутой головы мертвого мавра.

Вздыхают траурные носилки, и похоронная процессия с телами Дездемоны и Отелло совершает свой скорбный путь под торжественный хорал.

Глядя на эти кадры, понимаешь, как внимательно смотрел Уэллс фильмы Эйзенштейна об Александре Невском и о Мексике.

Здесь тот же принцип островыразительных статуарных композиций, тот же ритм легендарного эпического повествования. И только Яго, мечущийся в деревянной клетке, подвешенной на крепостной стене, вносит истерически-тревожный обертон в этот медлительный ритуал. Уэллса часто упрекали в отступлениях от Шекспира, но справедливость требует признать, что многие свои дополнительные «аттракционы» он черпал из первоисточника.

Этот образ Яго в клетке возник, вероятно, из шекспировских строк, которые произносит Макдуф в «Макбете»:

«Ты редкий зверь; народу на потеху
Мы в клетке выставим тебя. Пусть смотрят
На изверга, какого не бывало».

За исключением пролога в дальнейшем Уэллс следует Шекспиру. Однако здесь, как и в «Макбете», Уэллс свободно обращается с текстом, переставляя реплики в нужном ему порядке; и за это трудно было бы его упрекнуть, если бы он не производил купюры в таком количестве и в таких местах, что от этого страдает поэтическая и философская основа пьесы.

Так же как для всякого внимательного исследователя Шекспира ясно, что измена Дездемоны лишь сюжетный повод для трагедии мавра, теряющего веру в гармонию мира и безвозвратно погружающегося в пучину хаоса, ведущего к преступлению, так и вся трактовка Уэллсом пьесы Шекспира снова служит предлогом для выявления той глубоко личной темы, которой одержим художник на протяжении всего своего творчества.

Именно в связи с проблемой «ухода от общества» мне кажется не случайным непрерывное тяготение Уэллса к «негритянской» окраске его спектаклей и фильмов. Вспомним первую трактовку «Макбета» в Гарлеме, неоднократные попытки воплотить на сцене роман негритянского писателя Ричарда Райта «Сын Америки», неожиданно введенных в фильм «Макбет» черных барабанщиков и, наконец, облик венецианского мавра. Под его смуглым обликом все тот же экзистенциалистский бунт, та же трагедия отчуждения могучей, но обреченной личности, тот же вызов окружающему миру, что проявлялся дотоле во всех «белых» персонажах, сыгранных актером.

Современный американский писатель Норман Мейлер после успеха своего антивоенного романа «Нагие и мертвые» написал эссе «Белый негр».

«Мейлеровский экзистенциалист начинает свое «восстановление личности» с признания единственно приемлемым для себя опасного образа жизни. Труднее же всех в условиях расистского общества США живет негр. Фактически он поставлен вне закона. И поэтому суще-

ствование негра, по Мейлеру, и является «истинно экзистенциалистским бытием». Экзистенциалист должен возвести такое существование в норму — стать «белым негром»*.

В этой характеристике идей Мейлера кроется разгадка тяготения Уэллса маскировать свой бунт цветом кожи. Причем в своем творчестве он отнюдь не рассматривает расовую проблему с социальных позиций, а лишь сам превращается в «белого негра» для обострения своих инстинктивно-экзистенциалистских ощущений.

Уэллсовский Отелло действует на протяжении всего фильма не только как «посторонний» (вспомните героя Камю) в мире венецианской знати, но и как «белый негр», вступивший в поединок со всем современным миром, который он отвергает и ненавидит, но не в силах объяснить или изменить его.

«Я думаю, что этот фильм явится как бы итогом — «крупным планом» всей моей жизни». Так писал Орсон Уэллс в 1966 году, перед премьерой третьей шекспировской экранизации, которую он окрестил «Полуночные колокола».

Казалось, все предвещало этому злому фильму удачу: наконец-то нашелся друг — испанский продюсер, предоставивший в распоряжение режиссера так всегда не хватавшие ему средства; великолепные интерьеры средневековых замков в окрестностях Мадрида; первоклассные актеры, согласившиеся играть даже эпизодические роли, и вдобавок идеальное совпадение внешних физических данных актера с образом центрального персонажа — сэра Джона Фальстафа.

Также предопределенным казался триумф режиссера и на юбилейном Каннском фестивале, где фильм был показан впервые весной 1966 года, — ему был уготовлен, по прогнозам завсегдатаев, главный приз.

Однако когда на экране появилась эта постановочно великолепная картина, действительно скрупулезно следующая шекспировской

* В. Неделин, В сумерках психоанализа. — В сб. «Современная литература за рубежом», М., «Советский писатель», 1966, стр. 194—195.

канве, и среди подлинных (на сей раз не бутафорских, как в «Макбете») камней куролесил один из самых обаятельных и народных персонажей Шекспира, в котором столь счастливо сочетается жизнелюбие с цинизмом, юмор с иронией, мудрость с грустью,— температура зала вдруг стала изменяться. Шутки Фальстафа не находили сочувственного отклика даже у доброжелательно настроенных зрителей, между ними и, казалось, столь обаятельным персонажем вместо контакта возникла прозрачная, но непроницаемая стена отчуждения. А в финале ночные колокола, сопровождающие заключительные превосходные кадры фильма (напоминающие полотна Брейгеля), где по холодному белому снегу везут деревянный гроб с останками веселого рыцаря, прозвучали похоронным звоном не только над Фальстафом, но и над художником, подводившим, по его же словам, итог своей жизни.

Орсон Уэллс был увенчан на фестивале внеконкурсной премией за личный «вклад в мировое киноискусство», но главного приза фильм не получил.

Что же случилось? Почему эта работа оказалась столь непривычно академичной и, несмотря на весь традиционный внешний динамизм и виртуозный монтаж, такой холодной и незаразительной?

На цирковой арене нет ничего страшнее для клоуна, когда его репризы и трюки, какими бы виртуозно техническими они ни были, вдруг не доходят до зрителя, перестают смешить его.

Эту трагедию великолепно показал Чаплин в «Огнях рампы», где в финале фильма постаревший эксцентрик жалок в своих попытках развлечь публику.

Но ведь Орсон Уэллс не так уж стар, а кинематографический язык его фильма, хотя и несколько старомоден по сравнению с изысками «новой волны», использует все достижения современной кинотехники. Однако неумолимо веет от этого фильма холодным ветром какой-то внутренней усталости, опустошенности и безразличия.

Конечно, Орсон Уэллс прав, утверждая, что пьеса Шекспира — это не буффонада или только историческая хроника. Это прежде всего

трагикомедия, и в ней Фальстаф совсем не тот забавный толстяк, которого впоследствии одурачили виндзорские насмешницы.

Он прав и в том, что жестокая правда жизни заключена в трагическом финале пьесы. Умирая, Фальстаф не случайно жалобно лепечет о зеленых лугах юности, как и гражданин Кейн бормочет на смертном одре о розовом бутоне своего детства.

Но именно для того, чтобы во всю силу прозвучала трагедия Фальстафа, особенно яркой должна быть комедийная закваска, тот хмель жизни, который бродит в жилах этого обжоры, враля, фанфарона.

А Орсону Уэллсу всегда не хватало юмора и иронии. В его феериях не было легкости и галльской наивности Мельеса, чужд был ему даже и жесткий юмор англо-саксонских эксцентриков, вырастивший комедиантов труппы Мака Сеннета, в том числе Чаплина, Фатти, Китона. То, что всегда было ахиллесовой пятой Орсона Уэллса, полностью обнаружилось и в этом фильме.

Так же как его Отелло обречен на поражение с первых же кадров фильма, как Макбет лишен борьбы раздирающих его страстей, так и Фальстаф не претерпевает никакой эволюции в своем чисто механическом движении к драматическому финалу.

Но будем надеяться, что творческий путь Орсона Уэллса не закончен. Неудача его последнего общения с Шекспиром лишь подтвердила ту незыблемую истину, на которой так страстно настаивал Станиславский: о неразрывности этической и эстетической позиции художника, о непреходящей ценности «жизни человеческого духа», этого неистощимого источника творческого обновления.

Этический облик Орсона Уэллса противоречив, а иногда и просто непривлекателен. Даже благосклонный биограф Питер Ноубл не может не признать: «В жизни он невыносимый ребенок, чей эгоизм принимает иногда невообразимые размеры. Это сверхчеловек, настолько погруженный в свои проблемы, что с ним невозможны никакие обычные человеческие контакты. А иногда он становится настолько невыносимым, настолько непонятным, что можно переносить его лишь с трудом» [42]*.

Именно этот эгоцентризм, возможно выработанный вначале как средство самозащиты, заполнил собой постепенно все клетки его организма и помешал не только личным контактам с окружающими людьми, но и притупил в конце концов чувство ответственности перед большим подлинным искусством; ведь Орсон Уэллс в Шекспире искал прежде всего целебные средства для излечения своих собственных душевных недугов.

Французский биограф Уэллса Морис Бесси так пробует подвести философский итог его индивидуальности:

«Уэллс — это человек XVI века, или, точнее, человек Ренессанса. Он принадлежит к сонму великих, таких, как Макиавелли, Сервантес, Монтень и Шекспир... Так же как Шекспир рассказывает нам о мире, раздираемом противоречиями между ценностями христианства и новой эпохи, воображение Уэллса питается из источника противоречий нашего времени.

Парадоксально и то, что рыцарская этика, которая служит для Уэллса формой выражения гуманизма XX века, также разрушается правящими классами.

Только индивидуалисты, не связанные тесно с какой-либо классовой принадлежностью, еще могут сохранить понятие чести и то только для того, чтобы критиковать мир филистеров...

И так же как Шекспир оплакивал падение нравов под напором власти денег, Уэллс разоблачает узость, бессовестность в выборе любых средств для защиты захваченных прав и возлагает все свои надежды на индивидуальность.

Можно ли, таким образом, назвать Уэллса реакционером? Ни в коем случае. Если Уэллс и отдает предпочтение аристократической этике, то только потому, что «современная цивилизация добровольно валяется у ног этики и только некоторые интеллектуалы являются ее подлинными наследниками». [45]

* Ссылки даются по изданиям, которые указаны в сводной библиографии, помещенной в конце книги.

Многое в этой характеристике справедливо, и мы постарались доказать, что в своем обращении к Шекспиру американский художник руководствовался самыми благородными мотивами в поисках незагрязненных капиталистической цивилизацией истоков подлинного гуманизма.

В Шекспире стремился обрести он успокоение своей потрясенной совести. Но он заблуждался, когда свою личную трагедию отчужденности принимал за единственную непреходящую ценность и, ослепленный гордыней своего недюжинного таланта, надеялся в одиночку справиться с ненавистными врагами.

На примере всей творческой судьбы американского художника можно наглядно ощутить разъедающие свойства неоницшеанских и экзистенциалистских снадобий, способных обессилить, обескровить даже такие могучие творческие организмы, каким несомненно является Орсон Уэллс.

Поэтому сравнение его личности с такими титанами, как Сервантес, Монтень или Шекспир, можно воспринять, скорее, как лозунг очередного «паблисити», ибо, отбрасывая даже несоизмеримость таланта, слишком очевидным является то, что гениальные мастера эпохи Ренессанса были преисполнены конечной неистребимой веры в великие предназначения человеческих судеб.

Эту веру пытался обрести Орсон Уэллс, обращаясь к Шекспиру, но не нашел ее. И ему остается лишь горестно повторить вслед за своим любимым поэтом:

«Вини мою судьбу за все, в чем я не прав,
За все, что есть во мне презренного и злого!
Корысть публичности мой воспитала нрав,
Судьба же не дала мне ничего другого».

Естественно, трудно в небольшой книге передать все разноречивые мнения, показать все многообразие эстетической, социальной и философской проблематики, раскрывающейся в творчестве художника, которому до настоящего времени было посвящено более десяти отдельных исследований, не считая сотен самых разных статей,

интервью и рецензий. И все же сборник, предлагаемый вниманию советского читателя, позволит познакомиться с наиболее существенными работами о творческом пути режиссера, а также со спорами, которые возникали в связи с появлением каждого его фильма. Сложность, смысловая насыщенность, художественное богатство произведений Орсона Уэллса потребовали критического анализа в разных аспектах. Однако если говорить о статьях советских авторов, то при разности оценок отдельных картин режиссера, в целом они основываются на поисках единого подхода к творчеству большого мастера западного кино с марксистских позиций.

В сборнике широко представлены высказывания и самого Орсона Уэллса, полемически заостренные или глубоко теоретические. Они дают понять его творческие взгляды, а также черты его характера, привычки, убеждения. Сборник призван познакомить советского читателя с конкретными фактами жизни и творчества американского режиссера, с социальной, философской и политической проблематикой его произведений, которые позволяют причислить Орсона Уэллса к числу крупнейших прогрессивных художников современного капиталистического мира, в своей противоречивости вскрывающего наиболее существенные черты кризиса, переживаемого западной культурой.

Статьи Свидетельства

Личность эпохи Возрождения в Америке XX века

Когда «Гражданин Кейн» был выпущен на экраны, на фасаде нью-йоркского кинотеатра красовались серии светящихся изображений Орсона Уэллса; неоновые стрелы располагались по окружности таким образом, чтобы при последовательном включении создавать впечатление увеличивающегося до колоссальных размеров лица. Все это обошлось не менее чем в 12 тысяч долларов. Трудно себе представить, чтобы Марсель Карне или Рене Клер стали сопровождать свои фильмы подобной рекламой даже в таких кинотеатрах, как «Рекс» или «Гомон-палас».

Признаемся, что эти методы отнюдь не соответствуют присущим нам представлениям о достоинстве художника. Они кажутся нам приемлемыми в цирке или в мюзик-холле, но в кино, к счастью, уже давно преодолены. Нам кажется, что использующий их человек уже поэтому не может быть подлинным художником и само его искусство неизбежно должно от этого пострадать. Поэтому Орсона Уэллса чаще всего обвиняют в том, что он породил грандиозный блеф: самого себя. Самый добродушный зритель, ставший подозрительным под впечатлением того, что он считает художественным жульничеством, в конце концов убеждает себя, что ошибается и в тех случаях, когда товар кажется вполне доброкаче-

Этот и другие зарубежные материалы сборника публикуются с сокращениями.

ственным. Его недоверие становится тем более злобным, что, как это ни парадоксально, само творчество Орсона Уэллса часто идет наперекор привычкам и вкусу зрителей. А презирать то, чего не понимаешь, всегда успокоительно.

Уэллс не только не смог привлечь на свою сторону большинство зрителей, что естественно, но против него восстало и большинство кинематографистов. Я сам помню возмущение многих из них после первого показа во Франции «Эмберсонов». В дальнейшем мы детальнее рассмотрим некоторые из их аргументов. Но если отвлечься от технических отговорок, в их высказываниях легко можно обнаружить страстность и недоброжелательность, причиной которых вряд ли могла быть одна профессиональная добросовестность.

Уже в Америке с самого его прибытия в Голливуд и даже до того, как стало известно, какой фильм он будет снимать, против Уэллса организовывались настоящие заговоры кинематографистов. Причина была проста. Ему удалось подписать уникальный договор, дававший ему полную свободу в выборе сюжета и технических средств. Как-то раз Уэллс прекратил съемки только потому, что два крупных администратора «РКО» пришли на съемочную площадку, предварительно с ним не договорившись.

Мы можем не сомневаться, что творческая независимость Уэллса от голливудских рутинеров вызвала куда большее возмущение его новых коллег, чем резкость и смелость его сюжетов. Но, не считая нескольких исключений, формальное решение его фильмов взбесило даже самых антиконформистских наших профессионалов. Когда прошло первоначальное изумление и им удалось хотя бы частично справиться с мыслями, заговорили о блефе, поверхностной эффективности, систематической эксцентричности, к тому же неоригинальной, ибо бóльшая часть приемов якобы заимствована им у немецкого экспрессионизма либо повторяет технические методы киносъемки, от которых отказались уже лет двадцать тому назад.

Я особенно хорошо помню возмущение одного из наших самых блестящих режиссеров после первого просмотра «Эмберсонов», где

его особо оскорбила сцена длительного любовного объяснения в коляске. При постановке таких сцен всегда используется комбинированная съемка, то есть актеры находятся в неподвижном окружении в павильоне, в то время как пейзаж проецируется на экран за ними в качестве фона. Когда зритель видит подобного рода сцены в кинотеатре, ему кажется, что персонажи сами передвигаются в неподвижном пейзаже. Обычно этот трюк обусловлен трудностью кадрирования крупных планов, спецификой актерского исполнения и техникой звукозаписи. И вот почти вся сцена между Джорджем и Люси в «Эмберсонах» протекает так, как если бы Уэллс использовал комбинированную съемку, так как на экране улица однообразно дефилирует за персонажами. И только в конце разговора камера отступает на несколько метров, слегка поворачивается и показывает нам коляску, лошадь и целиком ту улицу, по которой герои только что проехали. Наш режиссер почему-то считал, что Уэллс по дьявольскому наущению пытался эпатировать своих собратьев (потому что обычный зритель тут ничего особенного заметить не мог), и построил декорацию целой улицы только ради удовольствия на секунду сбить их с толку. Мы еще вернемся к этой сцене и, детально ее проанализировав, попытаемся доказать, что эта гипотеза наименее вероятна. Налицо по крайней мере две или три абсолютно неизбежные эстетические причины, чтобы отказаться от применения комбинированной съемки именно в этом эпизоде.

То же самое касается и знаменитых потолков. С издевкой ссылались на декорации с потолками Штрогейма. Можно было бы указать и многие другие, в частности потолки в «Дилижансе» Джона Форда. Но нужно быть либо некомпетентным, либо ослепленным пристрастностью подхода, чтобы одновременно издеваться и над съемкой широкоугольником и над декорациями с потолками; ведь широта охвата пространства объективом необходимо обуславливала полностью замкнутую декорацию, ибо в противном случае в кадре оказались бы обнаженные павильонные конструкции. Конечно, поклонникам Уэллса также не удавалось избежать наивности и пристрастия,

но его хулителям, несмотря на их исторические и технические ссылки, не доставало минимального хладнокровия.

Предположим, что предрассудки обычного зрителя, как и специалиста, вполне искренни. Допустим, что мнение первого ни в какой мере не затронуто внутренним эстетическим идиотизмом, а возмущение второго вполне независимо от обиды на слишком быстрый успех. Но тогда как же объяснить жестокость и строгость суждений, которые иногда выносятся по отношению к человеку, в активе которого к тридцати трем годам постановка нескольких театральных пьес, вызвавших похвалы всех лучших нью-йоркских критиков, который, вне всякого сомнения, проявил себя как один из величайших мастеров работы с актерами и по крайней мере два фильма которого («Гражданин Кейн» и «Великолепные Эмберсоны») — произведения, возможно, спорные, но полные изобретательности и буйного поэтического воображения. Я намеренно указываю наиболее очевидные достоинства Орсона Уэллса. Те, которые вынужден за ним признать даже самый большой его недруг.

По-моему, это может быть объяснено следующим: гению легко прощают, если он вместе с тем либо скромен, либо хоть в какой-то степени глуп. Но чудовищность творческого дарования, соединенная с сознанием своей силы и тактической ловкости, неизбежно порождает протест у зрителя.

Уэллс действительно обладает, среди многих других, гением блефа. Он относится к нему как к искусству в той же степени, что и к магии, к кино или к театру. На самом деле, если бы пришлось собрать в одном определении все дарования Уэллса и объединить все виды искусства, в которых он добился триумфального успеха, я бы сказал, что он прежде всего человек театра и постановщик. Но при том условии, если эти слова понимать в наиболее широком смысле, который только существует в современном мире и, в частности, в американской цивилизации. Его театр — общественная жизнь, а сцена — западный мир. Для своих постановок он использует любую технику, от неоновой рекламы до радиомикрофона, от прессы до

кинофабрики Голливуда — все для него средство демонстрировать и создавать своего рода непрерывный спектакль, в котором каждое произведение — лишь отдельный, более или менее удачный акт. Только исходя из этой ненасытной постановочности, гениальности постоянного творчества, непрерывного зрелища можно объяснить чудовищную способность Уэллса ассимилировать самые различные технические средства. Ибо как только он их касается, они теряют свою суверенность и объединяются как разные формы проявления единого искусства: своего рода сверхтеатра в масштабе двухсот миллионов зрителей, руководителем которого он является.

А возмущает он нас именно потому, что наше время — не эпоха Возрождения с ее феноменальными творцами, когда каждое мелкое итальянское государство насчитывало по дюжине вундеркиндов на поколение, когда будущие да Винчи и возможные Микеланджело к четырнадцати годам были мастерами нескольких искусств. Я вовсе не хочу оказать Уэллсу медвежью услугу, делая сравнения чрезмерными.

Ведь гений одновременно факт социологии и истории, а не только индивидуальной психологии. В наше время Леонардо да Винчи, быть может, выставлялся бы на барахолке, был бы директором автомобильного завода или летчиком. Мы не можем взглянуть на современность издалека, чтобы определить, какой след в своем поколении оставит такой человек, как Уэллс. Величайшие художники Ренессанса отнюдь не всегда те, которые казались наиболее блестящими своим современникам. Возможно также, что Уэллс неумело управляет своим гением, растрчивает его на действия, по своей сущности преходящие и разочаровывающие; я даже не хочу судить о его будущем. Но определенно одно: он — один из тех редких людей, которым удалось возобладать над разделением искусств, со времен Возрождения все более и более членившим нашу художественную цивилизацию. Поэтому он оказывается способным как бы заново их изобрести, исходя из того оригинального замысла, который сам в себе заключает.

Мы живем в мире специалистов. Не только в области научной и промышленной, но — более того и даже прежде всего — в период специализации науки и техники искусства. Отсюда наши устойчивые предрассудки против самоучек-энциклопедистов. Более того, эта специализация породила рафинированные формы искусства, в которых главное — вкус. Очевидное же отсутствие вкуса какого-нибудь Орсона Уэллса, его произвольная смесь лучшего с худшим, легкость, с которой он в случае необходимости приносит рафинированные и тонкие созвучия в жертву грандиозному эффекту, действительно травмируют наше представление о художественной иерархии. В Уэллсе есть странная смесь варварства, хитрости, инфантилизма и поэтического гения, которые мы уже отвыкли признавать в одном и том же человеке. Кроме того, мы — европейцы, и как таковым нам свойственны устойчивые предрассудки против чуждых нам социологических явлений. В частности, это касается техники рекламы, которая, в отличие от нашей, составляет органическую часть американской жизни. Но именно потому, что он в совершенстве приспособился к своему веку и своему обществу (так же как да Винчи и Микеланджело приспособились к своему, работая на тиранов), Уэллсу удалось добиться таких масштабов деятельности и, в частности, взломать врата святого святых Америки — Голливуда (верховного храма, в котором тысячи весталок поддерживают неиссякаемую чистоту мифов, которые будут приводить в восхищение в религиозном мраке кинозалов сто пятьдесят миллионов зачарованных верующих) и в противоречие с привычным ритуалом затащить туда дьявольскую машину своей поэтической свободы.

И меня даже радует, что наши кинематографисты, непрерывно вопя и обличая стандартизацию американского кинопроизводства, внезапно оказываются столь деликатными и начинают критиковать то, как Орсон Уэллс использовал свою свободу, завоевание которой ему так дорого обошлось! Может быть, им следует напомнить, что он единственный, вместе с Эриком фон Штрогеймом и Чарли Чаплином, кому удалось ее добиться в голливудской системе производства. Они

не захотели услышать следующую реплику из фильма «Леди из Шанхая»:

— Вы действительно думаете, что не зависите от денег? — спрашивает продажный адвокат.

И матрос Майкл О'Хара, похожий на Уэллса, как родной брат, просто отвечает:

— Я независим.

Можно во многом обвинить Орсона Уэллса. Обвинения эти будут более или менее обоснованными. Но у него есть достоинство, отрицать которое затруднительно даже самым отчаянным его противникам, — он сумел остаться свободным. А это качество для поэта или даже для кинематографиста может в крайнем случае извинить несколько прегрешений против хорошего вкуса.

* * *

Тематика кинопроизведений Уэллса неисчерпаема. Их можно рассматривать с самых различных точек зрения. «Гражданин Кейн», например, одновременно и история безнадежных поисков собственного детства и блестящее аналитическое воплощение американского капитализма. Мы также далеки от недооценки социальной точности и бескомпромиссности «Великолепных Эмберсонов».

Мы хотели бы убедить читателя в том, что, несмотря на блеск рекламы и фокусничество самого режиссера, его произведения и серьезны и содержательны. Ведь недаром Уэллс так подчеркивает, говоря о кино, преимущественное значение сюжета, что с первого взгляда изумляет тех, чье восхищение было вызвано беспримерной формальной изобретательностью «Гражданина Кейна». Но сразу становится понятным, что, не считая нескольких случаев технического жонглерства, художественная разработка у Уэллса всегда подчинена атмосфере, персонажам, мировоззрению. В своих спектаклях ему иногда приходилось устраивать своего рода свалку, как, например, в тот вечер на «премьере», когда он сам вышел на авансцену и

объявил публике: «Приглашенные на генеральную репетицию критики писали, что у меня в спектакле есть все, кроме слона и швейной машины. Это ложь — вот они». И двое рабочих тут же вносят машину и вводят слона.

Но ему приходилось также ставить Шекспира на фоне черных занавесей или кирпичной стены за сценой. «Великолепные Эмберсоны» обошлись дорого, но «Макбет» был снят за три недели в дешевых декорациях, и я сам видел, как снимался «Отелло» в Венеции: тихо, скромно, в заштопанных и поношенных костюмах. О Голливуде Уэллс говорит, что режиссерам там недостает прежде всего поэзии. То есть поэтического воображения, стремления создать собственный, неповторимый художественный мир. Но именно потому, что Уэллсу удалось сотворить и воплотить на экране свой мир, что он прежде всего создатель образов, личностей, даже моралист, он также сумел совершить решающую революцию в области кинематографической формы.

Так не будем же поддаваться искусству псевдопроблемы формы и содержания. Если нам сейчас и придется в целях четкости анализа и критической ясности говорить здесь о «технике» Орсона Уэллса, мы увидим, что, не считая нескольких вполне приятных и рассчитанных не только на эффект кусков, его формальное новаторство лишь крайне редко может быть оторвано от строгой сюжетной необходимости.

Трудно претендовать на однозначное определение кинематографической техники Орсона Уэллса, во-первых, потому, что она часто менялась, но особенно потому, что у него, собственно говоря, нет определенного стиля.

Стиль — он сам. Он все меняет как только ему вздумается, лишь сам оставаясь неизменным, и его личность предписывает в самых разнообразных жанрах ритм и тон, принадлежность которых очевидна.

* * *

Даже если бы Уэллс не стал знаменитостью, если бы ему не повезло, если бы в последний момент была отменена на радио знаменитая передача о вторжении марсиан, на Бродвее была бы, во всяком случае, самая блестящая театральная труппа Америки и оригинальнейший из театральных режиссеров. Человек, пытающийся оспаривать несравненное превосходство Уэллса в работе с актерами, либо слеп, либо пристрастен. Почти все актеры «Гражданина Кейна» из труппы театра «Меркурий» впервые столкнулись с камерой, и руководил ими двадцатипятилетний режиссер, впервые работавший в кино. Возможно, были в истории кино фильмы, столь же хорошо сыгранные, но наверняка не лучше, чем Джозефом Коттенем, Агнес Мурхед и Дороти Комингор... Что до «Эмберсонов», то Тим Холт, игравший ранее исключительно проходные роли в вестернах, тут настолько впечатляюще убедителен, что становится для нас alter ego самого Орсона Уэллса, чьи взгляды он, очевидно, выражает. Энн Бакстер в роли Люси удается одной-единственной застывшей улыбкой выразить всю бездну страдания, все безнадежное кокетство и гордость своей героини. Но более всего поражает в фильмах Уэллса единство тона, сыгранность, общий ритм, создаваемый изнутри единой волей, по которой настраивается каждый актер. Только воспитанный театром человек может передать кинематографу то ощущение соучастия, которое позволяет актерам подлаживаться друг к другу, подчинять свое исполнение общему темпу. Будь он сам на экране, как в «Гражданине Кейне», или из-за кулис, как балетмейстер, управляя актерами, Уэллс всегда на сто процентов царит над собственными исполнителями.

Крупные актеры, как Агнес Мурхед, в его фильмах становятся великими, более посредственные — совершенными. Все они дышат в едином ритме с тем, кто вдохнул в них жизнь. И в этом плане ему нет подобных во всей истории кино; разве что три или четыре имени: Чаплин, Штроейм, Ренуар...

* * *

Теперь мне придется в целях углубленного анализа мизансцен Уэллса более или менее произвольно выделить два фильма: «Гражданин Кейн» и «Великолепные Эмберсоны». Тому есть две причины: «Гражданин Кейн» бесспорно крупнейший из фильмов Уэллса, а кроме того, и самый известный. Хотя «Великолепные Эмберсоны» не были завершены самим режиссером и он отказывается признать этот фильм целиком своим, тем не менее вместе с «Гражданином Кейном», не считая «Макбета», «Эмберсоны» — это произведение, где он выявил себя наиболее полно. Кроме того, оба эти фильма созданы по сходным принципам съемки и раскадровки, и, таким образом, мы сможем найти в одном из них подтверждение тем гипотезам, которые будут выведены из другого. Наконец, именно «Гражданин Кейн» и в меньшей степени «Великолепные Эмберсоны» внесли до настоящего времени наиболее ценный и оригинальный вклад в применение кинотехники в художественном решении фильма. Нарочитая стандартность «Путешествия в страх» и одобренная изрядной дозой черного юмора «Леди из Шанхая» сами по себе довольно интересны с точки зрения выявления личности автора, но они ничего не дали истории мизансцены, в противоположность «Гражданину Кейну», который разрушил все ее каноны.

После нескольких просмотров этого фильма и хоть сколько-нибудь объективного размышления о его принципах становятся очевидными нелогичность и предвзятость всех обвинений в плагиате или эксцентричности формы; конечно, Уэллс заставил своих технических сотрудников работать по-новому, потребовал от них недостижимых при обычных условиях работы в павильоне эффектов. Перед началом съемок Уэллс провел несколько недель на студии, где ему подробно объяснили правила употребления и технические возможности различных аппаратов и приспособлений. Он внимательно выслушал все, не обращая, однако, ни малейшего внимания на какие-либо ограничительные замечания. То, что его охватило своего рода детское

опьянение при общении с этим «изумительным игрушечным поездом», вполне понятно. Недаром позднее сам Уэллс обвинял «Гражданина Кейна» в чрезмерной, на его взгляд, барочности и хаотичности. Но тем, кто на этом основании выносит безапелляционный приговор фильму, наверняка попало в глаз бревно, скрывающее от них многочисленные примеры стилистической изобретательности, прозорливейшего приспособления формы к смысловой сверхзадаче, чему «Гражданин Кейн» является от начала до конца убедительным доказательством.

Говорят также, что Уэллс долгое время просматривал фильмы из киноархива Музея современного искусства в Нью-Йорке. Мне не удалось найти подтверждения этому. Я знаю только, что сам Уэллс заявляет, что никогда не видел большей части тех фильмов, влияние которых усматривают в его произведениях, и что он ненавидит школу немецкого экспрессионизма. Но даже если предположить, что двадцатипятилетний театральный режиссер, ничего не знающий о кино и собирающийся снимать фильм, гениально усвоил за несколько дней то, что создавалось в течение тридцати лет, и сумел преобразить эти знания в строгом соответствии с собственным замыслом, то это должно бы, скорее, считаться еще одним его достоинством. Перелистав классиков, Уэллс совершил то, за что обычно хвалят представителей всех других видов искусств.

Что же касается той пресловутой «глубинной съемки», на которую было истрачено столько чернил, то я вполне согласен с «антиуэллсистами»: позиция ее защитников (в частности, моя) не всегда была намного яснее их позиции, приводимые доказательства и объяснения часто бывали спорными, потому что энтузиазм, как и злоба, дурной советчик. Ныне, когда страсти поостыли, объективности прибавилось, а технические нововведения Уэллса стали вполне привычными в текущей американской кинопродукции, настало время выяснить их истинное содержание и значение.

Прежде чем подняться до высот чисто критического подхода, исключая субъективные намерения автора и рассматривающего

только произведение в себе, было бы интересным выяснить, что заставило Уэллса вполне естественным для себя путем потребовать от Грегга Толанда известной нам системы съемки.

Вероятнее всего гипотеза, что он, как подлинный художник, пытался этим способом добиться наиболее точных художественных средств выражения, нежели стремился эпатировать своих коллег и буржуа вообще.

Мы уже говорили, что Уэллс особо ратует за идею примата актера. Каждая сцена для него — целое, как в пространстве, так и во времени. Игра актера теряет всякий смысл, лишается драматической полнокровности, подобно отсеченной от тела руке, как только отрывается от непосредственно осязаемой и живой системы связей с другими персонажами и с декорацией. С другой стороны, сцена в своей естественной временной протяженности заряжается как конденсатор, ее необходимо тщательно изолировать от всякого рода помех, не касаться ее до тех пор, пока она не достигнет предельного драматического напряжения и не возникнет электрический разряд. Искра — цель сценического действия.

Приведем в качестве примера любимую сцену Уэллса из «Великолепных Эмберсонов»: сцену в кухне, в которой участвуют Фанни, Джордж, а потом Джек. Она идет ровно десять минут экранного времени, иначе говоря, триста метров — целая часть. Камера неподвижна от начала до конца, она направлена на Фанни и на Джорджа, только что вернувшегося с матерью из путешествия и сразу же рванувшегося на кухню за пирожными с кремом.

Выделим в пределах этой сцены то, что можно назвать «действием реальным» от «действия-предлога». Реальное действие — беспокойство тети Фанни, тайно влюбленной в Юджина Моргана, которая с наигранной небрежностью пытается выяснить, путешествовали ли Джордж и его мать с Юджином или без него. Действие-предлог, буквально заполняющее экран, — инфантильное обжорство Джорджа. Этим двум действиям соответствуют и два диалога: реальный, состоящий всего из нескольких вопросов, как бы замаскирован в

другом, примитивно банальном, когда Фанни советует Джорджу не есть слишком быстро и посыпать пирожные сахаром.

При традиционном решении эта сцена состояла бы из нескольких монтажных планов, позволяющих нам четко отличить подлинное действие от подложного. Несколько слов, в которых раскрываются чувства Фанни, были бы выделены крупным планом, одновременно позволяющим оценить точность мимики Агнес Мурхед именно в данный момент. Одним словом, драматургическое единство строилось бы по принципам, противоположным тем, которым следует Уэллс, с тем чтобы привести нас с максимальной эффектностью к финальной истерике тети Фанни, внезапно взрывающейся посреди пустого разговора и предстающей перед нами во всей своей красе. Куда изощреннее (и театральнее тоже) постепенно нагнетать все более невыносимое напряжение между подлинными чувствами героев и их внешним поведением. Боль и ревность тети Фанни раздражаются в конце подобно долго ожидаемой грозе, но грозе, точного момента начала и жестокости которой нельзя было предвидеть. Малейшее движение камеры, одна перебивка крупным планом, поясняющим смысл происходящего, немедленно разрушили бы тяжелое очарование, заставляющее зрителя как бы непосредственно участвовать в действии.

Нам еще придется, рассматривая раскадровку Уэллса с другой точки зрения, столкнуться со сценами, построенными совершенно идентично этой. Очевидно, что техника съемок Грегга Толанда позволяла подобное выявление самого действия. Если каждую секунду подчеркивать значимое единство сцены, строить действие не на логическом анализе отношений между персонажами и средой, не на физическом восприятии этих отношений как опорных точек драматургии, а дать нам возможность быть свидетелями их развития, необходимо сохранить в кадре всю сцену полностью.

Известно, что в сценах с искусственным освещением почти невозможно добиться сколь-нибудь значительной глубины резкости; необходимость больше открывать диафрагму, нежели при съемке на

открытом воздухе, частое стремление к полутоновой моделировке освещения — вот основные технические причины этих трудностей (следует, вероятно, еще добавить, что начиная с 1920 года операторские эксперименты были направлены в противоположную сторону). В принципе проблема эта столь же просто разрешима, как и для фотографа-любителя: достаточно соответствующим образом закрыть диафрагму. Но на самом деле эта операция необходимо предполагает подлинную революцию в области техники освещения, заставляя операторов отказаться от общепринятой полутоновой светотени. Нужен был оператор класса Грегга Толанда, чтобы взять на себя риск, связанный с этой техникой. Было бы наивно предположить, что глубинная съемка — всего только вопрос чувствительности пленки и диафрагмы объектива. Когда, в традиционной системе раскадровки, оператор должен заботиться о резкости одной пространственной зоны в каждом кадре, он будет заниматься подгонкой света лишь в пределах этого плана. Наоборот, когда оператор должен заснять план, охватывающий пространство, например, в двадцать метров в ширину и тридцать в длину, со сложной декорацией и несколькими персонажами, расположенными в нескольких пространственных зонах, он должен быть просто тяжелоатлетом в своей области. Обычные трудности при таких условиях оказываются умноженными в несколько раз. Поэтому Уильям Уайлер, говоря о работе с Греггом Толандом над фильмом «Лучшие годы нашей жизни», также полностью снятом в системе глубоинной резкости, хвалил его не столько за удачное решение ряда оптических проблем, сколько за то, что он, единственный из американских операторов, смог снять и смонтировать настолько «глубинные» кадры.

Но одна глубинная резкость не могла удовлетворить театральность Уэллса, ему была необходима также система резкости «вдоль». Именно поэтому Грегг Толанд использует широкоугольный объектив, приближающий угол зрения киноаппарата к углу зрения человеческого глаза. Эти «широкоугольники» еще в большей степени, пожалуй, чем глубина резкости, характерны для стилистики изобра-

зительного решения кадра «Гражданина Кейна». Именно исключительная широта поля зрения в первую очередь и обусловила необходимость построения потолков, ставших неизбежными,— надо было скрыть верхнюю часть павильонов. Их установка, вероятно, на редкость усложнила проблемы освещения, тем более что оно должно было быть интенсивным. Проблемы эти неоднократно пытались решить, в частности, используя ложные тюлевые потолки, позволяющие сквозное освещение. Вторая особенность широкоугольных объективов состоит в искажении перспективы изображения. Они создают впечатление вытянутости, еще более усугубляющееся глубиной резкости. Я не рискну утверждать, что Уэллс предвидел этот эффект,— во всяком случае, он его использовал. Вытянутость изображения вглубь в комбинации с почти постоянным нижним ракурсом съемки создает непрерывное ощущение напряженности и конфликта, как будто изображение должно вот-вот опрокинуться на нас или же развалиться. Соответствие между этой физикой изображения и метафизикой драматургии сюжета безусловно.

Что касается потолков, то они помогают, особенно в «Эмберсонах», создать ощущение замкнутости мира, в котором пребывают герои, со всех сторон задавленные декорацией. В общем же, роль направления движения в живописи уже давно признается, и ныне все хором восхищаются знаменитыми вертикальными деформациями Эль Греко. Почему же, черт возьми, то, что провозглашается носителем глубокого смысла и высокой эстетической ценности в традиционном искусстве, внезапно перестает быть благородным приемом с того самого момента, когда речь заходит о кино? Почему Орсона Уэллса считают всего лишь эпатазирующим выскочкой только на том основании, что он придает своему произведению очевидные черты формально выразительного единства?

Очевидно, что Орсон Уэллс не изобрел съемку с нижней точки и не первый использовал потолки, но когда он захотел обыграть технические возможности кинематографа и удивить нас блеском формы, он сделал «Леди из Шанхая». Наоборот, постоянство нижней точки

съемки в «Гражданине Кейне» заставляет нас быстро забыть о ее существовании, во всяком случае осознанно, хотя подсознательно мы остаемся под ее воздействием. Поэтому куда более вероятно, что этот прием соответствует вполне определенному эстетическому замыслу — внушить нам данное видение драмы. (Видение это можно определить как «адское», так как взгляд снизу вверх как бы исходит из глубин земли.) Одновременно потолки, делая невозможным любой выход вдоль декорации вверх, усугубляют фатальность этого проклятия. Стремление Кейна к власти подавляет нас, но одновременно оно само подавлено декорацией. Простой эффект съемки, таким образом, позволяет нам в какой-то степени ощутить крах Кейна в тот самый момент, как мы подвергаемся воздействию силы его власти.

Опыт работы на радио позволил Уэллсу обновить звуковую часть кинообраза, обычная примитивность и условность которой становится очевидной. Уэллс не только максимально драматургически использует значение звука, но и усиливает его воздействие рельефностью (соответственно глубиной звука) и определенностью в пространстве. С этой целью он не использует потенциометр для ослабления удаляющегося звука (этот обычный метод дает эффект псевдорельефности столь же плоский, что и рисунок перспективы с одной точки схода). Он просто и откровенно отодвигает микрофон от источника звука, как в той блестящей сцене в опере, когда Сьюзен с мучениями поет свою арию, в то время как камера поднимается вертикально вверх. Напомним также, среди сотни других примеров, звуковой «крупный план» пишущей машинки, на которой Кейн кончает статью Лиленда. Эта установка звука в пространстве дополняется крайне утонченным реализмом тембров. Попробуйте закрыть глаза на просмотре «Кейна» или «Эмберсонов», и вы будете удивлены разнообразием оттенков голосов и индивидуальностью каждого звука. Звук, обычно играющий в кино роль носителя диалога или логического дополнения изображения, здесь есть равноправная составная часть мизансцены.

До сих пор мы пытались обосновать выбор технических средств, используемых Уэллсом, особенностями его творческой психологии, привлекая материал его прошлого и личных вкусов. Но теперь нам необходимо отказаться от этой субъективной точки зрения, иначе мы ограничим значение нашего анализа. Какими бы ни были сознательные или подсознательные намерения Уэллса, тем не менее фильмы его существуют независимо от того, что мы знаем об их авторе. Влияние «Гражданина Кейна» на развитие искусства кино, его непреходящее значение намного превосходит по масштабам тот блестящий урок драматической мизансцены, который мы пытались прокомментировать. За первичным и оригинальным выявлением и оформлением данного действия скрывается нечто большее: Уэллс своим фильмом разрушил сущностные структуры киноязыка, во всяком случае, ту его форму, которая господствовала более или менее повсеместно около 1940 года и чаще всего сохраняется и сегодня.

Поэтому я не буду останавливаться на бросающейся в глаза оригинальности повествования «Гражданина Кейна», на расчленении времени и множественности точек зрения. Не удовлетворяясь разрушением хронологии повествования, нанося удар биографическому времени своего героя, он дополняет это онтологическое покушение противоречивостью точек зрения. Не только Кейн в конечном счете существует лишь тем, чем он был «для других», но благодаря включению псевдокинохроники Уэллс дополняет это видение точкой зрения, которая на самом деле таковой не является, точкой зрения фотообъектива, сводящего героя к простому следу, тени, знаку на пленке, случайно схваченному в самые различные мгновения. В разработке этой головоломки мы не найдем ничего надуманного или неумелого, но, наоборот, удивительное понимание и чувство эллиптичности, дьявольски тонкое использование соответствия или контрастности, позволяющее перескочить через точно рассчитанные провалы рассказа.

Каким бы ни был фильм, его цель одна — создать у нас иллюзию, будто бы мы являемся свидетелями действительных событий, реаль-

но происходящих перед нашими глазами. Но эта иллюзия заключает в себе существенный обман, так как действительность существует в пределах пространственного единства, а на экране нам на самом деле показывают последовательность маленьких фрагментов, называемых «кадрами», отбор, порядок и длительность которых и составляют именно то, что называют «раскадровкой» фильма. Если мы попытаемся, намеренно концентрируясь на этом, отметить обусловленные камерой перерывы в последовательном едином течении показываемого события и понять, почему же мы их обычно не чувствуем, то увидим, что терпим их потому, что они все-таки сохраняют у нас ощущение единства и цельности действительности. Включение крупного плана дверной ручки допускается нашим разумом, как если бы он был только концентрацией нашего взгляда и интереса на этой дверной ручке, как будто камера всего лишь предугадала движение нашего взгляда. В жизни мы тоже не видим все сразу; действие, страсть, страх заставляют нас проводить подсознательную раскадровку окружающего пространства, ноги и шея до изобретения кино выдумали движение и панораму, так же как и внимание — затемнение. Этого всеобщего психологического опыта достаточно для того, чтобы заставить нас забыть о материальном неправдоподобии раскадровки, и он позволяет зрителю принимать в ней участие как в естественном отношении с действительностью.

Классическая раскадровка в сущности своей основывается на перемене точки зрения (первичная форма которой — смена одной точки противоположной) и на отсутствии глубины резкости (первое в какой-то степени производное от второго). Наш привычный опыт делает зрителя в какой-то степени невосприимчивым к этим условностям. Но было бы ошибкой видеть в этом приеме необходимое следствие, а тем более единственно возможное применение психологических закономерностей. Они лишь послужили основанием для установления и распространения классической системы раскадровки. Ее же подлинное оправдание следует искать не в области психологии, а в области эстетики: оно следует из того отношения между зрителем

и представляемым действием, которое хотели таким способом установить. Под прикрытием имманентно присущего кинематографическому изображению реализма пытались протащить контрабандой целую систему абстракций. Казалось, что действие членилось по принципам своего рода естественной анатомии: на самом же деле действительность оказывалась в полном подчинении «смыслу» действия, ее без нашего ведома превращали в цепь абстрактных «знаков». Крупный план дверной ручки тут уже не дверная ручка с подпорченной эмалью и пожелтевшей медью, холод поверхности которой можно себе представить, а эквивалент фразы: «Он с ужасом думал: откроется или нет». Я не говорю, что подобная скрытая условность эстетически неоправданна, я утверждаю следующее:

- 1) она не оставляет зрителю никакой свободы в его отношении к происходящему;
- 2) она в скрытой форме утверждает, что данная действительность в данный момент имеет смысл, и притом единственный по отношению к данному событию.

В самом деле, когда я оказываюсь вовлеченным в определенное действие, мое внимание, под воздействием моих целей, также совершает скрытую раскадровку, в которой действительно предмет теряет для меня определенные свои черты, становясь знаком или орудием; но действие всегда находится в состоянии становления, предмет постоянно свободен вернуть мое восприятие к его предметной действительности (например, порезав мне руку, если это стекло) и тем самым изменить предвиденное действие. Сам я каждый данный момент свободен отказаться от данного действия или отвлечься от него под влиянием самой действительности, которая в таком случае перестает мне казаться просто ящиком орудий.

А ведь классическая раскадровка полностью уничтожает эту своего рода обоюдную свободу человека и среды. Она подменяет свободную раскадровку насильственной, где логика кадров по отношению к действию полностью уничтожает нашу свободу. Свобода эта уже не может ощущаться, раз она не может проявиться в действии.

Систематическое использование глубины резкости в «Кейне» и «Эмберсонах» едва ли было бы интересно, если бы Уэллс использовал ее лишь для усовершенствования классической раскадровки. Но Уэллс ее трактует иначе. Она заставляет зрителя использовать свободу внимания и позволяет ему одновременно почувствовать многоаспектность действительности. Например, такой эпизод, как сцена в кухне в «Эмберсонах», в конце концов становится почти невыносимым. Кажется, что в течение всей сцены (один план неподвижной камеры) киноаппарат упорно отказывается прийти нам на помощь, чтобы повести за руку по лабиринту действия, зарождение которого мы чувствуем, не будучи, однако, в состоянии узнать точно, где и когда оно возникнет. Кто знает, быть может, в тот самый момент, когда мы смотрим на Джорджа, лицо Фанни дает нам ключ к происходящему. И в течение всей сцены предметы, грубо и откровенно посторонние происходящему (пирожные, снедь, кухня, кофейник), требуют нашего внимания, и никакое движение камеры не дает нам возможности отвлечься от них.

Очевидно, что глубина резкости была необходимым предварительным условием для подобной эстетики действия. Только глубинная мизансцена могла реально заставить действительность с такой тяжестью давить на наш разум. Драматическая раскадровка «Гражданина Кейна» необходимо должна быть дополнена этой технической раскадровкой. Подобно тому как журналистам не удастся выяснить подлинный смысл жизни Кейна, зрителю самой раскадровкой навязывают некую головоломку. Вместо аналитической мизансцены, разрывающей действие, как разделяют цыпленка, раскадровка Уэллса охватывает события, вероятно, имеющие смысл, но без его выявления как такового, то есть не уничтожая с этой целью его естественные связи с соприкасающимися реалиями.

В противоположность тому, что можно предположить на первый взгляд, в глубинной раскадровке Уэллса больше смысла, нежели в аналитической раскадровке. Она не менее абстрактна, чем предшествующая форма, но дополнительная абстракция, которую она

вводит в повествование, есть как раз следствие большего реализма. Реализма в какой-то степени онтологического, возвращающего предметам и декорации наполненность их бытия, весомость их присутствия, реализма драматического, отказывающегося отделять актера от окружения, первый план от фона, реализма психологического, вновь ставящего зрителя в условия привычного и подлинного восприятия, которое никогда не бывает априорно определенным.

Следует оговориться, что в противоположность «реалистической» мизансцене, построенной «кадрами-эпизодами», воспринимаемыми как цельные единицы действительности, Уэллс одновременно и часто использует абстрактный метафорический или символический монтаж для резюме длительных периодов действия (развитие отношений Кейна с его первой женой, оперная карьера Сьюзен). Но этот очень старый и чрезмерно использовавшийся в немом кино прием приобретает именно здесь новый смысл, контрастируя с предельным реализмом полностью воспроизведенных сцен или событий. Вместо недоношенной раскадровки, где конкретное событие наполовину растворяется в абстракции перехода от кадра к кадру, тут мы имеем дело с двумя принципиально различными способами повествования. Это прекрасно ощущаешь, когда вслед за серией двойных экспозиций, кратко пересказывающих три года мучений Сьюзен, завершающихся кадром затухающей лампы, экран вдруг внезапно сталкивает нас с трагедией ее отравления.

Вероятно, все крупные кинопроизведения отражают более или менее открыто этические воззрения и духовные устремления автора. Сартр писал о Фолкнере и Дос Пассосе, что всякая техника написания романа необходимо соответствует определенной философии. Если в кино далеких лет и была философия, то старая раскадровка не могла ее выразить: мир Форда и Капры может быть определен исходя из сценариев их фильмов, их тем, преследуемых драматургических эффектов, выбора эпизодов. Он не заключен в самой раскадровке. У Орсона Уэллса, наоборот, сама раскадровка «вглубь» становится техникой, составляющей смысл сценария. Это не только

иной способ постановки — изменяется сама сущность рассказываемого. С ее помощью кинематограф еще более удаляется от театра, становясь менее спектаклем и более рассказом.

Действительно, как и в романе, здесь не только диалоги, ясность описаний и поведения персонажей, но и сам стиль повествования становится носителем смысла.

Вовсе не являясь, как говорят некоторые, спекуляцией на невнимании зрителя, возвращением к неподвижному кадру, используемому с самого рождения кино, или возрождением заснятых спектаклей, кадр-эпизод Уэллса — определяющий этап развития киноязыка, который, пройдя через «монтаж» немого периода и «раскадровку» звукового, действительно стремится к возрождению неподвижного кадра, но путем диалектического снятия — включения всех достижений раскадровки в реализм кадра-эпизода.

Конечно, Уэллс не единственный носитель этой эволюции, о которой свидетельствуют и работы Уайлера. Но Уэллс внес свой немало-важный и оригинальный вклад, который, хотим мы этого или не хотим, разрушил здание кинематографических традиций. Ведь не случайно, что после кризиса 1938—1943 годов американская кинематография вновь стала нам давать несомненно оригинальные произведения, хотя еще в недостаточном количестве, но уже ничем не обязанные классическому совершенству 1936—1938 годов. Эволюция творчества Уайлера, подъем таких известных американских режиссеров, как Билли Уайльдер, Эдуард Дмитрик, Престон Старджес, свидетельствуют о вероятном влиянии или, во всяком случае, гениальном первотолчке «Гражданина Кейна».

* * *

Эти несколько страниц не могут претендовать на исчерпывающее исследование предмета; не показались ли они читателю предвзятым стремлением обнаружить след гения там, где, по словам некоторых, царят только эпатаж и повторение? Не являются ли фильмы Уэллса

для нашего самодовольно-снисходительного суждения подобием тех знаменитых испанских таверн, куда критик сам приносит собственное пропитание? Пусть непредвзятый зритель рассудит. Нас же каждый новый просмотр фильма Уэллса утверждает, наоборот, в уверенности, что он художник исключительного, разнообразного и оригинального таланта. Только его вызывающий юношеский характер, наивная самоуверенность могли возбудить негодование тех, кто любит узнавать гения лишь по скромному и целомудренному облачению, а потому и бывает ослеплен настолько, что отказывается признать очевидное.

Даже если бы Уэллс в дальнейшем и не сдержал тех обещаний, которые были заключены в его первых фильмах, только их одних было бы достаточно для его славы. О скольких режиссерах мы можем сказать, что они кардинально изменили наше кинематографическое видение? Хотим мы этого или нет — Уэллс сокрушил колонны Храма. 1941—1946 годы уже прошли под его знаком. Это годы «Гражданина Кейна» и «Леди из Шанхая». Его усилиями все было пересмотрено заново: персонажи, повествование, мизансцена. Самый традиционный классицизм после него уже не может сохранять прежний смысл, потому что мы ныне его ценим обогащенным его собственным отрицанием. Можно отказаться от открытий творчества Уэллса, отрицать, даже опровергать их.

Но игнорировать их нельзя — этого мы уже не можем себе позволить. [40]

Ольга Суркова

От гражданина Кейна до господина К.

Камера вползает за колоссальную решетчатую ограду, увенчанную огромной буквой «К», — очевидно, по имени владельца открывавшейся нашим глазам странной, призрачной, неправдоподобной громады замка. И только одно-единственное светящееся окно: оно диссонирует с темным кадром и манит. Камера приближается к окну, и в момент, когда она переступает его границу, свет гаснет. На минуту в комнате при лунном освещении возникают очертания кровати, и все наплывом переходит в грустный деревенский зимний пейзаж с затерянным среди снегов домиком, на который летят бесконечные крупные хлопья снега и почти совсем застят светящиеся уютom и теплом окна. Камера отъезжает, и мы видим, что и домик и снег заключены в стеклянный шарик; дешевая смешная игрушка, памятная нам с детства и потому овеваянная неизъяснимым очарованием.

Эта частичка навсегда ушедшего прошлого — в руках старика, бесформенной грудой лежащего на кровати. Мы еще не успеваем как следует взглянуть в него, как режиссер переключает наше внимание на крупный план губ, обрамленных седыми усами. Губы шепчут: «Бутоны розы!..» Рука старика слабеет. Шарик соскальзывает и летит... Нет, не на пол — в небытие.

Это смерть... Очертания комнаты и входящей сиделки деформируются в угасающем взгляде умирающего. Сиделка натягивает простыню на его лицо...

И сразу же за этим вступлением следуют кадры фильма, прославляющего только что на наших глазах умершего старика. Банальной, казенной бодростью веет от лживой «документальности» этого «фильма в фильме», от кадров, оскорбительно, беспардонно врывающихся в щемящую, обволакивающую атмосферу начала. Нагло грохочет бравурная музыка, профессионально самоуверенно звучит хорошо поставленный голос диктора. Оказывается, мы смотрим документальный ролик, смонтированный по случаю смерти шестого по богатству человека Америки — Чарльза Фостера Кейна. И все в этом ролике издевательски точно повторяет десятки, сотни таких же фильмов.

Итак, умер Чарльз Фостер Кейн! Владелец самого роскошного дворца всех времен! Мультимиллионер! Один из тех, кто на протяжении десятилетий властвовал над умами многих тысяч людей, формируя при помощи своих газет их вкусы, убеждения, привычки. Камера буквально захлебывается, перескакивая с одной примечательности на другую: во дворце Кейна самый крупный частный зверинец! Здесь уникальная коллекция картин и статуй! Здесь тысячи комнат! Да что там... Даже камни для стен были привезены из других дворцов, а сам дворец был воздвигнут на специально возведенной горе. Диктор не успевает восторгаться и изумляться. Ведь он говорит о самом Чарльзе Фостере Кейне! Американцы, вспомните, это был самый загадочный, самый странный, самый, самый, самый... Все в этом человеке было в превосходной степени, начиная с его капитала. Никогда никого так не любили и не ненавидели, как Чарльза Фостера Кейна.

Еще бы! Это была личность титаническая. Никому не было дано понять ее целиком. Одни его называли фашистом, другие... коммунистом! Сам же Кейн считал себя «просто американцем».

Правда, этот «простой американец» владел тридцатью семью газетами, четырнадцатью другими изданиями и тремя радиостанциями. «То была империя в империи», — торжественно грохочет голос диктора.

И когда с экрана на нас смотрит «стопроцентный американец», стройный, обаятельный, благополучный, с не сходящей с лица белозубой, так часто используемой для рекламы американского оптимизма улыбкой, мы понимаем, что в патетических восклицаниях диктора нет преувеличения: «стопроцентный американец» Кейн и впрямь был одним из некоронованных королей Америки.

А между тем он родился в семье владельца захудалой деревенской гостиницы, где Мери Кейн, матери нынешнего мультимиллионера, посчастливилось однажды получить от задолжавшего постояльца вместо денег документы на право владения заброшенным рудником «Жила Колорадо». Конечно, получив вместо долларов эти сомнительной ценности бумаги, она только примирилась с обстоятельствами. Но чего не случается в благословенной Америке: как раз этот рудник и оказался третьим по запасам золота месторождением в США!

Кейн был поистине великим человеком — снова и снова заверяет нас неугомонный диктор. Подумать только: юношей он начал с того, что купил крошечную, ни для кого не авторитетную газетенку «Инквайер», а стал газетным магнатом и вершителем не только внутренней, но и международной политики США. Ведь это он, по существу, устроил одну войну (на Кубе) и долго препятствовал вступлению Америки в другую (в первую мировую).

А затем Кейн женился на племяннице президента. Кейн был почти избран на пост губернатора. Еще бы... такое беспримерное влияние на умы современников: «Кейн лепил мнение масс».

Поистине нет ограничений для личности столь недюжинной. Все карты сами идут ему в руки — только играй по крупной.

И вдруг... бац! За неделю до выборов Кейн терпит полный провал, «постыдное поражение». Причиной тому — обнародование связи Кейна с Сьюзен Александер — «певичкой», как презрительно называют ее оппозиционные газеты.

Нам остается предполагать: страсть, романтическая и всепоглощающая, овладела шестым по богатству человеком Америки! Ну не вол-

нующе ли подобное превращение политика и бизнесмена в Ромео?! Такая страсть, наверное, должна быть космической...

А затем Кейн разводится и женится во второй раз, на этой самой «певичке» (после племянницы президента!). Мало того, он, видимо, настолько влюбляется в ее талант, что строит ей оперный театр в Чикаго стоимостью в три миллиона долларов. Он бросает свою общественную карьеру и уединяется с молодой супругой в возводимый для нее дворец — Ксанаду, стоимость которого не может определить ни один человек в мире.

И опять неожиданность — благодетельствованная Золушка покидает своего принца, даже не дождавшись, пока замок будет выстроен хотя бы наполовину...

Походя диктор сообщает, что во времена большого экономического кризиса «империя Кейна» сильно сократилась. Но это уж совсем как у простых смертных, подверженных разного рода превратностям судьбы; не стоит поэтому долго задерживать внимание на таком малозначительном факте, явно несколько принижающем величие нашего героя.

Правда, Кейн пытался восстановить пошатнувшиеся дела, руководя ими из Ксанаду. Но — тщетно... Великого американца стали забывать его неблагодарные сограждане.

И вот — подумать только, как призрачно все в этом мире! — смерть пришла к Кейну, как она приходит ко всем людям.

Появляется титр: «Конец фильма». Конец фильма в фильме. Начало фильма настоящего. Потому что некий киносбосс недоволен хроникальным почином. Слишком приелись сляпанные по стандарту, ничего не объясняющие зрителям фильмы-панегирики, фильмы-матригалы, похожие на фейерверк, после которого остается горстка пепла.

Нужно придумать что-то пикантное, неожиданное, интересненькое. Например, предсмертные слова Кейна «бутон розы»... Что они означают? Не раскроют ли они нечто особое, по-настоящему интересное в индивидуальности Кейна? Сверхчеловек и «бутон розы»! Доза сан-

тимента могла бы утеплить монументальность образа. И репортер Томпсон снаряжается в поход, чтобы проинтервьюировать оставшихся в живых близких и разведать тайну «бутона розы».

В четырех беседах: с управляющим Кейна, его ближайшим другом, его второй женой и дворецким в Ксанаду, а также из дневника покойного опекуна молодого Кейна — Томпсон попытается узнать смысл странных слов. И не узнает. Как не узнает новых событий из жизни Кейна, не указанных в хронике. Зато Уэллс проведет нас, зрителей, по лабиринтам воспоминаний, реальных и отчасти уже ставших под влиянием времени как бы ирреальными, наполненных той особой значительностью, которую придает самым заурядным поступкам человека его кончина.

В противоположность Томпсону мы узнаем в конце концов, что в момент своей смерти всемогущий Кейн вспомнил тот самый «букет розы», который был нарисован на его детских саночках. Почему же он вспомнил о нем в свою последнюю минуту?! Ведь за всю свою долгую жизнь ни этот наивный рисунок, ни саночки, казалось, не имели для него никакой ценности.

Разрозненные, непоследовательные обрывки воспоминаний сольются в конце концов в единое целое, скрепленное уловленной в нем автором картины психологической и социально-исторической закономерностью.

Даже в хронике Кейн предстает на широком историческом фоне, полностью его поглощающем. Он становится выразителем целой полосы в жизни Соединенных Штатов, и поэтому, когда позднее речь пойдет о, казалось бы, интимных сторонах его жизни, они тоже станут восприниматься как проявление более общих и глубоких процессов.

Поэтому-то так поверхностны суждения критиков, которые утверждают, что «Гражданин Кейн» — история одной жизни и не выходит за пределы вполне индивидуальной, частной проблемы, и не ведет к защите какого бы то ни было «политического направления».

С другой стороны, не следует сводить типическое, обобщенное со-

держание, которое заключено в образе Кейна, к нескольким общим социологическим прописям. Социально-историческая сила, которая проступает за его образом, обнажается в свете философских и психологических проблем. И это придает особое звучание образу Кейна на фоне многих социально родственных ему персонажей в американской литературе и кинематографии. Недостаточно поэтому заявить, что трагедия себялюбия и индивидуализма, внутренняя опустошенность человека, всю свою жизнь отдавшего погоне за золотом, показаны здесь как явления типические. Недостаточно потому, что формула эта, в целом верная, все же охватывает только самое общее содержание характера Кейна и его судьбы.

Вспомним, например, что ярость Тэтчера, одного из приближенных Кейна, вызвана тем, что Кейн, как ему кажется, безответственно нападает на монополии, представителями которых они оба являются. Тэтчеру недоступна изворотливость демагогичной, но умной, ловкой политики Кейна, и он относится к ней как к прихоти пустого бабленика судьбы, не отвечающего за свои поступки перед своим классом. Недаром Тэтчер пишет в своем дневнике: «Газета стала его (Кейна) любимой игрушкой».

Все это только наводит нас на истинную сущность характера Кейна, но далеко еще его не исчерпывает.

Тема игры возникает в фильме не мимоходом, а как одна из важнейших его тем. В различных вариациях она проходит через всю ткань фильма, получая свое завершающее зрительное воплощение в головоломках, бесконечно решаемых Сьюзен в период их уединения с Кейном в Ксанаду.

Дело в том, что в самом Кейне живет игрок. В характере его темперамента, в особенностях его отношения к окружающему много азарта, придающего ему черты игрока, ведущего с миром до дерзости отважную, полную безумного риска игру.

В сценах фильма, относящихся к первому этапу жизни Кейна,— до скандала, вызванного его связью с Сьюзен Александер,— это выражено еще не очень отчетливо. Изобразительный ряд тут чаще всего

только прямо иллюстрирует текст, обрисовывает среду, в которой действует герой.

Интерьеры, в которых на этом этапе разворачивается действие, бытово-реалистичны. Они воссоздают тот стандарт, который характерен для среды и для эпохи. И в этом тоже есть свой глубокий смысл. Режиссеру важно не только подчеркнуть, как уютно, естественно чувствует себя Кейн в окружающем его мире, но и воссоздать этот мир во всей характерной достоверности.

Ведь Кейн пока в единстве с миром, словно специально созданном для его удобства.

А между тем уже в это время начинается та рискованная, безумная игра на повышение своей ценности в мире, своей власти над окружающим, в которую вступает Кейн и в которой как раз заключено самое важное в его судьбе и характере.

Напомню, что Уэллс, этот необычный для Голливуда режиссер, мыслит в кругу широких литературных ассоциаций, и его произведение, отразившее объективные закономерности самой жизни, ее реальные противоречия, в то же время возникло на литературной традиции, имеющей богатое и сложное прошлое, причем не только в американском романе.

Тема воли, ее пределов, скрытых в ней потенций — важнейшая в философской концепции фильма. И в этом смысле «Гражданин Кейн» перекликается не только с двумя первыми романами трилогии Драйзера («Финансист», «Титан», «Стоик»), но и с некоторыми важными тенденциями, наметившимися в развитии многих европейских литератур еще в XIX веке.

Идеология воинствующего буржуазного индивидуализма привела к «надморальной» философии «белокурого властелина» мира, который в своем стремлении к самоутверждению отринул от себя требования справедливости, народной пользы, ответственности перед массой и разрешил себе в своем, пока воображаемом, всемогуществе все, вплоть до разрушения гуманистических святынь старого классического периода, эта идеология породила в XIX веке особое

внимание к теме аристократической воли, творящей мир согласно своим произвольным нормативам.

Эти тенденции оказали определенное влияние на формирование философской концепции «Гражданина Кейна».

Но в первую очередь в этой связи надо вспомнить, разумеется, не Ибсена и не Жида, а знаменитый в Америке тридцатых годов роман С. Фитцджералда «Великий Гэтсби». Герой этого романа — антитеза, а вместе с тем и прямой предшественник Кейна. Подобно герою Драйзера — Каупервуду Гэтсби ценой виртуозных и грязных афер наживает себе огромное состояние: но, в отличие от Каупервуда, он совершенно равнодушен к капиталу как таковому. (Здесь немало важно учесть, что «Титан» писался до начала первой мировой войны, а Гэтсби — герой «потерянного» послевоенного поколения.) Капитал нужен ему только как средство для достижения романтической цели — любви Дези, ставшей за то время, пока Гэтсби, человек из «низов», воевал в Европе, женой крупнейшего капиталиста, «законного» представителя денежной аристократии. В Гэтсби есть странная внутренняя сломленность, растерянность перед жизнью, недаром смысл своего существования он пытается найти не там, где ищет его «сто-процентный американец», не в бизнесе, а в восторженной, почти экстатической любви к Дези. Презирая ее круг, круг снобов с толстыми чековыми книжками, холодных, расчетливых, опустошенных, он тем не менее видит свою высшую цель в том, чтобы на равных войти в их общество.

Ведь только так, ослепив Дези магическим блеском своего богатства, могущества, он сможет вернуть ее себе.

Бессильный отказаться от своего непомерного по салонным меркам человеческого чувства, он должен уйти из жизни. Жизнь не вместила в себя его любовь. Время волюнтаристического самоутверждения в мире реальности, оказавшегося невозможным уже для Жюльена Сореля, теперь окончательно отошло в прошлое. Отсюда тот оттенок шутовской, вульгарной претенциозности, который лежит на трагической судьбе Гэтсби. В согласии с законами сильных мира сего он

обретал богатство, но вопреки им пытался сохранить свою высокую одухотворенность. Его крах наступает поэтому с беспощадной неумолимостью. Гэтсби гибнет не от пули случайного убийцы, а от своей несовместимости с миром.

Здесь мы можем вернуться к Кейну. Своим капиталом он владел естественно, без яростной ажиотации Каупервуда и без надрывного романтизма Гэтсби. Капитал сам по себе уже отделил Кейна от прочих смертных, поднял его над ними. А к этому надо еще прибавить ум, обаяние таланта — все, что рождает у него фатальную убежденность в собственной исключительности.

Сознание своего безграничного всемогущества, как бы полной независимости от объективной необходимости и ставит его в то особое отношение к жизни, которое можно определить как игру, где правила диктуются партнеру только самим Кейном.

«Партнер» в данном случае — действительность.

Кейн вступает в эту игру без азарта, а словно бы с убеждением в предрешенности своей победы. Он даже несколько иронично, снисходительно относится к своему противнику, как профессиональный игрок, который постиг все возможные комбинации.

Следя за ним, начинаешь понимать, почему окружающие проникаются верой в право этого принципиального, остроумного, блестящего, жизнерадостного молодого человека поступать так, как он считает необходимым. Тем более что и позиция его поначалу выглядит такой «принципиальной» и «благородной».

В одном из первых номеров своей газеты он помещает «Декларацию прав», где обещает, что будет добросовестно знакомить жителей своего города со всеми новостями, так что достоверность информации никогда не будет страдать от чьего-то вмешательства. А затем он начинает ожесточенную кампанию против политики монополий, даже борется за какую-то реформу, выгодную для рабочих.

Но Кейн готов благодетельствовать людей, даровать им те или иные блага только для того, чтобы они ощутили свою зависимость от его

воли. Кейн ждет от них не помощи и не взаимопонимания, а только признательности. Он мог бы стать фашистом, гангстером, «выжимателем пота», а стал... «демократом», заботящимся о «благополучии своего народа». Так оцените же его добрую волю! Он, Кейн, может дать людям разумный порядок, и он даст его им в том виде, какой сочтет правильным. А иного просто и быть не может. Ведь мир для Кейна — проекция его воли.

Вот, например, Кейн справедливо обвиняет Геттиса в махинациях, политической нечистоплотности и заявляет, что просто арестует его, как только водрузится на его пост. Избиратели восторженно аплодируют своему кумиру. Газеты с карикатурой Геттиса в арестантском халате у виселицы расхватываются моментально. Похоже, что престиж Кейна в массах непоколебим, а его влияние на умы и впрямь безгранично.

Но как раз в этот момент происходит нечто совершенно непредвиденное и непоправимое... Геттис, спасая уже, как он признается, не пост, а просто-напросто свою личную свободу, шантажирует Кейна тем, что накануне выборов ловит его на месте «преступления против морали». Преступление состоит в связи Кейна с «певичкой» Сьюзен Александер. Этого достаточно для ханжески настроенного американского обывателя. Здравый политик, действительно озабоченный тем, чтобы сделать себе карьеру, прикинул бы обстоятельства и примирился с мыслью, что из-за собственной оплошности поставлен сегодня в положение вне игры, принял бы условия почетной капитуляции.

Но Кейн теряет даже элементарное, доступное любой посредственности благоразумие. В ярости оттого, что его вынуждают действовать по воле этого жалкого политика, а не по его воле, он кричит: «Только один человек во всем мире может решить, что должен я делать... и это я сам». В то время как здравый смысл подсказывает жене Кейна Эмили, что завтра будет поздно что-либо исправить, он, «гениальный Кейн», просто не понимает, о чем идет речь: «Что — слишком поздно? Слишком поздно, чтобы ты и этот... вор, обкрады-

вающий штат, могли отнять у меня любовь народа?.. Этого вам не удастся добиться!..»

В этих словах — смысл всего, что составит содержание второй половины фильма: сознание, что он — Кейн, то есть тот, кому нельзя ничего диктовать, так как диктовать миру свою волю — его привилегия.

С этого момента изобразительная интерпретация происходящего резко меняется. Камера фиксирует происходящее на лестнице снизу, включая в кадр одновременно Геттиса и Кейна. Причем Кейн, кричащий ему вслед, кажется гораздо мельче на верхней лестничной площадке, просматривается как бы через крупный план ухмыляющегося, довольного своей победой (в которой теперь уж он не сомневается) Геттиса. Кадр прочитывается символически, ведь Геттис — посланец той реальности, которая здесь впервые мстит Кейну за нежелание с ней считаться. Плоскостное, причудливое, геометрическое построение кадра подчеркивает резкую, болезненную деформацию, происходящую в эту минуту в сознании Кейна. Впервые он ощущает шаткость своего положения в мире. До сих пор он легко вбирал его в себя, здесь же впервые силы объективной реальности вырываются на свободу, начинают неумолимо «отчуждать» Кейна от себя, не подчиняться его законам. Пока это трагическое противоречие еще не оценено Кейном, но уже предсказано автором фильма.

Почему же поражение Кейна стало неизбежным (помимо невозможности выскочить из ловушки, в которую его загнал соперник)? Есть два момента в деятельности Кейна, предreshившие подобный конец. Методы, которыми он действовал, не выходили за рамки, обычные для буржуазного газетчика. Чтобы привлечь читателя, сделать свою газету занимательной, он ничем не гнушался. Одним росчерком в чековой книжке он перекупил самый сильный редакторский состав, подбиравшийся двадцать лет, у конкурирующей газеты «Кроникл».

Его защита бедняков была сознательной социальной демагогией: «Я считаю, что именно я призван это сделать», — поясняет Кейн свою

позицию Тэтчеру.— Как вам известно, у меня есть и деньги, и собственность. И если я не буду защищать интересы этих людей, за это возьмется кто-нибудь другой. Возможно, это будет человек, не имеющий ни денег, ни собственности... 'а это было бы очень плохо». То есть плохо, прежде всего с точки зрения «разумного», реалистически мыслящего капиталиста. Перехватить инициативу у «человека, не имеющего собственности», то есть настоящего представителя народа,— это и есть классическая позиция либерального капитализма.

Разоблачение социальной бесплодности, бесперспективности подобной тактики было большой победой реализма Уэллса, свидетельствовало об остроте его социального зрения.

Похоже, что свое дело Кейн действительно делал с искренней убежденностью в своей правоте, ибо был уверен в возможности разрешить все назревшие социальные проблемы в рамках буржуазного правопорядка. Для решения такой задачи, полагал он, нужен только гений, подобный его собственному.

Но в позиции Кейна уже заложена неизбежность ее взрыва. Не случайно те самые люди, к которым обращался Кейн, чувствовали, что он стоит обеими ногами на территории, которую с шумом атакует. Настоящей идеи — вот чего никогда не было у него. Ее всегда заменяли нахрап, грубость, цинизм демагога. Он верил только себе, другие были нужны ему только как инструмент в его творящей руке. Даже то, что Кейн баллотировался на выборах от партии независимых, с этой точки зрения символично: Кейн и впрямь считает себя независимым, в то время как он такой же раб вне его воли складывающейся социальной конъюнктуры, как тот же Геттис.

Уверенный, что мир — это только податливый материал в его искусных руках скульптора, он на самом деле оказывается орудием этого мира, игрушкой в цепких лапах необходимости, игрушкой, которая ломается, как только пробует действовать самостоятельно.

Уэллс дает нам физически ощутить, как душно, неудобно, тесно стало Кейну в тисках необходимости, накладываемой на него миром.

Изобразительно это подчеркивается съемкой с нижнего ракурса, к которой прибегает оператор, достигая странного эффекта: Кейн как бы вырастает из пола, упирается в потолок, а одновременно стены словно сдвигают его со всех сторон. Он будто насильно втиснут в рамки, сковывающие его большое, сильное тело.

Что же важнее? Личная инициатива «супермена» или довлеющий над ним мир?

Решение этого вопроса переносится в другую плоскость, и взаимоотношения Кейна с миром гротесково повторяются в его взаимоотношениях с Сьюзен. И чем более смешон будет Кейн в своих попытках убедить мир в талантах Сьюзен Александер, тем трагичнее будет его отчуждение от не желающей считаться с его диктатом действительности.

Жестоко оскорбленный миром Кейн переносит все свои честолюбивые помыслы на Сьюзен. Избиратели освистали его за связь с «певичкой»? Она — ничтожество, бездарность с крохотным голоском? Что же, он, Чарльз Фостер Кейн, достаточно могуч, чтобы доказать всему миру обратное. «Певичка» станет крупнейшей оперной «звездой». Он строит ей театр. Он сделает из Сьюзен объект поклонения и восторгов для всего мира.

Уже дебют Сьюзен жалок. В зале затаенные смешки, шепот, становящийся все более явным. Опускается занавес — редкие аплодисменты, и то главным образом друзей Кейна, но и они тут же умолкают. В этот момент тишины камера фиксирует внимание на Кейне: вдруг, как-то особенно широко и нелепо разведя руки, он сводит их в громком отчетливом хлопке, еще и еще раз. Лицо его непроницаемо, собрано в одном невероятном напряжении воли, как у человека, ждущего, что гора, от которой он этого требует, действительно сдвинется с места. И только едва заметное подергивание мускулов и глаза выдают ярость, нечеловеческую боль, сознание беспощадной правды.

Но Кейн будет с упорством маньяка заставлять петь свою жену, как будет заставлять потом зрителей читать восторженные рецензии на

ее спектакли, будет вопреки всякому здравому смыслу, в ослеплении все той же веры в свое могущество, в то, что он, Чарльз Фостер Кейн, не может быть смешон никогда, даже и в такой жалкой ситуации.

Так из владыки мира Кейн становится рабом своей гордыни.

А когда окончательно выяснится, что и на этот раз Кейну не удалось продиктовать свою волю миру, он, подобно египетскому владыке, уйдет в царственное уединение, чтобы воздвигнуть себе памятник материальный, восьмое чудо света — Ксанаду. Но и этот памятник становится всего лишь мавзолеем, где погребено его неосуществившееся величие.

Две крошечные фигурки теряются в мире призрачного величия; режиссер и оператор совсем вытесняют их из кадра, делают жалкими, затерянными в бесконечности стен, залов, коридоров, террас, в бесконечности темных масс воздуха, свободно перемещающихся под необозримыми сводами фантастического сооружения. Здесь нет места живому, и Сьюзен покидает мертвый дворец. Величие Кейна не по ней. Оно ее душит.

Трагическое противоречие между титаническим размахом претензий и невозможностью их осуществить снова, теперь уже в последний раз, обретают видимую форму выражения.

Непохожий на самого себя, огромный и страшный в своей обреченности, движется Кейн по анфиладам замка — среди всех этих чудес цивилизации, опорой и создателем которых он всегда себя считал, движется, сжимая в руке дешевую, рыночную игрушку — стеклянный шар, внутри которого деревенский крашеный домик и спящие вокруг него хлопья снега — простенький, патриархальный пейзаж его детства. Едва ли он понимает в эту минуту, что в его руках та единственная ценность, которая принадлежала ему и была утеряна однажды и навечно.

Одиночество, страшное, беспросветное, вечное одиночество сулят ему бесконечные отражения самого себя, все снова и снова возникающие перед ним в роскошной галерее зеркал Ксанаду.

Таким мы видим Кейна в его дворце в последний раз.

Мы проделаем обратный путь из Ксанаду, минуя вереницы бесценных достопримечательностей, и наконец окажемся за оградой этой тюрьмы, добровольно, в безумном самоослеплении возведенной человеком на фундаменте своих непомерных индивидуалистических амбиций.

Владела ли Орсоном Уэллсом страсть памфлетиста, отважившегося нанести удар по «его величеству» Рэндольфу Херсту? В известной мере! Хотя в Кейне проглядывают черты не только Херста, но и некоторых других заправил тогдашней Америки. Хотя бы Жюля Брюлятура, миллионера, устраивавшего оперную карьеру для мисс Дэвис. Но Кейн — не Херст и не Брюлятур. Или, вернее, он, как и всякий реалистический тип, и Херст, и Брюлятур, и десятки других «лордов» американского «паблисити», королей общественного мнения, заправил экономической, политической жизни страны. Их биографии Орсон Уэллс, работая вместе с Германом Манкевичем над сценарием «Гражданина Кейна», изучал с обстоятельностью историка или натуралиста, так же широко, полно, систематично, как Драйзер некогда изучал деловую жизнь Чикаго, чтобы вписать в ее прозаический тон яркую, выпирающую из нее фигуру Каупервуда.

Кейн так же выпирает из стандартов американского большого бизнеса, как и Каупервуд. Или, вернее, он еще больше выделяется из ряда реальных королей Америки как фигура намеренно гиперболизированная, наделенная своим особым «комплексом величия»,рывающаяся за границы бытового правдоподобия.

Драйзеровская аналитичность сочетается в «Гражданине Кейне» с фитцджералдовским лиризмом, обостренной, взвинченной эмоциональностью, тягой к романтической исключительности, опасной тем, что за нею всегда может проступить безвкусица мелодрамы.

От мелодраматизма, впрочем, автора «Гражданина Кейна» спасает другой источник творческой энергии — Шекспир. То, что Уэллс прожил свою жизнь как актер и режиссер преимущественно «под звездой» Шекспира, что автор «Макбета» и «Короля Лира» был всегда

его любимым поэтом, заметно и по «Гражданину Кейну». От Шекспира и гиперболичность образа и трактовка его судьбы в «параметрах» трагической вины, когда крушение индивидуалистических амбиций Кейна укрупняется до размеров катастрофы, потрясавшей некогда вселенную Лира или Ричарда III. Кейн — фигура не бытовая (хотя и реалистически конкретная), не памфлетная (хотя и освещенная памфлетными саркастическими вспышками), а трагическая, несущая, как это положено героям классической трагедии, в себе самом и свою вину перед миром и необходимость итоговой расплаты.

Эта расплата настигает Кейна не как следствие воздействия на него внешних социальных сил, а как естественный результат его внутреннего имманентного саморазвития. Кейн сам несет в себе свой приговор. Его крушение предопределено ложной, неосуществимой идеей, орудием которой он выступает на протяжении всей своей жизни. Отсюда и экспрессионистская взвинченность стилистики во второй половине фильма, все больше насыщающегося трагическим гротеском, столь характерным для экспрессионистских концепций действительности.

Отсюда же и стилевая неоднородность фильма, его внутренняя сила и его же внутренняя слабость.

Возведя вину Кейна перед миром, людьми в ранг вины трагической, Уэллс как бы не смеет обвинить его субъективно. Он незаметно делает Кейна, этого столпа своего мира, жертвой этого самого мира, и в то время как Кейн с особой интенсивностью и остротой олицетворяет в себе чудовищные, антиморальные силы, бушующие в действительности, автор все же оставляет для нас возможность пережить его крушение как некую несправедливость. Крушение личности исключительной всегда ведь содержит в себе начало, заставляющее нас сострадать гибнущему, даже если это Ричард III или Тамерлан Кристофера Марло.

Однако в современных условиях такое раздувание личности Кейна, масштабов его трагедии несет в себе и определенный субъективизм.

Конечно, в подтексте трагедии Кейна лежит утверждение необходимости тесных связей человека с другими людьми, необходимости познания мира в свете гуманистических ценностей, как мира, где всего важнее не утвердить себя, а проложить путь от человека к человеку. Даже если его надо прокладывать через джунгли.

Анализируя проблемы современной литературы, А. Елистратова подчеркивает, что на современном этапе в США возникает образ своего рода нового «человека подполья», который мстит обществу за безразличие и враждебность, провозглашая свое право жить подобно дикому зверю в своей норе. В свете этой характеристики понимаешь, что Уэллс еще в начале сороковых годов с объективностью реалиста указывал на истоки подобной психологии, констатировал ее разрушающую силу. По традиции, идущей от великих гуманистов прошлого, он наказывал своего героя, оставляя его в одиночестве, в то время как в современной буржуазной литературе одиночество воспевается как высшее счастье, доступное индивиду.

Здесь, впрочем, мы уже вторгаемся в проблематику другой картины Орсона Уэллса — в его фильм «Процесс».

«Гражданин Кейн» (1941) и «Процесс» (1962) ознаменовали два этапа в развитии самосознания нации, историческую логику перехода от одного к другому. Сила и слабость этих фильмов отражают силу и слабость тех общественных кругов Америки, которые пытались сохранить право противопоставить свое мнение официальному, прорваться за «благополучие», респектабельные покровы к трагически обесчеловеченной реальности, но при этом были лишены политического, философского компаса, отражали мучительную противоречивость, характерную для умонастроений критически мыслящей американской интеллигенции, не желавшей примириться с капитализмом, но и не ищущей путей к демократическим низам во имя революционного переустройства общества.

Когда Орсон Уэллс закончил свой первый фильм, кривая подъема общественного сознания Америки, вызванного знаменитым кризи-

сом тридцатых годов и связанного с появлением американского «пролетарского романа», с остросоциальным творчеством Льюиса, Драйзера, Андерсона, Стейнбека, с картинами Форда, Капры, Уайлера, Чаплина, уже прошла через свой зенит.

«Гражданин Кейн», таким образом, словно бы завершает достижения реалистического кинематографа тридцатых годов и предвещает выпавшими на его долю злоключениями начало крестового похода реакции, с наибольшей энергией и откровенностью проявившегося несколько позднее, уже после смерти Рузвельта, в период «холодной войны».

Уэллс был силен отрицанием, остротой отвращения, с которой он низвергал кумиров современного буржуа, тоской по титанам шекспировских масштабов; но даже в лучших своих картинах он не искал позитивных социальных ценностей, руководствуясь которыми можно было бы сломать и уничтожить мир, построенный Кейнами.

Уэллс покинул Америку, но и в Западной Европе он не вышел из-под власти тех сил, которые держали его в своих когтях в США,— из-под власти большого бизнеса. Англия, например, где он довольно долго жил, была раздираема, по сути, теми же противоречиями, что и его родина. Как человеку Уэллсу в Европе было легче; как художнику и социальному мыслителю ему было так же трудно.

Отсюда возникла его попытка современного прочтения «Процесса».

«Процесс» Орсона Уэллса — фильм мучительно раздвоенный, полемичный и компромиссный, бунтующий и растерянный. Он — попытка реванша за долгое двадцатилетие полуудач и поражений, в нем самая победа и поражение слились воедино. Фильм открыто и смело переосмысливает Кафку, но не достигает своей собственной новой эстетической цельности. В нем чувствуется страстность и целеустремленность порыва к новым ценностям и неожиданная для автора «Гражданина Кейна» расплывчатость, неопределенность многих выдвинутых в «Процессе» решений — и философских и эстетических. В переплетении этих противоречий и надо, видимо, искать объясне-

ние той разногласице, которая сразу же возникла на Западе вокруг фильма.

У Уэллса были свои причины, чтобы обратиться к судьбе господина К., к его трагически безнадежному столкновению с миром, непостижимым в своей античеловечности, жестокости, с царящими в нем произволом и властью слепой случайности.

Уэллс шел к мысли об экранизации «Процесса» через разочарование, гнев и ярость, оставшиеся в его душе после чудовищного шабаша маккартизма, через свое глубокое, окончательное разочарование в американской демократии, в возможности победы над (говоря словами ибсеновского доктора Штокмана) «сплоченным большинством» Голливуда, всего американского буржуазного общества. У него было больше чем достаточно причин, чтобы открыть свой процесс против господствующего в этой стране диктата темных сил, глубоко скрытых в недрах всемогущих трестов, банков, вашингтонских канцелярий, одинаково беспощадных к маленькому беззащитному человеку и к тому американскому господину К., который интересовал Орсона Уэллса. Он не мог поэтому просто воспроизвести на экране роман Кафки. Он должен был его переосмыслить в свете потрясений второй половины XX века, надвигающейся опасности атомной войны, все возрастающей бездуховности в мире капитализма, трагической беззащитности человека перед глобальными силами разрушения и произвола. Впечатления, почерпнутые им за годы жизни в Европе, окончательно убедили его в тотальности этого страшного, враждебного индивиду процесса всеобщего распада. И, следовательно, в необходимости найти для его выражения наиболее универсализированное, всеохватывающее художественное воплощение.

Другое дело, что роман Кафки не давал опоры для решения задач такого масштаба.

Выливая на фильм Уэллса потоки брани, Уильям Пехтер строит свое гневное обвинение на том, что у Кафки, видите ли, сюрреальное выросло из вполне реальной бытовой обстановки, а Уэллс разогнал декорации до небывалых размеров и сделал все сюрреальным с са-

мого начала. Пехтера не интересует при этом содержание понятия «сюрреальное», он берет его просто как знак соответствия современной моде, как свидетельство сопричастности художника «новейшим» эстетическим исканиям века. И находит, что сюрреальное у Кафки более изысканно, «пикантно», чем у Уэллса. Он беспощадно поэтому осуждает американского режиссера за вмешательство в стилистику, за болезненно усложненное восприятие мира Кафки, уверенный в том, что дело тут только в пресловутом своеволии режиссера. Вопрос о том, не преследовали ли Кафка и Уэллс различные цели, продиктовавшие им различия в способах художественного освоения мира, Пехтер даже и не ставит. [70]

А между тем в этом вся суть проблемы.

Да, комната господина К. в фильме, стерильно белая, словно очищенная от всего случайного, напоминает номер стандартной современной гостиницы. И далее действие часто протекает в экспрессионистски увеличенных, причудливо деформированных декорациях, которые своими странными, пугающими очертаниями вызывают ассоциации с современным гигантским городом (несмотря на вкрапление в вещественную среду фильма элементов тяжеловесной старомодной архаики), совсем не похожим на тот тихий старинный городок, в котором протекала борьба К. с его всесильными врагами. Похоже, что перед взором Уэллса витали образы другой цивилизации, не мещански-чиновничьей, а той, новой, которую он знал в Америке, в ее набитых преступлениями городах-гигантах. И хотя город, возникающий на экране, не может с определенностью быть назван американским, для нас бесспорно ясно, что это город второй половины XX века, построенный по современным стандартам, нарочито схематизированный, доведенный до символического обобщения всего того бесчеловечного бытового уклада, в рамки которого загнан современный господин К.

Чтобы освободить фильм от примет, характерных именно для Австро-Венгрии эпохи Кафки, Уэллс опускает и многих лиц, с которыми сталкивался К. Так, если в романе в момент ареста К. все время

замечал в окне дома, стоявшего прямо через улицу, или охваченную болезненным любопытством старуху, сверлившую его своими глазками, или какого-то дряхлого старика, то в фильме улицы, по которым ходит К., странно безлюдны, лишены признаков жизни. В романе мы все время вырываемся из страшного, тяжелого кошмара в реальный быт, к реальным людям; в фильме же мир герметически закупорен, часто не несет никаких следов присутствия человека, непостижимо страшен в своей необжитой огромности и пустоте. Перед нами часто возникают то пустырь, окруженный темными таинственными силуэтами домов, то огромная площадь перед каким-то старинным зданием, по которой, похоже, никто никогда не ходит. Есть в фильме и эпизоды, до отказа перенаселенные людьми: эпизоды в банке, в суде. Но здесь людей так много, что они сливаются в безликое целое, становятся похожи на гигантский муравейник. Конечно, и Кафку быт интересовал не сам по себе. Заставляя нас вжиться в него, поверить в его истинность, он тут же разрушает иллюзию реальности, обыденности, доказывает, что мы ошибаемся жестоко и непоправимо, поверив в этот мир реальных вещей и человеческих взаимоотношений. Вы думаете, что перед вами просто дом, в котором ютится беднота? Ничего подобного: в его стенах творится необъяснимое и страшное в своей непостижимости судилище. В этом мире вообще ничему нельзя верить. Во всем спрятана тайна, некое второе лицо, вторая суть, злая и мстительная. Чиновники, директор улыбаются К., но только затем, чтобы сделать ему гадость. Зачем? Это никому не дано понять! Даже дети и те похожи на каких-то маленьких злых и уродливых химер, уже готовых превратиться в сырье для той гигантской невидимой машины, в которой перемалывается, превращаясь в ничто, людское множество. Кафка всеми средствами хочет уверить нас в том, что буквально за каждым на первый взгляд обычным явлением всегда скрывается тайна, тот второй смысл, в который никому не дано проникнуть. Сам он недвусмысленно заявлял о своей позиции: «Все эти символы, в сущности, свидетельствуют лишь о том, что нельзя уловить неуловимое».

И действительно, под его символы невозможно подложить какое-либо однозначное объяснение, не рискуя сломать всю структуру романа. В самом деле, процесс, который ведется против К., может быть истолкован и как следствие «первородного греха», то есть в плане религиозном, и как аллегорическое утверждение неизбежности биологической гибели, и даже социально, так как любое объяснение одинаково подходит и одинаково не подходит для романа Кафки.

Современные западные критики объявили Кафку «пророком трансцендентального пессимизма» XX века. У них для этого были все основания. Болезненно чутко, мучительно остро отразивший противоречия своей эпохи, безысходность, над ним нависавшую, Кафка действительно стоит у истоков того «космического пессимизма», который так распространился в литературе и философии второй половины XX века. Он одним из первых указал путь такой деформации действительности, при которой она теряет свое реальное социально-историческое содержание, расплывается в символической безбрежности «глобальных» обобщений. Если задача художника-реалиста состоит в том, чтобы взять явление и показать его внутренний, сущностный механизм, то задача Кафки прямо противоположная. Он ведет нас в мир реальности, чтобы показать его ирреальность, он показывает борьбу человека за себя с обступившими его силами зла для того, чтобы убедить в невозможности борьбы, в непостижимости господствующих над человеком сил, говорит о неизбежности ожидающего нас суда для того, чтобы «приготовить» к нему, сломив волю человека, веру в возможность хотя бы назвать, если не победить враждебные ему силы.

Каждая новая страница его романа — это новый шаг к безнадежности, и скоро ты замечаешь, что уже перестал ловить ртом воздух, приготовился к тому, чтобы погрузиться в чудовищную тайну, как в трясины, из которой никому не дано вырваться.

Разделял ли Орсон Уэллс философские позиции Кафки?

Уэллс с самого начала дает понять, что мир, куда нам предстоит

войти, иллюзорен, сконструирован согласно авторскому произволу. Мы попадаем в условия, так сказать, лабораторные, специально организованные для того, чтобы автору было удобно продемонстрировать свою концепцию мира.

Разница, как мы сейчас увидим, глубоко принципиальная. Орсон Уэллс хочет, чтобы в образах Кафки мы узнали о современном мире. Но он понимает, что этот мир, поскольку он генетически связан с кафкианским, не может быть ни географически, ни национально, ни в каком-либо другом отношении точно определен. И хотя режиссер подменяет заданный Кафкой алогизм человеческих реакций их реалистической, психологической достоверностью, соответствующей жизненному опыту современного человека, он тем не менее не настаивает на том, чтобы мы узнали, где мы в точности находимся.

Ему, как и Кафке, нужна всеохватывающая символическая многозначность возникающего перед нами образа мира, враждебного человеку. У него отчуждение показано в тех формах, в каких оно проявляется сегодня в мире гигантского технического прогресса, где чудовищные громады городов, бездушное могущество машин, грандиозные размеры чиновничьих канцелярий, правительственных ведомств окончательно сминают, уничтожают одинокого и потерявшегося среди этого скопления враждебных ему сил человека. Уэллсу неинтересны поэтому мелкие чиновничьи радости и огорчения, которые занимали так много места в жизни господина К. Вместо скромного банка, где ведутся незначительные сделки, он использует для съемок гигантский ангар, в который можно было бы поместить двести таких банков, в каких работал К. в романе Кафки. Эта нарочито гиперболизированная сцена звучит как своеобразная перекличка с прологом к фильму «Новые времена» Чаплина: здесь нет прямого сходства, но есть глубокая внутренняя общность в восприятии обездуховленного, насквозь механизированного капиталистического мира, в котором человек превращается то ли в неразличимого муравья, то ли в нелепый полуавтомат.

Итак, сомнений быть не может: режиссер рисовал на тексте Кафки

свой образ мира. Но текст сопротивлялся ему. Он проступал из-под очертаний того нового мира, который воздвиг режиссер. И цена, которой ему пришлось расплатиться за это несоответствие, оказалась поистине велика. Обобщения Уэллса, со всей их претензией на универсальность, часто оборачиваются всего лишь банальностью, начинают восприниматься как некое общее место, лишаются подлинной остроты и поражающей воображение силы. Уэллс спорит с Кафкой, но спорит на языке тех же метафизических отвлеченностей, не прорываясь к реальности из-за окутывающих ее покровов по-кафкиански же неопределенных и таинственных символов.

Отношение, в котором фильм Орсона Уэллса стоит к роману Франца Кафки, отчетливее всего можно проследить на эволюции, которую приобрел при экранизации образ самого господина К.

Сошлюсь на характеристику образа К., которую дает Б. Сучков. «Йозеф К.,— пишет он,— предстает в романе не столько как типичный образ, сколько как абстрагированная от реальности человеческая сущность, человек вообще, человек как таковой, оставшийся наедине с миром и жизнью» *. Применимо ли это к тому Йозефу К., с которым мы встречаемся в фильме?

Энтони Перкинс играет не аккуратного, благонамеренного филистера, а человека тонкого, нервного, с болезненным восприятием «вывихнутости» мира. Это клубок нервов, обнаженных, обостренно чувствительных. И в его отношении к собственному аресту доминируют не страх, не растерянность (хотя есть и то и другое), а возмущение, протест. У Кафки К. вызывал жалость, смешанную с брезгливостью. В фильме гибнет натура одаренная, яркая, привлекающая к себе сочувствие. В нем есть сознание своего человеческого достоинства, хотя и подорванное, поколебленное непостижимой бессмыслицей творимого над ним произвола. В герое фильма Уэллса угадываются поэтому черты, сближающие его со многими другими героями

* «Проблемы реализма и модернизма». Сб. статей, М., «Наука», 1965, стр. 194.

литературы и кинематографа второй половины XX века. Главное, что объединяет Йозефа К. Орсона Уэллса и Энтони Перкинса с этими персонажами, это прежде всего общая для них невозможность ужиться в своей среде так, как, кстати сказать, растворился в своей мещанской среде герой Кафки.

Подсудимый и судья в романе Кафки стояли друг друга. Да Кафка и не противопоставлял их друг другу, даже не пытался дифференцировать. В фильме К. резко противостоит наступающему на него миру, не растворяется в нем, а сламыдается им.

Вторая фигура, выявляющая направление, в котором Орсон Уэллс переосмысливал роман Кафки, это фигура адвоката. Его играет сам Уэллс. Конечно, по типу своего дарования, окрепшего, как было уже отмечено, на Шекспире, с его титанически мощным, поэтически крыленным восприятием действительности, Уэллс не смог вписаться в рамки образа, созданного Кафкой. Там адвокат только похож на человека, он существует и не существует, он реальный, жалкий старик, готовящийся к смерти, и он же некий знак, обозначающий действие сил, господствующих над К., таких же, как и силы, персонифицированные в образах судей. У Кафки-адвокат немощен, хил, теряется среди одеял и подушек, откуда по временам только высовывается его слабая рука.

У Уэллса адвокат огромен, тучен, говорит рокочущим басом, он легко заполняет собой пространство экрана, поднимается над окружающей обстановкой, разрастается на наших глазах до размеров исполинских, почти фантастических. Он наслаждается своим великолепием, значительностью, мощью, чувствует себя как на сцене перед восторженными зрителями. Его импозантность декоративна и тщательно продумана. Уэллс — адвокат нависает над всеми, с кем его сталкивает сюжет, как гигантская глыба, подавляет своими масштабами, самоуверенностью, апломбом, роскошной барственностью. Кажется, что за этот великолепный фасад невозможно проникнуть к тому простому, естественному человеческому началу, которое ведь все-таки должно быть свойственно каждому индивиду. Но в этом и

состоит замысел актера. Он играет роскошную видимость, за которой нет человека. У Кафки человеческое тонуло в той призрачно жалкой и ничтожной, гротесково-уродливой, безжизненной оболочке, какая возникла перед нами. У Уэллса за великолепной оболочкой, за видимостью силы, за могуществом скрывается что-то беспредельно жестокое, злобное, опасное, почти в тех масштабах, до которых возвышались в своих персонификациях мирового зла Шекспир и Марло.

Но как ни могуче зло, в фильме оно не вездесуще, не так всеильно, как у Кафки. Зло импозантно, как уэллсовский адвокат, изощренно, но оно внутренне несостоятельно, оно трусливо. Это чувствуется уже по поединку адвоката с его подзащитным. Энтони Перкинс в роли К. знает, что зло может убить, уничтожить, но не растлить, не подавить духовно. Поэтому если у Кафки К. отказывается от защиты адвоката, потому что не верит ему, как вообще не верит в возможность благоприятного исхода процесса, готовый безропотно подчиниться нависшей над ним неизбежности, то в фильме К. отталкивает руку адвоката потому, что отвергает его унижительные требования. К. у Кафки мог бы жить и в обстановке той бесконечной «волокуты», о которой ему говорят в суде. К. у Уэллса рвется из опутавших его оков, готовый предпочесть смерть жалкому подобию жизни. Так господин К. ощутимо отделяется от остального мира, противопоставляется ему.

Путь господина К. в романе — это путь к смирению. Путь господина К. в фильме — это путь к восстанию. Индивидуалистически беспомощному, безнадежному, но все-таки к восстанию. У Кафки маленький банковский чиновник гибнет, потеряв надежду что-либо понять в том, что с ним происходит, внутренне капитулируя перед всеильным Абсурдом. У Орсона Уэллса К. еще за секунду перед гибелью готов сопротивляться, отстаивать справедливость, личное достоинство, хотя бы в тех жалких формах, какие для него еще доступны. Примерно в то же самое время, когда создавался фильм Орсона Уэллса, знаменитый швейцарский драматург Фридрих Дюрренматт

писал: «Драмы Шиллера, так же как и греческая трагедия, были возможны потому, что имели дело с видимым миром, с настоящими действиями государств. В искусстве изобразимо только то, что постижимо. А современное государство чувственно непостижимо, анонимно, бюрократично, и не только в Вашингтоне, но уже и в Берне; сегодняшняя жизнь государств — это запоздалые сатировские действия, которые следуют за в молчании осуществившимися трагедиями. Подлинные их выразители отсутствуют, и трагические герои не имеют имен. ...Государство потеряло свой образ и, подобно тому как физики могут воссоздать мир только в математических формулах, оно тоже может быть выражено только статистически. Силы сегодняшнего мира, видимо, воспроизводимы только там, где они взрываются: в атомной бомбе, в этом чудо-грибе, безупречном, как солнце, который там появляется и распространяется, где сливаются красота и убийство. Атомную бомбу нельзя стало изображать с тех пор, как ее можно стало производить. Перед ней бессильны все искусства, как проявления человеческого творчества,— ведь она сама есть творение человека: два зеркала, которые отражаются одно в другом,— пусты» *.

Кажется, что эти слова были написаны специально в виде комментария к фильму «Процесс», настолько точно они выражают его внутреннюю сущность. В «Процессе» силы, управляющие человеком, действительно анонимны, непостижимы, их нельзя опознать, а можно только почувствовать на себе их губительное, смертоносное действие. Бессильный проникнуть в первопричину свершающегося зла, человек может только почувствовать его на себе, когда на него обрушится атомная смерть. Такова страшная правда того мира, который наблюдали Дюрренматт и Уэллс, разумеется, не вся правда, а только наиболее страшная ее часть. Но в том-то и состоит важнейшая особенность концепции современной капиталистической действитель-

* Цит. по кн.: Б е р т о л ь т Б р е х т, Театр, т. 5/1, М., «Искусство», 1965, стр. 15—16.

ности, которую навязывает зрителям фильм «Процесс», что именно эта часть выдается за всю правду.

Мир вздыбившийся, отделившийся от индивида, не подчиняющийся ему, выжимающий его из себя, как некоторые растворы выжимают из себя попавшие в них чужеродные тела, был показан Уэллсом уже в «Гражданине Кейне». Но там силы, управляющие миром, не были спрятаны, не драпировались в плащ «анонимности». Уэллс называл их, развертывая характер Кейна, историю его борьбы с капиталистической верхушкой. В «Процессе» он говорит о всеобщей, тотальной порочности мира, о его обреченности на близкую гибель. В «глобальных» обобщениях, возникающих на экране, пропадает, рассеивается то конкретно историческое содержание, которое чувствовалось в реалистической концепции «Гражданина Кейна».

Визуальный строй в «Процессе» во многом близок визуальному строю «Гражданина Кейна». Но эта близость ограничивается чисто формальными признаками. На самом деле между фильмами огромная дистанция. В первом из них герой стремился максимально распространить себя в мире, движимый единственной страстью подчинить его себе, наложить на него свою печать. Его трагическая вина была в том, что он не желал считаться с объективными потребностями жизни окружающих, что аристократический индивидуализм праздновал в нем свою необузданную и страшную победу, неизбежно оборачивающуюся поражением.

В «Процессе» человек бежит от мира, а мир настигает его, душит, мнет, ломает и только сознание несправедливости настигающей его гибели пробуждает в человеке трезвое чувство реальности, способность к протесту.

Но если в «Гражданине Кейне» мы отчетливо знали, кого обвиняет художник и за что, то в «Процессе» враг скрывается в тени, остается почти неопознанным в своих реальных признаках и свойствах. Годы, прошедшие между первой кинематографической работой Уэллса и «Процессом», были наполнены для западной интеллигенции глубокими разочарованиями, осознанием опасности нового возрождения

фашизма, растерянностью перед разгулом империалистических сил, нашедших выражение в так называемых региональных войнах, крахом веры в старые гуманистические идеалы, в концепции буржуазной демократии. Эти настроения охватили такие широкие круги европейской интеллигенции, что только немногие, связавшие себя с народным движением, с защитой интересов трудового большинства, смогли устоять перед опасностью космического пессимизма и всеобщего отрицания. На этой почве и возникает идея «абсурдного мира», в котором якобы царствует всесильная бессмыслица и человек обречен на то, чтобы вечно сидеть в тупом ожидании, пока его не посетит наконец всемогущая смерть.

«Беда в том, что я не хочу больше никакой спасительной милости! Когда-то социализм, потом любовь... А нынче ушла последняя надежда, которая всегда выручала в конце концов»*. Это говорит герой одной современной американской пьесы. А вот отрывок из другой: «Где же выход? Ведь должен же где-то быть выход... Я свободный человек со всеми правами. Помогите, помогите же найти выход»**.

По сути, в таком мироощущении пребывают герои большинства современных западных романов, фильмов, пьес. И хотя, трагически воспринимая царящий в их душе распад, одни все же ищут выход, позитивное решение мучащих их сомнений, а другие сдались и больше уже ничего не стремятся изменить ни в себе самих, ни в окружающем их мире, практически разница между первыми и вторыми часто оказывается не так уж велика.

Конечно, Орсон Уэллс отстоит гораздо дальше от разъедающего, разоруживающего пессимизма Беккета и ему подобных, чем автор романа «Процесс». Уэллс и в «Процессе» пытается разобраться в сущности тех испытаний, которые обрушиваются на современного

* Цит. по кн.: Г. П. З л о б и н, Современная драматургия США, М., «Высшая школа», 1965, стр. 51.

** Т а м ж е, стр. 56.

человека, во всяком случае, не смиряется с ними, пробует протестовать и сопротивляться. Только протест его носит слишком уже неопределенный характер, обращен на мишени, теряющиеся где-то в непроницаемом тумане.

Иногда думают, что задача критики проста: отделить силу от слабости и тем самым очистить внутренний мир художника от отразившихся в нем противоречий объективной действительности. На самом же деле художник — это и есть то особое, только ему присущее соотношение силы и слабости, которое составляет своеобразие его точки зрения на мир, его концепции действительности.

Нам остается, следовательно, решить, стоит ли выслушать такого художника, прежде чем он освободится от всех сковывающих его слабостей и заблуждений?

Орсон Уэллс заслуживает того, чтобы мы его выслушали. Он протестует, страдает, стремится к правде. И если ему и не удастся постичь ее во всей полноте, все же он говорит нам так много важного, что, стремясь понять возрастающее обесчеловечивание капиталистического мира, мы обязательно должны принять во внимание и его свидетельские показания.

**Александр
Липков**

Он звонит по тебе

В 1947 году Орсон Уэллс принимает решение покинуть Голливуд. Таков был неизбежный итог долгой цепи разочарований, пережитых им здесь,—искромсанные продюсером «Великолепные Эмберсоны», отданный для полной переделки другому режиссеру фильм «Путешествие в страх», тридцать тысяч метров похороненного в архивах фирмы и частью уничтоженного негатива кинодокумента «Все это правда», провал «Леди из Шанхая». Продюсеры не хотят больше вкладывать деньги в несговорчивого режиссера, Уэллс — мириться с условиями, лишаящими его права быть автором своих работ, быть художником.

Но прежде чем на долгие годы расстаться с Голливудом, режиссер берется за дерзкий проект. На студии «Рипаблик» за три недели при нищенском бюджете в 75 тысяч долларов (штамповавшиеся здесь в большом количестве третьесортные вестерны стоили дороже и снимались дольше) он намеревается поставить шекспировского «Макбета».

После многочисленных киноиллюстраций к Шекспиру, снятых в пору младенчества кинематографа, после целого ряда интересных экранизаций, созданных в пору зрелости немого кино, интерес к великому драматургу заметно ослаб. Приход звука потребовал нового подхода к воплощению шекспировских творений, а нащупать его было не так легко.

Три наиболее заметные, шумно рекламировавшиеся суперпостановки тридцатых годов — «Ромео и Джульетта» Джорджа Кьюкора,

«Сон в летнюю ночь» Макса Рейнгардта и Уильяма Дитерле, «Как вам это понравится» Пауля Циннера — оказались весьма убогими в художественном отношении, а две первые провалились и в коммерческом. В годы второй мировой войны шекспировские экранизации создавались главным образом в странах, далеких от битв, на периферии мировой кинематографии, и только один «Генрих V» Лоренса Оливье, политически актуальный, остроумный, радующий блеском художнических находок и отличной актерской игрой, открывал новые пути в экранном воплощении Шекспира.

Но то была историческая хроника, кстати говоря, ни глубиной, ни философичностью не отличающаяся, а Уэллс шел в сложнейшую, неизведанную кинематографом область, он брался за трагедию, за «Макбета» — одну из вершин шекспировской драматургии.

Уэллс не «бежал в Шекспира» от американской действительности, как об этом писали некоторые исследователи его творчества. Собственно, он никогда и не расставался с английским драматургом. Буквально с младенческого возраста Шекспир сопровождал его на протяжении всей жизни. Мать будущего режиссера Беатриса Уэллс имела обыкновение развлекать своего двухлетнего сына чтением Шекспира сначала в пересказе Лэмба для детей, а затем по настоянию не любившего ничего «детского» Орсона и в оригинале. Первая книга, обладателем которой он стал в трехлетнем возрасте, была пьеса «Сон в летнюю ночь». К пяти годам в его библиотеке был уже полный Шекспир, в семь лет он знал наизусть «Короля Лира», а в девять — играл заглавную роль этой трагедии в «собственном» театре, поражая взрослых удивительным зрелищем седовласого старичка с приклеенными густыми бровями и бородой. В двенадцать лет юный Уэллс поставил в школе «Ричарда III» (главную роль исполнял, естественно, он сам), собственную композицию по восьми историческим хроникам (которую впоследствии осуществил на сцене театра «Меркурий» под названием «Пять королей») и «Юлия Цезаря», где играл сразу две роли — Кассия и Марка Антония. В шестнадцать лет уже как профессионал на подмостках дублинского театра «Гейт»

он выступал в образе Призрака в «Гамлете», а двумя годами позднее в Нью-Йорке играл Тибальта и Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Клавдия в «Гамлете». Перечисление всех случаев обращения Уэллса к наследию английского драматурга заняло бы, наверное, немало страниц. Но дело не только в этом.

Придя в кинематограф, Уэллс, еще задолго до того как напрямую обратиться к Шекспиру, перенес в свои экранные работы его мощь, силу страстей, масштаб чувств, глубину мысли. Он принес с собой творческую смелость, которой учился у Шекспира и которая была частью его собственного характера.

Вот почему, принимаясь за «Макбета», бросая вызов голливудским стандартам и условностям, Уэллс не изменял себе, не бежал от современности в некий вымышленный мир легенды, он говорил о том, что тревожило его в сегодняшнем мире...

«Макбет» Уэллса открывается кадрами тревожных облаков, ветра, клубящихся странных испарений. На вершине вонзившейся в туман кривой скалы — три ведьмы. Пузырями земли названы они у Шекспира. Уэллс сделал эту метафору зримой. В котле, над которым склонились ведьмы, кипит, набухая зловещими пузырями, черная жижа.

В холодном тумане мчатся всадники — Макбет и Банко. Их останавливает внезапное видение странных созданий. Ведьмы опускают скрюченные руки в кипящий котел и достают из него ком глины. Мгновение — и он обретает очертания человеческой фигуры; это Макбет. Ведьмы надевают на шею глиняному идолу цепь Кавдорского тана, а затем — корону короля. Макбет изумлен, он хочет спросить ведьм, но они исчезают.

Действие разворачивается со стремительной быстротой. Макбет не успевает осмыслить пророчества, как перед ним уже шотландские воины. Между двух коней привязан плененный Кавдор. Один из всадников срывает с шеи пленника цепь и протягивает ее Макбету. Король жалуется ему сан Кавдорского тана. Первое предсказание ведьм сбылось...

С самых начальных кадров картина пронизана атмосферой холода. Затем в нее входит новый мотив — жестокость. У Шекспира Кавдор не появляется на сцене — есть только рассказ о его разгроме и приказ короля предать бунтовщика казни. Уэллс казнь вынес на экран. В бешеном ритме стучит барабан, палач взмахивает топором, и голова Кавдора вздернута на высокий шест. Еще не раз в фильме в глубине экрана будут маячить отрубленные головы на шестах и висельники, раскачивающиеся на перекладинах. Встрече Макбета с женой после возвращения с войны, их первому поцелую после разлуки сопутствует темнеющий поодаль силуэт повешенного. Жестокость в фильме окрашена цветом будничности. Люди заняты обычным делом — убивают, вешают, рубят головы.

Эта жестокость от Шекспира. Время, в которое он писал, не располагало к сентиментальности. В кинотрагедии Уэллса передан климат не только шекспировской эпохи, но прежде всего — современности. Морис Бесси писал в своей монографии о режиссере: «Макбет» отражает кровавый кошмар, в который еще совсем недавно был погружен мир. Это кульминация мировой войны, геноцида и ада концентрационных лагерей». [45] Именно так волею истории прочитывается эта трагедия в XX веке. Не случайно Ян Котт в своей книге «Современный Шекспир» (Варшава, 1961) называет прозрения Макбета освенцимским опытом.

Жестокость в фильме Уэллса — это сама атмосфера времени, воздух, которым дышат герои. Она пронизывает и изобразительное решение картины.

Дунсинанский замок в фильме похож на скалу. Он не имеет конкретной топографии, это, скорее, не замок, но образ мира, не одушевленного человеческим теплом, населенного людьми в стальных кольчугах и звериных шкурах. Уэллс сконцентрировал почти все действие в одном месте. Замки Форрес, Инвернес, Файф, Дунсинан, в которых происходило действие шекспировской пьесы, стали единым замком, холодным, как скала, и, как скала, монолитным. Фильм Уэллса поражает концентрированностью, насыщенностью

действия, его атмосферы, пронизанной тревогой, ужасом, непроницаемым мраком. Контрасты света и тени, резкие монтажные стыки, деформирующие ракурсы, внезапные расфокусировки изображения помогают передать смутное и опустошенное состояние героя. В сцене коронации неровное, дробящее отражение медное зеркало показывает нам лицо Макбета, возложившего на себя корону. И на этот раз кривое зеркало не лжет: он сейчас и в самом деле таков — потерявший опору, искаженный в своей человеческой сущности.

Временами камера проецирует вонне внутреннее видение Макбета, одевает в плоть кошмары его сознания. Так решено явление призрака Банко. Он видим лишь одному герою, это не бледная растворенная двойной экспозицией тень, какая не раз представляла в ремесленных экранизациях той же трагедии, но сама живая реальность, конкретная и осязаемая, более того — кроме Банко, Макбет не видит и не слышит никого. И в кадрах сцены пира, увиденных его глазами, исчезает все — и смутные гости и силящаяся сохранить спокойствие леди Макбет, — остается только неумолимый призрак, как судья, восседающий за пустым столом.

Уэллс сжал, предельно уплотнил эту и без того одну из самых коротких шекспировских пьес (исследователи полагают, что она дошла до нас в неполном варианте). Он чувствует себя равным Шекспиру и обращается с ним в высшей степени свободно — не только отсекает описательные куски монологов и реплик, но решительно перекомпоновывает действие, меняет последовательность событий, отдает слова одних героев другим, вставляет строки из иных пьес, выбирает ненужных для его концепции второплановых персонажей.

Так исчезла из фильма фарсовая фигура пьяного привратника, который открывал ворота Макдуфу, прибывшему в замок вслед за убийством Дункана. У Шекспира этот комедийный персонаж давал зрителю разрядку после кровавой сцены убийства. Уэллсу нужно иное: ночь преступлений и убийств, в которую погрузилось действие, не имеет у него ни конца, ни исхода, в ней не может быть места для юмора, улыбки, проблеска надежды. Зрителю не дано ни

мгновения отдыха, как нет его и для самого Макбета. Именно этим объясняется отход режиссера от присущей шекспировской трагедии причудливой смеси «возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского» (воспользуемся очень точным определением Маркса)*.

Те изменения, которые внес Уэллс в трагедию, переводя ее на язык кино, вызваны мироощущением, философией человека XX века.

Уэллс отвергает любые установившиеся каноны. Он воплощает свое видение трагедии, и оно предвосхищает то истолкование «Макбета», которое четырнадцатью годами позднее даст в своей книге «Современный Шекспир» Ян Котт,— об этом очень верно говорит в своей работе Сергей Юткевич: «Орсон Уэллс задолго до появления книги польского критика почувствовал стык шекспировских персонажей с умонастроениями человечества атомной эры...» [72]

Но при этом Уэллс не отходит от Шекспира в главном — у его кино-трагедии та же обобщенность, та же пронизанность чувством движущейся истории, тот же мятежный, несоразмерный обыденному миру дух главного героя.

Выделяя и укрупняя этот характер, Уэллс не побоялся усилить меру его вины. Макбет сам вместе с убийцами врывается к леди Макдуф; к числу совершенных им убийств режиссер прибавил еще одно, которого нет у Шекспира. И не могло быть, поскольку не было и того персонажа, который стал еще одной жертвой Макбета. Так как в фильме роль этого рожденного фантазией Уэллса героя необычайно значима, остановимся на нем подробнее.

Этот человек — монах, облаченный в черное одеяние, с крестом-посохом в руке. У него резкие черты лица: нависшие брови, крючковатый нос, две спускающиеся на плечи жидкие косицы.

Впервые он появляется рядом с воинами, волокущими связанного Кавдора. Это при виде его креста, а не сами по себе, подобно пу-

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., «Искусство», 1967, стр. 334—335.

зырям земли, исчезают ведьмы. Он сила, перед которой отступают слуги зла и хаоса.

Это он вручает Макбету цепь Кавдорского тана. Он несет с собой справедливое воздаяние за доблестное служение королю.

Это ему диктует Макбет письмо к жене, и эта подробность показывает, что самому Макбету неизвестно умение писать — вряд ли иначе он стал бы доверять свои честолюбивые надежды третьему лицу.

А значит, в невежественном и непросвещенном мире монах воплощает и свет знания.

Это он дает перед казнью целовать крест Кавдору, ибо им олицетворено милосердие и всепрощение господне. Он читает молитву перед войском, и, преклонив колена, слушают его воины, вельможи и сам король. Ему отданы слова, которые говорил в трагедии Банко, узнав об убийстве короля: «...но мне защитой бог, и с тем бросаю я открытый вызов таящемуся злу». Он предупреждает жену Макдуфа о торопящихся к ней убийцах. К нему обращается Макдуф, клянясь мстить, он благословляет Малькольма на поход против Макбета, и его мы видим в первых рядах воинов, неумолимой стеной движущихся на бой с тираном.

Монаха, носителя христианского миропорядка, убивает Макбет, пронзив его жезлом, брошенным с крепостной стены. Это последнее злодеяние, последняя капля, упавшая и в без того переполненную чашу преступлений героя, — после этого, правда, он убивает еще молодого Сиварда, но это уже убийство в честном поединке.

Через весь фильм проходит изобразительный мотив креста. Уже в первом кадре показан огромный каменный крест, заволакиваемый туманом. Лишь тогда, когда белая пелена окончательно скроет его, появляются ведьмы. У этого же креста впоследствии Малькольм и Макдуф решаются идти войной против Макбета. Над солдатским строем, движущимся на штурм Дунсинана, высятся бесчисленные кресты, крестами украшены и одежды воинов, и шествие их сопровождает музыка, в которой отчетливо слышен звон колоколов. Они прозвон-

нили гибель Макбету. В ореоле слепящего света идет на поединок с тираном Макдуф в увенчанном крестном шлеме.

Как понимать это обилие атрибутов христианства? Может быть, как возвеличение и славословие религии, несущей возмездие святотатцу, нарушившему заповедь «не убий»?

Заметим, что излишним благоговением к слову божьему Уэллс никогда не отличался. Об этом свидетельствует хотя бы роль, которую он играл в новелле Пазолини «Сыр». Глубокомысленный шарлатан, режиссер библейских кинобоевиков, вещающий туманную заумь о марксизме и мистицизме,— этот образ в лучшем (для церкви) случае имел ироническую окраску. Добавим, кстати, что за постановку этой новеллы Пазолини привлекался к суду по обвинению в оскорблении религии. Да и в самом «Макбете» мотив креста дан не в одном лишь благостном значении: на крестах-шестах вздернуты отрубленные человеческие головы — насаждение законов христианства идет не миром, но мечом.

Религия в этом фильме важна Уэллсу не как некая абсолютная ценность. Она воплощает идею определенного нравственного и государственного порядка, идущего на смену хаосу первобытной орды. Ее приход — историческая неизбежность. Но утверждение этого порядка неминуемо должно уничтожить Макбета — героя, выросшего из мира дикости, неотделимого от него, впитавшего ярость и необузданность его страстей. Уэллсу чужд этот жестокий, бесчеловечный мир, но приходящий на смену ему освященный крестом порядок вещей также враждебен человеку, в нем нет места великой личности, в чем бы ни утверждала она свое величие — в доблести или в злодействе.

В другой, также ставшей уже классической, экранизации «Макбета», прекрасном фильме японского режиссера Акиры Куросавы «Трон в крови», Макбет — Васидзу погибал не в столкновении с противоборствующей силой, он падал сраженный стрелами своих же солдат: посеянное им зло само уничтожало себя. Это было возмездие законов человеческой природы и нравственности.

Макбет Уэллса погибает под ударами самого необратимого хода истории. В его фильме история выступает не как отражение определенного периода человеческого развития — слишком уж странным облик созданного режиссерской фантазией мира, не вписывающегося ни в какую хронологию, — но как метафора всеобщего неотвратимого враждебного личностного хода вещей. И потому, хотя прогресс и правда на стороне монаха, авторская любовь отдана Макбету. Монах — функция, сюжетная и историческая, Макбет — полноценный человеческий характер.

Он — единственный настоящий герой этой трагедии. Рядом с ним даже леди Макбет, неплохо сыгранная Джаннет Нолан, кажется мало значащей второплановой фигурой. Уэллс сумел создать незаурядный, достойный Шекспира образ. Его Макбет поражает молодостью, дерзостью, страстностью. После свершения убийства им овладевает не ужас, не растерянность, а просто страшная усталость. Но каяться и отступать поздно.

Даже потрясенный страшным явлением окровавленного призрака Банко, он не сломлен, он бросает вызов буре и молниям, богу и черту. Предфинальный монолог: «Жизнь — только тень, она актер на сцене» — Уэллс читает за кадром, почти шепотом, а на экране туман, клубящиеся облака, пустота и неподвижность. К этой трезвой и безнадежной мудрости он пришел кровавым путем. Сделав один раз ложный выбор, он может утверждать себя только в преступлении. В этом его трагедия. И мрачное величие образа в том, что свой гибельный путь Макбет прошел до конца, не сдавшись. Даже дрогнув при встрече с Макдуфом, осознав зловещую иронию предсказания ведьм: «рожденный женщиной тебе не повредит», он, горько усмехнувшись, идет в свой последний бой.

Постановка «Отелло», второго шекспировского фильма Уэллса, вновь стала вызовом всем законам коммерческого кинематографа, довлеющим над экранизациями классики. Их сложность, масштаб-

ность и, следовательно, дороговизна почти всегда ставят режиссера в полную зависимость от продюсера, назначающего свои правила игры: никакого риска, никакого творчества — «звезды», добротная постановка, проверенный академический стиль. Все то, что гарантирует верную кассу.

Сняв за три недели «Макбета», Уэллс опроверг уже утвердившееся мнение, что шекспировская постановка непременно должна быть дорогой. Теперь он брался за задачу гораздо более сложную: ставил «дорогой» фильм, не кланяясь продюсерам, не заискивая перед кассой. Долгая эпопея создания «Отелло» — удивительный пример самоотверженного подвижничества художника, влюбленного в Шекспира. Уэллсу то и дело приходилось прерывать работу над фильмом, летать из столицы в столицу в поисках денег, соглашаться на роли негодяев в коммерческой галimatье, возить с собой группу в Могадор и Маракеш, Касабланку и Фес, Рабат и Венецию, в ходе монтажа вновь вызывать актеров для пересъемки не удовлетворивших его кадров, уговаривать не веривших в успех прокатчиков приобрести картину — преодолевать тысячу препятствий, чтобы без уступок и компромиссов выразить свое видение трагедии.

Друг Уэллса и исполнитель роли Яго в этом фильме — Майкл Мак-Лиаммойр описал одиссею «Отелло» в книге, названием которой послужили слова его героя: «Набей кошелек монетами». [41] Кошелек, пустоту которого столь часто и яростно проклинал Уэллс, был для него лишь средством, целью — Шекспир.

Четыре года — от начала съемок в 1948 году в Риме до премьеры в 1952 в Канне — длилась отчаянная борьба за создание «Отелло». И все же победителем в ней оказался Уэллс.

...Во весь экран опрокинутое, неподвижное, погруженное в черноту кадра лицо Отелло. Медленно движутся траурные носилки. Впереди погребального шествия монах несет крест. Неразличимы закрытые капюшонами лица — черные сутаны, белые сутаны, темные силуэты на фоне неподвижного неба, безликие, распластанные тени, ползущие по холодной земле. Скорбное звучание хора прерывается давя-

щим безмолвием, шепотом молитвы, мерными, гулкими ударами колокола.

Вынося в пролог своей кинотрагедии ее финал, начиная рассказ с самой горестно-траурной ноты, Уэллс не просто предупреждает зрителя о той развязке, к которой приведет его ход событий,— она и без того известна каждому. Смысл этого вступления несравненно глубже: в нем сразу же задан эмоциональный и философский ключ к фильму. Отелло с самого начала замкнут в кольцо смерти, и выхода из него нет.

В торжественных и гнетущих кадрах пролога уже обозначена та трагедия, которая будет сопутствовать герою на всем протяжении фильма,— трагедия отчужденности. В долгой, бесконечной процессии, идущей за погребальным ложем Отелло и Дездемоны, нет никого, кто мог бы воспринять их гибель как личную боль, личную утрату, личное горе; в ней вообще нет ни одного человеческого лица.

Единственный, кому дано испытывать страдание, глядя на успокоенные смертью прекрасные лица,— это Яго, вздернутый в деревянной клетке на крепостную стену. Но это не человеческая боль, это корчи посаженного за решетку зверя.

В облике Яго есть что-то звероподобное — два узких клина бороды, поднимающиеся вверх по щекам, напоминают ошетилившиеся клыки.

Исследователи уже давно обратили внимание на то, что лексикон Яго кишит терминами зверинца: «ослиное усердие», «злой баран», «арабский жеребец», «дамская собачка», «пара обезьян», «зверь с двумя спинами» и многое иное в том же роде. Таким видит мир Яго, таково его отношение к человеку.

Философия, которую исповедует Яго, не просто порождение его озлобленного мозга, она укоренена в самом существующем мире. Среди тех, кто окружает в фильме Отелло и Дездемону, нет ни одного, отмеченного печатью человеческой красоты и благородства. Равнодушные, злобные, настороженные лица сенаторов, глядящие на мавра в зале совета, тупой солдафон Кассио, кретинообразный

Родриго, презрительно наглый посол Лодовико, старая и злая Эмилия — персонажи картины Уэллса уже одним своим обликом подтверждают правоту Яго, не Отелло.

Весь мир враждебен любви Отелло и Дездемоны...

Одним из сенсационных открытий шекспировских экранизаций в первые десятилетия существования кино была съемка в подлинных местах событий: действие «Гамлета» разворачивалось в настоящем Эльсиноре (крепость Кронборг в Хельсингере), «Ромео и Джульетты» — на улицах Вероны, «Отелло» — в Венеции. Потом вместе со звуком на смену исторической натуре пришел бутафорский камень павильонных декораций. Уэллс вернул шекспировской трагедии живой воздух ренессансного мира, его архитектуру, его вещественную подлинность. Но вернул все это уже в новом качестве. Он не просто «снимал на фоне», но пользовался историческим антуражем как материалом, творил из него свой собственный мир, по внешнему облику принадлежащий далекому прошлому, по сути — современности. Критики, писавшие об «Отелло» Уэллса, уже не раз обращали внимание на дробный ритм монтажа картины. Она составлена из двух тысяч кадров (для сравнения заметим, что число кадров в обычном фильме, как правило, не превышает пятисот и часто оказывается много меньшим). Быстрая смена чередующихся планов наполняет фильм ощущением тревоги — массивный камень крепостных стен кажется пошатнувшимся, лишенным устойчивости, мир — хаотичным, потерявшим цементирующие его связи.

В этом хаосе для Отелло есть только одна дающая ему опору ценность — любовь. Именно любовь, способность к безграничности чувства возвышает его над всем миром, и именно из-за нее этот мир так враждебен ему.

Любовь Отелло и Дездемоны — это искра тепла, проблеск света в холоде и мраке нарисованного Уэллсом мира. В час, когда на Кипре буйствует шумное празднество по случаю прибытия генерала, в далеком окошке крепостной башни вспыхивает свет, видны два сблизившихся силуэта — Отелло и Дездемоны. Это первая ночь их

счастья, маленький светящийся островок, который со всех сторон обступает готовая поглотить его тьма.

Любовь Отелло — Уэллса неотделима от страдания. Рядом с безоблачным, незамутненным житейской горечью чувством Дездемоны кажется особо ощутимой боль прожитых лет, перенесенных испытаний, растворившаяся в его выстраданной любви, огромной, как и само страдание.

Страсти шекспировских героев космичны, они нередко переплескиваются в окружающий мир, сливаясь с буйством стихий. Так в «Макбете», «смутясь деяньями людскими», затягивается мглой солнце, так безумствует буря, разбуженная отчаянием лишившегося разума Лира. В «Отелло» Уэллса страданиям героя вторит вскипающее море, точнее — океан, ибо Кипр снимался в Могадоре, на берегу Атлантики. И рев исполинских волн, плач мечущихся в опрокинутом небе чаек рассказывают о муках и смятении мавра с такой силой, какая недоступна талантливейшему из актеров.

Еще один, уже актерский штрих ставит последнюю точку в рассказе о страданиях героя. Придя в спальню Дездемоны, перед тем как свершить приговор своего суда, Отелло — Уэллс гасит свечи, но не задувает их, а тушит ладонью — одну, другую, не ощущая боли ожога, она — ничто рядом с иной болью, душевной.

Хаос мира вторгся в душу Отелло, но не сломил ее, не подчинил себе.

В пульсирующем, неупорядоченном ритме фильма есть три главных момента, когда воцаряется спокойствие.

В первый раз это случается, когда Отелло говорит в сенате о своей любви к Дездемоне, — говорит радостно, застенчиво, смущенно, не веря свалившемуся на него счастью, не обращая внимания на враждебные лица вельмож. Его монолог подобен исповеди, исповеди перед самим собой, в которой он может честно сказать, что на совесть его нет пятна.

Потом хаотический бег событий перечеркнет спокойствие его лица тревожными тенями, и, оказавшись один, безоружный, перед зер-

калом (доспехи снимает с него Яго — эта бытовая подробность, как и многие иные в фильме, несет в себе глубокий смысл), Отелло увидит отражение своего искаженного отчаянием лица.

Полная неподвижность, мертвая статика кадра приходят вместе с началом монолога: «Прощай, покой!» Мир остановился. Время прекратилось. Без любви конец всему.

Уэллс смещает последовательность финальной сцены: узнав правду, его Отелло не медлит ни секунды, он сразу же пронзает себя стилетом и лишь потом говорит слова о дикаре, своей рукой отбросившем бесценную жемчужину. Он поднимает мертвую Дездемону и несет ее под нависшими готическими сводами; в бездонной, заполняющей все темноте есть только один блик — черное, отблескивающее лицо мавра...

И вновь, как и в прологе, траурное шествие, торжественный хорал, звон колоколов. Они прозвонили по великому человеку, великой любви, ушедшей из современного мира.

И снова колокольный звон. Он плывет из заснеженной дали, как будто из забытого прошлого, из мира воспоминаний, нахлынувших на двух стариков — Фальстафа и судью Шеллоу, — одиноких среди безмолвия закутанной в белую пелену равнины. «Мы слушали колокольный звон в полночь... Господи, какое было время!»

Эта вынесенная в пролог щемящая нота тоски по безвозвратно ушедшему окрашивает ностальгией весь третий шекспировский фильм Орсона Уэллса — «Полуночные колокола» (1966). По словам самого режиссера, идея этой постановки родилась у него двадцатью пятью годами раньше, чем он смог осуществить ее; иначе говоря, она сопровождала его на протяжении всей его жизни в кинематографе. Трижды он ставил эту композицию в театре, прежде чем на равнинах и в древних замках Испании ожила буйная средневековая Англия — Англия Генриха IV, принца Галя, воинственных и мятежных лордов, завсегдагая трактира «Кабанья голова» Джона Фальстафа. В Испанию Уэллса привели причины достаточно прозаические: единственным продюсером, который согласился финансировать эту доро-

гостящую (она потребовала затрат, равных стоимости пятнадцати «обычных» фильмов) постановку, оказался испанец Эрнесто Ла Пьедра. Но были и другие, пожалуй, не менее важные мотивы. Так же как в Могадоре Уэллс нашел свой Кипр, так и Испания дала ему ту природу, суровую, поражающую огромностью своих пейзажей, те барочно преувеличенные подлинные декорации замков и крепостей, которые как нельзя более соответствовали ностальгическому строю его рассказа. В нем, как в воспоминаниях детства, весь мир кажется необъятно большим, расширяющимся в своих размерах по мере того, как время все дальше и дальше уводит нас от него...

На основе двух частей «Генриха IV» Уэллс создал самостоятельную композицию, в которую вошли также мотивы «Ричарда II», «Генриха V», «Виндзорских насмешниц» и, кроме того, хроник Холиншеда. Эта композиция отлична от шекспировской не только драматургической организацией событий, но и их внутренним смыслом, характерами героев, общим настроением.

То, что в хрониках Шекспира было лишь фоном, сопутствующим главному действию — истории королей, их войн, распрей, борьбы за престол, — великолепным, красочным «фальстафовским фоном» (выражение Ф. Энгельса), стало у Уэллса главным. В центре его фильма — Фальстаф, а короли, рыцари, мятежи и сражения — лишь фон, на котором разворачивается трагическая судьба этого совсем не трагедийного героя.

Чем же так дорог Уэллсу его обрюзгший, заплывший жиром герой, позабывший, когда в последний раз видел собственные колени, бурдюк прибауток, бомба, начиненная враньем, завсегдатай трактиров и всех иных непотребных мест, только и умеющий что бражничать, похабничать и, залившись хересом, храпеть, как лошадь?

Дорог он ему своим жизнелюбием, великой, безмерной добротой, презрением ко всем догмам и абстракциям, человечностью. Этот сотканный из больших и малых пороков смеющийся куль мяса — живая противоположность холодному бездушию того официально-

серьезного мира, который присвоил себе право вещать от имени прогресса и истории.

Образ этого мира в фильме графичен и геометричен. Его основная изобразительная характеристика — вертикаль. Высокие колонны дворцовых залов, решетчатые перегородки, отделяющие покои короля, пики и алебарды, застывшие в руках неподвижных воинов, стражей королевской особы, столбы виселиц и (тоже вертикаль) повисшие на веревках тела казненных — таковы сопутствующие власти атрибуты.

Сам геометризм этого мира выражает его внутреннюю пустоту, обесчеловеченность, абстрактность тех принципов и движущих мотивов, которые облакаются в громкие термины: «законность», «порядок», «государственная польза».

Изнанка этой строгой, старательно вычерченной геометрии — хаос. Сцена битвы при Шрусбери, начинающаяся размеренно статическими кадрами выстроенных войск, разрешается беспорядочной динамикой схватки, бешеной, взметающей пыль скачкой, яростной рубкой сверкающих мечей, лавиной стрел, сумбуром кроющих черепа топоров и палиц, хаотическим бегом коней, волочащих запутавшихся в стременах мертвецов. Это крошево человеческих тел и есть высшее, официально узаконенное, оправдываемое историей непотребство, рядом с которым даже самые предосудительные проделки сэра Джона Фальстафа и его ватаги пропойц — не более, чем младенческие шалости.

Через весь фильм проходит тема смерти, гибели, тленности живого. Погибает мятежный бунтарь Перси, превыше всего ценивший свою честь. Уходит со сцены истории феодальная вольница.

Умирает старый король, со спокойной и мудрой трезвостью сыгранный Джоном Гилгудом. Это тоже смерть старой феодальной Англии, на смену которой приходит Англия абсолютистская.

Умирает и грешный весельчак Фальстаф; с его смертью уходит патриархальная человечность, ей не осталось больше места в новом, построенном на корыстном расчете порядке.

Каждый из этих героев умирает по-разному.

По-младенчески спокойно уходит из жизни Фальстаф, уходит на сломе времен, в час, «когда прилив сменяется отливом». Отчаянием пронизаны последние мгновения еще недавно полного сил Перси. «Я пыль, я пища для червей», — шепчут его холодеющие губы. Мучительно расставание с жизнью короля Генриха IV. Его не покидает тревога за узурпированную им корону. Ему уже кажется, что сын, принц Галь, который, унаследовав добытую мятежом власть, должен дать ей права законности, жаждет гибели отца, торопит время, до срока спешит занять престол.

Для сэра Джона предстоящее воцарение принца Галья, его друга-собутельника, его крестника по трактирам и некоторым предосудительным, с точки зрения шерифа, затеям, связано со многими надеждами. Ему верится, что отныне два ранее враждовавших мира — надменный королевский дворец и его пародийная антитеза, корчма, населенная гуляками и бражниками, — сольются в единое праздничное застолье свободных людей, друзей хорошего вина, крепкого и острого слова, дерзкой, хоронящей всё отжившее шутки. Но если Фальстаф и тешит себя этими иллюзиями, у Уэллса их нет. Власть для него изначально несовместима с человечностью. При всей возможной авторской симпатии к принцу Галю, как человек он для Уэллса потерян.

Для сравнения напомним финал «Ричарда III» Лоренса Оливье. Старый солдат Стэнли подавал там победоносному Ричмонду отнятую у кровавого злодея корону, и она, окруженная сияющим ореолом, повисала в воздухе как символ освященной свыше власти, как знак того, что отныне воцаряется справедливый и добрый правитель. Для Уэллса подобная благостная символика неприемлема, как несбыточна сама идея человеческого властителя.

Принц Галь — славный парень, он взошел на трон достойным путем и, в отличие от исторического Генриха V, который отправил на эшафот сэра Джона Олдкаста, фальстафовского прототипа, отнесся к бывшему другу достаточно милостиво. Сказал ему: «Я не знаю тебя,

старик... Ступай, молись». Поступил разумно с государственной точки зрения, подло — с человеческой. Это был тот удар, которого старый враль и циник, никогда в жизни ни к чему серьезно не относившийся, пережить не смог.

Финал фильма. Огромный, непомерно огромный гроб, взваленный на скрипучие санки, удаляется по заснеженной равнине, увозя останки покойного Джона. И в то же время звучит патетический дикторский текст: «Молодой король с самого начала показал себя человеком новой формации. Он был поборником такой политики, что ничего не предпринимал, тщательно не обдумав последствий. Гуманный во всем, он не оставил ни одного преступления не наказанным, дружбы — не вознагражденной.

Он был велик во всем — и в жизни и в смерти. Звезда чести, прославленный на весь мир».

Но почему такой ничтожной кажется эта хвала рядом с недвижной тишиной снежного поля, безмолвием огромного мира, из которого ушло одно только сердце — сердце добряка и грешника Фальстафа? Генрих V был государственным человеком, Фальстаф — просто человеком. Для Уэллса это значит неизмеримо больше.

Наверное, ни в одном из прежних фильмов режиссера не был так прост и безыскусен его язык, и никогда столь большую нагрузку не возлагал он на актеров, на движения лиц, крупные планы. Обратившись к истории, к ее масштабным, переломным событиям, Уэллс увидел в них прежде всего человеческую судьбу, рассказал с экрана очень человеческую историю — историю обманутой дружбы. Это предательство в глазах художника ни искупить, ни оправдать нечем. Любая апелляция к «мотивам высшего порядка» бесполезна. Человек — сам по себе высший порядок, высшая ценность...

Наверное, правы те критики, которые называют «Полуночные колокола» завещанием Орсона Уэллса.

В каждом из трех шекспировских фильмов Уэллса звонят колокола. Эта неизменная приверженность к одной и той же теме, к одному и тому же образу невольно заставляет вспомнить ставшие благодаря

Хемингуэю такими известными в нашем веке слова современника Шекспира, монаха и поэта Джона Донна:

Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть суши; и если Волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа, и также если смоем край мыса или разрушит Замок твой или друга твоего; смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я один со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол: он звонит по тебе *.

Эти слова глубоко родственны самой поэтике Шекспира. К примеру, в «Макбете», рассказывая о страданиях Шотландии под властью тирана, Росс говорит о том, что «весь день звонят по ком-то, но никто не любопытствует, кого хоронят». Это самое страшное.

А для Уэллса самое страшное то, что ушел из современного мира великий человек — великий в своем злодействе, в своей любви, в своем грешном жизнелюбии. По нему звонят колокола Уэллса. Это главная утрата для художника, для тех, кому он адресует свои фильмы, для всего человечества. Трагический пессимизм пронизывает его шекспировскую трилогию.

«Отелло и Макбет — абсолютные пессимисты, как и сам Шекспир. Как многие пессимисты, он был также идеалистом. Оптимисты неспособны понять, что значит любить идеал, идеал недостижимый», — говорил Уэллс. [54]

Даже не соглашаясь с сутью этого высказывания, нельзя не отнестись с уважением к пафосу, который за ним стоит. Пессимизм Уэллса не выражает чувства бессилия или нравственного безразличия художника. В нем живет активная, требовательная, возвышающая человека страсть. В нем живет тот гуманистический пафос, без которого Шекспир немыслим. Смысл гуманистических пьес-притч Шекспира помножен в фильмах Уэллса на трагический опыт современности.

* См.: Э. Хемингуэй, Собрание сочинений, т. 3, М., изд-во «Художественная литература», 1968, стр. 107.

Жан Домарши

И несть ему конца

Дав этой статье название, подобное тому, под которым Гёте писал о Шекспире, я вовсе не хочу натолкнуть читателей на сопоставление, столь же простое, сколь и бесполезное. Я просто хочу напомнить, что, как и Шекспир, Уэллс заставляет нас задуматься над глубинным смыслом своего искусства. Об этом смысле мы все больше забываем, просматривая фильмы, маскирующие его от нас. Это отнюдь не значит, что «Печать зла» следует рассматривать как произведение, в которое Уэллсу удалось вложить все, что ему было близко. Но никому не дано безнаказанно быть великим. И хотя действительно Уэллс хотел под видом обычного «триллера» провести несколько чисто технических экспериментов, мы констатируем, что фильм этот выдает его столь же определенно, как «Гражданин Кейн» или «Мистер Аркадин». Мы теперь лучше понимаем некоторые его намерения в предыдущих фильмах, мы еще глубже и непосредственнее проникаем в мир его произведений, замечательных не только роскошным блеском формального решения, но и глубоким внутренним единством.

Авантюристы и демиурги

Всем известны знаменитые строки, где Марсель Пруст доказывает Альбертине, приводя в пример Томаса Харди и Достоевского, что любой автор беспрерывно повторяется, неустанно возвращаясь к одной и той же преследую-

щей его мысли, к одной и той же основной теме. Средства могут меняться, однако цель остается прежней, и в некотором смысле не существует второстепенных произведений — равно как и нет шедевров. Условности жанра отнюдь не подавляют творческий гений, а еще более его стимулируют, и мы вновь находим в «Печати зла» два основных мотива, уже заметных в «Мистере Аркадине» и в «Леди из Шанхая» (а также на периферии «Гражданина Кейна» и «Отелло»).

Первый — образ авантюриста, действующего заодно с обществом, от которого он зависит, в совершенстве знающего его механизмы и оказывающего этому обществу величайшую услугу, воплощая в самом себе, в какой-то степени иллюстрируя тлетворные тенденции, имманентно присущие социальным отношениям, основанным на насилии и капитале. Он — истина гнусного, циничного и безжалостного мира, но эта истина приводит в ужас, и общество может себе позволить без угрызений совести отречься от этого неприятного свидетеля, который слишком хорошо понял правила социальной игры.

Яго, Артур Баннистер, Аркадин, Кейн и, конечно, Куинлен могут быть негодяями в большей или меньшей степени, но всех их объединяет абсолютное знание механизмов, управляющих жизнью в обществе. Они точно знают, что и как есть, и действуют соответственно, не особо взирая на форму. В какой-то степени они воплощают зло, причем вполне решительно и ведая, что творят.

Полицейский Хэнк Куинлен хорошо знает — уподобляясь в этом великим полицейским Бальзака — механику полиции. Для него не может быть невиновных и, дабы быть вполне уверенным, что предполагаемый виновный не ускользнет от него, он легким толчком из предположений делает доказательства. Таким образом, он заставляет действительность походить на то, чего от нее ожидаешь, делает из действительного желаемое. Если Куинлен, как и Яго, фальсифицирует реальность, он делает это исключительно потому, что уверен в том, что действительность соответствует, вопреки ее внешним про-

явлениям, его собственным убеждениям. Если леди Макбет удастся внушить супругу мысль об убийстве, то потому, что она знает: Макбет — уже убийца. А отсюда и ослепляюще-очаровывающее воздействие, оказываемое этими негодьями (столь оправданно пессимистичными, что в конечном счете именно они оказываются правыми) на подлинного художника. Отсюда и постоянство второго мотива в творчестве Орсона Уэллса — образа демиурга. Объясню это подробнее.

Раз абсолютно необходимо, чтобы негодяй трансформировал реальность для ее уподобления собственным представлениям, столь же необходимо, чтобы он обладал определенным режиссерским даром. Кейн, Аркадин, Куинлен, леди Макбет и Яго заставили своих жертв поверить одновременно и в то, чего нет, и в то, что будет. Жертвы, кстати, и не нуждаются в значительных приманках. Яго достаточно платка, Куинлену — двух динамитных шашек в коробке из-под обуви, леди Макбет — капли крови, размазанной на щеках пьяницы. Кейн и Аркадин окружают себя роскошной декорацией лишь потому, что замахнулись на невозможное. Кейн, например, хотел бы, чтобы его вторая жена стала оперной певицей. Он построит ей оперу, он наймет самого дорогого маэстро — и все зря, ибо роскошь, будь то даже роскошь византийского императора или американского миллиардера, бессильна перед отсутствием природного дара. Аркадин провоцирует расследование своего прошлого с целью уничтожения улики, но тем самым способствует уничтожению самого себя. (Так же и Орсон Уэллс, вынужденный условиями капиталистического производства снимать «триллеры», добывается своего, создавая великолепный фильм. Раз уж приходится делать дешевый детектив, так уж оставайся Орсоном Уэллсом.) Кейн, без всякого сомнения, личность отвратительная, но чувства грандиозности у него тем не менее не отнимешь. Макбет — преступник, но также и поэт.

Основное кредо: если обстоятельства заставляют вас заниматься «грязной работой», почему же не сделать из этой «грязной работы» поэму?

Человек Возрождения

Эти наблюдения естественно приводят нас к мысли о своеобразии Уэллса как личности и как творца.

Уэллс принадлежит к той группе титанов, что и Макиавелли, Сервантес, Монтень и Шекспир. С точки зрения пластики он близок к барочным мастерам (если в их число включать помимо Тинторетто, Рубенса и Бернини также и Эль Греко). Он возрождает этическое представление о *virtù*, выработанное в XV веке в Италии и столь блестяще воплотившееся в таких личностях, как Малатеста, Бальони и Цезарь Борджиа. На самом деле эта этическая система не является принадлежностью исключительно XV века, мы находим ее представителей во все времена, но расцвет ее бывает связан исключительно с цивилизациями, клонящимися к закату. И если система эта является горделивым утверждением определенного образа жизни, она одновременно служит выражением глубокого сомнения в общепринятых представлениях. Следовательно, она одновременно есть утверждение и отрицание. В эпоху Возрождения отрицание христианской системы ценностей сопровождалось утверждением христианства вообще, и все шедевры этого времени (живопись Тициана, «Дон-Кихот», «Опыты» и драматургия Шекспира) — грандиозное выражение этого противоречия.

Творчество Уэллса служит воспроизведением подобного же подлинного противоречия: «Гражданин Кейн» есть отрицание капиталистической системы ценностей (принцип накопительства отрицается стремлением к показной роскоши) и одновременно горделивое утверждение самого капиталистического духа. Ошибочно было бы считать этот фильм своего рода автобиографией, наоборот, он свидетельствует о заблуждении, типичном для системы в целом. Доказательство тому — отсутствие личной истории Кейна, отсутствие «внутреннего». Его карьера нам рассказана другими, ибо он существует только благодаря созерцающему его оку постороннего. Он настолько точно соответствует системе, что полностью совпадает с ней: его

жажда власти, его мания величия не только выражение, но и отражение иерархии ценностей при капитализме. Его пристрастие к приключениям делает его достойным, а также и законным продолжателем шекспировских героев, но как гуманист Уэллс может лишь с ужасом от него отвернуться, ибо Кейн по своей воле отбрасывает все гуманистические представления. Майкл из «Леди из Шанхая», или Аркадин, наоборот, будут Уэллсом пощажены, так как и тот и другой хоть в какой-то степени являются приверженцами гуманизма. Если Джордж Минафер Эмберсон продолжает, в более бледном варианте, линию жестокосердых и абсолютистских собственников, Майкл, alter ego Уэллса, выносит в своей современной притче приговор бесчеловечности, внутренне присущей системе, ее кардинальной лживости («зачем жить в мире, где все жульничают?»). Этот мир загнанных зверей, мир, сияющий тысячами огней, еще хуже первобытного состояния, потому что при точном знании правил игры жестокость здесь может существовать беззастенчиво и открыто. Творчество Уэллса, таким образом, оказывается яростным и безнадежным протестом против мира, где бюрократический механизм подавляет всякое благородное начинание и запрещает любое подлинно великое деяние. Уэллс ни в коем случае не может пойти на компромисс и ужиться в подобном мире. Он-то как раз и отказывается играть по правилам и испытывает чувство глубокого внутреннего удовлетворения, наказывая слишком уж ловких игроков. Каждый помнит, какую судьбу он уготовил чудесной миссис Баннистер, особо одаренной в области игры по правилам и без всяких угрызений совести.

Шекспир свидетельствовал о трагедии мира, разрывавшегося между христианской и современной системами ценностей. Уэллс продолжает эту линию вплоть до наших дней. Парадокс весь в том, что рыцарская этика, являющаяся для Уэллса идеальной формой воплощения гуманизма XX века, постоянно предается господствующим классом. Только личности, никак непосредственно не связанные с каким-то определенным классом, могут постичь истинную ценность благород-

ства, но тогда их деятельность сводится к критике филистерства. Уэллс, как и Шекспир (а у нас Корнель), подвержен ностальгии по бескорыстной этике, понимая под ней восторженную поддержку таких благородных качеств, как трезвость и прозорливость, мужество, верность, твердое следование раз данному слову и т. д. И подобно тому как Шекспир сожалел о том, что благородные по происхождению люди потеряли само чувство этих ценностей (отсюда и его приверженность принципу монархии), Уэллс выносит приговор узости и беззастенчивости, дающим возможность любыми средствами добиться защиты уже завоеванных привилегий (здесь и полиция, и журналистика, и кино), и связывает все свои надежды с освободившимися людьми.

Значит ли это, что Уэллс — реакционер с присущей реакционерам инфантильной ностальгией по такой общественной системе, которая была бы занята воспеванием «благородства» как привилегии меньшинства? Вовсе нет: если Уэллс и декларирует свою приверженность аристократической этике, так делает он это исключительно потому, что современная цивилизация намеренно попирает этику, носителем которой становится левая интеллигенция. Откровенно говоря, я предпочитаю его позицию, позицию подлинного художника, поведению тех людей, которые соглашаются опуститься на колени перед новым евангелием, тем более удобным, что оно позволяет интеллигенции совсем потерять чувство ответственности.

Великолепие барочного искусства

Итак, Уэллс нам показал в своих произведениях, на наш взгляд, чересчур малочисленных, целую галерею чудовищ, развивающих бешеную деятельность в безумном мире, напоминающем нам мир концентрационных лагерей, о чем свидетельствует со всей настойчивостью и «Печать зла». И даже если мы способны иногда ощутить злую привлекательность этих чудовищ, в той степени, в которой они служат выражением скрытого в каждом из нас потенциала, наш ра-

зум призван вынести им окончательный и жестокий приговор. Они остаются, несмотря на все величие их судеб, героями мелодрамы, и именно это Уэллс, вслед за Шекспиром, прекрасно понимает. Чтобы рассказать нам историю о вечной и сомнительной борьбе, противопоставляющей свет и тьму, Уэллс с редкостным мастерством использует все возможности барочного искусства. Поэтому не следует понимать его слова буквально, когда он утверждает, что избрал барочность исключительно потому, что ранее этого ни один режиссер не делал. Наоборот, существует полное соответствие между его чрезмерным и буйным мировоззрением и мучительным, отрывочным и искаженным выражением этого мира. Предпочитает ли он монтаж длинных или коротких кусков, статичную съемку или сложные движения камеры в зависимости от тех технических средств, которыми располагает, он всегда остается верен определенному стилю, идеально соответствующему содержанию его фильмов. Гибкость и непринужденность его манеры повествования может сравниться лишь с его редкостным даром полностью использовать технические возможности кино. Он и с интеллектуальной и с эстетической точек зрения прежде всего завоеватель, жаждущий увидеть земли обетованные, и даже если он в один прекрасный день выберет классицистский стиль, мы можем быть уверены, что и тут он будет новатором, ибо существуют тысячи различных форм классицизма.

Следует также отметить, что оригинальность Уэллса как режиссера не ограничивается несравненным знанием возможностей монтажа и раскадровки. Его работа с актерами при каждом новом просмотре вызывает мое искреннейшее восхищение. Он действительно умеет уравнивать излишества мизансцены совершенной естественностью диалогов. Люди говорят в его фильмах, как в жизни, а принцип исполнения дает возможность придать тексту полную непосредственность и неорганизованность естественного разговора. Персонажи говорят все вместе, прерывая друг друга и останавливаясь, вновь начиная фразу, неуверенно, как в жизни. Уэллс умеет воспроизводить бурный или, наоборот, неторопливый ритм повседневных раз-

говоров. Каждый из его актеров прекрасно умеет передавать состояния рассеянности, заинтересованности, безнадежности или возбуждения, необходимые для правдоподобия произносимого текста, всегда точного, но не особо потакающего упражнениям солистов. Меня поражает также точность жестов. Обратите хотя бы внимание на руки персонажей, столь постоянно дополняющие и углубляющие смысл диалогов. Когда Куинлен, прерывая спор, выхватывает голубиные яйца из только что обнаруженного им гнезда и по неосторожности их давит, он делает это именно потому, что стремится на мгновение прекратить разговор, крайне его раздражающий.

От «Гражданина Кейна» до «Печати зла» Уэллс руководствуется единым принципом работы с актерами: ни на шаг не отходить от естественности. Любое действие (разговаривают ли, едят или пьют, представляют ли что-нибудь с места на место его герои) должно раскрывать глубины их характеров. Очень емки и мизансцены Уэллса, они дают ощущение прерывистости самой жизни и ее беспорядочности. Это возникает в результате абсолютной четкости, последовательности планов и учета восприятия зрителя.

Даже только один эпизод «Печати зла» служит доказательством этого принципа: я имею в виду сцену удушения Гренди в гнусном номере гостиницы. Здесь Уэллс дважды выступает в роли постановщика: во-первых, в качестве режиссера, находящегося за кадром, и, во-вторых, в роли полицейского, старательно подготавливающего убийство Гренди. Бешеный ритм удушения периодически разрывается одним и тем же планом, показывающим нам белоснежную и белокурую Джаннет Ли, мучающуюся под действием большой дозы пентотала, которую ее заставили принять. Сцена эта беспорядочна, как сама жизнь: Куинлен вынужден вновь и вновь бросаться на Гренди, прежде чем ему удастся его прикончить, а трусость и безволие Гренди даже в самый момент убийства остаются крайне нелепыми, что дополняет эпизод трагикомическими нотами.

Журнал «Кайе дю синема» посвятил свой специальный «американский» номер Орсону Уэллсу. И вполне справедливо. Ибо ни Олдрич,

ни Казан, ни Миннелли, ни многие другие не менее известные режиссеры никогда бы не пришли к своим достижениям, если б не было «Гражданина Кейна». Будь Уэллс автором только этого фильма, он все равно являлся бы величайшим режиссером послевоенного кинематографа. Он действительно его основатель, ибо именно он заложил его основу, сделал его принципом — неприятие окружающего. [66]

Грегг Толанд,
оператор (США)

Реализм «Гражданина Кейна»

За последние годы немало говорилось и писалось о художественных и производственных возможностях, которые возникают в связи с появлением короткофокусных объективов, сверхчувствительных эмульсий и новых методов постройки декораций. Еще до «Гражданина Кейна» я и другие операторы делали отдельные попытки использовать эти возможности для получения какого-то нового изобразительного эффекта. Результаты этих робких попыток подтвердили наличие замечательных возможностей и стимулировали желание осуществить эксперимент не в отдельных кадрах или сценах, а в целой картине.

Такой случай мне представился в картине Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». В постановке этой картины мы хотели радикально порвать с установившейся практикой, и в результате нашей работы действительно возникло нечто качественно новое.

«Гражданин Кейн» продолжает оставаться условностью, как и всякое кинопроизведение. Но ключом к нему является реализм. При работе над сценарием, в подготовительном периоде, во время съемок мы всегда стремились к тому, чтобы картина была как можно более реалистичной, похожей на подлинную жизнь и как можно меньше похожей на обычную киноленту.

Две проблемы оказались тесно связаны с этой нашей концепцией. Одна касалась декораций,

которые должны были играть такую же жизненно важную роль, как и сами актеры. Декорации не могли быть только фоном, они помогали следить за падениями и взлетами героев сценария. Вторая — но не второстепенная — касалась изобразительной композиции фильма.

Орсон Уэллс инстинктивно угадал то, что большинство более опытных режиссеров или недооценивает, или не чувствует — монтажную связь кусков. Зритель не должен замечать монтажное членение фильма, сцены и эпизоды должны течь совершенно мягко и переходить друг в друга незаметно. Кроме того, несмотря на то что Орсон Уэллс пришел в кино после работы в театре и на радио, он в абсолютной степени почувствовал огромное значение выразительных возможностей кинокамеры, даже без помощи звука.

С первого момента работы над сценарием все продумывалось нами под углом зрения того, что увидит зритель на экране, как будет решена сцена изобразительно. Мы стремились избегать коротких монтажных кусков и вместо этого вводили движение или панораму. В других случаях действие разворачивалось в длинных, непрерывных планах, причем мизансцены строились в предельной ширине угла зрения объектива и по всей глубине кадра, от самого переднего плана до бесконечности.

Такие мизансцены ставили чрезвычайно сложные задачи перед оператором, но решение их было основным содержанием операторской работы в «Гражданине Кейне».

Первый шаг был сделан в отношении декораций, в сторону приближения их к реалистичности. В реальной жизни мы не встречаем комнат без потолков, в кино же, наоборот, мы очень редко видим потолки на экране, разве только в общих планах. Так же и свет, установленный на площадках верхней части декорации, всегда направлен сверху вниз, что также не встречается в действительности.

Исходя из этого, мы все декорации в «Гражданине Кейне» построили с потолками, причем расположенными ниже, чем обычно. Мы актив-

но использовали потолок как фон для нижних точек аппарата, причем для удобства установки его большинство декораций было поднято над уровнем пола павильона и пол декораций легко разбирался в нужной точке.

Так как все сто десять декораций были закрыты сплошными потолками и ни на одной не было площадок для установки света, все сцены освещались лампами, установленными на полу, и только в редких случаях мы могли вынимать часть потолка для установки верхнего света.

При глубоких закрытых декорациях нужно было найти для освещения их осветительные приборы с большой мощностью излучения и устойчивой интенсивностью. Такими лампами оказались дуговые лампы, применяемые в цветных съемках, которые и составили в основном осветительный парк, подкрепленный дуговыми «юниорами» и 170-амперными лампами.

Кстати отметим как курьез, что при таком методе освещения мы ни разу не видели в кадре тени микрофона.

Следующей задачей было получение глубины резкости, необходимой для реализации режиссерской концепции Уэллса. Человеческий глаз бесконечно превосходит самый совершенный объектив, он обладает предельной глубиной резкости и фокусируется автоматически. Самая лучшая современная оптика не обладает этими свойствами, что особенно заметно при работе в павильоне. Даже широкоугольные объективы с фокусным расстоянием в 24 мм не дают решительного улучшения, и кинозритель привык видеть на экране изображение резкое только в одной плоскости, с постепенным падением резкости вперед и в глубину от плоскости наводки. Мы решили преодолеть этот недостаток.

Известно, что широкоугольная оптика имеет более высокую глубину резкости. Диафрагмирование объективов также повышает глубину. Заменив пленку «Плюс-икс» более чувствительной пленкой «Супер-два икс», мы получили возможность прикрывать объектив в значительной степени. Для получения достаточного светового баланса,

компенсирующего прикрытие диафрагмы, нужно было усилить освещенность, необходимую для правильной экспозиции. Два обстоятельства облегчили решение этой задачи.

Первое: как и до этого, «Гражданина Кейна» я снимал объективами, крытыми противоореольным «оптиком» Варда, убирающим внутреннее отражение и блики и, следовательно, поэтизирующим резкость изображения. Второе: компактные дуговые приборы дают световой поток большой силы и устойчивости.

Все это сделало возможным работу на низком световом ключе, малым количеством осветительных приборов и при сильно задиафрагмированном объективе. Даже в больших декорациях необходимый свет был получен при помощи пяти-шести осветительных приборов, дуговых и полуваттных.

Обычно снимают с диафрагмой 2,3—2,8, редко—3,5. Мы снимали почти все с диафрагмой 11 и иногда доходили даже до 16. Это с абсолютной полнотой решало вопрос глубины резкости. Даже нормальный объектив с фокусным расстоянием 40 или 70 мм при диафрагмировании давал колоссальную глубину. Широкоугольные объективы с фокусным расстоянием 35, 28 и 24 мм при диафрагме 11 или 16 оказывались фактически объективами с универсальным фокусом. Мы использовали каждый миллиметр глубины резкости. Некоторые сцены разворачивались в декорации, имевшей глубину двух смежных павильонов студии «РКО», то есть около двухсот футов, причем передний план находился в двух-трех футах от аппарата, а действующий задний план — в сорока-пятидесяти футах, и оба должны были выглядеть одинаково резко.

Уэллс объединял в одном куске элементы, которые обычно снимаются отдельно. Например, человек читает надпись. Обычно снимается крупно читающий человек, затем крупно — надпись, и опять переходят к читающему. Мы сняли это в одном плане, таким образом, что голова читающего заполнила одну часть кадра с правой стороны, а надпись — другую. Голова находилась в шестнадцати дюймах

от аппарата, надпись отстояла на длину руки, в нескольких футах. Кроме того, на заднем плане, в двенадцати-восемнадцати футах, находилась группа людей — все было снято с одинаковой степенью резкости.

Этот новый метод вызвал целый ряд проблем. Например, на какую точку фокусировать объектив, имея перед собой такую необыкновенно глубокую площадь. Могут сказать: это просто, наводите ваш объектив на точку, лежащую между ближайшим и самым отдаленным объектом съемки. Да, но куда именно следует фокусировать объектив?

Только практика может дать возможность ответить на этот вопрос, так как резкость изображения падает интенсивнее к переднему плану от плоскости наводки, чем к заднему. Это явление изменяется в зависимости не только от фокусного расстояния объектива, но от диафрагмы и от точки наводки его. Из опыта узнаешь удивительные вещи о поведении объективов. Например, объектив с фокусным расстоянием 24 мм при диафрагме 8 становится объективом с универсальным фокусом. При наводке его на предмет, лежащий в четырех-шести дюймах от камеры, все от восемнадцати дюймов до бесконечности выглядит абсолютно резко. Другие объективы при некоторых значениях диафрагмы обнаруживают совершенно неожиданные оптические свойства и необъяснимо теряют их при других значениях диафрагмы. Я наблюдал объективы, прекрасно работавшие при диафрагме 6,3, значительно хуже — при дальнейшем диафрагмировании и снова хорошо — при диафрагме 11 или 16.

Работа на сверхчувствительной пленке с просветленными объективами и малой диафрагмой обуславливает особую методику освещения. Сверхчувствительные пленки имеют тенденцию выравнивать соотношение яркостей. Но просветленные объективы и малая диафрагма повышают контраст. В результате оказывается, что декорации следует освещать менее контрастно, чем в обычных условиях.

В соответствии со степенью диафрагмирования нужно смягчать контраст диффузорами Шейба. Следует помнить, что сверхчувствитель-

ная пленка «Супер-два икс» даже при самой малой диафрагме воспринимает тончайшие нюансы света более чутко, чем самый тренированный глаз. Световой баланс между передним и задним планом, актерами и декорацией достигается разбивкой осветительных приборов по группам и возможностью выключения или понижения напряжения на соответствующей группе или лампе.

Я верю, что вместе с моими товарищами мы сделали картину, которая может стать отправным моментом для возникновения новых идей в технике и искусстве кино. [63]

Седрик Белфридж, Репортаж с премьеры **критик (США)**

По-видимому, «Гражданину Кейну» суждено остаться в истории великим мифом Голливуда. Показ для прессы прошел как положено: коктейли, икра, анчоусы, музыка после просмотра, и никогда еще эти специалисты по замалчиванию провалов не собирались в таком количестве.

Нетрудно представить себе те мощные силы, которые столкнулись за занавесом, решая, показывать фильм или спрятать его от зрителя. С одной стороны, есть американский зритель, который заплатит миллионы за право посмотреть эту картину. С другой стороны, существуют дельцы и пророки от желтой прессы, так выразительно представленные в лице Кейна, с таким вдохновенным искусством и так человечно.

Никогда еще не было более захватывающей премьеры, а я видел их тысячи. Ибо на этом экране приспешники газетных магнатов увидели правду о том, как они деградируют, превращаясь в рабов и проституток. И в то же время они увидели всю ту сложившуюся гигантскую машину Голливуда, которую они должны поддерживать своими телами в «критических статьях», строго регламентированных рекламой и повергнутых в прах героическим Орсоном Уэллсом и его никому не известным театром «Меркурий».

Никому не ведомо, сколько вранья и уверток пришлось им сочинить о фильме, когда они вернулись в свои офисы, потому что это было одно из тех заданий, где затрагиваются вопросы деликатного свойства. Но это все не существенно. Люди идут смотреть «Гражданина Кейна», и ни один из них не уйдет из зала, не изменившись. Фильм потрясает так, как может потрясти за два часа такой мощный и еще малоисследованный вид искусства, как звуковое кино.

Вы покидаете зал неохотно, чувствуя, что с удовольствием посмотрели бы фильм снова, с самого начала, и что вам вернули вашу утраченную веру в возможности кино. Голова идет кругом, когда вы пытаетесь вспомнить все удачные и разнообразные находки: световое решение, композицию, режиссерскую и актерскую работу, диалог, грим, музыку, звуковое оформление, редактуру и монтаж,— которые проявляются все сразу почти в каждом кадре картины. Вы понимаете, как несовершенно ваше восприятие настоящей картины, потому что оно атрофировалось от бесконечных попыток найти хотя бы что-нибудь хорошее в виденных вами фильмах.

Конечно, это — революция в голливудском подходе к кино. Роясь в своей памяти в поисках какой-нибудь голливудской ленты, которая дала бы мне подобное эмоциональное и эстетическое наслаждение, я могу вспомнить только «Парижанку» Чаплина. Известно, как техника этого фильма перевернула вверх дном всю кинопромышленность. Потом появилось звуковое кино, и можно совершенно честно сказать, что если есть сотни способов использования звука в кино, то не более одного или двух было использовано Голливудом. Возможно, из всех восхитительных ощущений, которые испытываешь, посмотрев «Кейна», самое сильное остается от звука. Уэллс приносит в киностудию мастерство звука, свойственное радио, и оно приспособляется к кино без усилий, без жертв. Сцена, о которой будут говорить все и которая является для звукового кино тем, чем чаплиновская сцена с поездом была для него,— это диалог между Кейном и его первой женой за завтраком. Вся история их брака проходит перед нами, пока они сидят за столом. Но диалог идет непре-

рывно, без пауз, несмотря на пять или шесть перерывов, во время которых персонажи меняют костюмы, грим и позу,— от первой сцены, где Кейн так нежен с женой, до последней, где она вдруг берет со стола газету соперника ее мужа и закрывается ею.

Но и сценарий, подход к материалу, обращение с ним — это само по себе революция. Здесь делается все то, что не может и не должно делаться по ужасным голливудским коммерческим стандартам. История жизни человека начинается с его смерти; он произносит всего два слова, которые придают каждому последующему метру пленки темп и напряжение. Наихудшее «преступление» фильма — его самая завораживающая и замечательная черта — это не только то, что он проскакивает по времени от детства Кейна к старости, затем назад — к вершине его славы газетного издателя, снова назад — к его первому дню в первой газете, затем внезапно вперед — к его политическому и личному упадку: не только это, но и то, что он показывает одни и те же события по нескольку раз. Но каждый раз увиденные глазами другого человека, эти повторения дают больше для построения целостной структуры образа и его окружения, чем могли бы дать новые сцены. Воистину это может дать только кино, и ничто более. Разве есть другой вид искусства, который мог бы показать столь же убедительно, что истина и объективна и субъективна одновременно?

Цель достигнута — Кейн стал самым реальным трехмерным человеческим существом, которое когда-либо ходило или разговаривало на экране. Я сказал бы — единственным таким человеком. Уэллс не отталкивается от какой-либо одной черты характера своего героя. Он не собирается ни обвинять Кейна, ни восхвалять его. Он хочет показать его таким, каков он есть, каким его видят другие. И в результате он рождает в душах зрителей глубокую жалость, и все обвинения направляются не Кейну, а его среде, тем социальным и экономическим факторам, которые сделали из него то, чем он стал. Закон Голливуда, гласящий, что люди бывают от рождения хорошими и от рождения плохими и что суть всех трагедий и несправедливостей во

временном торжестве мистера Плохого над мистером Хорошим, разоблачен как инфантильный и навязший в зубах штамп.

Сейчас невозможно еще оценить все последствия появления «Гражданина Кейна» для Голливуда и его будущего. Один важный деятель, который попал в число избранных, посмотревших «Кейна» сразу после его завершения, сказал, что не Херсту, а всем знаменитым сценаристам, звукооператорам, операторам и прочим кинодеятелям следует бояться этой картины как огня. Другими словами, он имел в виду, что «Кейн» продемонстрировал их некомпетентность и показал, что их место не в студиях, а на школьной скамье, где им нужно овладеть азами киноискусства.

Я не разделяю его заботы об этих людях. Конечно, в Голливуде более чем достаточно таких шарлатанов на важных должностях. Они наводняют все сферы его деятельности — от политики до производства водонепроницаемых покрытий. Все, что мог бы сделать «Кейн» для того, чтобы их «разоблачить» и выставить вон, было бы большой услугой искусству и человечеству. Но, конечно же, не все кинодеятели, которые не делали того, что делается в «Кейне», разоблачаются фильмом. Причина тут не в том, что они не умеют так работать, как Уэллс, а в том, что они не смогли подобно ему добиться творческой свободы.

Неужели кто-нибудь считает, что только Орсон Уэллс и его группа способны использовать новаторские приемы. На самом деле в Голливуде имеются десятки операторов, десятки сценаристов, десятки звукооператоров, десятки художников и гримеров, не уступающих в своем профессиональном мастерстве сотрудникам Уэллса. Годами они надеются и ждут: вдруг появится возможность раскрыть свой талант, показать что-то новое и оригинальное. Но всегда коммерческий глава фирмы устами продюсера говорит решительное слово, а коммерческий директор — это тот самый человек, который научен не видеть за деревьями леса. Честные люди Голливуда знают, что профессиональные деятели кино, год за годом зарабатывающие себе на жизнь в студиях Голливуда, не имеют права на оригиналь-

ность, кроме той, которая возможна в рамках коммерческого кино. Только когда экранизируется бестселлер, Голливуд в состоянии сделать «Гроздь гнева» Джона Форда. И лишь такие люди, как Орсон Уэллс или Чаплин, независимые в финансовом отношении и чьи имена оказывают магическое действие даже на кассовые сборы, могут разорвать те цепи, которые приковывают рядовых Голливуда к штампу. Рабы Голливуда очень похожи на рабов империи Кейна, только цепи некоторых из них сделаны из золота. Когда появляется человек типа Орсона Уэллса, он разрывает порочный круг кассового сбора и пробуждает всех ото сна, как Принц в последней сцене «Спящей красавицы». Язык начинает говорить, мозг работать, и все снова приходит в движение.

В Голливуде не найти и дюжины таких, как Орсон Уэллс. Он уникален. Он на голову выше своих коллег — иначе он никогда не создал бы «Гражданина Кейна». Однако, я думаю, он первый согласился бы с тем, что приемы, которыми так восхищаются в «Кейне», рассмотренные вне фильма, вполне сравнимы с приемами других мастеров кино. Но Уэллс обладает редким талантом руководить высокопрофессиональной работой своих помощников. Он координирует ее. Он не пытается навязывать свое мнение оператору, осветителю, художнику. Он предоставляет каждому свободу действий, оставляя за собой право мастерски вплести плоды их таланта в единое целое, придавая ему особый блеск, так же как ювелир, вставляя драгоценные камни в прекрасную оправу, тем самым повышает их ценность. На меня по крайней мере «Кейн» произвел именно такое впечатление. Это — работа многих талантливых художников, и все-таки это — работа одного творца, ибо у всех великих произведений искусства всегда один автор. У этого фильма не «продюсер — Орсон Уэллс», не «режиссер — Орсон Уэллс», не «сценарист — Орсон Уэллс». Этот фильм — произведение Орсона Уэллса.

Сегодня он самый великий человек в Голливуде. Сегодня он тот прекрасный принц, чей дерзкий поцелуй пробудил искусство и оставил нас всех у него в долгу. [64]

Луи Арагон,
писатель
(Франция)

Произведение, подобное любви

С тех пор как с помощью оптических линз мысли стали демонстрировать на стенах, появилось множество шедевров, создавших каталог мироздания: фрески, перед которыми бледнеют даже итальянские росписи, романы для глаз, радуга в призмах кадра — в общем, все что душе угодно. Но, в конце концов, если присмотреться внимательно, оставшись наедине со своими воспоминаниями, что же представляет в этом искусстве, как и в любом другом, истинную ценность? Я не имею в виду ни зимородка, пролетевшего над рекой, ни отблеск зеркала, ни неожиданную встречу, — все это, конечно, наполняет жизнь человека, так же как и девушка, которую видишь мельком на повороте дороги. Все это прекрасно, но это не любовь. Я говорю о произведениях, подобных любви; они как удар кинжала. Я говорю о тех, что глубоко ранят.

В этом смысле существует всего пять-шесть фильмов. «Земля» Довженко, «Правила игры» Ренуара, «Мсье Верду», где царит очаровательный Чаплин, может быть, «Иван Грозный» Эйзенштейна... Я не хотел бы выкладывать все свои карты на стол, у меня тоже есть секреты. Ну так вот, «Гражданин Кейн» — это именно то самое. Это иступление. Это греза в глубине себя о самом себе, это проникновение в подлинность человека.

Почти все, что может быть написано, — может быть нарисовано, снято и спето. Даже если это прекрасно, это линейно и плоско. Зато когда передо мной настоящий человек из плоти и крови, Жюльен Сорель или гражданин Кейн... Только не кричите, что это преувеличение! В свое время я больше узнал о том, что делается в Америке, из полицейского романа под названием «Красная жатва», чем от всех Хемингуэзов и Фолкнеров, которыми вполне равнодушно восхищаюсь. «Гражданин Кейн» — это единственное действительное и ценное изображение богача, описать и охарактеризовать которого

необычайно трудно, так как образ его, искаженный нашими страстями, уже создан заранее. Это единственное изображение обладания безграничными богатствами и возможностями, понимание и вынесение ему приговора уже с другой точки зрения, после всего им содеянного, а не заранее. Это путь, по которому проходят иллюзии. Я не собираюсь комментировать сюжет фильма. Я высказываюсь о том, что переполняет меня. И я призываю других отложить в сторону стыдливость и приветствовать гения.

Потому что никто так не заслуживает презрения, как тот, кто, столкнувшись с гением, не снимет перед ним шляпы. [55]

Франсуа Трюффо,
кинорежиссер
(Франция)

Эксперименты быстрее стареют

Мы любили этот фильм, потому что он был полным и абсолютным: психологическим, социальным, поэтическим, драматичным, комичным, барочным, точным и строгим.

Это был манифест стремления к власти и развенчание этого стремления, гимн молодости и размышление о старости, рассказ о тщетности всех материальных устремлений и любой человеческой деятельности и одновременно поэма о старости и одиночестве выдающихся людей, гениев или чудовищ, или чудовищных гениев.

Это одновременно первый фильм своим экспериментаторством и последний глобальностью изображения мироздания.

Орсон Уэллс, вне всякого сомнения, один из десяти самых великих кинорежиссеров мира, раз можно подвергать сомнению его талант, но не его гений. («Мистер Орсон Уэллс — бесталаннейший гений», — писал после премьеры спектакля «Король Лир» критик газеты «Нью-Йорк таймс».)

Орсон Уэллс — автор и исполнитель радиопередач, журналист, театральный деятель; так в «Гражданине Кейне» нет ничего чудесного,

кроме чуда гениальности. Если его внимательно разобрать, мы действительно обнаружим качества, присущие его автору в этих трех областях. В частности, своим звуковым богатством фильм Орсона Уэллса напоминает радиоспектакли.

Я считаю вполне действительной разницу, о которой сейчас много говорят,—разницу между журналистами (как Хемингуэй) и художниками (как Пруст). С этой точки зрения «Гражданин Кейн» прежде всего фильм журналиста, и его можно воспринять по полочкам в той же степени, как и по кадрам. Половина кадров фильма комбинированные, и он становится почти мультипликационным из-за многочисленных экспериментов с пленкой. Сколько глубинных кадров получено с помощью техники «двойного кашетирования» — киноэквивалента фотомонтажей скандальных газет. «Гражданин Кейн», следовательно, произведение журналиста по отношению к следующему фильму — «Великолепные Эмберсоны», фильму художника, снятому в постоянном противопоставлении «Кейну». Тут и длинные сцены, и примат актера перед камерой, и растяжение подлинной временной длительности и т. д.

Если «Гражданин Кейн» и устарел, то именно своей экспериментальностью. Все происходит так, как будто бы Орсон Уэллс, обуреваемый чудовищной гордыней, отрекся от всех законов кино и его оптических ограничений и при помощи различных трюков, один другого острее и один другого удачнее, придал своему фильму черты пластического сходства с американскими «комиксами», где фантазия рисовальщика позволяет изобразить одного из персонажей крупным планом, потом, сзади, собеседника стоя, а в глубине рисунка еще тридцать персонажей, очертания галстуков которых столь же отчетливы, как и бородавки на носу у первого. Именно это чудо, уникальное, ибо ни разу не повторившееся происходит здесь, у нас на глазах, пятьдесят раз подряд.

В этом фильме мы уже найдем и выражение его индивидуального философского мировоззрения, которое будет еще лучше видно в позднейших произведениях. Философия эта оригинальна, очень ве-

ликодушна и благородна. В фильме этом, хоть он и сатирический, нет ни малейшей вульгарности и мелочности — его сложная, много-сторонняя антибуржуазная и антиконформистская мораль — мораль поведения, определяющая, что делать следует, а что нет. [68]

Жан Кокто, Портрет друга
 поэт и драматург
 (Франция)

Я познакомился с Орсоном Уэллсом в 1936 году в конце моего кругосветного путешествия. Это было в Гарлеме, на «Макбете» в исполнении негров, странном и прекрасном спектакле. Орсон Уэллс был еще совсем юн. Тот же «Макбет» свел нас вновь на фестивале в Венеции в 1948 году. Как это ни странно, я никак не связывал молодого человека времен черного «Макбета» и знаменитого кинорежиссера, который должен был мне показать другого «Макбета» (фильм) в маленьком зале Лидо. Он сам напомнил мне в небольшом венецианском баре, что я ему в свое время указал, что в театре обычно обходят сцену лунатизма, в то время как в моих глазах она принципиально важна.

«Макбет» Орсона Уэллса — фильм проклятый в том благородном смысле этого слова, в каком мы его употребляли на фестивале в Биаррице.

«Макбет» Орсона Уэллса оставляет зрителей глухими слепцами, и я уверен, что можно легко пересчитать тех, кто его любит и к которым я с гордостью себя причисляю. Уэллс очень быстро снял этот фильм — после бесчисленных репетиций. Он хотел сохранить театральную стилистику, пытаясь доказать, что кинематограф имеет право направить свое увеличительное стекло на любое произведение и пренебречь тем ритмом, который считают присущим кино. В Венеции мы беспрерывно слышали повторения следующего бессмысленного высказывания: «Это кино» или «Это не кино». Иногда даже до-

бавляли: «Это хороший фильм, но это не кино» или «Это фильм плохой, но это кино». Легко догадаться, как мы развлекались по этому поводу. Когда нас интервьюировали для радио, и я и Уэллс единодушно отметили, что мы с удовольствием узнали бы, что такое фильм-кино, и что если кто-нибудь сообщит нам рецепт, мы тут же его применим.

«Макбет» Орсона Уэллса полон дикой и необузданной силы. Нося на головах картонные рога и короны, одетые в звериные шкуры, подобно первым автомобилистам, герои трагедии передвигаются по коридорам своего рода бредового метрополитена (в разрушенных пещерах), где по стенам проступает вода, как в заброшенных угольных шахтах. Тут нет случайных ракурсов. Камера всегда оказывается именно там, откуда око судьбы наблюдало бы за своими жертвами. Иногда сомневаешься: в какую эпоху происходит это кошмарное избиение? И когда мы впервые сталкиваемся с леди Макбет, прежде чем камера не отъедет и не покажет нам ее окружения, перед нами предстает чуть ли не дама в современном платье, лежащая на покрытом шкурой диване у собственного телефона.

В роли Макбета Орсон Уэллс раскрывается как непревзойденный трагический актер, и если шотландский акцент в трактовке американцев, возможно, и невыносим для английского слуха, признаюсь, что он мне нисколько не мешал, и не мешал бы даже в том случае, если бы я в совершенстве владел английским языком, ибо более чем вероятно, что эти странные чудовища говорят на столь же чудовищном языке, где слова Шекспира все же остаются его словами.

Короче, я одновременно и лучше и хуже других могу судить об этом зрелище, так как без стеснений весь отдался интриге, и от нее самой мне было не по себе, а вовсе не от варварского акцента.

Этот фильм, изъятый Уэллсом из конкурсного показа в Венеции, демонстрировавшийся журналом «Объектив» в 1949 году в Зале Химии, повсюду сталкивается с полным непониманием. В нем сфокусировалась сама личность Орсона Уэллса, который презирует все привычное и познает успех лишь своими слабостями — соломинками

для утопающих зрителей. Иногда его находки настолько блестящи, настолько отмечены исключительностью, что зрители признают себя побежденными, как, например, в той сцене «Гражданина Кейна», где Кейн разрушает все у себя в доме, или в сцене зеркального лабиринта в «Леди из Шанхая».

Тем не менее после разорванного ритма «Гражданина Кейна» публика ожидала длинной череды отделанных фрагментов, а спокойная красота «Великолепных Эмберсонов» разочаровывала. Ведь было куда труднее внимательно и с состраданием следить за всеми теми превратностями, которые приводят нас от необычайного образа маленького миллиардера, подобного Людовику XIV, к нервному припадку его тети.

Бальзаковский Уэллс, Уэллс-психолог, Уэллс, восстанавливающий старые американские особняки,— все это шокировало маньяков джаза и других подобных развлечений. Они еще узнали Уэллса в довольно запутанной «Леди из Шанхая», но потеряли его опять в «Чужестранце», и этот аттракцион «американские горы» привел нас к тому моменту, когда Уэллс переехал из Рима в Париж.

Орсон Уэллс — своего рода гигант с детским взглядом, дерево с птицами и тенью, пес, сорвавшийся с цепи и отдыхающий на газоне; активный ленивец, мудрый безумец, одиночество, окруженное целым миром, студент, заснувший на занятиях, стратег, притворяющийся пьяным, когда он хочет, чтобы его оставили в покое.

В нем, кажется, лучше, чем где бы то ни было, воплощена непринужденность подлинной силы, которая притворяется, что ее уносит течением, и в то же время следит за движением одним приоткрытым глазом. Его сходство с развалиной или сонным медведем, изредка, но тщательно им создаваемое, защищает Уэллса от холодной и копошащейся лихорадки киномира. Метод этот заставил его сняться с якоря, покинуть Голливуд и позволить течению отнести себя к иным мирам, к иным перспективам.

Когда я уезжал из Парижа в Нью-Йорк, утром в день моего отъезда Орсон Уэллс послал мне автоматическую игрушку — восхитительного

белого зайца, который двигал ушами и играл на барабане. Он мне напомнил другого зайца с барабаном, упоминаемого Аполлинером в предисловии к «Пикассо — Матиссу» как воплощение неожиданного за поворотом.

Эта роскошная игрушка была подлинным знаком, подлинной подписью Уэллса, и когда мне присылают из Америки премию «Оскар» или вручают во Франции маленькую «Нику Самофракийскую», я всегда вспоминаю белого зайца Орсона Уэллса как Оскара Оскаров и мой подлинный приз.

Повторяю, идиома кинематографа не заключена в словах. Когда я в первый раз показывал в зале Сан Марко в Венеции «Ужасных родителей», за рамками фестиваля, из конкурса которого я должен был бы изъять «Двуглавого орла», как он изъят «Макбета», мы сидели рядом. Вероятно, он плохо понимал текст: но на любом нюансе мизансцены он с силой жал мне руку. Качество показа было неважным, из-за недостаточной освещенности экрана плохо различались лица, столь важные для подобного фильма. Когда я начал извиняться по этому поводу, он мне сказал, что красота фильма есть нечто выходящее за пределы глаза и слуха, нечто не зависящее ни от диалога, ни от машин, что можно и плохо показать и плохо слышать, не теряя при этом ритма фильма.

Я с ним согласен. Иногда, как, например, в «Великолепных Эмберсонах», он доводит этот принцип до того, что ищет противоядие очарованию в неприглядности самого кадра. Но после «Ужасных родителей» мы договорились на том, что не следует попадать в ловушку одного очарования, избегая другого, заранее рассчитывая преимущества налета давности, ибо это приводит просто к намеренному написанию с самого начала старых картин.

В сущности, ни Уэллс, ни я не любим говорить о нашей работе. Интерес к зрелищам самой жизни не дает нам возможности этим заниматься. Мы могли довольно долго стоять не двигаясь, наблюдая беспорядочное гостиничное движение. Эта неподвижность попросту деморализовала суетившихся деловых людей и нервных киноспециа-

листов. Это напоминало пытку в гондолах, куда деловые люди и нервные специалисты должны были сходить и подчиняться их медленному ритму. Очень скоро на нас стали косо поглядывать. Наше спокойствие казалось шпионажем. Наше молчание пугало и угрожало взрывом. Если мы вдруг смеялись, это было ужасно. Я замечал, как серьезные люди торопливо нас обходили, опасаясь внезапной подножки. Нас обвиняли в величайшем преступлении против фестиваля: в обособлении.

Все настолько нереально, настолько близко коллективному гипнозу, что Уэллс и я никак не можем встретиться в Париже.

Он передвигается сам по себе, я — сам по себе. Если он входит в ресторан, хозяин ему сообщает, что я только что оттуда вышел, и наоборот. Мы ненавидим телефон. Одним словом, наши встречи становятся именно тем, чем они должны быть, — чудом. И оно всегда происходит именно тогда, когда в нем есть необходимость.

Пусть другие расскажут о его многозначном творчестве, отнюдь не исключительно кинематографическом, где пресса, «Марсиане» на радио, театральные постановки «Юлия Цезаря» и «Вокруг света за 80 дней» занимают значительное место. Мне же хотелось просто очертить эскиз портрета друга, которого люблю и которым восхищаюсь, что есть плеоназм по отношению к Орсону Уэллсу, ибо моя дружба и мое восхищение едины. [40]

Фаусто Канель,
критик и режиссер
(Куба)

Орсон пишется через «К»

Пожалуй, из всех произведений кинематографии наиболее близок зловещему, причудливому, извращенному миру Кафки фильм Орсона Уэллса. Бывали случаи, когда к литературным произведениям на их пути к экрану относились с должным уважением, и они получали идеальное кинематографическое выражение. Уэллс использовал

книгу не как предлог для того, чтобы погрузиться со свойственным ему неистовством в крайнюю рефлексию. Он перевел произведение Кафки с образцовой интеллектуальной точностью, запечатлев в нем сугубо кинематографическими средствами весь блеск своей личности. «Процесс» пришел на экран, претерпев небольшие изменения: сделано несколько незначительных сокращений, по-новому осмыслены некоторые ситуации, осовременен сюжет, в фильме есть упоминание об атомной бомбе и нацизме (этом кафкианском кошмаре, который и не снился Кафке), изменена обстановка. Если произведение Кафки было органично связано с таким городом, как Прага, то фильм Уэллса, с его обращением к современности, требовал другой атмосферы: холодная архитектура «модерн», обескураживающее присутствие электронного мозга, залы, наполненные машинами, мир, в котором техника в конце концов вытеснила личность.

В романе притчу рассказывает священник; в фильме Правосудие, а не Религия владеет знанием Правды, поиски которой составляют истинный смысл «Процесса» и отождествляют господина К. с христианством. Господин К. с отчаянной энергией старается понять, постичь загадочный и жестокий закон, являющийся символом общества, которое его угнетает. Это ему не удается, он умирает, не зная почему. Правосудие (адвокаты, судьи) существует лишь в функции этого несправедливого Закона. Религия (священник, произносящий проповедь с амвона) и Искусство (художник, потративший свой талант на живописание портретов адвокатов и судей) также не могут предложить решения, так как состоят на службе у этого общества. В романе господин К. позволяет себя убить ввиду явной бесполезности сопротивления.

В фильме господин К. не только упрямо борется против рокового приговора, но в финале, в последнем акте сопротивления, отказывается от ножа, который ему предлагают палачи для самоубийства. Когда его пытаются убить, он извивается, отбивается — и срывает это второе покушение. И тогда палачи подбрасывают ему динамит. Взрыв превращается постепенно в атомный гриб, который за-

стиляет и высветляет экран. Этот смелый финал совершенно в духе Уэллса. И кажется, будто Уэллс старается подчеркнуть авторство этого обращения к современности, произнося за кадром, в то время как на экране разрастается атомный гриб: «Вы видели экранизацию романа Франца Кафки «Процесс». Я написал и поставил этот фильм. Мое имя — Орсон Уэллс». И это похоже на вопль отчаяния перед неизбежностью атомной войны, это самое действенное предупреждение из всех, сделанных в кино до сих пор. И этот финал разочаровывает тех, кто ищет в фильме собственно Кафку. Уэллс обратился к Кафке серьезно, с уважением, но дает его нам без метафизического толкования, перенеся нас в реальный мир, который отнюдь не является раем и где человек блуждает в лабиринте в поисках ключа к своей судьбе.

С точки зрения использования художественных средств «Процесс» — лучший фильм Орсона Уэллса после «Гражданина Кейна». Оба эти фильма доказывают, что Уэллс в расцвете своего таланта — самая крупная фигура в кино за последние двадцать лет. Если «Гражданин Кейн» Уэллса открыл новый этап в кино в смысле использования его технических средств и стиливых возможностей, то «Процесс» закрывает этот этап с тем же блеском. При этом «Процесс» все время перекликается с другими произведениями Уэллса.

Господин К. напоминает Кейна, побежденного и покинутого в своем замке Ксаноду, куда, как и в замок Кафки, никто не может проникнуть. Циничный адвокат-декадент (сыгранный самим Уэллсом) имеет много общего с фашистом-полицейским из «Печати зла».

Как и все фильмы Уэллса, «Процесс» своей насыщенностью символами, своей конструкцией, основанной на несоразмерностях, труден для восприятия. С риском впасть в абстракцию Уэллс передает сущность, сложность, безысходный пессимизм произведения Кафки. «Процесс» — страстное требование свободы личности в мире, где экономические, политические, юридические силы решают судьбу человека без всякого сочувствия, не оставляя ему никакой возможности защиты. Если Уэллс не указывает выхода — это потому, что он

сам его не видит. Не думаю, что нужно спрашивать его об этом. Уэллс сумел понять состояние общества, в котором он живет, и отразил это в своем фильме. Он создал произведение искусства, которое защищает человека в эпоху, когда несправедливость, притеснение и террор могут быть возведены в государственную систему. [69]

Энтони Перкинс, **Счастье работать**
актер (США) **с Уэллсом ***

Более всего я люблю в кино риск, умение так подойти к зрителю, как ему это может отнюдь не понравиться... Именно это произошло в фильме «Процесс». Большинство зрителей отнеслось к нему скорее отрицательно, чем положительно. Ну так это все равно хорошо! Мое участие в фильме «Процесс» было одной из безумных и незапланированных затей. Мне позвонили и сказали: «Орсон Уэллс хочет с вами связаться». Я никогда не думал, что буду работать с Уэллсом, хотя начиная с четырнадцати лет это было моей мечтой.

Мы долго говорили об этом фильме с Уэллсом, и он сделал мне величайший комплимент, сказав, что хотел бы знать, буду ли я сниматься в фильме, потому что в противном случае он вовсе не будет его делать. Я не знаю, действительно ли это было бы так или нет, но предпочитаю считать это правдой, мне хочется этому верить... Он очень быстро написал сценарий, и мы начали съемки без всяких промедлений.

Единственное, чего у нас не было,— это съемочной площадки, что послужило причиной хотя и слишком часто рассказываемой, но тем не менее подлинной истории о том, как Уэллс нашел вокзал Орсе. Мне ее рассказал сам Уэллс на следующий же день, так что если это

* Публикуется по журналу «Films and Filming», July, 1965.

апокриф, так, значит, он был создан за двадцать четыре часа до самого события.

Уэллса всегда привлекала луна — источник его вдохновения. Для него очень важно, когда луна всходит и заходит. Если он видит новолуние, например, сквозь стекло, это его очень расстраивает, потому что новолуние можно наблюдать как следует только в том случае, если между вами и луной ничего нет. Это не значит, что он суеверен. Просто он относится к луне с крайним уважением. Так вот на сей раз он стоял на балконе в гостинице «Ритц»...

Нас выбросили со студии Булонь, потому что у нас не хватило денег на всякие мелочи, а начинать надо было на следующий день. Ну так вот, он стоит там на балконе и смотрит на полную луну, недоумевая, что же, черт возьми, делать, и пытается хоть как-то вдохновиться. Но луна не движется, не всходит, не заходит. Что с ней произошло? Деревья парка Тюильри не дают возможности ее как следует разглядеть. Он идет наверх, на крышу гостиницы, и оттуда видит, что это вовсе не луна, а большой циферблат часов вокзала Орсе. Ему ничего не оставалось делать, как пойти прямо туда в четыре часа утра и поговорить с привратником, который ему ответил: «Мы уже давно не используем 90 процентов этого помещения»... Вот и все. Насколько я помню, он сунул этому человеку пару банкнотов по тысяче франков, чтобы тот дал ему возможность осмотреть помещение. Уэллс увидел эти гигантские потолки с провалами, этот викторианский кошмар коридоров, решеток, пыли, грязи и разложения. И он сказал: «Это подойдет».

Интерьер этот был очень похож на мир Кейна, и я думаю, что этот мир Уэллсу наиболее подходит. Все его фильмы об этом свидетельствуют. Это темная, пессимистическая сторона вещей. Хотя на самом деле он полная противоположность, один из самых оптимистичных людей, которых мне приходилось встречать. Сам он делит всех людей на две категории: тип «да» и тип «нет». Себя он зачисляет в категорию типа «да», с чем я совершенно согласен, и говорит, что лучше всего работает с людьми типа «да». И в самом деле, боль-

шинство людей можно поделить по этому принципу: люди, чей непосредственный ответ или реакция на что-то будет «нет», прежде чем «да», и наоборот.

Для меня самой большой проблемой при работе над этим фильмом была проблема чисто техническая: я не люблю работать по ночам и лучше всего играю до полудня. От полудня до шести у меня все получается хорошо, но — чем раньше, тем лучше. А Орсону действительно не хватает настроения что-нибудь начинать до ужина, но после ужина он работает до самого рассвета. Он сам много раз говорил мне, что не любит идти спать до тех пор, пока не увидит очертания зданий на фоне утреннего неба на рассвете. Для меня это ужасно, и самым тяжелым было работать ночами, а мы очень часто снимали ночи напролет.

Работать с Уэллсом одно удовольствие. Он выслушивает любое твоё предложение и относится к нему вполне серьезно. С актёрами он никогда не теряет терпения, не выходит из себя, даже сталкиваясь с самыми сложными проблемами, а в этой картине они были в основном финансовые, так как ассистент режиссёра постоянно говорил, что мы должны освободить помещение через полчаса, а нам ещё осталось снять четыре кадра. И всё-таки если актёру при этом что-то было нужно, Орсон всегда это делал.

Он может говорить с актёром именно так, как нужно, будь то физическая, духовная, личная, эмоциональная манера или система Станиславского. Орсон всегда будет работать и говорить с актёром на таком языке, на котором тот сможет ответить. Это исключительная черта, которую встретишь не у многих режиссёров.

Когда Уэллс снимал самого себя, роли иногда менялись. Например, я чуть было не явился постановщиком сцены в спальне! В этой сцене Орсон был закутан в полотенце, а я стоял у камеры. Он спрашивал: «Так хорошо? А так?» После того как мы засняли около пяти дублей, я сказал: «Нет, всё равно плохо. Полотенце должно быть более горячим, иначе незаметно, что от лица идет пар. Мы должны всё снять снова, Орсон». — «Хорошо». Мы взяли горячее полотенце. Во всей

этой сцене мы практически не играли вместе, потому что его крупные планы были сняты позже.

Съемки этого фильма дали мне чрезвычайно много. Я сделал бы все, что угодно, только бы снова работать с Орсоном.

В «Процессе» по крайней мере двенадцать ролей, которые Орсон озвучивал сам. Одно из самых смелых начинаний Орсона, среди известных мне, он продемонстрировал недавно в Испании, где я слушал старые радиопередачи, в том числе и те, в которых Орсон выступал от автора. Он говорил: «Добрый вечер, дамы и господа. Из тумана выходит молодой человек...» А потом исполнял одновременно несколько ролей — и старого человека в автобусе, и продавца билетов на ярмарке, и других персонажей передачи.

Он способен один сыграть целый спектакль. Рассказывают, что во время одного из многих радиопредставлений театра «Меркурий» он работал с Чарльзом Лаутоном. Лаутон никак не хотел сыграть роль, занимающую всего одну минуту эфирного времени. Он сказал Орсону: «Мы не сможем этого сделать, я это не чувствую, я просто это не чувствую». Орсон весело ответил: «Пустяки, я сыграю обе роли. А вы возвращайтесь в уборную и отдыхайте». Это добило Лаутона. Он сказал: «Ладно, я попробую». Он не мог примириться с мыслью, что Орсон его превосходит.

Вилли Курант, **Заметки оператора*** оператор (Франция)

Уэллса обычно считают чудовищем, не терпящим никакого вмешательства: «Ему нельзя ничего подсказать, при нем ни к чему не прикаснешься, он собственноручно расставляет прожекторы». Это ложь. По-моему, именно с Уэллсом я пользовался наибольшей творческой свободой. Может быть, потому что это был его первый цветной

* Публикуется по журналу «Cine cubano», N 49—51, 1968.

фильм. Во всяком случае, он уже делал пробы с другим оператором, но тот ему не подошел, так что я попал в съемочную группу в последний момент. И должен сказать, что в первый день я изрядно трусил. Снимали сцену с Жанной Моро — при свечах, — и я вдруг увидел замечательно красивое изображение, не предусмотренное сценарием: в зеркале — отражение рассеянного света свечей — и Моро. Я робко сказал Уэллсу: «Вы не находите, что этот рассеянный свет позади очень красив?» Он ответил: «Конечно! Прекрасно, давайте немедленно снимем это». Наверное, с этой минуты он увидел, что я хорошо понимаю, чего он хочет. На первом просмотре рабочего материала я немного волновался, но, по-моему, он остался доволен тем, что мы сделали.

У Уэллса всегда очень четкие представления о кадре. Камера ставится с точностью до миллиметра. Часто он сам устанавливает камеру для статичного кадра. Но самый удивительный результат получается, когда Уэллс, будучи в то же время и актером, снимает сцены с дублерами, чтобы видеть самому, каким будет результат на экране. Во втором фильме, который я делал с Уэллсом, — а это нечто вроде почетной медали — мы больше не возвращались к тому методу, которым он пользовался десять или двадцать лет. Действие фильма «В мертвой точке» происходит на суде, и я снимал сцены с ним сразу начисто, не прибегая к помощи дублера. Камера все время находилась у меня в руках. Да, он доверил мне полностью композицию кадра, и, по его словам, получилось неплохо.

Итак, я снимал с Уэллсом два фильма. Действие его первого цветного фильма, «Бессмертная история», с Жанной Моро в главной роли происходит в Макао. Это история одного старика, фильм о бессилии. Некий старик в Макао от скуки и от нечего делать воображает историю, которой никогда не было на самом деле, бессмертную историю, которую ему кто-то когда-то рассказывал. Герои ее — девушка-проститутка и моряк. Старик дает деньги своему клерку и говорит ему: «Найди мне проститутку, найди мне моряка, и пусть эта бессмертная история произойдет у меня на глазах».

Второй фильм был задуман Уэллсом давно, мы сняли его в октябре 1967 года на юге Югославии, на острове.

За несколько лет до этого Уэллс купил права на книгу под названием «В мертвой точке». События происходят в Карибском море. Хорошо было бы снимать фильм в районе Кубы, но таинственное воздействие совместного производства и денег привело нас на юг Адриатики. Название «В мертвой точке» взято из морского лексикона. Однако это детектив. Это второй цветной фильм Уэллса. Вышла любопытная штука с цветом: он клялся никогда не снимать цветных фильмов — и вот уже второй. Тут очень важно, что Уэллс давно не снимал и сейчас сделал два фильма один за другим. Оба с Жанной Моро. В этом последнем фильме играют также Лоренс Харвей и замечательный театральный актер Майкл Брайен. Каждое утро, очень рано, мы выходили в море и работали часов десять, снимая все время на шестиметровом судне. Уэллс, конечно, был актером и режиссером. Я считаю этот фильм очень значительным.

Интересно цветовое решение. Фильм сделан в современной манере, почти все время против солнца и в ореоле контрового света. Этот стиль возник во время моей первой работы с Уэллсом. В «Бессмертной истории», снимая любовную сцену с большой передержкой, целиком в рассеянном свете, мы сделали совершенно белый эпизод.

Пластически — довольно интересно, но из-за этих приемов мы попали в ловушку красивой фотографии, потому что снимать на контровом свете слишком легко. Такое освещение позволяет снимать в любую погоду: при съемке на контражуре не нужна специальная дополнительная подсветка, тогда как при боковых лучах солнца необходимо очень тщательно работать с заполняющим светом.

Уэллс много работает и над монтажом.

Относительно глубинной мизансцены могу с гордостью заявить, что я первый оператор, который не отказался в угоду Орсону Уэллсу от объектива с фокусным расстоянием 150 мм. Это значит, что впервые мы заменили панорамами тревеллинги, снятые широкоугольными объективами, и нужно сказать, что Уэллс долго сопротивлялся это-

му. В фильме была сцена проезда автомобиля по Макао, а я должен был во что бы то ни стало снять ее объективом 150 мм. Я сказал об этом Уэллсу, участвовавшему в этой сцене как актер. Он ответил: «Попробуйте». Увидев результат, он остался доволен. Кроме того, некоторые первые планы сняты объективом с очень длинным, с точки зрения Уэллса, фокусом, потому что для него максимальное фокусное расстояние объектива 25 мм. Так, одна часть фильма была сделана в манере Уэллса. Другая — в манере не условной, но очень уэллсовской, с использованием глубинного мизансценирования. Так как на наш фильм было отпущено немного средств, а снимали мы на цветной пленке, которая из-за невысокой чувствительности требует мощной подсветки осветительными приборами — а это дорого стоит, — я применил свой излюбленный метод съемки, который благодаря отличной лабораторной обработке, внедренной французами, позволяет при проявке поднимать чувствительность цветной пленки вдвое и даже втрое. И мы работали в классической манере уэллсовских фильмов с применением глубинной мизансцены, используя минимальное количество света. Тут я, естественно, не пренебрегал советами Уэллса. Кое-что я ему подсказывал, но и сам прислушивался к его советам.

Уэллс был единственным режиссером, который давал мне дельные советы, потому что он превосходно разбирается в технике съемки. Если ему вдруг приходит в голову идея дать боковой свет, то это свет реальный, обусловленный обстоятельствами. Другие режиссеры, называть которых я не буду, пытаюсь подсказать оператору характер освещения, зачастую допускают несообразности, в силу того, что не знают техники.

С Уэллсом такого никогда не случалось.

Изменение стиля двух последних фильмов Уэллса обусловлено, возможно, их смыслом и содержанием, но тут играет свою роль и операторская манера, отличающаяся от сделанного Уэллсом прежде. Это не моя личная заслуга, это наша совместная работа, что я настоятельно подчеркиваю.

Огромные трудности возникали при цветной съемке кадров с большой глубинной мизансценой; такая съемка требует сильного света. Особенно трудно приходилось моему помощнику, так как у Уэллса строгие требования относительно резкости изображения и обойти их невозможно. Он помещает одного актера в двадцати сантиметрах от объектива, а другого — далеко на заднем плане, и нужно достичь резкости изображения обоих. На что только не идешь ради этого! Должен сказать, что с глубинной мизансценой у нас были сложности. Во время съемок в Испании отсутствовал мой постоянный помощник. Некоторый материал я не просматривал, и именно в нем оказалось несколько планов, которым недостает резкости. В этом повинен ассистент, которого мне навязали в Испании.

Съемки крупных планов имеют свои проблемы. Совершенно очевидно, что снимать Жанну Моро иногда очень трудно. В последнем фильме я снимал ее почти без грима, не говоря уж о том, что система контрового света дьявольски сложна: свет очень рассеянный, возникают ореолы, которые полностью окутывают лицо. Мягкое лицо снимать гораздо легче, а у Жанны оно иногда бывает чрезвычайно резким. Но она большая актриса, и, конечно, не важно, мягкие или резкие у нее черты. Что касается Уэллса, то тут все обходится без проблем, потому что он часто деформирует свое лицо с помощью грима. И тот факт, что Уэллс полноват, тоже не создает трудностей, тем более что иногда он еще больше подчеркивает свою тучность. В «Полуночных колоколах» он кажется необъятным, а в жизни — даже худощавым по сравнению с Фальстафом. Играя Фальстафа, он надевал по меньшей мере два пальто с удвоенной прокладкой на животе. В действительности, однако, Орсон Уэллс не такой уж толстый и довольно сильный.

Самое удивительное, что он терпеть не может отдаваться в руки гримеров. Он всегда гримируется сам, и грим его не бывает постоянным. Каждый день он что-нибудь изменяет. Иногда это бывает очень неудобно. Он говорит, что в реальной жизни человек тоже меняется изо дня в день.

**От первого
лица**

Кирилл Разлогов **Монолог Орсона Уэллса**

Режиссер и актер театра, радио и телевидения, журналист и писатель, поэт и чтец, живописец, публицист и общественный деятель, Орсон Уэллс снискал мировую славу именно как кинематографист, единый во множестве лиц: сценарист и художник, постановщик и исполнитель центральных ролей, полноправный, если не единственный, автор тех фильмов, которые он вправе горделиво закончить словами: «Я написал и поставил этот фильм. Мое имя Орсон Уэллс».

Это имя всегда упоминается одним из первых в списке крупнейших кинорежиссеров, но редко — самым первым. Талант его бесспорен, бесспорен и вклад в историю кино. Перечисление посвященных его творчеству книг и статей могло бы составить приличную брошюру. И все-таки этот человек не создал своей школы, оставаясь явлением исключительным.

Работая на радио, Орсон Уэллс выступил в качестве автора и режиссера серии передач, озаглавленной «От первого лица единственного числа». И это не случайно. Стремление обращаться к зрителю, слушателю, читателю от своего собственного имени, высказывать свои взгляды, а не быть просто интерпретатором чужих концепций всегда пронизывало творчество и деятельность «неистового американца». Поэтому не удивительно, что он охотно давал интервью, часто выступал со статьями как искусствоведческого, так и публицистического характера, полемически оценивал свои работы и работы собратьев по искусству, по-

дробно рассказывал о себе. По подборке наиболее интересных высказываний и статей Орсона Уэллса, публикуемой в этом разделе сборника, читатель сможет по достоинству оценить и его дарование журналиста и его своеобразие как личности.

В мировом кино вряд ли найдется художник, чье творчество, жизнь и деятельность вызывали бы столь ожесточенные и непрекращающиеся споры. Но каким бы сложным и мятущимся ни был его талант, какие бы странные мысли ни высказывал иной раз этот «ужасный ребенок», было бы непростительной близорукостью уступать творчество Орсона Уэллса нашим идеологическим противникам, ибо объективный смысл его произведений значительно шире субъективных этических и тем более политических воззрений их автора, любящего иной раз эпатировать окружающих самыми неожиданными выходками или суждениями. Истинное значение его творчества, источник его силы и влияния — в глубоком критицизме, искренней ненависти к миру сытых и самодовольных фарисеев, категорическое отрицание разумности капиталистического миропорядка.

Все эти черты читатель без труда обнаружит в материалах раздела. Следует только иметь в виду, что Орсону Уэллсу свойственно пристрастие к крайностям, беспелляционным суждениям, которые часто он сам тут же опровергает, к своеобразной «мифологизации» собственной биографии. Поэтому в его рассказах о себе (публикуемых в разные периоды в журналах многих стран мира) часто можно обнаружить существенные расхождения и в основных событиях и тем более в деталях. Кроме того, американский режиссер явно предпочитает выигрышные факты своей биографии, намеренно умалчивая о других, так что его интервью не всегда отражают действительное положение вещей. Поэтому в качестве предисловия к этому разделу и своеобразного путеводителя по его материалам нам показалось необходимым дать самый краткий очерк основных событий жизни и творчества Орсона Уэллса.

Джордж Орсон Уэллс родился 6 мая 1915 года в маленьком городке Кеноша, вблизи Чикаго (штат Висконсин). Его отец, Ричард Хед

Уэллс, называл себя инженером, но был, скорее, удачливым изобретателем-самоучкой и вторую половину своей жизни проводил в поездках и путешествиях, постепенно проматывая и без того небольшое состояние. Мать Орсона, Беатриса Айвз Уэллс, была известной пианисткой. Именно ей сын обязан своим ранним художественным развитием. Уже в детстве Орсон поражает своих современников: он ставит спектакли в игрушечном кукольном театре, знает наизусть всего Шекспира. С десяти лет играет в любительском театре в школе Тодда, сам пишет декорации и руководит постановками, а в пятнадцать — берет уроки «серьезной» живописи у художника Бориса Ансфильда.

В 1931 году Уэллс приезжает в Ирландию с целью заняться живописью, но вместо этого поступает в театр «Гейт» в Дублине, где впервые выходит на профессиональную сцену (в роли восьмидесятилетнего герцога Александра Вюртембергского в спектакле «Еврей Зюсс»). Дебют оказался успешным, и за три года своего пребывания в Ирландии Уэллс сыграл множество самых разных ролей.

По возвращении в Америку, где о нем уже успели забыть, Уэллсу удается с помощью писателя Торнтона Уайльдера устроиться актером в передвижную театральную труппу под руководством известной актрисы Кэтрин Корнелл. В конце 1934 года его голос впервые звучит по радио. Приблизительно в то же время он знакомится с Джоном Хаузменом и начинает работу в Федеральном театре, организованном Рузвельтом для помощи безработным актерам.

14 апреля 1936 года разразился первый скандал, связанный с именем Уэллса, — скандал был вызван премьерой в гарлемском театре «Лафайет» спектакля «Макбет». Действие трагедии было перенесено на Гаити во времена царствования Жана-Кристофа. Все роли исполняли негритянские актеры, а место ведьм заняли жрецы культа Воду. По поводу этого режиссерского дебюта критики впервые и надолго разделились на два непримиримых лагеря: те, кто за Уэллса, и те, кто против.

В течение 1937 года Уэллс выступает на радио (в роли Лэмонта

Крэнстона — героя популярных еженедельных детективных радиопередач под общим названием «Тень») и вместе с Джоном Хаузменом организует на Бродвее свой театр «Меркурий». Уже первый спектакль — «Юлий Цезарь» Шекспира (исполненный как яростный антифашистский памфлет), вызывает бурю негодования и упреки в чрезмерной смелости обращения с классикой.

Имя режиссера уже известно, но он еще не знаменит.

Знаменитым Уэллс просыпается утром 31 октября 1938 года. Он узнает из газет, что его вчерашняя радиопередача вызвала всеобщую панику в Америке не столько своей чрезмерной реалистичностью (действие романа Герберта Уэллса «Борьба миров» для большей доходчивости было перенесено в Америку), сколько оказавшись неожиданным катализатором страха миллионов американцев накануне грядущей мировой войны.

Год 1939-й — год Шекспира. Совместно с Роджером Хиллом Уэллс издает сборник пьес английского драматурга, поставленных театром «Меркурий», сопроводив их собственными рисунками. В том же году Уэллс ставит спектакль «Пять королей» — монтаж четырех исторических пьес Шекспира («Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI» и «Ричард III»), где играет Фальстаф.

Дальнейшая история жизни Орсона Уэллса в первую очередь связана с кинематографом. Но это не значит, что он отказался от деятельности в других областях искусства. После постановки своего первого фильма, «Гражданин Кейн», он продолжает работать на радио как автор и актер (а во время второй мировой войны еще и как публицист-обозреватель), участвует в организации представления для отбывающих на фронт солдат, где выступает в роли фокусника (часть этого представления вошла в фильм-шоу «Следуйте за ребятами»). В 1943 году Уэллс принимает активное участие в предвыборной кампании Рузвельта. С января 1945 года он ведет рубрику политических новостей в ряде центральных газет, а после войны совмещает работу в театре с деятельностью на телевидении.

Весной 1939 года Уэллсу предложила работу кинофирма «РКО»

(филиал треста «РСА»). За время переговоров режиссеру и его адвокатам удалось добиться невероятных для Голливуда условий. Как признавался сам Уэллс в интервью, данном английскому телевидению в 1960 году, ему нужны были не деньги, а авторитет, то есть свобода творчества и право контроля над окончательной формой фильма. И он этого добился. По договору ему предоставлялась возможность делать в год по одному фильму, в котором он мог выступать по собственному желанию в качестве режиссера, сценариста, актера. Ему отчислялось 25 процентов чистого дохода от проката фильма и к началу съемок предоставлялся аванс в 25 тысяч долларов. Официальным продюсером фильма совместно с «РКО» считалась фирма «Меркурий продакшнс».

С этого момента Орсон Уэллс столкнулся с новым для него явлением — кинематографической промышленностью США, где продюсер — царь и бог, где единственный критерий оценки — прибыль. Конфликт был неизбежен. Вся дальнейшая судьба художника — это мучительные поиски денег, необходимых для работы.

Орсон Уэллс предложил руководству фирмы два сценария: «Сердце мрака» по повести Джозефа Конрада, съемки которого предполагалось начать с 10 октября 1939 года, и «Улыбающийся человек с ножом» (по детективному роману Николаса Блейка). Ни тот, ни другой замысел не был осуществлен. Наконец 30 июля 1940 года начались съемки фильма «Гражданин Кейн».

Эту картину «РКО» было вынуждено, соблюдая условия договора, выпустить на экраны в том виде, в котором ее задумал автор, но вторая работа Уэллса — «Великолепные Эмберсоны» — была безжалостно искалечена продюсерами в отсутствие режиссера. Он снимал в это время в Южной Америке большой документальный фильм «Все это правда», который так и остался незавершенным (после смены руководства фирмы договор с Уэллсом был расторгнут).

Только в 1946 году благодаря личной поддержке известного продюсера Сэмюэля Спигеля ему удалось вернуться на киностудию в роли постановщика. Но на сей раз ни о какой свободе уже не могло быть

и речи. Спигель сам контролировал не только монтаж, но и съемки. Возможно, поэтому антифашистский фильм «Чужестранец» (о поимке в Америке беглого нациста) не стал лучшим произведением Орсона Уэллса, хотя при всей компромиссной сдержанности режиссерского решения в нем нельзя не почувствовать руку мастера.

Следующую постановку Уэллс получает в 1947 году, причем в некоторых источниках утверждается, что в данном случае решающую роль сыграли рекомендации все того же Спигеля и жены режиссера, известной кинозвезды Риты Хейворт, сыгравшей в картине «Леди из Шанхая» главную роль. С точки зрения коммерческой результат был настолько катастрофическим, что скомпрометировал дальнейшую карьеру актрисы и на целое десятилетие закрыл Уэллсу вход на студии Голливуда. Свой следующий фильм, «Макбет», он снимает в рекордно короткий срок — за три недели — в театральных декорациях и при участии труппы театра «Меркурий». После кассового неуспеха и этого произведения режиссер вынужден эмигрировать в Европу. Париж, Лондон, Рим, Марокко, Венеция — Уэллс снимал и снимался всюду, где только ему предоставляли эту возможность. Национальную принадлежность его экранизации собственного романа «Мистер Аркадин» определить крайне затруднительно. Фильм существует в трех различных вариантах и под разными названиями: «Мистер Аркадин», «Тайное досье» и «Секретный доклад» на французском, английском и испанском языках. После его выхода на экраны Уэллс писал, что продюсер своей собственной рукой до неузнаваемости изуродовал фильм, почти ничего не оставив от первоначального авторского монтажа.

В 1957 году (благодаря вмешательству еще одной кинозвезды — Чарлтона Хестона) Уэллс ненадолго возвращается на студии Голливуда, где ставит фильм «Печать зла». Это экранизация третьесортного детектива — ведь промышленники более склонны доверять жанру, нежели художнику. Именно поэтому принципиальная переработка, которой Уэллс подвергает литературный первоисточник, вызывает их крайнее недовольство. Даже триумфальный успех картины в Европе

не может изменить их окончательного убеждения в его «профессиональной непригодности».

Новая страница творчества Уэллса открывается 1962 годом. В течение пяти последующих лет ему удается снять три фильма, процесс создания которых он контролировал на всех стадиях, от сценария вплоть до окончательного монтажа. Это экранизация известного романа Франца Кафки «Процесс», монтаж пяти пьес Шекспира «Полуночные колокола» и фильм «Бессмертная история», сделанный для французского телевидения.

Свою последнюю работу «Подделка (?)» (1973) режиссеру долго не удавалось выпустить на экраны, как до сих пор не удается завершить (среди многих других проектов) фильмы «В мертвой точке» и «Оборотная сторона ветра». Действительно, история его неосуществленных замыслов полна драматизма. Недаром он говорит, что его основная мания — «строить невыполнимые планы». Диспропорция поистине разительная: двенадцать фильмов — и более сотни проектов, среди которых гомеровская «Одиссея», библейские сюжеты, «Моби Дик», «Записки Пиквикского клуба», «Преступление и наказание» и, конечно, Шекспир — в первую очередь «Король Лир». В особенности трагична судьба «Дон-Кихота», начатого в Испании еще в 1955 году и до сих пор не законченного.

Что же в этой многообразной деятельности является объединяющим? Что может послужить ключом к творческой личности художника?

Если обратиться к его биографии, общественной деятельности, наконец, к собственным высказываниям, можно убедиться, что мнения многих критиков, видящих в нем то ницшеанца, то разуверившегося анархиста, то углубленного в самоанализ экзистенциалиста, окажутся по меньшей мере скороспелыми.

Действительно, еще не достигнув двадцатилетия, Орсон Уэллс бросается в кипучую общественную деятельность. Он поддерживает прогрессивные преобразования президента Рузвельта, состоит членом его знаменитого «мозгового треста». Известно, что вместе с

другими деятелями культуры США он приветствовал во время войны прибытие в Америку первого эмиссара Советской Армии. Уэллс — антифашист, сторонник демократической реорганизации общества, борец против расовой дискриминации, финансовой олигархии и полицейского произвола, но идеалом общественного устройства для него всегда остается буржуазно-либеральная Америка «нового курса». И это притом, что в своих произведениях он не раз примется обличать несовершенство и внутреннюю обреченность американской демократии. В этом несоответствии кроется корень противоречий Орсона Уэллса.

В пору его молодости над миром нависла опасность фашизма, сгустились тучи, предвещавшие вторую мировую войну. По ее окончании деятелей культуры Америки ожидало другое страшное испытание: сенатор Маккарти начал очередную широкую антикоммунистическую кампанию. Эта «охота за ведьмами» была призвана «очистить» США от всех прогрессивно мыслящих людей, не согласных с политикой правительства. Орсон Уэллс, соратник Рузвельта, один из немногих в те трагические для американской интеллигенции годы не скрывал своих политических убеждений. Он всегда с горечью говорил о тех, кто шел на предательство «ради сохранения собственных бассейнов».

Таковы истоки антифашистской направленности, которая была определяющей во всей деятельности Орсона Уэллса. Объективное содержание его произведений, их художественное значение оказываются в значительной мере обусловленными исторической судьбой антифашизма в послевоенный период в Америке и Западной Европе. Внутренние противоречия, характерные для идеологической позиции американского режиссера, являются своеобразным отражением судьбы американской интеллигенции и эволюции ее взглядов. Они нашли яркое и убедительное выражение в его фильмах и могут быть познаны и поняты прежде всего исходя из анализа самих произведений, их художественного языка, их бесспорного новаторства. Среди материалов раздела читатель найдет собственные анализы и

оценки режиссера своих кинематографических работ. Однако они не дают целостного представления о том, по каким причинам, зачем и с какой целью Орсон Уэллс создавал ту или иную картину, какие задачи он считал для себя первостепенными, какие темы были в его творчестве определяющими и как с ними соотносятся те или иные произведения. Создается ощущение хаотичности оценок, очевидной непоследовательности, отсутствия твердого критерия. И это не случайно.

Действительно, не только сам автор оказывается не в силах разобраться в собственном творчестве, но и многочисленные критики часто не могли выявить определяющее единство устремлений американского режиссера, последовательность его стилистических пристрастий.

К систематизации «авторских» фильмов Орсона Уэллса в различных посвященных ему исследованиях подходили по-разному. Действительно, трудно обнаружить нечто общее между острой сатиричностью «Гражданина Кейна» и спокойной элегией «Великолепных Эмберсонов»; тем более не связаны друг с другом кафкианский «Процесс» и шекспировские «Полуночные колокола».

Со времен Андре Базена первые два фильма Уэллса объединяют, несмотря на очевидное их различие, общими «формальными поисками»: именно с этими работами связывается понятие «революции в киноязыке», совершенной Орсоном Уэллсом. Другое очевидное деление — обособление экранизаций Шекспира: причем если «Макбет» и «Отелло» непосредственно следуют друг за другом, то от «Полуночных колоколов» их отделяет более десятилетия. Остальные фильмы можно условно трактовать как единое исследование общественного зла в разных формах его проявления: фашизм — в «Чужестранце», власть денег — в «Леди из Шанхая» и «Аркадине», полицейский произвол — в «Печати зла», всевластие бюрократического аппарата правосудия — в «Процессе»... «Бессмертная история» предстает своего рода выводом, подведением итогов.

В какой-то степени эта систематизация оправдана, однако в ней не

учитывается большое количество иных, не менее важных связей. Так «Кейн» и «Аркадин» несомненно являются вариациями на тему могущества личности, «Леди из Шанхая» и «Отелло» многими авторами (в частности, Морисом Бесси) связываются с любовной тематикой и якобы характерным для Уэллса женоненавистничеством. «Леди из Шанхая», «Аркадин» и «Печать зла» объединяются по жанровому признаку детектива (одной из немногих точек соприкосновения личных художнических пристрастий с соображениями коммерческого порядка), «Чужестранец» и «Процесс» очевидно являются единственными открыто политическими произведениями режиссера; наконец, «Великолепных Эмберсонов» с «Полуночными колоколами» роднит общая тема отпавания дорогой, но обреченной эпохи.

Безусловно одно — «Гражданин Кейн» послужил фундаментом для богатейшего кинематографического наследия режиссера, отнюдь не исчерпывающегося этим выдающимся фильмом. В этом дебюте, пожалуй, наиболее открыто проявилась одна из самых характерных черт творчества Орсона Уэллса, которую буржуазная кинокритика постоянно и намеренно замалчивает: очевидная социально-политическая направленность его произведений.

«Гражданин Кейн» предстает как обличение произвола финансовой олигархии. Польский киновед Кшиштоф Теодор Теплиц в статье под названием «Последний американец, или Трагедия владения собственностью» так определяет сущность этого произведения: «Общее истолкование трагедии Кейна возможно только с позиций социально-исторических, что отнюдь не предполагает пренебрежения к имеющимся в фильме Уэллса психологическим элементам, а лишь означает установление их истинных пропорций и места». И далее: «Гражданин Кейн» — фильм исторический, произведение, объединившее в себе истинные данные о социальных и политических процессах, которые, вспахивая американскую почву, явились причиной взлета и падения крупных магнатов». [67]

Последовательный социологический подход оказывается плодотворным и при анализе других фильмов режиссера. В «Великолепных

Эмберсонах» находит объяснение неизбежный крах мелкой американской аристократии, на смену которой приходит новая прослойка поднимающейся буржуазии. В какой-то степени сочувствуя аристократии, с которой связаны его этические идеалы, Уэллс безжалостно обнажает механизм ее неизбежного падения, подобно Бальзаку, о котором Энгельс писал: «Я считаю одной из величайших побед реализма... то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их, как людей, не заслуживающих лучшей участи...»^{*}.

За обличением разрушающей силы денег в «Кейне» следует безжалостный анализ их всемогущей власти над человеческим коллективом в «Леди из Шанхая». Недаром рассказываемая героем фильма Майклом О'Хара притча о пожирающих друг друга акулах столь явно ассоциируется с акулами Уолл-стрита.

В «Мистере Аркадине» выявляются подлинные корни и источники крупных состояний — капиталистическая промышленность предстает прямой наследницей мелкого гангстеризма. С этой точки зрения интересно сопоставить данную картину Орсона Уэллса с политической притчей Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть»: и тут и там антигероям, добившимся всей полноты власти, выносятся не подлежащий обжалованию приговор.

Родственность социально-политических интересов этих двух выдающихся художников нашего столетия при всем различии их творческих методов и политических убеждений станет еще более очевидной при рассмотрении следующих произведений Уэллса — «Печати зла» и «Процесса», — в которых он переходит от непосредственного обличения капитализма как власти, основанной на деньгах, к исследованию самого аппарата принуждения, прежде всего полиции и правосудия, в условиях тоталитарного управления фашистского типа.

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 12.

О возрастании абсолютной государственной власти по мере развития монополистического капитализма, о неизбежности установления диктаторских режимов неоднократно писал Ленин, а подтверждением его выводов явилась вся история европейского и американского империализма XX века. Наиболее прозорливые критики подчеркивают знаменательность и актуальность изменений, внесенных Уэллсом в кафкианскую концепцию «Процесса»: мазохистскому смиреннию писателя режиссер противопоставил бунт, пусть на коленях, но все же бунт.

Даже шекспировские экранизации режиссера, на первый взгляд далекие от политических вопросов, оказываются связанными с насущными проблемами современного мира. Сравним «Великолепных Эмберсонов» с «Полуночными колоколами» — и сразу станет очевидной параллель между прощанием с доброй старой Англией и обличением пороков современной цивилизации, прежде всего этических представлений буржуазии.

Но в суждениях Уэллса, как уже говорилось, мы не найдем прямых истолкований социально-критической направленности отдельных его произведений. Ведь противоречивость, свойственная их идейному содержанию, в той же степени характерна и для воззрений режиссера, его самооценки. Эта противоречивость не случайна, а является выражением противоречивости современной капиталистической цивилизации, «зеркалом» настроений и убеждений широких слоев интеллигенции, протестующей, но не видящей реального выхода из создавшегося положения.

Среди всех фильмов Уэллса мы не найдем ни одного, который можно было бы назвать оптимистическим в полном смысле этого слова. «Гражданин Кейн», пожалуй, в той же степени, что и «Процесс» и «Бессмертная история» — «история падения, ведущего к смерти». Оптимистическая концовка «Великолепных Эмберсонов» была добавлена продюсерами вопреки воле автора и логике повествования. Что касается «Чужестранца», то тут сюжет в целом был навязан режиссеру, а потому и не может считаться для него типическим. Герой

«Леди из Шанхая» уходит из фильма, потеряв все иллюзии, а хэппи энд «Печати зла» куплен ценой трагической смерти ни в чем не повинного Мензиса. «Макбет», «Отелло» и «Мистер Аркадин» — трагедии в полном смысле этого слова.

Наиболее поучительно для нас соотношение пессимизма и оптимизма в «Полуночных колоколах». Несмотря на то, что герой фильма в исполнении Орсона Уэллса остается персонажем откровенно комическим, по-шекспировски буйным и жизнерадостным, картина в целом воспринимается как трагедия, своеобразное отпевание доброго старого прошлого. Дело тут отнюдь не в неспособности режиссера передать оптимистический дух комедий Шекспира. Орсон Уэллс не добавляет ничего от себя, он обнаруживает остающуюся скрытой у Шекспира трагичность судьбы Фальстафа, обреченного, как и Дон-Кихот, самим ходом исторического развития. Трагедия Фальстафа — это трагедия обреченного оптимиста. Своеобразие замысла фильма и его воплощения в том, что он может служить ключом к творческой и жизненной позиции Орсона Уэллса. Сознвая историческую обреченность своих идеалов, художник как в начале своего творчества, так и поныне (и «Полуночные колокола» тому самое яркое свидетельство) сохраняет веру в них и продолжает борьбу — без надежды на успех.

Что же это за идеалы?

Как показывают его статьи и интервью, личные пристрастия Уэллса связаны со средневековьем, но не с мистицизмом или обскурантизмом средневековья, а с представлением о рыцарской этике, которую он противопоставляет мелкобуржуазной морали. Орсона Уэллса часто называют одним из титанов Возрождения, с которыми его сближает любовь к грандиозности, величию, красоте и, конечно, идеалы гуманизма. Между Ренессансом и средними веками тут нет конфликта: то, что Уэллс называет «аристократической моралью», если и напоминает нам Ницше, то только по форме; на самом деле своеобразному американцу глубоко чужды высокомерные рассуждения немецкого философа — Уэллс все проблемы мироздания пони-

мает более масштабно и общечеловечески, чем Ницше с его мелкобуржуазной самовлюбленностью.

Фильмы Орсона Уэллса по своей структуре родственны притчам, как о том свидетельствуют избранные для экранизации шекспировские сюжеты (если не считать «Полуночных колоколов»): «Макбет» — притча о честолюбии, «Отелло» — притча о ревности. Режиссер включает в свои фильмы собственно притчи, дающие ключ к абстрактно-философскому смыслу картины: таковы притчи об индейце, которого члены племени изгнали, но забыть не могли («Великолепные Эмберсоны»), об акулах («Леди из Шанхая»), о лягушке и скорпионе (из развернутой притчи об Аркадии), наконец, притча о законе в «Процессе».

Не будем поддаваться искушению произвольных построений и обратимся к данным, установить которые можно с достаточной достоверностью. В этом смысле нам окажется полезным сравнение философских убеждений Уэллса, открыто высказываемых им в статьях и интервью этого раздела, с характером построения и целенаправленностью его произведений. Ведь для их драматургической структуры характерен обнаженный конфликт, герои Уэллса, подобно их создателю, — люди крайностей, как в страстях, так и в поступках. Фильмы Уэллса трагичны, пусть с элементами смешного. Чаще всего они — мелодрамы.

Именно по этой причине противники режиссера отказываются относиться серьезно к его работам в тех случаях, когда эта мелодраматичность не подкреплена авторитетом Шекспира. А между тем вот что писал о мелодраме в кино не кто иной, как А. В. Луначарский: «Вместо того чтобы морщить нос и отворачиваться, серьезным людям следовало бы поставить себе вопрос, — что, собственно, привлекает толпу к этим зрелищам... Мне скажут: в кино или мелодраме хороший захватывающий сюжет, затем богатство действий, громадная определенность характеристик, ясность и точная выразительность ситуаций и способность вызвать единое и целостное движение чувств: сострадание и негодование; связанность действия с простыми

и потому величественными этическими положениями, с простыми и ясными идеями. Я полагаю, что если бы кто-нибудь захотел построить кино или мелодраму по этим признакам, то он с удивлением убедился бы, что при использовании их правильно (если он талантлив) вышла бы, в сущности, настоящая трагедия, монументальная, простая, типичная в своих действующих лицах и в своих основных линиях» *.

Действительно, мелодраматичность произведений Орсона Уэллса, предельная обобщенность конфликтов, контрастность и очевидность этических и художественных противопоставлений, некоторая их проповедническая интонация всегда порождены стремлением к доходчивости и убедительности, желанием быть понятым возможно большим количеством зрителей. Идеалы демократии в творческой деятельности режиссера вылились в пристрастие к массовым формам искусства как по методам их технического распространения (кино, телевидение, радио, журналистика), так и по определенным художественным структурам (мелодрама, детектив, остросюжетные конфликты, занимательные рассказы, экранизации и т. д.). То, что это стремление к массовости и общедоступности отнюдь не всегда увенчивалось успехом, было неизбежно: Орсон Уэллс не мог создавать демагогические ремесленные поделки столь распространенной буржуазной «массовой культуры», как и не был в состоянии, в силу ограниченности своих политических воззрений, наметить пути реального разрешения проблем, волнующих народы капиталистических стран.

Как художник он, без всякого сомнения, стоит на позициях этического максимализма, то есть следует традициям американского кинематографа классического периода, когда, как, например, в вестерне, зритель всегда может твердо установить: этот герой отрицателен, а тот положителен. Ощущение двусмысленности, которое столь старательно подчеркивали французские критики, возникает не

* Сб. «Луначарский о кино», М., «Искусство», 1967, стр. 314—315.

по воле Уэллса, а по иным, вполне объективным причинам, связанным с ограниченностью его позитивного идеала. Было бы неверно утверждать, что Уэллсу вообще чуждо понятие положительного героя. Он посвящает целый фильм доброму, жизнерадостному Фальстафу, другой его герой, Дон-Кихот, так и не может до сих пор появиться на экранах. Но и тот и другой, как уже говорилось, символы уходящей эпохи и изначально обречены.

Вместе с тем по высказываниям и произведениям Орсона Уэллса очевидно, что в современной действительности он не в состоянии найти достойного героя. Тут он противопоставляет монументальным негодьям либо слабых мечтателей, как в «Леди из Шанхая», либо столь же масштабных положительных героев, но тогда и вступает в силу железная закономерность художественной правды. Ключевым и в данном случае окажется фильм «Печать зла». Устрашающая истинность его концовки заключается в том, что положительный герой, «хороший» полицейский, вынужден для обличения фальсифицирующего улики «служителя закона» применить, в сущности, узаконенный метод провокации. Круг замкнулся. Фильм рассматривает не «величие» преступления, а его неизбежность в данных социальных условиях.

Герой, следующий идеалам буржуазного либерализма, бессилен в сражении с абсолютистской машиной власти — для победы он сам вынужден идти на преступление. Это ли не знаменательное свидетельство краха либеральных иллюзий в условиях современной американской действительности?

То, что Орсон Уэллс не мог и не может понять, какие именно силы уничтожат крошечное зло в капитализме, — очевидно, равно как и наивность его надежд на классический либерализм рузвельтовского толка. Прозорливость последовательного социального анализа нескольких этапов развития капитализма так и не привела его к пониманию роли революционного движения, он продолжает уповать на обреченную буржуазную демократию, его бунтарство оставалось и остается чисто индивидуальным. Помыслы Орсона Уэллса обращены

не в будущее, а в прошлое — к рыцарству и ренессансному гуманизму. Проверая современный капиталистический мир абстрактными, но несомненно возвышенными идеалами, он часто более прозорливо, чем кто-либо, обнажает противоречия капитализма.

Трагизм творческой судьбы американского режиссера коренится не в ее случайных превратностях, а в принципиальной несовместимости его идеалов с действительностью. Эпоха Возрождения «нуждалась в титанах и породила их» (Энгельс), новое время убило рыцарство, но породило Дон-Кихота. Современному капитализму ни титаны, ни Дон-Кихот не нужны, а Орсон Уэллс именно титан и Дон-Кихот, затерянный в современном мире. К Уэллсу самому можно отнести сказанное им о Дон-Кихоте: «современный мир должен был бы уничтожить Дон-Кихота... Хотя, признаюсь, я не в силах представить себе его уничтоженным».

Как художник-творец Орсон Уэллс дал миру широкую и красочную картину объективных социальных процессов, яркое и самобытное искусство, раздвигающее рамки и границы художественного познания человечества, наконец, свидетельство об утопической философии, о специфической форме протеста буржуазной интеллигенции против язв капитализма.

Создав свою форму кинематографа, завоевав себе место среди первых режиссеров мира, он последовательно стремится поведать людям об интересующих его проблемах, характерах, конфликтах. Поэтому его творчество и нельзя причислить к какому бы то ни было направлению или течению в истории кино: Орсону Уэллсу, оказывается, нет места ни рядом с его старшим современником Уильямом Уайлером в системе американского кинематографа сороковых-пятидесятых годов, ни рядом с Микеланджело Антониони или Жан-Люком Годаром, которые ему, без сомнения, многим обязаны. В отличие от последнего Уэллс всегда оставался приверженцем традиционных форм художественного творчества и страстным противником современной моды: и спонтанной живописи, и театральных «хэппенингов», и конкретной музыки — одним словом, всего того,

что намеренно выходит за рамки искусства. Он возвышается один и следует своей линии, будучи одновременно ни с кем непосредственно не связанным и связанным со всеми — как часть американской цивилизации определенного этапа ее развития, как явление мировой культуры современности.

Казалось бы, сейчас, когда со времен всесокрушающего кинодебюта Орсона Уэллса прошло уже три десятилетия, спорам критиков пора утихнуть, публицистическая страстность в утверждении или отрицании работ художника должна бы уступить место детальному, научному, в какой-то степени даже академическому анализу, хладнокровно рассекающему произведение и с одинаковым вниманием рассматривающему все «за» и все «против». На деле получается иначе. «Клочующее» искусство Уэллса порождает только крайние реакции. «Никто не встречал такой ненависти и не имел такой популярности» — эти слова, прозвучавшие в фильме о Кейне, могут быть целиком и полностью отнесены к его автору.

Даже «Гражданин Кейн» — фильм, всеми без исключения, хотя и в разной степени, признаваемый значительным явлением киноискусства, внезапно в 1969 году подвергся яростной критике со стороны австрийского журнала «Нейес Форум». [71] Автор этой настоящей филиппики Фридрих Гейрхофер по близорукости приравнивал Уэллса к его герою Чарльзу Фостеру Кейну и объявлял его «кумиром полуинтеллигентской публики» и прямым проповедником фашизма. И вновь над воображаемой могилой Орсона Уэллса как художника зазвонил колокол, отнюдь не в первый и, вероятно, не в последний раз.

Это почти систематическое неприятие критики следует постоянно иметь в виду при обращении к высказываниям Орсона Уэллса, который непрерывно полемизирует с оппонентами, доказывает правоту своей точки зрения, язвительно клеймит тех недальновидных журналистов, которые на протяжении многих лет низвергали как его произведения, так и самого автора с пьедестала «незаслуженной славы», отдавая предпочтение скороспелым «звездам» кинорекламы. Дей-

ствительно, прислушиваясь к «похоронному звону», мы можем постепенно вернуться к самому началу его творческого пути.

Год 1965-й. В академическом английском киножурнале «Сайт энд Саунд» появляется статья Уильяма Пехтера под названием «Процессы», где, в сущности, утверждается, что хуже фильма Уэллса «Процесс» в кино никогда и ничего не создавалось. [70]

Год 1958-й. Под дружные насмешки американской критики, при полном отсутствии рекламы и без всякого успеха на экраны США выходит фильм «Печать зла» (который одновременно получает первый приз кинофестиваля на Всемирной выставке в Брюсселе).

Год 1955-й. Провал на нью-йоркской сцене одного из самых любимых спектаклей Уэллса — «Короля Лира». «Орсон Уэллс — бесталаный гений», — писала тогда газета «Нью-Йорк таймс».

В том же году — с четырехлетним опозданием — на экраны Америки выходит фильм «Отелло», и маститый театральный критик Эрик Бентли подвергает его уничтожающей критике, объявляя вершиной упадка всей культуры вообще и творчества Уэллса в частности. [65]

Год 1949-й. Полный провал фильма «Макбет» на фестивале в Венеции. Вопли критики вызваны чересчур смелыми купюрами и... неправильным шотландским акцентом актеров.

Годы 1942—1947-й — шаг за шагом Уэллса изгоняют из Голливуда. Результат: несколько незавершенных произведений и вынужденная долголетняя эмиграция.

Год 1941-й. Попытка Уильяма Херста помешать выпуску на экраны фильма «Гражданин Кейн». На имя Уэллса накладывается запрет во всех газетах концерна Херста.

Год 1938-й. Негодование американцев по поводу чрезмерно правдоподобной радиопередачи о вторжении марсиан: массовый психоз был якобы вызван «неэтичными» методами Уэллса.

Год 1936-й. Разгромная статья критика Перси Хеммонда по поводу премьеры негритянского «Макбета» в Гарлеме. Основание: неграм надо запретить участвовать в каких бы то ни было представлениях, кроме как в ролях негров!

Год 1933-й. Следующая многозначительная заметка: «Нет ничего более печального, чем «вундеркинд», утративший свою гениальность. В восемнадцать лет Орсон Уэллс перестал быть вундеркиндом. Музыка, живопись, проза, поэзия, сцена и другие виды искусства порвали с ним свои связи. Имея небольшой доход, он практически отошел от всякой деятельности. В шестнадцать лет он был сенсационным актером в Дублине; в пятнадцать — художником-портретистом; начиная с двух лет на него смотрели как на будущего Тосканини, Веласкеса, Толстого, Мольера или Гаррика, в зависимости от его собственного выбора. Но к восемнадцати годам он бросил музыку, уничтожил свои картины, порвал все написанное». [42]

Итак, если Уэллс когда-то и не обманывал надежд своих пристрастных критиков, то разве что в двухлетнем возрасте!

И это при том, что в американской прессе тридцатых и сороковых годов мы почти не найдем анализа работ Уэллса. Шумные скандалы, то шокирующие расовые предрассудки американцев, как постановка «Макбета», то бросающие вызов социальному табу, как сатирический портрет Уильяма Рэндольфа Херста в «Гражданине Кейне», прогрессивные политические выступления и завораживающие толпу любовные истории — все дает пищу только для сенсационных заголовков. Эта слава, как и следовало предполагать, оказалась недолговечной — Америка оторвалась от Орсона Уэллса так же легко, как когда-то приветствовала его. Вплоть до конца пятидесятих годов о нем забыли: критики с соболезнаванием писали о закате гения, которого они, кстати, никогда особо не признавали, а толпы сбегались на премьеры коммерческих фильмов с его участием в качестве актера — былая известность сохранилась в тех же поверхностно сенсационных формах, как и возникла.

Относительная бедность американской прессы объясняет, почему первые крупные работы об Уэллсе и его творчестве появились в Европе: написанная Роем-Александром Фоулером биография в Лондоне в 1946 году и монография Андре Базена в Париже в 1950 году (фрагменты из нее включены в первый раздел сборника). Позто-

му и в содержании настоящего сборника европейские материалы занимают более значительное место. Не случайно и то, что интервью Орсон Уэллс охотнее давал французским и английским журналистам.

Предлагаемый вниманию читателя раздел представляет собой обширный монолог самого Орсона Уэллса практически по всем волнующим его вопросам: он рассказывает о своей жизни, о фильмах, созданных или только задуманных, о своих философских убеждениях, о взгляде на современный мир, на цивилизацию, на политические проблемы. Материалы раздела смонтированы из его многочисленных интервью, а также отдельных статей, которые неоднократно публиковались на протяжении нескольких десятилетий. Основная масса этих высказываний относится к пятидесятым и шестидесятым годам, хотя изредка привлекаются и более ранние материалы.

За поверхностным трюкачеством некоторых высказываний легко обнаруживается человек мыслящий, обостренно, хотя часто и крайне субъективно воспринимающий окружающее, остроумный, наблюдательный, одновременно добрый и безжалостный, человек принципиальный и постоянно вынужденный идти на компромиссы. Во всем и всегда Орсон Уэллс остается личностью глубоко интересной и по-человечески привлекательной. Именно поэтому мы решили дать ему слово, выслушать его собственные, пусть не всегда последовательные показания.

Начало пути

Мать была моим первым учителем. Затем опекуны. Всего три года стандартного образования в пансионе, где меня угнетала латынь, а алгебра еще сильнее. Но родители у меня были любящие, и я их обожал.

Моя мать была женщиной редкой красоты; она занималась политикой, была чемпионкой по стрельбе из винтовки и очень талантливой пианисткой. Боюсь, что ребенком я был ужасным — молодой вундеркинд-музыкант, махающий палочкой перед знаменитыми исполнителями, которые приходили к нам в гости. Если принять во внимание, что я еще терзал фортепьяно и скрипку, носил локоны и блузу, как у художника, берет и галстук фирмы «Виндзор», вы можете понять всю безмерность их страданий. Моя мать умерла, когда мне было восемь лет, и я больше не играл, во всяком случае на музыкальных инструментах. [32]

Отец мой обладал душой нежной и чувствительной; его любили все его друзья за доброту, великодушие, щедрость и терпимость. Ему я обязан тем преимуществом, что не имел систематического образования до десяти лет. От него я унаследовал любовь к путешествиям. От матери я воспринял подлинную и постоянную любовь к музыке и звучащему слову, без которых ни один человек не может считаться полностью развившейся индивидуальностью. Мой отец занимался большую часть своей жизни изобретениями. Среди них была очень

удачная велосипедная лампа, механическая посудомойка, разбивавшая каждую тарелку на мелкие кусочки, а также складной столик для пикников, использовавшийся в армейском снаряжении и, вероятно, приумноживший ужасы войны! Он также изобрел паровой самолет, который должен был держаться на веревках.

На вопрос: «Чем ты собираешься заниматься по окончании школы» — у меня был убедительный правдивый ответ: я хотел быть художником и более никем. Это совершенно не нравилось моему отцу, который хотел, чтобы я закончил Гарвардский университет и лишь потом выбрал себе профессию... [42]

Карьера моя началась в Ирландии, куда я приехал, чтобы заниматься живописью в возрасте пятнадцати лет. Моей подлинной мечтой было стать живописцем. Мой отец только что умер, более или менее разорившись во время кризиса. У меня было около двухсот долларов, на которые я купил билет третьего класса, только в один конец, в Англию. Я высадился в Голуэе по вине завораживающей красоты заката в Коннемара, истратив почти полностью остаток своих капиталов на покупку осла и повозки, и несколько дней провел в попытках писать Ирландию, ночуя под повозкой.

Дни становились короче, ночи — холоднее; я приехал в Дублин. У меня в кармане оставалось всего несколько шиллингов, которые я потратил на хороший ужин и билет на спектакль театра «Гейт». Среди статистов я узнал студента по галльскому фольклору, с которым познакомился на острове Аран. Я пошел к нему за кулисы. Он представил меня директору театра Хилтону Эдуардсу и его помощнику Майклу Мак-Лиаммойру, и я попросил у них работы. Но не в качестве статиста. Я нарасказал, что был знаменитостью на Бродвее, одним из крупнейших мастеров «театральной гильдии» и что мне хотелось бы на время, для собственного развлечения, сыграть в нескольких спектаклях в качестве почетного гостя.

Хилтон вряд ли был в состоянии все это проглотить, но оказался

настолько любезен, что притворился, будто мне поверил, и сразу дал главные роли. Так я начал как «звезда». Мелкие роли пришли позже. [32]

В театре «Гейт» я в первый раз столкнулся со зрителем как профессиональный актер. Зрители премьеры очень много дают актеру. А этот вечер я запомнил на всю жизнь. В Дублине, этой столице красноречия и крайних мнений, где зрители с наслаждением пользуются свободой слова, иногда из зала слышишь столько же текста, сколько и со сцены. В добром старом Дублине премьеры часто кончаются буквально избиением, а бывали случаи, когда актерам приходилось обращаться за помощью к полиции, защищаясь от зрителей, которых они должны были развлекать!

Для моей первой роли в профессиональном театре меня тяжело одели и загримировали — я играл распутного и развращенного герцога. Я нисколько не нервничал, как это обычно водится перед премьерой. Причиной полного покоя было блаженное неведение. Как ребенок на трапеции или пьяный на проволоке, я был счастлив, ибо ничего не знал! За старческим гримом скрылся молодой любитель, которому только что исполнилось шестнадцать лет, и нет большей самоуверенности, чем самоуверенность желторотого юнца; никто, а тем более неопытный актер не боится ушибиться, пока не ткнется носом в землю.

Все мы видели в диснеевских мультипликациях утенка Дональда и собаку Плуто, пробегающих по краю крыши или обрыва, а потом случайно взглядывающих вниз. Как только они осознают, где находятся, и видят под собой пустоту, — они падают. Начинающий ведет себя именно так. Он весело вырывается на свободное пространство сцены, не овладев техникой, ничего не зная и не ведая, вдруг внезапно осознает, что находится в театре, полном народу.

Как только он это понимает, счастливый сон превращается в кошмар.

Мой личный кошмар начался с четвертого действия. Играя старика, я на самом деле состарился, поняв, что аудитория не только оказы-

вает почтение актеру, но прежде всего бросает вызов его способностям. Я должен был знать эту страшную истину — скоро этот вызов будет брошен и мне. Это была Ирландия, где зритель принципиально гордится собственной реакцией. Несколько лет спустя в том же самом Дублине вынуждены были вызвать полицию, чтобы защитить меня от гнева публики. Но это уже другая история. А тогда в четвертом действии я получил громогласное предупреждение, предвещавшее будущее...

До последней минуты жизни я буду помнить ту реплику, которую тогда произнес. Хорошенькая девушка (Бетти Ченселор) только что вышла за кулисы, и я должен был, глядя ей вслед, сказать с негой и вождением развращенного старого герцога: «Прекрасная невеста для царя Соломона. У него же была тысяча жен, так ведь?» Когда я произнес последнюю фразу, где-то около пятого ряда партера раздался голос: «Это грязная протестантская ложь!»

В тот момент, когда прозвучал этот голос, я первый раз почувствовал себя героем в мире Уолта Диснея. Я понял, что как актер не столько скольжу по тонкому льду, сколько иду по воздуху. Поняв, где я нахожусь, поняв, что я играю большую роль на сцене одного из известнейших театров мира, я почувствовал себя как собака Плуту. Это было очень давно — и с тех пор я все падаю!..

В пятом действии я должен был умереть от удара. К тому времени я и на самом деле был полумертвым от страха. Я должен был выхватить меч и дико закричать: «Звоните в колокола, огонь из всех оружий!» — а потом безжизненно рухнуть на трон. Я уже узнал ужасающую вещь: аудитория не состоит из одних только доброжелательно настроенных друзей — в пятом ряду сидел активный комментатор. Я с силой схватился за рукоятку меча и с ужасом обнаружил, что он застрял в ножнах. Застрял, и все. На премьерах такое часто бывает. В анналах театра много рассказывается о маленьком невидимом человечке, который пробирается на сцену во время каждой премьеры и забивает мечи в ножны, отключает телефоны, стопорит двери. Это явление вполне обычное, но я был дебютантом и еще не знал о

существовании «невидимого человечка». Я пытался еще и еще раз вытащить меч, пока не осознал, что, кроме моей предсмертной тирады, мне ничего не оставалось. Наконец, голосом, перешедшим в трель мальчишеского сопрано, я пронзительно завизжал: «Звоните в орудия, огонь из всех колоколов!»

Эффект был грандиозный, но, прежде чем кто-либо успел проявить свою самостоятельность каким-нибудь комментарием, я, как самоубийца, бросился вниз со всей высоты ступенек, идущих от трона. Это выглядело как показательное выступление по прыжкам вниз головой, так как я вложил в свой бросок всю мускульную энергию моей юношеской силы! Это было единственное, что я мог выдумать; мне было все равно, убьет меня это или нет. Я действительно чуть не разбился, но одновременно вышел на поверхность, потому что дублинцы, хотя и жестокие критики, щедры также и на похвалы. Они говорили: «Вот актер, который способен грохнуться головой вниз и заставить вас в это поверить». В течение долгих лет борьбы, следовавших за моим дебютом, я никогда не слышал такой овации. Среди длинного цикла премьер эта первая премьера в театре «Гейт» запомнилась мне лучше всех.

Когда я начал выступать в театре, я относился к нему как к игре; меня не интересовало, выиграю я или проиграю. Теперь, конечно, это меня очень беспокоит, и я часто оказываюсь в числе проигравших. И все-таки я не продам свою любовь к театру за все высоты Бродвея или Уэст-Энда. Я не горжусь началом своей карьеры, я не горжусь тем, что начал ее как авантюрист, но я искреннейшим образом благодарен тому господину с пятого ряда, который поднес мне драгоценный подарок — страх сцены. С этого началось мое уважение к театру. [42]

Позже я поехал в Испанию. Мне было уже семнадцать лет. Я был только на юге, в Андалузии. В Севилье я жил в квартале Триана. В то время я писал детективы, два дня в неделю, за триста долла-

ров. На эти деньги я жил в Севилье, как гранд. Там было столько страстных любителей корриды, что я тоже этим заразился. Я даже сам выступал: на афишах меня называли «Американец». Но я быстро понял, что хорошего тореадора из меня не получится, и решил начать писать. [33]

Шекспир и традиции

После смерти Шекспира пуритане закрыли театры, и тогда оборвалась одна из великих сценических традиций, традиция, истоки которой следует искать в сценических формах, созданных актерами из народа еще до Возрождения, в те времена, когда они играли на базарных площадях и на папертях английских церквей.

Что касается Реставрации 1660 года, то, по правде говоря, она вовсе не «реставрировала» старый театр. Она создала новый театр при королевском дворе, но не новый театр таверны. Он был полон музыки и остроумия, но совершенно лишен поэзии. Читая пьесы тех времен, мы слышим между строками текста свистящий шепот сплетниц в бальном зале, шорох атласных туалетов, слышим, как дамы обмахиваются веерами в удушливой атмосфере под люстрами.

Трудно поверить, что актеры, призванные развлекать господ на подобных аристократических приемах, могли следовать театральной традиции Шекспира, когда актеры пили, ели и не боялись ни крови, ни грома, когда театр был открыт не только публике, но и небу и приходилось считаться со всеми особенностями английского климата, когда плату за посещение требовали тут же, у входа. Очевидно, что актерам Реставрации так же, как и актрисам, появление которых на подмостках было характерным для той эпохи, гораздо ближе была Венеция, чем веселая Англия.

Когда же спустя годы народ, пахивающий джином, вновь возвратился в театр, душа актера была спасена подбадривающими искрен-

ними криками «браво!» и здоровыми требованиями людей, заплативших за вход. Театр обрел вновь свою жизненную силу. Жизненную силу, но не жестокость.

На помощь были призваны специалисты, которые быстро набросали счастливые развязки к добрым старым кровавым трагедиям. И тогда Лир помирился с Корделией, а Джульетта, проснувшись в нужный момент, вышла замуж за Ромео. По ряду свидетельств, актеры играли прекрасно, и это вполне вероятно. Но произошло нечто более значительное, чем изменения в тексте и появление белых париков, отрезавшее «исполнителей Шекспира» XVIII века от тех, которые читали белые стихи в тот короткий, но радостный период, когда еще писали белыми стихами.

Изменился сам англичанин. Теперь он стал строить свой дом из кирпичей и искусственного мрамора. Он стал пить чай и кофе с таким же успехом, как спирт и вино. Конечно, он был и всегда останется англичанином. В соответствии с этим он совершал прогулки верхом и выходил на кораблях в море. Хотя он так и остался искателем приключений, но теперь к этому качеству прибавилось еще одно: он стал протестантом. Он уже не мог так прямо и открыто смотреть на свою врожденную жестокость. Он становился идеалистом и, следовательно, рисковал в скором времени быть обвиненным в лицемерии. Он культивировал в себе эту доброжелательность, которая теперь так свойственна его расе, забыв о другом своем достоинстве — о нежности, которая красила его, когда он еще не был полностью цивилизован. Но теперь, будучи полностью цивилизованным, он готовился взвалить на себя тяжелую ношу — респектабельность, которая с момента появления паровой машины везде связывается с его именем.

Иными словами, тип елизаветинских людей исчез. Каким же образом несчастный актер под белым париком мог увидеть в зеркале, которое он протягивал природе, идеальное отражение шекспировской страсти? Мы уже сказали, что жестокость больше не была присуща английскому сценическому искусству. И в наши дни ему главным

образом не хватает жестокости, противопоставленной простому живописному воздействию. Другие же его качества или стерлись, или исчезли совсем.

Эмоциональный регистр елизаветинского человека был чрезвычайно богат: лирика, свежая как майское утро, уравнивала почти варварскую жестокость, тонкость в нем чудесно переплеталась с невинностью. Язык того времени восхищает нас своим великолепием и чисто нордической чувственностью. Тем не менее в поэзии продолжала присутствовать мелодичность старых песен и в драме, несмотря на сложную интригу в итальянском стиле, сохранялась напряженность истории, рассказанной у камина.

Этот наспех собранный урожай перед неожиданным наступлением пуританской зимы является (до наших дней) основным источником вдохновения для английского театра, вдохновения, которое он находит в пьесах Шекспира. Английская природа и любовь к ней — вот что сближает современных англичан с их старыми поэтами. Язык, несмотря на то, что звучание его изменилось, также объединяет их через пропасть времени. Драматическая выразительность шекспировских пьес удерживает их в репертуаре, а универсальность героев и не тронутая временем красота стиха поддерживают в них огонь жизни.

Но если сценическое искусство XVIII века сильно отличалось от театра Генриха V, то между театральной сценой времен Шекспира и лондонской сценой Уэст-Энда XX века не осталось почти ничего общего. В театр проникло газовое освещение, потом оно отступило на задний план; прожектор заменил художника-декоратора. Героиня уступила место романтике и живописности. И тогда послышался голос режиссера (профессия, недавно возникшая, но успевшая с тех пор занять твердое место в сценическом искусстве). Школа, отмеченная тщательной отработкой и шлифовкой ненужных деталей, превратила инсценировки английских классиков в помпезные спектакли в немецком стиле. Другие в ответ на это подчинили елизаветинские драмы моде времен Виктории: с приходом художников Аппиа

и Крэга полотняный фон уступил свое место ширмам и драпировкам. Были введены постоянные сценические подмостки.

Актеры стали принимать дворянские титулы, вошли в круг крупной буржуазии, ознакомились с Фрейдом и Станиславским, стали ремесленниками нового реализма, а затем отошли от него, чтобы служить «поэтическим ценностям».

В тот период трактовка произведений Шекспира колебалась между подчеркнутой жестокостью и изысканной деликатностью. Так же неустойчивы были веяния в переизданиях шекспировских драм.

Они появились то в полном, то в сокращенном виде, «адаптированные» или совсем без купюр, подобно моде, диктующей длину юбок.

Пьесы оставались неизменными, но актеры каждого следующего поколения накладывали на них печать своего времени. Я имею в виду, безусловно крупных актеров, таких, как Гаррик, миссис Сайдон Фелпс, Макреди, Кин, Ирвинг и Эллен Терри. Они представляются нам величественной процессией гигантов, они возвышаются над остальными, но все же не обладают полным иммунитетом против веяний своего времени. И в значительной степени они сами являются законодателями этих веяний. Но ни одно из этих славных имен не цитируется, когда речь заходит о «хранителях традиции». Все они были индивидуалистами и революционерами, которые уничтожали существовавшие тенденции и создавали, увлекая одной силой своей личности, новые театральные школы, или, точнее, поколение подражателей.

В наши дни Дездемона всегда изображается блондинкой, а Джульетта — брюнеткой. Еще со времен Байрона актеры, исполняющие роль Гамлета, рассматривали рубашку с расстегнутым воротом как нечто имеющее в их исполнении принципиальное значение. Но слово «традиция» слишком серьезно, и было бы неуместно применять его к таким мелочам.

Дело в том, что в мире английского языка трудно установить какую-либо связь между современными актерами и создателями основных

образов драматургического наследия XVI века. Может быть, в этом повинна та огромная техническая свобода, которая свойственна тем, кто говорит ямбическим слогом (в отличие от рифмованного александрийского стиха), и, безусловно, то, что в Лондоне нет театра, эквивалентного «Комеди Франсэз». Но каковы бы ни были тому причины, надо согласиться с тем фактом, что ни один исполнитель Шекспира не может сослаться на традицию достаточно древнюю, которая могла бы быть бесспорной.

И это еще потому, что общеизвестная «шекспировская традиция», которую так часто упоминают, скорее догма, чем легенда. Фактически это совсем не традиция, под этим слишком часто просто подразумевается набор дурных привычек. Великий актер, подобно античным богам, должен убить своего создателя. И когда колесо сделает полный оборот, пусть он погибнет, сраженный новым Мессией, и это так же неотвратимо, как смерть зимы по пришествии весны. Такова единственная достойная уважения традиция классического английского театра. Она еще больше похожа на английский климат. Это традиция изменчивости. [14]

Мир театра

Замысел спектакля «Макбет» не был столь произволен и безумен, как это могло показаться на первый взгляд. Мы хотели — стремились — дать негритянским актерам, многие из которых очень талантливы, возможность сыграть в произведении такого типа, который обычно от них закрыт. Чаще всего неграм достаются роли старых дядюшек или мамаш с цветными носовыми платками, обжиралюшек арбузами негритят и т. д. Так что мы решили найти нечто иное, чтобы дать возможность неграм показать, на что они способны в классических спектаклях.

Мы перенесли действие нашего «Макбета» на остров, возможно остров Гаити времен правления черного императора Жана-Кристофа. Меняя «чертовы степи» на «ужасные джунгли», мы не оказались

столь смешными, как можно было предположить, потому что актеры были замечательные, и на сцене кипела жизнь, и, самое главное, ведьмы прекрасно превратились в служителей культа Воду.

Эти служители были специально вывезены нами из Африки. Мы попытались получить их с вест-индских островов, но правительство Вест-Индии придерживалось той точки зрения, что культа Воду не существует вовсе, так что нам пришлось добираться до Золотого Берега, откуда мы и привезли труппу, во главе которой стоял карлик с золотыми зубами. Я никогда не знал его африканского имени, все мы называли его Джазбо. На каждом из его золотых зубов было по алмазу, и он единственный из всей компании хоть чуть-чуть говорил по-английски. Он был человеком выдающимся и поразил весь нью-йоркский Гарлем, где мы репетировали в знаменитом старом театре «Лафайет».

Другие представители этой группы не только не говорили по-английски, но вовсе отказывались говорить. Их общение с окружающими ограничивалось барабанным боем. Они были очень таинственными и даже слегка пугающими. Как-то раз Джазбо подошел ко мне и потребовал двенадцать живых козлов. По-моему, за всю историю постановок пьес Шекспира во всем мире еще никогда в первый день репетиций не требовалось двенадцать живых козлов-исполнителей. Конечно, мы были удивлены и спросили Джазбо, зачем ему козлы. Он ответил: «Козлы, черные козлы, для дьявольского барабанного боя».

Было очевидно, что эта труппа, которую мы привезли за огромные деньги, не будет выступать, пока не получит своих козлов. Так как спектакль получал государственную субсидию, мы должны были заполнить соответствующее требование в трех экземплярах, ведь не могли же мы просто отправиться на розыски двенадцати живых козлов. Вы можете себе представить реакцию Вашингтона!

Наконец барабаны были готовы, и начался барабанный бой. А за кулисами возникла легенда, она постепенно распространилась по всему Гарлему, что коснуться этих барабанов означало умереть.

Действительно, один несчастный рабочий дотронулся до одного из барабанов и на самом деле упал с лестницы и сломал себе шею. Это, конечно, было всего лишь трагическое совпадение, но после этого к Джазбо и его таинственным африканским барабанщикам относились с крайним уважением. Премьера «Макбета» состоялась, барабанщики прекрасно делали свое дело, сцена со служителями культа Воду прошла прекрасно, и спектакль как будто всем понравился. Критики, в общем, к нам отнеслись хорошо — кроме Перси Хеммонда.

Конечно, Перси Хеммонд был хорошим театральным критиком, и я не хочу неуважительно отзываться об усопших. Тем не менее он написал заметку, где утверждал, что неграм нужно запретить участвовать в спектаклях на не негритянские сюжеты. В Гарлеме это, конечно, крайне плохо восприняли — как нападение на черную расу. В самый разгар дискуссии на эту тему ко мне подошел Джазбо. Наша беседа, напоминающая диалоги фильмов о Тарзане, была приблизительно следующей:

Д ж а з б о. Этот критик — дурной человек.

О. У. Да, он дурной человек.

Д ж а з б о. Хотите, я сделаю бери-бери на этот дурной человек?

О. У. (остолбенев). Давайте, делайте любые бери-бери, какие вам только угодно.

Д ж а з б о. Барабаны начинать немедленно. Дурной человек умирать через двадцать три часов.

В тот вечер барабаны бешенствовали более, чем когда-либо, и спектакль прошел прекрасно. На следующее утро, когда я проснулся и сделал все, что делаю обычно, я узнал из газеты, что мистер Перси Хеммонд умер в собственной квартире.

Подумав как следует, я рассудил, что в эту историю трудно поверить, но все обстоятельства подлинны. И мне кажется, что некоторым из наших критиков было бы интересно узнать о том, что иногда случается с ними! [42]

В наши дни театр «Меркурий» невозможно бы было организовать по экономическим причинам. Создание его в свое время оказалось возможным только потому, что я зарабатывал три тысячи долларов в неделю на радио, из которых две тратил на поддержание театра. В то время подобная поддержка могла еще обходиться сравнительно дешево. Плюс к этому у меня были великолепные актеры, и самое великолепное то, что «Меркурий» находился на Бродвее, а не «вне». Характеризовало театр «Меркурий» именно то, что он был рядом с театром, где ставили музыкальные ревю, с театром коммерческим, был в гуще других театров. В соседнем блоке находился «Груп-театр» — официальный театр левых; мы были связаны друг с другом, но неофициально; мы принадлежали к одному поколению, хотя шли разными путями. [33]

Наш театр с классикой обращался по-своему. Мы не хотели привлекать зрителей, приносящих с собой вязание...

После передачи о марсианах, состоявшейся за два вечера до премьеры пьесы «Смерть Дантона», я получил несколько угрожающих писем от людей, которые без всякой необходимости впали в панику. Некоторые в своих угрозах доходили до оскорблений. Один из них звонил мне каждые пятнадцать минут в театр и сообщал, что на премьере «Смерти Дантона» я буду убит. Он позвонил мне в уборную за секунду до того, как был поднят занавес, и начал мне говорить, что я приговорен к смерти. Я его, конечно, осмевал, но вы можете себе представить, что я в этот момент чувствовал.

В конце пьесы я должен был стать перед занавесом в роли Сен-Жюста и произнести речь о французской революции. Могу вам сказать точно, что ни разу за всю свою жизнь я так не боялся.

Стоя перед занавесом, освещенный белым светом прожекторов, я мог видеть первый ряд зрителей. Пьеса успехом не пользовалась. Атмосфера была крайне недоброжелательной. Один из зрителей в первом ряду пристально смотрел на меня. Как только я открыл рот, чтобы начать говорить, он сунул правую руку во внутренний карман и на мгновение замер. Я с ужасом уставился на него. Мо-

жет быть, это и есть убийца? Покопавшись в кармане, этот человек в конце концов вынул часы, взглянул на них, тяжело вздохнул и, скрестив руки, продолжал на меня смотреть. В его взгляде была какая-то беспросветная скука, и он зевнул. Ну так уверяю вас, что в этот момент я предпочел бы быть убитым!

Я прекрасно сознаю, что любое количество разочарований не должно ни в какой степени уменьшать мою веру в свои силы, и тем не менее они меня убивают. Например, сегодняшний случай был для меня не шоком, не ощущением неудачи, а подтверждением глубокого убеждения. Я имею в виду возвращение Беном Бойаром моей рукописи «Идущая песня». Я даже не был удивлен. Он сказал: «Это хороший замысел. Читать рукопись приятно. Может получиться прекрасная книга. Вполне возможно, что это даже хорошая пьеса. Но она не даст прибыли. Это не коммерческая пьеса. Во всяком случае, так мне кажется. Может быть, я ошибаюсь». И он вежливо поблагодарил меня за то, что я предоставил ему возможность прочесть пьесу. [42]

Что новенького у марсиан!

Я работал на радио на сумасшедшей скорости. Самым трудным было найти предлог, чтобы не присутствовать на репетициях! Я редко просматривал текст перед началом передачи и не подозревал о том, положительный я герой или злодей, до ее середины. Это, конечно, было идеальным вариантом для некоторых из детективных передач, в которых я нередко участвовал. В конце концов, если я сам не знал, что со мной случится, то было маловероятно, что слушатель может об этом догадаться! [42]

«Итак, начинаем радиопередачу с планеты Марс» — начало было неплохое, но с того вечера каждый второй, кому я попадался на глаза,

неизменно окликал меня: «Эй, Орсон, что новенького у марсиан? Когда собираетесь постращать нас снова? Ха-ха-ха...»

Но время все стирает, и в наши дни миллионы людей даже не догадываются о том, что произошло на американском радио тридцать три года назад, в предпоследний день октября.

Попробуйте вернуться к тем временам, когда радио было поистине великим явлением... Оно занимало громадное место в нашей жизни. В те дни, когда еще ничего не знали о телевизорах и транзисторах, радио было не просто шумом, доносящимся из чьего-то кармана, это был голос авторитета.

Я полагал, что пришло время использовать этот авторитетный голос. Он и прозвучал в радиопостановке «Борьба миров», извещающая слушателей о том, что марсиане приземлились в штате Нью-Джерси и начали захват территорий. Не забывайте, что это было 30 октября, в канун «Дня всех святых». На Среднем Западе, где прошло мое детство, в этот вечер разыгрывались разные шутки: мазали мылом стекла, звонили в колокола, а мы, дети, заматавшись в простыни и нацепив на голову выскобленные внутри тыквы, бродили под окнами, пугая соседей привидениями.

Итак, в той злосчастной радиопередаче я прокричал «караул», и несколько миллионов человек одновременно услышали этот крик. На этот раз пугалом явились не тыквенные головы, а летающая тарелка с Марса. Беда в том, что слушатели начисто забыли, что это был за день.

Передача начиналась с выступления оркестра Рамона Рамиреса, который мы специально пригласили.

«Томная музыка Южной Америки переносит вас в залитый лунным светом дансинг отеля «Астория» в Бруклине...»

Внезапно оркестр смолк.

«Мы прервали нашу передачу, чтобы сделать специальное сообщение: странный предмет непонятной формы приземлился на ферме, недалеко от Гроверз Милз, штат Нью-Джерси. Полиция и войска выехали на место происшествия. Не выключайте радио и следите,

как будут развиваться события. А теперь вернемся в дансинг, залитый лунным светом».

Но ненадолго...

«Леди и джентльмены, пространство вокруг Гроверз Милз оцеплено, но одной из воинских мотоциклетных частей удалось пробиться к тарелке. Наш специальный корреспондент Джек Вексли расскажет вам о своих непосредственных впечатлениях с места происшествия».

Должен сказать, что ни один радиокомментатор, повествующий об истинных катастрофах, не был так убедителен и красноречив, как наши актеры, перечислявшие на всю страну мифические ужасы, связанные с появлением марсианских пришельцев.

Один из актеров отлично имитировал голос Франклина Рузвельта. И в тот момент, когда по радио прозвучал — как можно было предположить, из Вашингтона — его призыв к американцам оставаться сплоченными и не впадать в панику, тысячи и тысячи людей бросились на улицу. Казалось, что все население Америки покинуло свои жилища. Многие по каким-то невообразимым причинам обмотали головы полотенцами. На кой черт им понадобились полотенца, я до сих пор не могу понять.

Мы почувствовали что-то неладное, когда студия, из которой велась передача, начала наполняться полицейскими. Фараоны были сбиты с толку, потому что не знали, как можно арестовать целую радиопрограмму... Таким образом, передача продолжалась. Последствия оказались самыми неожиданными.

Телефонная сеть была забита в течение нескольких дней, и вам целую неделю не удалось бы дозвониться к вице-президенту. Жильцы одного из домов высыпали на улицу и, задрав головы, не сводили глаз с человека, который, стоя на крыше и вооружившись биноклем, комментировал движение проклятых марсиан, крадущихся через Манхэттен к Бронксу. В полицейское управление Сан-Франциско ворвалась женщина в изодранном платье; задыхаясь и со словами: «Это не поддается описанию» — проглотила яд, чтобы избежать позорных последствий. К счастью, она осталась жива.

Здесь, в Голливуде, Джон Барримор тоже внимательно слушал передачу. Он допил свое виски с содовой, пошатываясь, вышел во двор и направился к псарне, где жили его великолепные датские доги. Со словами: «Спасайтесь как можете» — он отворил ворота, выпуская псов на свободу. Прославленный и почтенный кинорежиссер Вуди Ван Дайк, морской офицер в запасе, с первыми словами сообщения вскочил в свою машину и устремился в военно-морское управление, чтобы доложить, что он готов исполнить свой долг. Кстати, о флоте. В Нью-Йоркском порту все увольнения на берег были тотчас отменены. По правде говоря, трудно понять, какой прок был в этом, так же как в отрядах моторизованной полиции, ринувшейся в Нью-Джерси.

Был теплый воскресный вечер. Все машины, какие могли двигаться, были на улице, и все репродукторы были включены. Но полицейские мотоциклы не были радиофицированы, а потому вообразите картину: перед изумленными глазами полицейских штата Нью-Джерси на полном ходу — девяносто миль в час — несутся машины, и ни одна из них не желает остановиться. Хозяева этих машин и испуганные пассажиры даже не смотрели на полицейских. Они мчались вперед, в горы, и не только добрались до этих гор, но и остановились там. Годы спустя мне довелось говорить с человеком, состоявшим в Обществе Красного Креста. Он рассказал, что в его обязанности входило успокаивать сограждан, убеждая их вернуться, но потребовалось ровно шесть недель, чтобы водворить их обратно.

Итак, доказано, что фантастические слухи о летающих тарелках, распространившиеся по всему миру, родились после той самой радиопередачи. Но далеко не все смеются над ними. На этот счет существует множество мудреных теорий, подкрепленных надежными свидетельствами очевидцев. Нет, далеко не все смеются над ними. Но большинство все-таки смеется. И существует еще одна теория — что это дело моих рук. Существует также мнение, что целью моей передачи было успокоить вас, подсунув мысль о том, что появление существ с другой планеты может быть только шуткой.

Таким образом... по мере того как все больше и больше непонятных предметов будет вступать в контакт с нашей ничего не подозревающей планетой, тем больше поводов будет для смеха.

Леди и джентльмены, смейтесь, не переставайте смеяться. Вы почувствуете себя счастливее и будете счастливы до тех пор, пока сможете. И это будет продолжаться до того дня, который ваши новые хозяева-инопланетяне выберут для того, чтобы объявить, что покорение земли закончено. [62]

«Гражданин Кейн»

Голливуд — позолоченное предместье, очень удобное для игроков в гольф, садовников, посредственностей и самодовольных кинозвезд. Я ни то, ни другое, ни третье.

В словаре Голливуда гений — это значит человек, который уже мертв и совершенно бесполезен. В области кино есть только два человека, вполне заслуживающих названия гения,— это Чарльз Чаплин и Дэвид Уорк Гриффит. [42]

Мне повезло, как никому. Затем меня преследовало невиданное в истории кино невезение. Это в порядке вещей: я должен был расплатиться за то, что мне повезло больше всех за всю историю кино. Никогда еще режиссеру не была дана подобная власть в пределах голливудской системы. Я был полновластным хозяином и имел право художественного контроля. [33]

Заявление на пресс-конференции

Я уверен, что зритель имеет право посмотреть фильм «Гражданин Кейн». Я не могу стоять в стороне, если показ этой картины будет запрещен, ибо это приведет к разрыву отношений между мною как продюсером и зрителями. У меня в настоящее время достаточно

денег, чтобы перекупить «Гражданина Кейна» у «РКО» и показать его самостоятельно. По моему договору с «РКО» я имею право требовать показа этой картины и при необходимости прибегнуть к судебному разбирательству. Фирма «РКО» должна показать «Гражданина Кейна». Если она этого не сделает, я дам моему адвокату указание немедленно начать действовать. Мне сообщили, что на кое-какие организации было оказано сильное давление с целью запрещения моей картины из-за поверхностного сходства некоторых эпизодов моего фильма и фактов биографии Уильяма Рэндольфа Херста. Любое подобное запрещение являлось бы вопиющим нарушением права на свободу слова и ущемлением самостоятельности кинопромышленности как основного вида искусства в нашей стране. Нет никаких фактов, которые бы могли действительно объяснить такое положение.

Создавая «Гражданина Кейна», я не собирался обращаться ни к жизни мистера Херста, ни к жизни какого бы то ни было другого реального человека. Я никогда не разрешал, чтобы под моим именем публиковались какие-либо противоположные этому утверждения. «Гражданин Кейн» — история жизни полностью вымышленного лица. Сценарий фильма был проверен и поддержан фирмой «РКО» и цензурной комиссией Хейса. Ни одна из этих организаций, также как и никто из моих сотрудников не имели представления о том, что в картине есть нечто иное, кроме психологического анализа вымышленного героя. Я крайне сожалею, что кто-то вообще мог воспринять «Гражданина Кейна» как фильм, имеющий отношение к кому-либо из живых ныне лиц, и обвинить в этом его создателей. [42]

Вместо опровержения

«Гражданин Кейн» — история поиска репортером редакции кинохроники значения предсмертных слов Кейна. Он надеется, что они придадут его репортажу необходимый смысл. Он считает, что предсмертные слова человека должны объяснить его жизнь,— может

быть, они действительно ее объясняют. Он никогда не узнает, что Кейн имел в виду. Но зритель узнает. Поиски приводят к пятерым, хорошо знавшим Кейна, людям, которые его любили или ненавидели.

Они рассказывают пять различных историй, каждая из которых пристрастна. Истина о Кейне, как и истина о любом другом человеке, может быть вычислена только как сумма всего того, что о нем было сказано.

Нам говорят, что Кейн любил только свою мать, только свою газету, только свою вторую жену, только самого себя. Может быть, он любил и то, и другое, и третье или ничего. Судить надо зрителю. Кейн был эгоистичным и бескорыстным, он идеалист и негодяй, величайший человек и мелочный. Все зависит от того, кто о нем говорит. О нем никогда объективно не судит ни один из рассказывающих, и суть фильма не столько в том, чтобы дать решение проблемы, сколько в изложении ее. Чтобы легче всего было проводить параллели между Кейном и другими знаменитыми газетчиками, самое простое — не смотреть этот фильм. «Гражданин Кейн» — портрет частной жизни известного человека. Я знаком с некоторыми издателями, но ни одного из них не знаю настолько, чтобы использовать в качестве модели. Постоянно проводились параллели между моим фильмом и карьерой Уильяма Рэндольфа Херста. Это некрасиво и по отношению к Херсту и по отношению к Кейну. [42]

— За «Гражданина Кейна» хвалили в основном вас, а это несправедливо, потому что не следует забывать Германа Дж. Манкевича, написавшего сценарий, — сказал в одном из своих интервью Джон Хаузмен.

— Манкевичем было написано несколько больших сцен. Мне очень повезло, что я работал с Манкевичем: все, что касается «бутона розы», — его идея. Но, откровенно говоря, она мне не особенно нравится, хотя и работает. [33]

— Вообще сценарий «Гражданина Кейна» мы писали вчетвером. Подписали его только Манкевич и я, но следует сказать, что Джозеф Коттен и Джон Хаузмен также авторы «Гражданина Кейна». Манкевича больше всего интересовал персонаж Бернштейна. [19]

Мне очень повезло, что оператором был Грегг Толанд — лучший из когда-либо работавших со мной кинооператоров, что попались актеры, никогда до той поры не работавшие в кино. Все они были из моего театра. Я никогда не мог бы сделать «Гражданина Кейна» со старыми киноактерами, потому что они бы немедленно сказали: «А что мы, собственно, делаем?» Их раздражало бы, что я новичок, и это испортило бы фильм. А фильм оказался возможным только потому, что я оставался, как говорится, в кругу семьи.

Всеми нововведениями «Гражданина Кейна» я обязан исключительно собственному невежеству. Если это слово вам кажется неподходящим, замените его ненавистью. Я решил для себя: камера должна быть в состоянии сделать именно то что нужно без всяких сложностей. Когда мы собирались снимать первый кадр фильма, я сказал: «Давайте сделаем так!» Грегг Толанд ответил, что это невозможно. Я настаивал: «Попробуем, а там увидим. Почему, собственно, невозможно?» Нам даже пришлось выдумывать специальные линзы — тогда не было нынешних объективов. [33]

В течение первых десяти дней съемок я сам устанавливал освещение, так как полагал, что это моя обязанность. Грегг Толанд, знаменитый оператор, не препятствовал, но исправлял то тут, то там, пока я на секунду отворачивался в другую сторону. Через десять дней я все понял и извинился перед ним. Впрочем, я и сегодня уверен, что освещение — дело режиссера. Технике в кино, как и в любой другой профессии, можно обучиться за пару дней. Трудно научиться ее использовать так, чтобы возникло искусство. На это нужны годы. [31]

У меня не было предварительной раскадровки. Я все импровизировал прямо на съемочной площадке. Стены мы сделали передвижными, и таким образом в нужный момент я мог установить камеру, где хотел. Кстати, я собираю на площадке в двадцать пять раз больше предметов, чем нужно, но всегда выбираю их в том стиле, который хочу придать сцене. Фиксируя кадр, я устанавливаю окончательное решение и строю его, используя лишь некоторые из собранных таким образом элементов. [19]

«Гражданин Кейн» — автобиография? Вовсе нет. Не могу понять, каким образом еще живет эта легенда. Кейн родился бедным. Я же обеднел как раз к тому возрасту, когда Кейн унаследовал свое состояние. Его детство было одиноким, без любви. Мое — наоборот. У меня не было «бутона розы». Да, кстати, эта идея «бутона розы» менее всего нравится мне в фильме. Она действительно неудачна — какой-то упрощенный, расхожий фрейдизм. [32]

Кейн злоупотребляет могуществом массовой печати и восстает против закона, против традиций века либерализма. Он по дешевке продает то, что я считаю цивилизацией, пытаюсь стать королем своего мира, как и Куинлен в своем маленьком пограничном городке. Именно в этом их сходство. И тут они объединяются с Гарри Лаймом, всепрезирающим и пытающимся быть королем в мире беззакония.

Мне кажется, что Кейн — отвратительная фигура, но как человеку я ему симпатизирую. [54]

Кейн говорит своему банкиру: «Я мог бы стать великим человеком, если бы не был так богат».

В этом вся суть. Любая причина может разрушить величие: женщина, болезнь, богатство. Моя ненависть к богатству сама по себе не

маниакальна. Я не думаю, что богатство — единственный враг величия. Если бы Кейн был беден, он не стал бы великим человеком, но определенно, что он пользовался бы успехом. Он думает, что успех дает величие. Это говорит герой, а не я. Кейну удастся достичь определенного класса, но никогда — величия.

И не потому, что ему все кажется простым. Так он сам себя извиняет. Но по фильму этого не видно. Конечно, раз он оказывается владельцем крупнейшего состояния в мире, то все становится проще, однако американские плутократы совершили самую грандиозную ошибку этого поколения, когда воображали, что богатство автоматически дает человеку определенное положение. Кейн поистине дитя своего времени. Этот тип богатого человека сегодня почти исчез. Эти плутократы воображали, что могут стать президентами Соединенных Штатов, как только того захотят. Они воображали, что могут все купить. Ведь даже не будучи умным, можно заметить, что не всегда бывает именно так.

Не в реализме дело. Этого типа плутократов больше не существует. Многие изменилось и особенно в экономических структурах. Очень небольшому количеству богатых людей удается сегодня целиком и полностью контролировать свои капиталы: обычно их деньги контролируются другими. Как и во многих других областях, это вопрос организации. Они — пленники своих денег. Я не говорю это с сентиментальной точки зрения: в настоящее время сохранились только комитеты и члены различных советов... Они больше не свободны творить за свои деньги любое безумие, как бывало тогда. Прошло время этих эгоцентричных плутократов, так же как исчез и этот тип хозяина газет.

Для Кейна очень характерна одна черта, которая другим не свойственна: он никогда не зарабатывал деньги — всю свою жизнь он их тратил. Он не принадлежал к категории разбогатевших капиталистов: он только тратил.

Кейн даже не брал на себя ответственности подлинного капиталиста.

«Гражданин Кейн» в прокате прошел неплохо. Но мои голливудские проблемы возникли еще до моего прибытия туда. Проблема заключалась в договоре, который предоставлял мне полную свободу и который они подписали до моего приезда. У меня было слишком много возможностей и власти. И в этот самый момент против меня был организован заговор. От результатов его действия я так никогда и не оправился. Все дело в том, что мои фильмы никогда не приносили огромных барышей. Вот, если вы добьетесь подобного успеха, тогда вам все прощают! [33]

После «Гражданина Кейна»

— В «Великолепных Эмберсонах» вы, как принято писать, оплакивали эпоху, пришедшую к упадку?

— Не столько эпоху, сколько определенную систему моральных ценностей, которые уничтожаются и исчезают. В «Эмберсонах» их уничтожает автомобиль, в «Колоколах» — интересы могущества, долга, ответственности, национального величия и т. д.

— Вместе с «Великолепными Эмберсонами» фильм «Полуночные колокола» как будто один из самых характерных для вас. Быть может, потому, что оба они самые лирические.

— Да, я согласен. Я не знаю, подходит ли сюда слово «лирический». В эти фильмы я вложил много личного, выношенного. Люди представляют себе мои фильмы жестокими и иногда холодными, но я думаю, что «Эмберсоны»... этот фильм ближе всего к тому, что мне хотелось бы делать в кино. Вопрос какого-то особого «стиля Орсона Уэллса» — плод преувеличения. Я не думаю, что в моих фильмах господствует форма. [37]

Пять, быть может, шесть частей «Эмберсонов» сохранились в том монтаже, который я закончил перед отъездом в Южную Америку,

за исключением одного вырезанного куска из середины длинного плана, снятого с движения. Были вырезаны реплики, касающиеся маслин, лишь недавно появившихся в городе. И не спрашивайте меня, почему они решили вырезать именно это. В результате появился абсолютно ненужный скачок в сцене, снятой первоначально одним куском. Я также сам смонтировал и конец «Эмберсонов», но после предварительного просмотра он был перемонтирован заново. Около сорока пяти минут экранного времени были просто вырезаны — в сущности, самое сердце фильма,— первая часть была с этой точки зрения только подготовкой. Заключительный эпизод в больнице был написан кем-то другим. Он никак не связан с моим замыслом. [46]

Голливуд умер, как только я туда приехал. Было бы лучше, если бы я приехал туда раньше. Именно начало независимого кинопроизводства означало конец моей режиссерской карьеры. Старые хозяева студий — Джек Уорнер, Сэм Голдвин, Даррил Занук, Гарри Кон — все были моими друзьями или дружелюбными врагами, и я знал, как с ними работать. Они все предлагали мне работу. Мне очень везло с этими ребятами. В тот самый момент, когда «независимые» завладели инициативой, мне ни разу не была дана возможность снять американский фильм, разве что случайно. Если бы я приехал в Голливуд в течение последних пяти лет, девственный и неизвестный, я сам бы создал себе репутацию. Но я не девственен; я таскаю за собой собственный миф, и у меня куда больше неприятностей с «независимыми», чем когда-либо с большими студиями. Характер у меня был скверный. Директора студий понимали, что это значит, и если наши интересы сталкивались, обе стороны наслаждались сражением.

Среди сорока картин, производящихся в год на большой студии, вероятно, нашлось бы место одному фильму Орсона Уэллса. Но «независимый» продюсер работает только на себя, и тут мне места нет. [38]

«Чужестранец» — самый ужасный из моих фильмов. В нем нет ничего моего. Джон Хьюстон написал сценарий, не подписавшись в титрах. Я поставил фильм, чтобы доказать, что могу быть обычным режиссером не хуже любого другого, и, кроме того, кончил съемки на десять дней раньше срока. Но я не написал ни единого слова сценария. Хотя нет, я написал несколько особенно понравившихся мне сцен, но их вырезали. Там действие происходило в Южной Америке и не имело почти никакого отношения к основному сюжету. Нет, этот фильм меня совсем не интересовал. Но это не значит, что я к нему подходил цинично, пытался быстрее от него отделаться; наоборот, я старался работать как можно лучше. Среди моих фильмов автором этого я являюсь в наименьшей степени. Я не знаю, хорош он или плох. Мне там нравятся только мелочи: детали жизни городка, аптекарь и т. п.

В «Путешествии в страх» на съемке первых пяти сцен я был на площадке, решал, куда ставить камеру, как это бывало иногда и позже. Другими словами, я приходил на съемочную площадку, устанавливал кадр и освещение, решал, что на такой-то фразе диалога камера будет в таком-то месте и т. д. Так что я в какой-то степени «нарисовал» фильм, но не поставил в собственном смысле слова: режиссером был Норман Фостер. [54]

«Путешествие в страх» было для Коттена, Фостера и меня просто шуткой. Но все-таки я не люблю этот фильм, изуродованный продюсерами. [19]

Как режиссер я не особенно расточителен. Я трачу свои деньги, а не чужие. Существует миф, по которому я всегда выхожу за пределы бюджета своих фильмов. Вот как этот миф возник.

Пока я еще монтировал фильм «Великолепные Эмберсоны», Нельсон Рокфеллер попросил меня быть руководителем киноэкспедиции в

Южную Америку. Это было связано с полудипломатической миссией, пришедшей в голову Рузвельту в интересах «политики добрососедства». Среди прочего я должен был заснять гигантский документальный фильм в техниколоре о карнавале в Рио. Никакого сценария, никакого сюжета и бюджет в миллион долларов. Колоссальная голливудская киногруппа и тонны технических материалов были отправлены морем в Бразилию, и мы начали с того, что засняли репортаж о карнавале и документальный фильм о самбе. Отснятый материал был очень интересен.

Нас полностью захватила проблема самбы и оркестра для самбы. Когда я почти закончил фильм, мне стало ясно, что источники самбы следует искать в религиозных церемониях культа Воду, который царит в этих странах в туземных поселениях, высоко в горах в округе Рио-де-Жанейро. С большими трудностями мне удалось договориться о заснятии церемонии Воду: мы беседовали на эту тему с главой группы, шаманом необыкновенно жуткой внешности. За съемки мы договорились заплатить им предварительно, и все было как будто в порядке.

Но в Голливуде, где никто вовсе не слышал о самбе — дело было в 1942 году, — посланный нами фильм показался, скорее, таинственным. Никаких «звезд». Даже нет актеров. «Только полно цветных, бьющих в барабан и прыгающих по улицам», — так сказал один из руководителей студии. За это время произошли крупные изменения в фирме «РКО». Друзей Рокфеллера в руководстве уже не было. Основное желание нового руководства заключалось в том, чтобы опорочить старое, и моя маленькая фантазия в Рио, ценой в миллион долларов, даже без сценария, была с этой точки зрения прекрасной мишенью. [32]

Когда шаман спустился с гор и пришел ко мне, чтобы обсудить проблемы съемок, я, к собственному несчастью, вынужден был ему сказать, что съемки окончены, так как я только что получил послание из Голливуда с известием о снятии президента «РКО». Подобно-

го рода вещи случаются не только в южноамериканских правительствах, но также и на киностудиях. Его сняли совершенно внезапно; на его место был назначен новый президент, и мой фильм по этому случаю был прекращен. Я вынужден был сообщить шаману, что на церемонию Воду денег уже нет.

Шаман уверял меня, что все это крайне оскорбительно для него и что он и вся его группа отнесутся к этому более чем плохо. Я сказал, что мне самому очень жаль, так как я более, чем кто-либо другой, стремился закончить фильм и я надеюсь, он понимает, что меня это разочаровало куда больше, чем его. Он ответил, что он и его ребята потратили деньги на новые костюмы специально для съемок. Я посочувствовал ему и объяснил, что из Голливуда просто больше не будут посылать денег. Шаман выглядел очень задумчивым, но одновременно и угрожающим.

Во время нашей беседы меня отозвали к телефону, и я покинул его у себя в кабинете. Я довольно длительное время говорил с продюсерами «РКО» в Голливуде, умоляя их разрешить мне закончить фильм, раз уже затрачено столько усилий и столько денег. Я долго защищал свою позицию, в душе взывая к богу. В конце концов я вполне уверился, что убедил студию в необходимости завершить картину и радостно вернулся к себе в кабинет.

Разочарованный шаман уже ушел. Он ушел в горы и сообщил там, что съемки окончены. Но он все-таки оставил мне послание. На моем столе лежал сценарий фильма «Все это правда». В сценарий была вонзена длинная стальная игла, которая, пробив рукопись насквозь, воткнулась в стол. К игле была прикреплена красная шерстяная нитка. Это был знак Воду.

Конец этой истории был концом фильма. Нам так никогда и не решились его закончить. Фильм «Все это правда» пал жертвой мстительного проклятия Воду!

Я не мог поверить, что вся моя работа в Южной Америке, все эти удивительные кадры, весь труд по двадцать четыре часа в сутки моих операторов, ассистентов и технических сотрудников мог быть выбро-

шен на свалку. Говорили о судебном разбирательстве, даже собрали адвокатов, да и журналисты пришли на подмогу. В конечном счете все это было очень неприятно и оказалось, что ничто не может заставить «РКО» показать фильм.

Мое сотрудничество с этой студией закончилось в обстановке разочарования. [42]

Мне никогда в жизни так и не удалось совсем об этом забыть... [32]

Фостер сделал вместе со мной фильм о бедном мальчике и его быке. Картина вышла на экраны Парижа под названием «Вопли стихии». Первоначально это был один из трех эпизодов фильма «Все это правда». Сценарий его был написан Робертом Флаэрти. У нас украли абсолютно весь сюжет и переделали его на свой лад. Но когда этому фильму присудили премию «Оскар» за оригинальный сценарий, некому было ее получать. Поговаривали даже, что автор вроде бы коммунист! Но было это вовсе не так: никто не пришел потому, что Флаэрти уже умер, а обо мне фирма «РКО» и слышать не желала. [54]

Вы, кажется, знаете историю «Леди из Шанхая»? Я как раз готовил очень зрелищное театральное представление «Вокруг света за 80 дней», продюсером которого должен был быть Майк Тодд. Но внезапно он разорился, и в день премьеры я оказался в Бостоне, даже не имея возможности получить костюмы из камеры хранения, так как мы задолжали пятьдесят тысяч долларов. Без этих денег мы не могли организовать премьеру. В то время я уже расстался с Ритой Хейворит, мы даже не разговаривали. Я вовсе не собирался снимать с ее участием фильм. Я заказал телефонный разговор из Бостона с Гарри Коном, бывшим в то время директором фирмы «Коламбия» и находившимся в Голливуде, и сказал ему: «У меня для вас есть прекрасный сюжет, если вы только мне немедленно вышлете

телеграфом пятьдесят тысяч долларов в качестве аванса за постановку». Кон спросил: «Что еще за сюжет?» Звонил я из театра. Рядом с телефоном была полочка с книгами карманного издания, и я ему дал название одной из них: «Леди из Шанхая». Я предложил: «Купите права на роман, а я сделаю фильм». Через час мы получили деньги. В самолете я прочел книгу — она была ужасна. Поэтому я тут же на полной скорости стал писать новую историю. Я приехал в Голливуд с тем, чтобы снять за шесть недель крайне дешевый фильм. Но я хотел получить больше — деньги мне были нужны для театра. Кон спросил, почему бы мне не снять Риту. Я объяснил, что героиня отрицательная, убийца и что это может повредить тому представлению о Рите как о кинозвезде, которое создалось у зрителей. Рита настаивала на получении этой роли, и фильм обошелся в два миллиона вместо первоначально предполагавшихся трехсот пятидесяти тысяч долларов. Рита работала прекрасно. После просмотра фильма в ужас пришла не она, а Кон. [33]

Портрет Шекспира

- Раз вы так давно общаетесь с Шекспиром, можете ли вы обрисовать его портрет?
- Что вы имеете в виду под портретом?
- Как вы себе его представляете физически и морально?
- Очень, очень милым, очень нежным, большим, веселым и отнюдь не блестящим собеседником. [34]

— Я не стою за то, чтобы экранизировать Шекспира. Я не знаю, может ли существовать счастливый брак Шекспира и кино, но я точно уверен, что мне этого добиться не удалось. В нашем веке существует много вопросов, которые нельзя обсуждать перед лицом шестидесяти миллионов зрителей, а ведь именно к этой нынешней аудитории и должен обращаться кинематографист. Одна из возможностей из-

бежать банальности — вернуться к классикам. Именно по этой причине кинематографисты экспериментируют с Шекспиром, кое-кто ужасающе, другие менее. [15]

— Вы говорили на лекции на Эдинбургском фестивале, что сомневаетесь в возможности счастливого брака Шекспира и кино.

— Я это сказал исключительно из демагогических соображений, пытаюсь понравиться публике. Я должен был прочесть двухчасовую лекцию аудитории, которой мой «Макбет» не понравился. Мне необходимо было с ними подружиться, и первой возможностью было признать, что я, может быть, с ними частично согласен относительно «Макбета», а эта фраза определяла ту крайнюю степень, до которой я мог прийти в этом направлении... Но что касается Шекспира, не следует его воспринимать музейно. Художник обязан найти новый период, воссоздать собственную Англию, собственную эпоху на основе проведенных исследований. Сама драма определяет характер того мира, где она должна происходить. [37]

Я бы очень хотел обратиться к Шекспиру, но мое видение Шекспира не соответствует современной моде: я принадлежу к совсем иной школе. Борьба тут безнадежна, потому что ныне в мире существует шекспировская школа, которую я крайне уважаю, но к которой не принадлежу и рядом с которой мне места как будто нет вовсе, а когда мне удастся все-таки добиться постановки, то это стоит таких мучений! Я не могу себе позволить терпеть подобные поражения. Мне нужно найти область, где у меня больше шансов победить. А возможность потерпеть поражение при постановке Шекспира стала совершенно очевидной в Нью-Йорке по отзывам на спектакль «Король Лир». «Орсон Уэллс — бесталаннейший гений», — писал критик газеты «Нью-Йорк таймс». Так зачем же настаивать на своем? [27]

Если с «Макбетом» меня оставили в покое, то исключительно потому, что никто не знал, с какой стороны взяться за эту пьесу. [19]

«Макбет» был снят за двадцать три дня, включая один день пересъемок. Любой, кто хоть что-то знает о кинопроизводстве, поймет, что это более чем быстро. При создании «Макбета» я не задавался целью сделать великий фильм — хотя это не в моих правилах. На мой взгляд, каждый кинорежиссер, даже если он делает бессмыслицу, должен стремиться поставить великий фильм. Я думал, что, возможно, фильм получится хорошим и что если двадцатитрехдневный срок съемок окажется достаточным, он поможет другим кинематографистам решиться снимать фильмы на сложные темы в более сжатые сроки.

К сожалению, ни один критик в мире не похвалил меня за скорость. Они объявили скандальным, что съемки длились только двадцать три дня. Конечно, они были правы, но ведь не мог же я каждому из них объяснить, что ни один человек не дал бы мне больше ни гроша даже на один-единственный лишний день съемок. [15]

Макбет отвратителен, пока не становится королем, а как только он коронован — он пропал; но став пропащим, он становится великим. До этого момента он был жертвой своей жены и своего честолюбия, а честолюбие всегда отвратительно, это слабость: все жертвы честолюбия в той или иной мере слабые люди. Шекспир выбирал масштабные темы: ревность — «Отелло», честолюбие — «Макбет». Он сделал Макбета королем еще в середине третьего действия, в последующих двух с половиной действиях Шекспир может наконец вздохнуть и сказать: слава богу, я покончил с этим чертовым честолюбием и теперь могу рассказать о великом человеке, умеющем ценить хорошее вино. [54]

На создание «Отелло» понадобилось не двадцать три дня, а четыре года. Но все-таки снимали мы его не все четыре года. На самом деле съемочный период был более или менее нормальным, но часто приходилось распускать группу, потому что я вынужден был уезжать, чтобы сниматься в другом месте. «Макбет», хорошо это или плохо,—своего рода резкий набросок углем великой пьесы. «Отелло», независимо от того, удался этот фильм или нет, приблизительно столь же близок к Шекспиру, как опера Верди. Я думаю, что Верди и Буато имели полное право вносить изменения в пьесу Шекспира, создавая произведение нового искусства; если считать, что кино также особая форма искусства, я вполне закономерно следовал принципу, что возможно свободное и сильное преобразование классики на экране. [15]

— Каков ваш Фальстаф?

— Не знаю... Надеюсь, фильм получится хороший. Я могу пока только сказать, что он будет крайне скромным по изобразительной части. Для меня это прежде всего история людей, и я думаю, что много дураков от кино будут разочарованы. Речь идет о трех или четырех персонажах, которые должны полностью господствовать на экране. В фильме будет много крупных планов. Это будет кино на службе актеров.

— Вас обвиняют в чисто актерском эгоцентризме.

— Все зависит от сюжета. Я никогда бы не играл в собственном фильме незначительную роль. Мне кажется несправедливым утверждение, что я использую камеру для самопоказа, в ущерб другим актерам. Это не так. Хотя после «Полуночных колоколов» об этом будут говорить еще больше. Именно потому, что в фильме я играю Фальстафа, а не Хотспера.

В настоящее время я более всего думаю над тем, каким будет мир, в котором произойдет эта история, как будет выглядеть фильм. Количество декораций, которые я буду в состоянии возвести, настолько мизерно, что фильм неизбежно должен оказаться антибарочным.

В нем должно быть большое количество общих планов, как на сцене или как на фресках. Проблема создания фильма в исторических костюмах вызывает невероятные трудности.

«Полуночные колокола» должны быть крайне бедны в изобразительном плане именно потому, что это на редкость реальная человеческая история. Ничто не может стоять между этой историей и диалогом. Изобразительная часть тут служит как бы зрительным фоном, является чем-то второстепенным. Все внимание поэтому должно сосредоточиться на лицах; в этих лицах мы должны почувствовать и воспринять тот мир, о котором я говорю. Мне кажется, что это будет единственный мой фильм с преобладающим значением крупных планов. Теоретически я против всех и всяческих крупных планов, хотя теорий у меня мало, так как я стремлюсь к предельной свободе. Я решительно против крупных планов, но одновременно уверен, что в данном фильме они необходимы, потому что как только мы отдалимся, отвлечемся от лиц, то увидим множество людей в исторических костюмах и много актеров на первом плане. Чем мы ближе к лицу, тем оно универсальнее; «Полуночные колокола» — печальная комедия, история обманутой дружбы.

Этот фильм заинтересовал меня и как актера, а я редко чем-нибудь интересуюсь в кино с точки зрения исполнителя. Я счастлив, когда могу не играть. Только в двух или трех моих сюжетах мне хотелось сняться.

«Полуночные колокола» — фильм актерский. Не только моя роль, но все остальные позволяют актерам показать свои возможности. «Отелло» мне больше удался в театре, чем в кино. Посмотрим, что будет с Фальстафом — лучшей из когда-либо написанных Шекспиром ролей. По величию он равен Дон-Кихоту. Если бы Шекспир создал только этот восхитительный персонаж, этого было бы достаточно, чтобы стать бессмертным. Я написал сценарий, следуя трем произведениям, в которых появляется Фальстаф, плюс еще одному, где о нем говорят, и дополнил это кое-какими данными еще из одного. Таким образом, я работал над пятью произведениями Шекспира.

Естественно, возникла новая история, история Фальстафа, его дружбы с принцем и его отвращения к принцу, ставшему королем. Я очень надеюсь на этот фильм. [33]

— По пьесам Шекспира создается впечатление, что фильм мог бы быть куда веселее, чем получился.

— Да, это очень печальная история: возможно, она должна была быть жизнерадостной, но стала печальной по моей вине. У Шекспира есть определенная текстовая плотность, которую изменить нельзя. Однако более всего меня занимает в фильме и в моем исполнении то, что мой герой получился куда менее смешным, чем я рассчитывал. Это меня беспрерывно беспокоило во время съемок: чем больше я работал над ролью, тем менее смешной она мне казалась.

Фальстаф — защитник определенной, находящейся в упадке силы — старой Англии, он ведет борьбу, заранее обреченную на неудачу. Трудность в том, что он абсолютно добрый человек, наиболее полное воплощение доброты за всю историю драмы. Его недостатки малы, эти маленькие недостатки он использует для грандиозных шуток. Его доброта подобна хлебу, вину... Именно поэтому у меня и не получилась комедия. Чем больше я играл Фальстафа, тем более чувствовал, что играю именно самого доброго и чистого человека в глазах Шекспира.

Я трижды играл эту роль в театре, а теперь еще в фильме и все-таки не уверен, что достиг совершенства. Это самая трудная роль, которую мне приходилось играть, и в фильме есть по крайней мере три сцены, которые мне бы хотелось сыграть заново с точки зрения актерской. Я считаю Фальстафа скорее остроумным человеком, чем клоуном. Я не особенно ценю те моменты в фильме, где он только смешит, потому что, по-моему, он не смешон. Но я понимаю, что есть сцены, которые могли бы быть безудержно веселы, но ведь я беспрерывно думал о последней сцене, о ее подготовке... Отно-

шения Фальстафа и принца не просто комические отношения как в первой части «Генриха IV» Шекспира — они предвещают трагедию. И, как вы заметили, прощение происходит в фильме четырежды, оно четыре раза предвещается: самое очевидное из них — прощение во время представления в таверне. Работая над фильмом, вдруг обнаруживаешь, что темы смерти короля и смерти Хотспера — смерти рыцарства — и бедности Фальстафа пронизывают весь фильм. Комедия не может возобладать в фильме, рассказывающем эту историю в темных красках. Но в основе всего остается представление о невинности. Самое интересное в этой истории то, что старый король — убийца, узурпатор, а все-таки воплощает идею законности. Его наследник Галь, став законным принцем, неизбежно приходит к тому, что вынужден предать доброго человека, чтобы стать героем, знаменитым английским героем. Это и есть та страшная цена власти, которую принц вынужден заплатить. В первой части пьесы заговор Хотспера не дает возобладать треугольнику (король — его сын — Фальстаф, своего рода крестный отец), но в моем фильме, созданном исключительно для того, чтобы рассказать историю этого треугольника, появляются элементы, имеющие иное значение, нежели в оригинале. Это действительно иная драма.

— Фильм стал своего рода оплакиванием Фальстафа?

— Да, это, может быть, и верно... Но он не был задуман как оплакивание Фальстафа, а как оплакивание «Доброй старой Англии». «Добрая старая Англия» есть определенное понятие, миф, обладающий несомненной подлинностью для всех англоязычных стран и в некоторых пределах нашедший выражение в других средневековых цивилизациях: это была эпоха рыцарства и т. д. Умирает не просто Фальстаф, умирает вся старая Англия, которую предали. [37]

Я предпочитаю «Полуночные колокола» фильмам «Отелло» и «Макбет», потому что он более кинематографичен и менее театрален. Теперь мне хочется снять «Короля Лира». Самое ужасное, что там мне снова придется играть. [34]

— Что составляет основу вашего решения главных сцен «Полуночных колоколов»?

— Музыка. Скорее музыка и поэзия, нежели просто зрелище. Зрительная сторона является следствием метода мышления, причем я имею в виду именно мышление. Я терпеть не могу высокопарные слова вроде «творчества», но боюсь, что они необходимы. Для меня зрительное начало есть следствие диктата поэтической и музыкальной формы. Я отнюдь не начинаю со зрительной стороны и не провожу время в поисках там поэзии или в попытках ее туда втиснуть. Фильм должен следовать поэзии. И опять-таки критики предполагают, что мое основное занятие — разработка обычной пластически-живописной выразительности в кино. Но для меня она является следствием внутреннего ритма, подобного музыке или поэзии. Я не коллекционер, выискивающий красивые картинки и склеивающий их одну с другой.

Поэтому основное для меня монтаж. Я считаю кино искусством поэтическим. Я не думаю, что в этом оно конкурирует с живописью или балетом. Зрительная сторона фильма — ключ к поэзии. Не может быть изображения, которое бы оправдывало самое себя, не имеет значения, насколько оно само по себе прекрасно, потрясающе, ужасающе, нежно... Оно ничего не значит, пока не становится необходимым условием поэтичности. А это кое о чем говорит, потому что от поэзии волосы встают дыбом, потому что она подсказывает, вызывает в воображении нечто большее, нежели то, что вы видите на экране. Опасность в кино заключается в том, что все видно, так как это аппарат, камера, механизм. Задача режиссера — оставить место воображению.

К этому я и стремлюсь в «Полуночных колоколах». Я надеюсь, что это удалось. Если это так — значит, я приближаюсь к эпохе творческой зрелости. Если нет — значит, это уладок. Но в настоящее время я пытаюсь обнаружить в кино не технические нововведения или ударные возможности, а, скорее, формальное единство и единство художественное.

— «Полуночные колокола» должны были первоначально начинаться с убийства Ричарда II и высадки Болингброка в Англии. Почему вы это изменили? Отснятые кадры высадки были крайне интересны пластически: все эти знамена и будущий король в ожидании у лагерного костра, замерзший и голодный.

— Убийство мы снимали один день, и мне показалось, что сцена получилась недостаточно четкой: вместо того чтобы служить объяснением политической обстановки, она, скорее, усложняла ее и запутывала зрителя. Кроме того, чтобы закончить эту сцену, необходимо было еще пять или шесть дней съемки, и мне не хотелось вынуждать продюсера к подобным затратам.

Сцена высадки была крайне интересна... Но именно это и отличает взрослых от детей и людей, способных что-либо довести до конца, от прочих. Каждый режиссер должен быть в состоянии выбросить даже самые красивые кадры своего фильма. На мой взгляд, фильмы часто бывают испорчены режиссерами, которые не могут никак решиться от чего-то отказаться только потому, что это красиво. Вы помните кадры двух стариков, Фальстафа и Шеллоу, идущих под падающим снегом? Эти прекрасные, удивительные кадры я потом вырезал. А ведь я мог бы оказаться более снисходительным к себе, и все кино клубы мира вопили бы от восторга: «Смотрите, как прекрасно!» Но эти кадры разрушили бы подлинный внутренний ритм фильма. А когда что-то оказывается не настолько полезным, насколько рассчитываешь, нужно немедленно найти силы от этого отказаться.

— При съемках сцены битвы вы каждый раз снимали длинные кадры, а потом уже резали их в монтажной?

— Сначала я пытался снимать короткими планами, но сразу обратил внимание, что статисты плохо работали, если снималась недлинная сцена. Казалось, что они бьются не по-настоящему, потому что у них не было времени «разогреться». Именно поэтому мы стали снимать длинными кусками, а затем их дробить. Но я с самого начала знал, что буду использовать только короткие фрагменты. Например, мы снимали часто эпизоды с большого крана, с максимальной ско-

ростью следуя за общим движением. Я, как и собирался, монтировал рядом кадры, направление действия в которых противоположно, чтобы создавалось ощущение удара, контрудара, отражаемого и наносимого ударов. На самом деле крану требуется довольно длительное время, чтобы, продвинувшись в определенном направлении, повернуться обратно, но все было запланировано заранее, и в каждом случае использовался только небольшой фрагмент отснятого движения.

— Последняя сцена в доме Джастиса Шеллоу была первоначально снята одним пятиминутным кадром. Затем вы вмонтировали кадры королевского замка, выбросив несколько минут этой сцены, где мы видели старика у камина.

— На то у меня были свои причины. Я считаю, что нынешний монтаж сцены более точно рассказывает основную историю. Если вы не полностью подчиняетесь повествовательности, любой интересный момент сам определяет собственную длительность. Сама по себе эта сцена была удачна, но то, что осталось в конечном варианте, мне кажется еще лучшим. Ее первоначальный, слегка театральный вариант снижал, на мой взгляд, интерес фильма после большой сцены смерти короля. Другими словами, она была очень хороша, прекрасно сделана режиссерски, восхитительна кинематографически, но не драматична.

Просмотр отснятых кадров для меня не имеет никакого значения. Я действительно не снимаю «дублей» в классическом понимании этого слова: кадр переснимается не потому, что он всеми был признан технически непригодным, а потому, что мне он кажется недостаточно совершенным. Дубли можно снимать только тогда, когда декорация еще не отработана: иначе это роскошь, которую я себе позволить не могу. В Кардоне мы ничего не переснимали, потому что я должен был отснять все кадры с участием Джона Гилгуда за две недели.

— В «Полуночных колоколах», как и во всех ваших фильмах, вы не придаете особого значения пейзажу как таковому. Возникает ощу-

щение стилизации и нереальности, так что в сцене, например, ограбления на холме Гэдсхилл в конце концов сам холм начинает походить на декорацию.

— Мне неприятно это слышать. В самом деле? Ну, в некоторой степени я могу согласиться с вашей критикой... Но только в некоторой. Я действительно должен считаться с критикой, потому что она может быть верной, но мне жаль, если пейзаж кажется ненастоящим. Правда, он не должен казаться абсолютно настоящим. Одним из врагов кино бесспорно является тот простой факт, что дерево или скала могут выглядеть такими, какими они выходят на воскресных семейных фотографиях любого любителя. Но мы должны быть в состоянии соединять реальное (фотографическими средствами, положением источников света) с общей концепцией или персонажами, иногда придавая ему оттенок чувственности, величия или таинственности, которыми оно в действительности не обладает. В этих пределах реальность должна обрабатываться как декорация.

Мне кажется, что это эстетическая проблема, причем проблема, которая почти ни разу не была решена в исторических фильмах, я бы сказал, ни разу за всю историю кино, с возможным исключением для некоторых фильмов Эйзенштейна. Сами по себе эти фильмы не приводят меня в восхищение, но в них была решена проблема несоответствия подлинного пейзажа — неба, облаков, деревьев и т. д. — декорации. Не имеет значения, насколько убедительна сама декорация, даже настоящая она или картонная, потому что как только люди в костюмах выезжают из декорации на природу, она сразу кажется очевидно банальной и современной. Вы видите хорошо сшитый костюм, который актер носит абсолютно правильно, все как надо. Но вот он выезжает в естественное природное окружение, и все кажется взятым напрокат. Вы чувствуете всю киномеханику. Я не знаю почему. В «Генрихе V», например, видишь, как всадники выезжают из замка и внезапно оказываются на поле для игры в гольф, где понарошку набрасываются друг на друга. Этого не избежать: начинается иной мир.

Не чувствуется это только в вестернах и в японских фильмах, которые подобны вестернам в том отношении, что они суть той традиции, где одежда и природа и т. д. выучились жить вместе. Но я верю, что проблема может быть решена, и думаю, что в какой-то мере я решил ее в «Отелло», и еще в большей степени в «Полуночных колоколах». Я пытаюсь добиться единообразия взгляда на внешний, естественный мир и на внутренний, искусственный, основываясь главным образом на втором. Так создается некоторое единство.

Люди должны существовать в своем мире. В этом одна из основных проблем кинотворчества, даже когда создаешь на первый взгляд самую обычную современную картину. Но особенно когда имеешь дело с великими легендарными героями, такими, как Дон-Кихот или Фальстаф, силуэты которых вырисовываются на фоне неба всех времен. В этих людях больше жизни, чем в любом другом живом человеке. Нельзя просто одеться и быть ими, нужно создать для них мир. — Первоначально вы хотели особым способом живописно-фотографически отработать решение «Полуночных колоколов» путем градуирования фотографии, придающего изображению характер старых гравюр. В первой копии, которую мы видели, вы использовали эту технику в титрах на фоне персонажей, присутствующих на коронации. Почему вы от этого отказались?

— Технически это оказалось невозможным, нынешние сотрудники лаборатории не могли добиться нужного результата. А это производило бы, на мой взгляд, изумительное впечатление. Если бы я заранее знал, что технически это не удастся, я бы изменил характер освещения в фильме. [37]

Искусство ли кино?

Мне кажется, что кино должно быть динамичным, хотя уверен, что я, как и каждый в данном случае, защищаю собственную стилистику. Для меня кино есть кусок жизни в движении, спроецированный на экран, а вовсе не «кадры». Я не согласен с некоторыми режиссера-

ми, которыми тем не менее восхищаюсь, только потому, что они удовлетворяются статичным кинематографом. Для меня это мертвые изображения. Я слышу за спиной шум проектора и, видя эти бесконечные прогулки по улицам, всегда жду, когда же наконец режиссер скажет: «Стоп!» Единственный из режиссеров, мало использующий движения камеры и актеров, в которого я все-таки верю,— Джон Форд. Ему удается меня убедить своими фильмами, хотя в них мало движения. От остальных фильмов у меня остается впечатление, что они безнадежно пытаются «работать под искусство». А ведь они должны создавать драму, и драма должна быть полна жизни. Кино для меня — искусство исключительно драматическое, а не описательное. [33]

Если фильм слаб, я начинаю думать об этом чертовом проекторе за спиной. До того как я начал сам делать фильмы, я очень любил кино. Теперь же я насквозь вижу все неудавшееся. Я очень плохой зритель, и мне жаль, что я вынужден в этом признаться. [32]

На самом деле кино вот уже тридцать лет как не развивается, если не считать кое-каких малозначительных нововведений. Единственные изменения касаются сюжетов фильмов. Я вижу, как молодые режиссеры с прекрасным будущим и одаренные редкой восприимчивостью разрабатывают новые темы, но я не замечаю, чтобы кто-либо занимался проблемами формы. Как будто это никого не интересует. Все эти режиссеры по стилю очень похожи один на другого. [33]

Так как мне быстро все надоедает в кино, у меня создается впечатление, что и любому зрителю тоже. Вы, любители кино, не так быстро устаете от него, как я. Другими словами, если бы я должен был делать фильмы только для людей, которые действительно и

фундаментально любят кино, я мог бы их делать длиннее. Но я был бы не прав, потому что тут очень легко надоесть; если в этом году не надоедает, то надоест в будущем. Это одна из тех вещей, по которым легче всего угадать возраст фильма. Фильмы выглядят старомодными, если у вас не хватает мужества поддерживать соответствующую скорость движения... Я думаю, что в кино мы способны рассказать любую историю много быстрее, чем другими средствами. И хотя в последние годы возобладали тенденции все более замедлять темп и режиссеры все более снисходительно относятся к своим экспериментам в области разработки так называемого изобразительного строя, я все-таки настаиваю на своем. При недостаточном быстром движении мы предаем наш вид искусства. [37]

Всякие «священные» принципы и верования, лежащие в основе статей, написанных людьми, которые пытаются серьезно заняться проблемами кино, застревают у меня в горле.

Очевидно одно: они исходят из непоколебимой уверенности в том, что немой фильм всегда лучше звукового. Я хочу этим сказать, что о фильме судят по его зрительному эффекту, вместо того чтобы искать в нем содержание. Это все равно что судить о романе только по красоте слога. Я так же ошибался, когда начинал писать о кино, но накопившийся собственный опыт кинорежиссуры заставил меня изменить точку зрения.

Теперь я думаю, что только писатель может помочь кинематографу выйти из тупика, в который завели его те, кого я называл бы «техниками» или «квалифицированными рабочими». В наше время сильно переоценивается роль режиссера, тогда как писатель не занимает даже принадлежащего ему по праву почетного места. Такие люди, как Марсель Паньоль или Жак Превер, хотя они скорее сценаристы, чем режиссеры, все же играют гораздо большую роль во французском кинематографе, чем кто бы то ни было другой. Я придерживаюсь той точки зрения, что писателю должно принадлежать и пер-

вое и последнее слово в создании фильмов. Наилучшим вариантом был бы сценарист-постановщик, но с ударением на первом слове. [21]

В кино не было принципиальной революции вот уже более двадцати лет, а без революций в искусстве царит застой. Я надеюсь, что придут новые режиссеры и возникнет новый кинематограф. [38]

Вот моя иерархия искусств по тому наслаждению, которое они мне дают: прежде всего литература, потом музыка, живопись и театр. В театре у меня всегда создается неприятное впечатление, оттого что люди на тебя смотрят и в течение двух часов ты оказываешься пленником сцены. Но сейчас я вам открою более ужасную тайну: я люблю кино только когда снимаю сам; тогда надо не стесняться камеры, насиловать ее, использовать ее до полного износа, потому что она всего лишь поганый механизм. А имеет значение только поэзия. [54]

Кино как средство выражения меня завораживает. [42]

Кинохроника — вот величайший враг кино как искусства. Это сырье, не представляющее интереса. Нет ничего проще, чем заставить любого прохожего на улице сыграть в фильме. Труднее другое — заставить его выйти за пределы «анонимности». Творить искусство можно только с помощью актеров. [20]

Нет, кино не искусство! Немое кино могло бы им стать, но ремесленники не дали ему на это времени. Для меня кино так же мало

является искусством, как иллюстрация или журналистика, с которой оно имеет кое-что общее: широкое поле деятельности, гласность, публичность и спешка в работе.

Возможно, недостаток традиций виноват в том, что кино не поднялось до ранга одного из видов искусства. И хотя я не придаю особого значения традиции, я все-таки хотел бы ощущать ее: она дает чувство уверенности.

Вот почему я не верю, что кинорежиссер сменит романиста. Напротив, я верю, скорее, в смерть кино. Посмотрите только, с каким отчаянием стремятся вновь оживить его; вчера с помощью цвета, сегодня с помощью третьего измерения. Лично я не дам кино больше сорока лет жизни. [23]

Относительно театра, балета и оперы я думаю, что это уже анахронизмы. Они все еще радуют и вдохновляют нас; они все еще дают возможность художнику творить — с точки зрения качества, быть может, лучше, чем когда-либо. Но они не принадлежат нашему времени, и их не может ожидать длительное будущее. Неправда, что театр был всегда. Это легенда. Театр существовал только в некоторые периоды истории, и не имеет значения, что его поклонники утверждают обратное. [38]

Техническое качество изображения на телевидении почти столь же плохо, что и декорации в китайской пьесе, где кто-то приносит на сцену стул и говорит вам, что это гора. Но зрителю этого достаточно. Действительно, телевидение — надежда кино, но не просто телевидение как средство показа кинофильмов. Легкость и непринужденность многих телепередач заключает в себе урок, который необходимо преподавать кинематографистам вновь. Телевидение столь интересно, потому что оно находится в руках у первого поколения художников. Кино еще не исчерпало свои технические возможности,

но большинство кинематографистов сегодня принадлежит ко второму поколению (и стыдится первого).

Похоже на то, что мы как будто только что покинули период елизаветинского красноречия и начался новый период, более осторожный, лирический и декадентский. Возможности елизаветинского периода не были исчерпаны, как вообще не могут быть исчерпаны возможности языка, просто люди испугались языкового богатства. Вы все еще можете делать с кино что угодно. Телевидение ему не замена. При определенных условиях оно может стать дополнительной формой проката, но оно никогда не будет способно предложить режиссеру творить в том масштабе, который дает ему кинокамера. Телевидение — искусство актера. Роль режиссера там в конечном счете ограничится чем-то подобным его положению в театре. Но великая сила кино — использование изображения как такового — всегда будет принадлежать только кинематографу. [15]

— Работая на телевидении, приходится принимать во внимание особую форму общения?

— А также и своеобразное богатство, не пластическое, а идейное. На телевидении можно сказать в десять раз больше за одну десятую времени по сравнению с кино, потому что обращаешься к двум или трем людям. И основное — обращаешься к слуху. В первый раз на телевидении кинематограф обретает подлинную ценность и выполняет свою подлинную функцию в силу того, что он начинает действительно говорить, потому что важнее, что говорят, а не что показывают. Соответственно слова уже перестают быть врагами изображения: изображение просто сопровождает слова, потому что телевидение, в сущности, иллюстрированное радио.

— Телевидение становится в какой-то степени средством вашего возвращения к радиофоническим источникам?

— Прежде всего средством удовлетворения моей склонности к рассказыванию историй, как у арабских рассказчиков на рыночных пло-

щадах. Я лично это очень люблю: я никогда не устаю слушать всяческие истории, а поэтому часто и ошибаюсь, думая, что все остальные в таком же восторге! Я предпочитаю истории драмам, театральным пьесам, романам — это важная черта моего вкуса. Я с огромнейшим трудом читаю «большие» романы: я люблю «истории». — Но, возможно, у телевизора зритель менее внимателен, чем в кино?

— Более внимателен, потому что он слушает, вместо того чтобы смотреть. Телезрители могут и слушать и не слушать, но если они хоть чуточку слушают, они куда внимательнее, чем в кино, ибо разум более поглощен слухом, нежели зрением. Чтобы слушать, надо думать; смотреть же — это чувственный опыт, который может быть прекраснее, поэтичнее, но роль внимания тут меньше. [27]

К сожалению, я в основном снимал телефильмы, в то время как на телевидении самое интересное — репортаж, но в современных экономических условиях заниматься репортажем трудно. Уже сейчас телерепортаж исчезает, подобно немому кино; он становится мастодонтом, бронтозавром, в Америке зрители едва помнят, что это такое. Я люблю телерепортаж, но очень мало им занимался — всего три или четыре передачи. В этой области я дилетант. [54]

— Как по-вашему, может ли существовать форма трагедии, далекая от мелодрамы?

— Да, но это очень трудно. Для любого автора англосаксонской культурной традиции это крайне сложно. Шекспиру это никогда не удавалось. Этого можно достичь, но до сих пор никто успеха не добился. В моей культурной традиции трагедия не может избежать мелодрамы. Мы можем использовать трагические элементы и даже достичь величия трагедии, но мелодраматичность всегда остается внутренне присущей англосаксонскому восприятию культуры. Тут не может быть сомнения.

— Любите ли вы комедию?

— Я написал по крайней мере пять комедийных сценариев, а в театре поставил больше комедий, чем драм. От комедий я в восторге, но мне еще ни разу не удавалось убедить кинопродюсера дать мне возможность поставить комедию. Одна из лучших моих работ на телевидении — постановка комедийного типа. Я очень люблю, например, комедии Хоукса.

Мне кажется, что лучший из моих замыслов — «Операция «Золушка», где рассказывается история оккупации городка голливудской киногруппой (городок до этого оккупировался сарацинами, маврами, норманнами и во время последней войны немцами и англичанами). И эта новая оккупация проводится точно как военная операция. Во время съемок фильма меняется жизнь всех жителей городка. Это откровенный фарс.

Мне очень хотелось бы поставить кинокомедию.

В некотором смысле мой «Дон-Кихот» — комедия, и во всех моих фильмах много намеренного комизма, но я вынужден признать, что комизм этот понятен только американцам, в этом его слабость, потому что ни один зритель из других стран его не ощущает. [33]

Мой роман «Крупная овощь», кстати, мог бы быть основой для юмористического фильма, который бы я хотел когда-нибудь снять. [23]

Я всегда стремлюсь к синтетичности: эта работа меня крайне интересует, потому что я должен искренне себе признаться, кто я, а я просто экспериментатор. Для меня единственная ценность моей деятельности состоит в том, что я не пишу законы, а экспериментирую; эксперимент — единственное, что вызывает во мне энтузиазм. Меня не интересуют, знаете, произведения искусства, потомки, слава, я просто получаю удовольствие от самого процесса экспериментирования как такового: это единственная область, где я себя чувствую

действительно честным и искренним. Я ни в какой мере не боготворю то, что уже мною сделано: в моих глазах это действительно ценности не имеет. Я глубоко циничен по отношению к собственной работе и к большинству произведений, которые мне приходится видеть в мире; но я не отношусь цинично к самому акту работы над материалом. Это трудно объяснить. Мы, профессиональные экспериментаторы, унаследовали древнюю традицию: некоторые из нас были величайшими художниками, но мы никогда не делали муз своими любовницами. Например, Леонардо считал себя ученым, балующимся живописью, но не живописцем, который одновременно и ученый. Я не хочу, чтобы вы думали, что я сравниваю себя с Леонардо, но необходимо объяснить, что в истории было много людей, оценивавших свои произведения, следуя принципиально иной системе ценностей. Я же прихожу в экстаз не перед лицом искусства, но перед человеческой деятельностью, что подразумевает все то, что мы творим руками, чувствами и т. д. Оконченная работа не имеет в моих глазах той ценности, которую она приобретает для большинства эстетов: меня интересует акт, а не результат, и результат меня захватывает лишь тогда, когда от него несет потом человеческим или мыслью.

Я серьезно подумываю об окончательном прекращении всякой кинематографической и театральной деятельности. У меня было слишком много разочарований. Я слишком много вложил работы и усилий по сравнению с тем, что получил в ответ, я не имею в виду деньги, а удовлетворение. Поэтому я собираюсь бросить кино и театр, потому что в некотором смысле они меня уже бросили... Пока во мне еще осталось хоть немного молодости, я должен постараться найти другую область, где я мог бы работать, и прекратить растрачивать зря собственную жизнь в попытках выразить себя в кино... Дело не в том, что я обозлен или что-нибудь в этом духе, но я просто хочу работать. В настоящее время я пишу и занимаюсь живописью: я ищу способы использовать свою энергию, потому что я провел большую часть последних пятнадцати лет в поисках денег, а

если бы я был писателем, а в особенности живописцем, мне не приходилось бы этого делать... Я действительно слишком много месяцев, слишком много лет провел в поисках работы, а жизнь у меня одна. Поэтому пока что я пишу и занимаюсь живописью. Я выбрасываю все, что делаю, но, может быть, в конце концов сделаю что-нибудь достойное сохранения — это необходимо.

Я не могу бесконечно проводить свою жизнь на фестивалях или в ресторанах, выклянчивая деньги. Я уверен, что могу делать хорошие фильмы только по собственным сценариям: я, конечно, мог бы снимать детективы, но не испытываю желания это делать.

Могу я ждать еще пятнадцать лет, чтобы кто-нибудь наконец соблаговолил оказать мне полное доверие? Я должен найти себе средства выражения подешевле, как магнитофон!

Я должен дать театру собственные идеи, а не собственную виртуозность; и если я вернусь к театральной деятельности, на что я надеюсь, так попытаюсь дать зрителю то, что я хочу сказать, а не то, как я хочу сказать, потому что за последние пятнадцать лет я слишком мало занимался тем, что мне надо было сказать. [27]

Поэзия и промышленность

Быть постановщиком в кино — это очень важно, но в настоящее время работа эта скорее административная, чем творческая. [36]

Когда киноведа или ученые специалисты в области кино, те, кого активно не затрагивает коммерческий мир кинопроизводства, предлагают прочесть лекцию, они всегда говорят об искусстве. Но мы бизнесмены. Если бы я был художником, мне, возможно, пришлось бы поголодать немного, но я бы нашел бумагу или холст или даже стену, на которых мог бы выразить самого себя. Будучи кинематографистом в мире торговли, а не в области документального или

авангардистского фильма, я, чтобы сделать фильм, нуждаюсь в миллионе долларов. Я помню, как сидел с Жаном Кокто и Рене Клером на серьезном собрании вроде нынешнего и нас считали циниками, потому что мы отказались говорить о чем бы то ни было кроме того, сколько стоит фильм...

Я отнюдь не против массового искусства; многие величайшие художники мира пользовались широким успехом. Но фильмы слишком дорого обходятся... В настоящее время нас всех загнал в ловушку стандарт технического совершенства, от которого мы не смеем отказаться, боясь оказаться под ударом со стороны всей системы — от прокатчика до директора кинотеатра, от критика самого высокого класса до самого последнего писака, фактически со стороны всех — кроме зрителей.

Я думаю, что кино умирает. Но я не думаю, что оно долго останется мертвым. Оно подобно театру; театр все время умирает, но никогда не умирает полностью. Это как цикл времен года — есть лето, есть осень и есть зима. Ныне наступила осень кинематографа...

Кинорежиссер-творец может, конечно, задаться вопросом, где он найдет своего зрителя... Моим идеалом служили бы тот зритель и тот фильм, которые сделали бы возможным обмен идеями, информацией. Конечно, в образованном мире найдется двести миллионов человек, которые будут смертельно скучать на самом «трудном» фильме из тех, что мы создаем сегодня, но пока что положение таково, что и для Моцарта найдется очень мало слушателей. Количество этих зрителей ограничено. Оно растет благодаря тому, что ему дают пропитание...

Самая большая ошибка заключается в том, что мы рассматриваем фильмы в первую очередь как форму развлечения. Кинематограф — величайшее средство общения между людьми, обмена идеями и информацией, и отнюдь не лучшее кино развлекательное, как не лучшая литература легкий романчик. [15]

Самое важное — мы должны найти выход из сценарного кризиса, который, на мой взгляд, является всеобщей болезнью киномира.

Многие продюсеры и режиссеры объясняют недостаточное количество оригинальных сценариев тем, что классические литературные источники уже исчерпаны, а некоторые всеобщие темы уже столько раз использовались, что почти невозможно найти новые идеи.

Это мне кажется в корне неверным. Я думаю, что область творческого анализа, предоставленная сценаристам и режиссерам, куда шире, чем раньше. Действительно, не только письменные источники, но и иллюстрации и данные последних исторических исследований позволяют нам сегодня воссоздавать прошлое почти во всех деталях. И сам современный человек с его огромными возможностями, со знанием собственной психологии и способностью точно и научно анализировать события социальной, политической жизни и психологии не только кардинально изменил мир за последние десятилетия, но и дал новые источники вдохновения. Сценарий должен быть художественным и правдивым описанием действительного события...

Кроме цензуры писатель должен учитывать (в меру своего мужества) все экономические последствия своих действий, вкус или отсутствие вкуса продюсера и прокатчика, которые, выполняя роль посредников между ним и зрителем, всегда стремятся проявить власть за пределами своей прямой компетенции.

Третий элемент, усугубляющий сценарный кризис,— государственные границы, которые имеют куда большее значение в кино, нежели в других областях деятельности. Фильм, съемки которого запланированы в разных странах, практически сразу лишается всякой поддержки, потому что тут же возникают трудности, с которыми автор сталкивается при перевозе камер, аппаратуры и актеров в различные части света. Кино, несмотря на все это, должно быть, как и наука, живопись и литература, интернациональным и универсальным.

В тот самый день, когда продюсеры и режиссеры искренне и действительно начнут сотрудничать в области оригинального творчества, преодолевая в то же время препятствия, мешающие кинематографу стать универсальным и международным, и когда будут внедрены в кинопроизводство необходимые и вполне возможные технические

усовершенствования — в этот день кино сможет развиваться в новом направлении.

Технический прогресс, дающий человечеству больше свободного времени, вселяет в меня уверенность, что рано или поздно возникнут новые возможности развития искусства и науки кинематографа. [16]

В 1958 году обстановка в Голливуде значительно изменилась по сравнению с моим последним пребыванием там. Печально, что я нашел в Голливуде то же самое, что и повсюду в мире. Кинопромышленность находится в состоянии кризиса. Этот кризис более ярко выражен в Голливуде, возможно, потому, что Голливуд больше, или же потому, что он быстрее поддается панике. Я обнаружил настроение полной безнадежности, которое, кстати, никак не отражает нынешнего положения, ибо мы прекрасно знаем, что в наши дни интересные фильмы привлекают больше зрителей, чем когда-либо: только очень плохие, потребительские, дешевые и бессодержательные фильмы не оправдывают себя коммерчески. Тот факт, что массовая промышленность в настоящее время вынуждена стать промышленностью качественной, наверняка сбил с толку весь голливудский мирок.

Кинопромышленность, естественно, чувствовала себя лучше, когда имело значение только количество: было больше работы, больше счастливых людей, но то, что этой эпохе придет конец, на мой взгляд, не может не пойти на пользу кинематографу и как профессии, и как искусству, и как специальности.

Вопрос не в конкуренции телевидения. Основное влияние телевидения на американское кино состоит в том, что оно изменило публику. Раньше клиентура кинотеатра состояла главным образом из женщин определенного возраста, которые сами выбирали фильм и вели за собой своих мужей; так что весь Голливуд делал фильмы для женщин. Сегодня зрители в основном дети, потому что только они любят ходить по вечерам в кино. Голливуд отныне должен делать фильмы для детей. Не для самых маленьких — они остаются дома.

Но как только дети достигают возраста, когда начинают интересоваться девочками или мальчиками, в зависимости от пола, они предпочитают выходить из дома, а кинозалы дают им прекрасное прибежище. [54]

Вообще я не люблю устанавливать точных правил, но в голливудской системе у режиссера вполне определенные обязанности и он должен быть активен. В других, неголливудских системах, у него задачи другие. Я против абсолютных правил, потому что даже в Америке появляются прекрасные фильмы, созданные в системе жесточайшей тирании системы производства. Есть даже очень уважаемые в кино-клубах фильмы, созданные на деле не режиссерами, а продюсерами и сценаристами... В американской системе никто не в состоянии определить, действительно ли автор фильма — режиссер. [33]

Стало старомодным ругать Голливуд. Мы видели, как Рим превратился в маленький Голливуд, а Англия, попытавшись прийти к тому же, ударила лицом в грязь. Голливуд был просто крупнейшим и самым производительным киноцентром. Сам по себе он был космополитичным и мог возникнуть где угодно. Он случайно оказался в пригородах Лос-Анджелеса, потому что Сесиль де Милль из-за снегопада не мог добраться до Невады.

Факт тот, что все недостатки Голливуда существуют ныне и в Риме. Кстати, итальянские фильмы обходятся куда дороже, чем указывают цифры их рекламы. Росселлини — очень дорогой режиссер. Итальянцы отнюдь не снимают свои фильмы дешевыми — просто у них до сих пор не было средств на более дорогие. Их не следовало бы ни хвалить, ни критиковать за это. Итальянцы всегда были народом каллиграфов, после войны они восстали против этого каллиграфизма, и многие из результатов можно было назвать, с одной стороны, неореализмом, а с другой — плохим кино. [15]

Если художникам дать возможность делать независимые фильмы, как тогда будет существовать бюрократизм кинопромышленности? По-моему, мы переживаем последние дни кино. Эту промышленность зритель уже не поддерживает. Будущее есть только у совсем маленьких авангардистских фильмов или у «суперов». В промежутке нет места ничему. Я не думаю, что в Голливуде положение хуже, потому что в других странах кино уже и так американизировано. Быть может, Франция удержится еще несколько лет. [28]

Когда кто-то спросил Кокто, что он думает о широком экране, он ответил: «Когда я буду писать свое следующее стихотворение, я возьму широкую полосу бумаги». Мы должны прекратить обо всем думать технически. [15]

Все новые технические приемы выражают один и тот же страх: потерю доверия к кино как таковому. Все технические ухищрения — результат одной и той же бешеной борьбы с целью околдовать зрителя, подавить его.

Нет необходимости уточнять, что расширение экрана не увеличивает, а уменьшает возможности искусства. Любой оператор может это засвидетельствовать; ведь мало чего можно добиться криком или воплем. Даже самый чрезмерный театральный актер вряд ли решится сыграть роль на непрерывном форсировании голоса. За определенными пределами преувеличение есть своего рода наркотик.

Услышать вблизи сирену теплохода «Иль де Франс» — ощущение изумительное и ужасающее, но вряд ли следует его повторять. Как только мы испытали первый физический шок, гамма наших чувств не может более расширяться. Как только исчезает впечатление нового, мы уже не отвечаем призыву безмерного; мы удовлетворяемся тем, что засыпаем.

Фильм может быть действительно хорош только в одном случае: когда камера — глаз поэта.

Прокатчики, естественно, считают, что не поэты заставляют покупать билеты в кинотеатры. Они не догадываются, кому мы обязаны самим языком кино.

Без поэтов словарный запас фильмов был бы слишком ограничен, чтобы действительно нравиться публике. Эквивалент детского лепетания не может заставлять людей платить деньги. Если бы кинематограф не был преображен поэзией, он бы остался простым техническим курьезом и его бы от случая к случаю демонстрировали, как макет кита.

Все живое — и соответственно и все коммерчески оправданное — происходит из способности камеры видеть. Камера не может видеть вместо художника, она видит вместе с ним. Камера в подобное мгновение становится чем-то значительно большим, чем просто фиксирующий аппарат. Через ее посредство к нам приходят послания из иного мира — мира, приводящего нас в самое сердце великой тайны. Тут начинается волшебство. Но очарование может возникнуть только в том случае, если глаз камеры одновременно человеческий. Видение этого глаза всегда должно соответствовать масштабам человека...

Каковы причины кризиса мирового кино?

Почему мы позволяем мамонтам уничтожить последние обычные экраны?

Мы выяснили, что чрезмерное увеличение изображения вовсе не обогащает форму или содержание, а только обедняет кино. Но не обедняем ли мы сами нашу профессию, отказываясь от единственных средств, позволявших нам иногда называться художниками?

Никакой суперэкран не сделает зрителя сверхчеловеком. Он не грандиозен, а просто неисчислимо. Что такое гигантские экраны — симптом или причина кризиса? Какое извращенное и низменное вождение отдает наше мировое кино зре суперникельодеонов?

Ни один здравомыслящий режиссер не стал бы работать с кинозвездами, если бы не был вынужден это делать. Но ни один здравомыслящий продюсер никогда не показал бы фильм без кинозвезд, если даже и мог бы это сделать. [42]

Все мы, работающие в этой промышленности развлечения (имея в виду телевидение, но не только), чудовищно блефуем: мы притворяемся постоянными хозяевами своей судьбы, и журналисты, как серьезные, так и менее серьезные, поддерживают этот обман. Факт тот, что мы не решаем, что именно будем делать: мы беспрерывно оббегаем земной шар, пытаюсь найти капитал, который дал бы нам возможность хоть что-нибудь сделать. Мне кажется, что я уже достиг того возраста, когда становится бессмысленным продолжать притворяться, что я имею хоть какую-то возможность контролировать то, что делаю. Журналисты меня беспрерывно спрашивают: «Собираетесь ли вы?..» Конечно, собираюсь! Я всегда собираюсь. [27]

- Вернетесь ли вы еще работать в Америку?
- Я поеду туда, где найду работу... Все мы — странствующие комедианты, объезжающие мир в поисках работы.
- Но это вам нравится?
- Выбора у меня нет. Так что я вынужден притворяться, что мне это нравится.
- А в настоящее время?
- Что в настоящее время? Я ищу работу. [54]

— Вы сделали «Печать зла», потому что ничего другого не попадалось?

— Это же был восьмой фильм!.. Знаете, я работаю в кино вот уже семнадцать лет, за которые мне удалось снять только восемь фильмов, причем лишь три из них я сам монтировал.

— «Гражданина Кейна»...

— «Отелло» и «Дон-Кихота» за семнадцать лет!

— А «Леди из Шанхая»?

— Нет, не последний вариант монтажа. Правда, еще можно ощутить мой стиль монтажа, но окончательный вариант совсем не мой. У меня всегда грубо вырывают пленку из рук. [27]

«Кухня»

— Какая существует связь между вашей режиссерской работой в кино и в театре?

— Моя привязанность к тому и к другому различна. Мне кажется, что театр и кино не особенно непосредственно связаны друг с другом. Быть может, существует какая-то личная, чисто человеческая связь, но технические решения в том и в другом виде искусства для меня настолько разграничены, что сам я не нахожу никакой взаимосвязи между ними.

В театре я не приверженец того направления, которое в конце концов стало называться брехтовской театральной школой, форма «очуждения» не свойственна моему темпераменту. Но я всегда прилагал огромные усилия, чтобы каждую секунду напоминать зрителю, что он находится в театре. Я никогда не пытался поднять его до уровня сцены, а, скорее, опустить сцену к нему. А это полностью противоположно кинематографу. В театре тысяча пятьсот камер снимают все одновременно, а в кино только одна. Это меняет целиком и полностью эстетику постановщика. [33]

Театр несравним с кино. Театр — опыт коллективного творчества, в то время как фильм — создание одного человека — постановщика. Абсолютно неверно утверждать, как это обычно делают, что кино — искусство коллективное. Действительно, необходимы и ассистенты и все прочие сотрудники. Это коллективное усилие, но само произве-

дение — плод индивидуального творчества куда в большей степени, чем театральный спектакль, потому что фильм есть нечто мертвое, целлулоидная лента, как бумага, на которой пишешь стихи. Фильм есть нечто, написанное на пленке. Театр, наоборот, живой; это коллективное, почти религиозное переживание, в котором участвуют все, в том числе и зрители. [54]

При просмотре фильма я почти никогда не вспоминаю об условности происходящего. Когда я сам снимаю, то думаю о зрителе вроде себя: я хочу внушить этому человеку интерес к моему фильму, хочу, чтобы он верил в происходящее на экране,— это значит, что там должен быть создан подлинный мир. Именно в таком мире должно материализоваться мое драматическое видение героя... Иначе фильм получится мертвым. На экране ведь только тени. Нечто еще более мертвое, чем слова. [33]

Я не люблю словоблудия, не люблю попусту терять время. В любом искусстве я люблю концентрированность. Хотя я прекрасно понимаю, что от этой концентрированности и я и зритель много теряем. Я думаю, что получится очень примитивный, плоский фильм, если абсолютно все будет ясно. Я не хотел бы критиковать своих современников, но кое-кто из режиссеров, считающихся великими, удовлетворяются одним эффектом и только им. Вы можете пересматривать этот фильм хоть десять раз, и каждый раз будете восхищаться одним и тем же. Я же считаю, что в фильме при каждом просмотре должно обнаруживаться что-то новое... [37]

Я не начинаю работу над сценарием с размышлений о драматургии, как в театре. Я начинаю со зрительного образа, слова появляются позже. Исходная работа подобна работе писателя, только надо писать изображениями. Да, пока что в моих фильмах преобладали ба-

рочные тенденции, но на будущее у меня припасены и кое-какие другие приемы. Я пытаюсь сделать экран как можно богаче, так как никогда не забываю, что фильм сам по себе есть нечто мертвое и, во всяком случае для меня, иллюзия жизни очень быстро исчезает, если основа недостаточно значительна. [32]

Пишу я очень быстро, хотя иногда задерживаюсь над какими-то сценами. Всегда начинаю с диалогов: я не могу себе представить, как люди могут описывать действие, прежде чем написаны диалоги. Это крайне странный метод. Я должен знать, что говорят мои герои, прежде чем выяснять, что они будут делать. [33]

— На мой взгляд, все разговоры относительно мизансцены — грандиозный блеф. В кино есть очень мало подлинных постановщиков, а среди них еще меньше тех, которые могут продемонстрировать свои таланты в области мизансцены. Единственная действительно значимая мизансцена — монтаж. В течение девяти месяцев я монтировал «Гражданина Кейна», работая по шесть дней в неделю. Да, я монтировал «Эмберсонов», хотя там были сцены, к которым я не имел ни малейшего отношения, но мой монтаж переделали. Для моего стиля, для моего представления о кино монтаж не один из аспектов, а основной, решающий аспект... В монтажной я работаю крайне медленно, что неизменно вызывает священный гнев продюсеров, вырывающих у меня из рук пленку. Не знаю, почему это у меня занимает так много времени: я бы мог работать бесконечно над монтажом какого-либо фильма. На мой взгляд, целлулоидная лента требует исполнения, как музыкальная партитура. Исполнение определяется монтажом. Один дирижер исполнит пьесу отрывисто, второй — сухо и академично, третий — романтично. Самого по себе изображения недостаточно, оно имеет огромное значение, но остается всего лишь изображением. Основное в фильме — длительность

каждого кадра, сочетание кадров: в монтажной воссоздается все красноречие кинематографа.

— Монтаж действительно имеет принципиальное значение в ваших последних фильмах, но в «Гражданине Кейне», «Эмберсонах», «Макбете» и т. д. у вас было много кадров-эпизодов. Само представление о монтаже как будто связано со съемкой коротких кадров, если обратиться к опыту советского кино двадцатых годов... Мне кажется, что только короткий монтаж может полностью использовать все возможности этой формы. Нет ли противоречия между значением, которое вы придаете монтажу, и тем, что вы любите длинные планы?

— Я не думаю, что итоги работы по монтажу непосредственно зависят от протяженности кадров. Ошибочно предполагать, что русские много работали над монтажом только потому, что они снимали короткими планами. Можно очень долго возиться над монтажом длинных планов, если не удовлетворяться простой склейкой отснятых кусков.

Марк Робсон был моим монтажером в «Гражданине Кейне». С Робсоном и Робертом Уайзом, моим ассистентом, мы проработали над монтажом около года. Значит, неверно думать, что монтировать было нечего, раз я заснял много длинных планов; мы могли бы заниматься монтажом фильма до сих пор. Вы можете заметить, что в фильмах, которые я снял за последние годы, больше коротких планов. Это потому, что денег у меня меньше, а чем короче, тем дешевле. Для длинного плана нужно огромное количество денег, чтобы проконтролировать все те элементы, которые находятся в кадре. [27]

Я против крупных планов потому, что необходимо дать зрителю возможность свободно выбрать взглядом в пределах кадра то, что он хочет увидеть. Я не люблю принуждать. Использовать крупные планы — значит принуждать: зритель может увидеть только что-то одно. В «Кейне», как вы видели, очень мало крупных планов. Может быть, пять-шесть на весь фильм. [33]

В «Отелло» преобладает короткий монтаж потому, что я никогда не мог собрать всех актеров одновременно. Каждый раз, когда вы видите какого-нибудь персонажа со спины и с накрытой головой, можете быть уверены, что это дублер. Мне надо было беспрерывно менять точку съемки, потому что никак не удавалось собрать одновременно Яго, Дездемону, Родриго и т. д. В «Аркадине» не было длинных планов, так как для них необходима большая съемочная группа и очень опытные технические сотрудники. В Европе чрезвычайно мало специалистов, способных снять достаточно хорошо длинный план.

Но в «Отелло» такие планы все же есть, в частности разговор Отелло и Яго на террасе. Снимали мы его крайне просто, с машины. Для этого кадра понадобились машина и два актера. А сколько длинных планов можно снять в фильме с такими средствами? [27] В моих картинах актеры практически снимаются без грима. Я думаю, что он вреден. Я почти никогда им не пользуюсь, только для изменения черт лица или возраста персонажа. В «Гражданине Кейне» грима ни у кого не было, за исключением моего героя. Если спросить всех лучших операторов мира, то я вам гарантирую, что 98 процентов ответит: «Долой грим». Они этого не говорят вслух из соображений солидарности с гримерами, чтобы не чувствовать себя ответственными за их безработицу,— вот почему им позволено делать свое черное дело. [37]

— Судя по вашим фильмам, вы никогда не стремитесь передать подлинный характер пространства, как будто это вас не интересует. — То, что я этот эффект никогда не использую, вовсе не значит, что он мне не нравится. Иначе говоря, существует множество элементов киноязыка, которые я не использую, но отнюдь не потому, что в обиде на них. Мне кажется, что та область, в которой я экспериментирую, наименее изучена, а поэтому работать именно там — мой долг. Но это не значит, что я отбрасываю принципы обычного вос-

приятия пространства по отношению к камере. Мне кажется, что художник обязан исследовать возможности своего искусства.

— Впечатление от одновременного движения актеров и камеры в ваших фильмах всегда потрясает.

— Это какая-то зрительная мания. Мне кажется, что мои фильмы не столько центрированы на преследовании, сколько на поиске. Если мы что-то ищем, то этим поискам наиболее соответствует форма лабиринта. Я не знаю почему, но мои фильмы большей частью являются поиском, воплощенным в зримых формах.

Я считаю, что движение в них соответствует моему видению мира: оно отражает головокружительность, неопределенность, отсутствие стабильности, смесь движения и напряжения, как раз и составляющие наш мир. Кино должно это выразить. С того момента как фильм претендует на звание произведения искусства, он должен быть прежде всего фильмом, а не остатком какого-либо другого, более или менее литературного метода. [33]

Я думаю, что в кино можно научить различным техническим профессиям, так же как можно обучить принципам грамматики и риторики. Но нельзя научить писать, а ставить фильм — все равно что написать роман, если не считать того, что необходимо триста технических сотрудников, куда больше аппаратуры и денег. Режиссер должен вести себя как командующий на поле боя. Нам нужно обладать той же способностью вдохновлять, вселять ужас, помогать и вообще руководить. Это в какой-то степени вопрос личности, что не каждому дано. [38]

Во время съемок «Великолепных Эмберсонов» мы построили специальную декорацию для сцены на кухне. Вы можете заметить, что сама камера ни разу не двигается — есть только минимальная оптическая подфокусировка, сама же камера неподвижна. Актеры нача-

ли репетировать еще за пять недель до начала съемок, а над этой сценой работали по крайней мере четыре дня. Особенностью было то, что диалоги этой сцены не были написаны заранее — мы обсуждали жизнь каждого из героев, его характер, окружение, его положение к данному моменту повествования, самые разнообразные его мысли, а потом начали съемку, включили камеру, и каждый актер создавал линию поведения своего персонажа по ходу развития конфликта. Сцена эта длится около трех с половиной минут и была, в сущности, написана самими актерами по ходу съемки. Она производит потрясающее впечатление исключительно благодаря актерскому исполнению. [46]

Поработав немного над техникой субъективной камеры при подготовке фильма «Великолепные Эмберсоны», я понял, что это всего лишь жалкий трюк. [19]

— В Европе нет грандиозных технических возможностей американцев. Все то, чего я добился в «Печати зла», было бы невозможно ни в каком другом месте. Речь идет не только о технике, но в основном о профессиональном умении людей, с которыми я работал.

— Как вы сняли длинейшую сцену в гостиную во время допроса Санчеса?

— В Европе есть только три оператора, равных американским, но нет ни одного человека, способного обращаться с краном. В этой сцене было сделано приблизительно шестьдесят пометок на полу для регулировки движения камеры, что уже само по себе свидетельствует об умении и ловкости, необходимых человеку, руководящему движением камеры. Тут я целиком и полностью завишу от его точности. Если он не в силах столь безупречно провести движение, то снять такой кадр будет невозможно. [33]

В «Печати зла», например, я снял кадр, действие которого происходит в трех помещениях, где масштаб варьируется от детали до общего плана и т. д., и который длится почти целую часть. Этот кадр обошелся нам намного дороже всего остального. Так что, если вы и заметили, что я снимаю меньше длинных планов, то происходит это не потому, что их не люблю, а потому, что мне никто не хочет отпустить достаточно средств на подобную роскошь. Куда дешевле снимать по кадрикам и пытаться их проконтролировать позже в монтажной. Я, естественно, предпочитаю как следует проконтролировать все элементы, находящиеся перед камерой, но для этого нужны деньги и доверие кредиторов... [27]

— По общему мнению, изобразительная сторона является основным в ваших фильмах.

— Согласен, но этого не удастся достичь, если изображение не основывается на крепкой словесной основе. Случается, впрочем, что изображение довлеет над текстом. Классический тому пример — «Леди из Шанхая». Сцена в аквариуме оказалась зрительно настолько захватывающей, что никто не слушал, о чем говорили герои. А слова в данном случае были костяком фильма. Сюжет был настолько скучен, что я решил: «Тут надо придумать нечто приятное для глаза». Безусловно, сцена эта очень красива. Мне не нравятся первые десять минут фильма. Когда я о них думаю, мне кажется, что не я их снимал. Они похожи на любой голливудский фильм. [33]

— Вы давно уже используете объектив 18,5 мм и, вероятно, исчерпали значительную часть его возможностей, но тем не менее продолжаете с ним работать. Может быть, этот объектив наиболее соответствует вашему художническому темпераменту?

— Я пытаюсь всегда включать в свои фильмы кадры, от которых не устаю и которыми не пресыщаюсь. Если бы другие чрезмерно использовали объектив 18,5 мм, я бы к нему даже не прикоснулся. Мне бы надоело это характерное растяжение, и я попытался бы найти другие средства выражения. Но мне приходится видеть слишком мало подобных кадров, потому я и сохраняю свежесть восприя-

тия этого растяжения. Тут не вопрос соответствия между данным объективом и моим темпераментом, а проблема свежести восприятия. Я бы с восторгом снял фильм объективом 100 мм, где из кадра никогда не будет выходить лицо актера: тут есть миллионы неиспользованных возможностей! Но объектив 18,5 мм — новое и принципиально важное изобретение, лишь последние пять лет можно найти на рынке объективы 18,5 мм хорошего качества, а сколько человек их использовало? Каждый раз, когда я даю этот объектив оператору, он в ужасе, а в конце съемок он его уже предпочитает всем остальным. Быть может, именно сейчас я кончаю работать с этим широкоугольником: иногда мне кажется, что «Дон-Кихотом» будет отмечен конец 18,5 мм... А может быть, и нет.

Если бы другие художники творили по законам доведенного до пределов барокко, я был бы предельно классицистичен. Я не делаю это из чувства противоречия, не стремлюсь работать в направлении, противоположном достигнутому, а просто хочу занять свободную территорию и там работать.

— Соответственно вы и придаете столь большое значение монтажу потому, что в последнее время им пренебрегали, или же в силу того, что он действительно является одной из основ кинематографа?

— Я не могу себе представить, что монтаж может быть не основным для режиссера, ибо это единственный момент, когда он полностью может контролировать форму своего фильма. Когда я снимаю, солнце определяет нечто, против чего я бороться не в силах, актер вносит нечто свое, к чему я должен приспособливаться, сюжет тоже; я лишь пытаюсь проконтролировать все то, что могу. Этот контроль абсолютен только в монтажной, именно там режиссер становится действительно всесильным и подлинным художником, так как, по-моему, фильм может быть хорош лишь в той степени, в которой режиссеру удалось возобладать над всеми составными его частями.

— Вы долго работаете над монтажом, потому что пробуете различные варианты решения?

— Я пытаюсь найти точный ритм между данным кадром и следующим. Это вопрос слуха: монтаж — тот самый момент создания фильма, который более всего связан со слуховыми ощущениями.

— Значит, вас не заботят проблемы повествования и драматического напряжения?

— Нет, меня интересует определенная форма, как дирижера определенный принцип исполнения. Это вопрос ритма.

— Каково ваше отношение к возможностям широкого экрана и цвета? Не думаете ли вы, что лучше обратиться к бедному маленькому экрану телевидения?

— Я убежден, что когда экран становится очень большим, как в случае систем «синемиракль» и «синерама», — это тоже своего рода бедность, а это то, что я люблю. Промежуточные варианты меня не интересуют. Бедность телевидения удивительна и прекрасна! На маленьком экране полнометражные классические фильмы, конечно, многое теряют, телевидение враждебно классическим ценностям кинематографа, но не кино вообще. Это прекрасная форма, где зритель находится всего в полутора метрах от экрана, но это не драматическая форма, а повествовательная, поэтому и телевидение — идеальная форма для рассказчика. И если гигантский экран — также форма прекрасная, то именно потому, что, как и телевидение, это форма ограничения, а поэзии можно достичь, лишь сталкиваясь с ограничениями, что очевидно. Я очень люблю телевидение, потому что оно предоставляет возможность работать; не знаю, что бы я о нем говорил, если бы я имел такую же возможность снимать фильмы. Но когда работаешь в какой-то области, энтузиазм неизбежен! [27]

— Когда вы работаете, на съемочной площадке царит то, что вы называете упорядоченным беспорядком. Иногда случается, что вы перескакиваете в один день от сцены к сцене.

— Тому есть несколько причин. Прежде всего то, что кажется беспорядочным, может вести к вполне отчетливой цели. Но чтобы

объяснить, для чего я меняю сцену, понадобилась бы десятиминутная лекция. Я не объясняю, и создается впечатление, будто я капризен. Когда я снимаю на натуре, все определяет положение солнца: я могу перескочить от одного эпизода к другому, даже не предусмотренному рабочим планом, если вдруг окажется подходящее освещение. Солнечный свет — самый прекрасный в мире, и чтобы дать ощутить его красоту в фильме, надо снимать его именно в данный момент. Таковы технические причины упорядоченного беспорядка. Иногда бывают дни, когда актеры не в форме, чувствуется, что им нужен другой день, другое настроение. Тогда нужно идти на изменения, которые всегда оказываются полезными. Случается, что когда уже установлено освещение, чтобы перейти к следующей сцене, надо его изменить, а это требует огромной затраты времени. И вместо того чтобы попусту тратить время на смену освещения, я всех запутываю, переходя к сцене, которую, на мой взгляд, можно снять при данном свете. Я думаю, вы согласитесь, что беспорядок не значит, что мы работаем медленно. Я считаю абсолютно необходимым работать быстро...

Как вы знаете, в некоторых областях я стремлюсь к абсолютному совершенству, а в других это меня вовсе не занимает. Из опыта работы коммерческих режиссеров, основная гордость которых состоит в технической безупречности и скорости, я знаю, что они переснимают много больше, чем я. Если бы я снимал сцену, я бы сказал «достаточно, хорошо» именно потому, что я всегда оставляю острые углы. Я не думаю, что можно сделать хороший фильм, а тем более хорошее полотно, старательно выписывая каждый листочек на дереве. Я могу долго работать над мгновенным эффектом актерского исполнения или долго ждать, пока не получится нужное освещение. Но обычно я работаю быстро. Если даже какой-то неосторожный ассистент заскочил куда не надо, я не останавливаюсь и иду дальше. Самое опасное в кино — это: «Готово!.. Тишина!» — длинная пауза и все эти ужасные ритуальные жесты. Люди пытаются сосредоточиться и создать истинное мгновение, после того как все было испорче-

но этой мертвой механической тишиной. Я всегда пытаюсь хоть в какой-то степени сохранить ощущение импровизации и беседы... Зачастую у меня на съемочной площадке звучит музыка, чтобы заставить людей забыть о том, что они снимают фильм в обычном смысле этого слова.

Во время съемок я не обращаю особого внимания на те технические отделы, которые могут меня задержать. Если не давать их представителям говорить, то можно выиграть по часу на съемки ежедневно. [37]

Я должен признаться, что сам постоянно все меняю. Вначале у меня существует какое-то основное, базисное представление о фильме, которое в большей или меньшей степени найдет выражение в окончательном варианте. Но каждый день, каждое мгновение неизбежно отклоняешься в сторону и что-то изменяешь хотя бы под влиянием случайно замеченного выражения глаз актрисы, обусловленного положением солнца. Я подготавливаю фильм, не собираясь сделать его именно таким. Подготовка должна меня освободить, дать мне возможность работать по-своему: думать об отдельных кусках фильма и о тех эффектах, которые ими будут порождены; некоторые части меня разочаровывают, потому что я себе их не представлял достаточно полно. Степень концентрации, которой я стремлюсь добиться в создаваемом мною мире, будь то на тридцать секунд или на два часа, очень велика; именно поэтому во время съемок я практически не могу спать по ночам. Не потому, что я о чем-то беспокоюсь, а потому, что для меня этот мир обладает такой реальностью, что мне недостаточно закрыть глаза, чтобы он исчез. Он возбуждает страшную интенсивность чувств. [33]

— Пока снимаюсь, я люблю каждую свою роль. Затем я их уже не люблю, потому что не в силах ничего изменить. Вот одно из преимуществ театра: когда играешь в спектаклях, не имеет никакого

значения, как ты играл в предыдущий вечер; всегда можно сказать себе: «Сегодня я буду превосходить»...

Никогда я себя не чувствовал только киноактером: мой актерский темперамент более подходит театру. В кино я должен совершить над собой огромное усилие, чтобы добиться эффекта, которого популярный Гэри Купер добивается столь же легко и естественно, как дышит, а знаменитый француз Ремю достигает одним своим присутствием, да кроме того, я отнюдь не всегда уверен, что у меня это получится.

— Ваши актеры, кажется, всегда находятся в состоянии неустойчивого равновесия, потому их положение представляется ненадежным. Не результат ли это вашего метода работы с актером?

— Эта неустойчивость очень важна. Ни в одном из фильмов вы не заметите, чтобы актеры мне возражали. Если их положение кажется неустойчивым, так только потому, что они сами его заняли, не я его для них придумал... Существуют две школы режиссеров. Одна характерна тем, что режиссер господствует над актером, запугивает его, чтобы добиться своего, а другая — к которой принадлежу я — исключает режиссерскую деспотию. Все великие немецкие режиссеры пользовались деспотическим диктатом; например Рейнгардт, Кертнер — я имею в виду театральные режиссеры — требовали полного подчинения актеров тому, что показывает режиссер. Я не подсказываю интонации. Если актер должен сказать реплику: «Здравствуйте, господин Уэллс», я не требую от него какой-то определенной интонации, он ее произносит так, как считает нужным. Впечатление, что мои актеры чувствуют себя неловко, возникает потому, что в моих фильмах им предоставлена свобода творчества: я им позволяю делать все, что они считают нужным. Во всяком случае, ощущение неудобства возникает не от неудобства работы перед камерой. Понимаете разницу?

— Несомненно. Но ведь вы не любите разрешать им садиться, бесконечно разговаривать и т. д. Вы предпочитаете, чтобы они двигались.

— В «Аркадине» Аким Тамиров садится на стул и не двигается целых восемь минут. Катина Паксиноу также неподвижно сидит, делая только необходимые для игры в карты движения. А в «Печати зла» было иначе: актеры имели возможность больше двигаться. [54]

Не говорите мне о руководстве актерами. Руководить! Руководить! Только немцы могут руководить актерами. Я оставляю своих актеров свободными во всем, что касается исполнения, но одновременно я очень точен, например, относительно их движений. Кино все — в движении. [36]

Подлинная форма фильма — его внутренняя музыкальная форма. Я считаю, что зритель должен быть в состоянии наслаждаться фильмом с закрытыми глазами. Мы часто говорим: «Единственно подлинное кино — кино немое», но оно говорит уже почти сорок лет. А когда что-то говорят или слышен какой-то звук или музыка, что бы там ни происходило с чисто технической точки зрения — я сейчас не говорю о поэзии, а только о технике, — возникает очевидно распознаваемая форма, так что каждый элемент может быть воспринят параллельно к изображению. И внутренняя концепция автора, организующая все, должна обладать единством формальной определенности. [37]

Я никогда не думаю о своих произведениях после их окончания. Я думаю над каждым из них, пока его подготавливаю. К каждому фильму у меня всегда бывает огромное количество подготовительных материалов, большую часть которых я оставляю в стороне, как только начинаю над ним работать. В кино чудесно то (и именно этим оно значительно превосходит театр), что тут есть много элементов, которые могут оказаться сильнее нас, но одновременно и обогатить нас, дать нам такое ощущение жизни, какого мы нигде не найдем. Я не испытываю никакой особой симпатии по отношению к своим старым фильмам: у меня нет любимого. Я страстно люблю каждый

свой фильм именно в тот момент, когда над ним работаю. [33]
Я редко смотрю свои фильмы на обычных сеансах. В театре совсем другое дело — вы продолжаете работать до последнего представления. Но в кино оконченный фильм действительно закончен. Тут нет исправленных и дополненных переизданий.

Настоящее мучение сесть в кинозал и увидеть механическое повторение своей же собственной работы — работы, которая уже не может быть изменена, улучшена. И всегда реакция живого зрителя на эту мертвечину показывает вам, что именно плохо, но вы уже ничем помочь не можете... [32]

Мне кажется, что на моих фильмах отрицательно сказывается то, что я мало снимаю. Они слишком наполнены взрывчатой мощью именно потому, что я слишком долго жду возможности высказаться. Это ужасно. Кино — это профессия. Ничто не может сравниться с кино. Кино — принадлежность нашего времени. Это именно «то самое», чем следует заниматься. Во время съемок «Процесса» я пережил дни удивительные. Это было развлечение и счастье одновременно. Вы не можете себе представить, что именно я чувствовал. [33]

Было бы куда лучше, если бы критики приходили не на премьеры, а на последнее представление, чтобы иметь возможность полностью использовать свои несомненные способности к похоронным речам. Я никогда не спорю с газетчиками, как бы жестоко они со мной ни расправлялись, — это все равно что спорить с судьей во время футбольного матча. Вас могут удалить с поля, если вы что-то ответите. [42]

Я думаю, что критик всегда больше знает о произведении художника, чем сам художник. Но одновременно он знает меньше: в этом и состоит роль критика — знать и больше и меньше автора. [54]

Я обращаю внимание на критиков. Я должен принимать всерьез критику серьезных фильмов — выбора у меня нет.

В театре ругательные статьи могут загубить постановку, но в принципе никто вам не мешает начать другую. Фильмы настолько связаны с деньгами, что отрицательные рецензии в нескольких крупных газетах иногда могут лишить художника всякой возможности второй попытки. Тем более независимого режиссера, такого, как я, не пользующегося широким, массовым успехом. Первые (по выходе фильма) зрители в большой степени приходят на фильм под влиянием критиков; стало быть, несколько отрицательных мнений могут прервать нормальный прокат фильма или даже оставить режиссера без работы.

Таким образом, да, безусловно, — я принимаю всерьез критические статьи. Мне, конечно, хотелось бы, чтобы положительные мнения настолько же помогали мне, насколько отрицательные подавляют. Но как бы не так! Именно убийственные врезаются в память. Самые ужасные я могу вам рассказать наизусть. Например: «Затухающие стоны полудохлого моржа». Это было написано более четверти века тому назад. Что не помешало той же газете написать недавно: «Хотите верьте, хотите нет, Орсон Уэллс был превосходен». [32]

Как хотелось бы избежать критиков и критики, лестной или разносной. Если б я мог прожить хоть два года без критики, мне кажется, что я сделал бы гигантский шаг вперед в своем художественном развитии. [29]

Основное противоречие

— Судя по вашим высказываниям, вы более принадлежите Европе, нежели Америке.

— Нет. Я принадлежу тем, общение с кем для меня приятно; тем, чьи книги я читал, с кем я пробую беседовать, чьи картины радуют

мой взор. Я принадлежу к кругу людей, истоки которого восходят к древним грекам, а некоторые члены его — мои современники. Это очень специфическое общество: там можно найти американцев и европейцев, древних и современных людей. Этот круг не столь узок, как может показаться.

— Кажется, что вы разрываетесь между двумя мировоззрениями: ренессансным и пуританским.

— Вовсе нет. Ни ренессансным, ни пуританским. Я — человек средневековья с некоторой поправкой на дикость Америки. Я вовсе не пуританин. Пуританин отказывает человеку в разрешении что-то сделать. Основное определение пуританизма — а в этой области я отвечаю за свои слова — это право запретить кому-то что-то делать. В моих глазах это совершеннейшее определение того, против чего я веду борьбу. Моралист вовсе не должен быть пуританином.

Мне кажется, что во мне есть противоречие между моей индивидуальностью и моими убеждениями, а не между сердцем и разумом. Можете себе представить, чем бы я стал, если бы подчинился собственной индивидуальности? [54]

— Существует два типа художников: например, Веласкес и Гойя; один исчезает из собственного произведения, а другой всегда присутствует. Или, например, Ван Гог и Сезанн...

— Я понимаю, что вы имеете в виду. Это очевидно.

— Нам кажется, что вы, скорее, на стороне Гойи.

— Несомненно. Но столь же несомненно я предпочитаю Веласкеса. Между ними как художниками сравнение невозможно. Я также предпочитаю Сезанна Ван Гогу.

— А между Толстым и Достоевским?

— Предпочитаю Толстого.

— Но как художник...

— Да, как художник. Я этого не отрицаю, потому что сам не соответствую своим предпочтениям. Я знаю, что я делаю, и когда я вижу нечто подобное в других произведениях, собственная работа меня перестает интересовать. То, что на меня менее всего похоже, инте-

ресует меня более всего. Для меня Веласкес — Шекспир в живописи, и все-таки его метод работы совершенно отличен от моего. [33]

Я обжора по части книг: история, мемуары, философия, антропология. Я читаю для образования и для собственного удовольствия, а не из любви к самой литературе или в поисках идей для фильмов. У меня есть друзья, которые читают столько же новых книг, сколько и я, но я не знаю никого, кто бы перечитывал классиков подобно мне, никогда не уставая. Вот некоторые из авторов, к которым я чаще всего возвращаюсь: Сервантес, Филдинг, Гиббон, Гоголь, Хэзлитт, Конрад, Шатобриан, Платон, Колетт, Диккенс, Плутарх, Марк Твен и Ивлин Во. Признаюсь, что, в общем, это довольно разнообразно. Монтень всегда со мной, но не как Библия — для вдохновения, а ради удовольствия побыть с ним. Шекспир, конечно, это хлеб жизни. Но я также часто перечитываю и менее серьезную литературу. Вудхауз, например, меня успокаивает и приносит неизменное удовольствие.

Детективы, наоборот, я читаю чисто случайно, но прочел более двух раз все произведения Раймонда Чендлера и возвращаюсь иногда к некоторым романам Сименона. [32]

— Некоторые думают, что в вашем творчестве объединяются тенденции Брехта и Станиславского.

— Могу сказать только, что я воспитался в основном на принципах Станиславского, я работал с «его» актерами, и вести их было очень легко. Станиславский удивительно прекрасен. Что касается Брехта, он был моим большим другом. Мы вместе работали над пьесой «Галилео Галилей». На самом деле он написал ее для меня: не как актера, а как постановщика.

Брехт был бесконечно приятным человеком и удивительно умным.

— Существует определенное сходство между вашими работами и произведениями некоторых современных драматургов, например Беккета, Ионеско и других — то, что называется театром абсурда.

— Это возможно, но я бы исключил Ионеско, потому что я его не люблю. Когда я ставил его «Носорогов» в Лондоне, с Лоренсом Оливье в главной роли, пьеса по ходу репетиций мне нравилась все меньше. Мне кажется, что там пусто. Совсем пусто.

А вообще этот театр, унаследовавший принцип всех средств коммуникации, всех видов искусств современной эпохи, соответственно созрел в том же мире, что и мои фильмы. Составляющее этот театр составляет также и мои фильмы, но ни этот театр не заключен в моих фильмах, ни мои фильмы не заключены в этом театре. Это нечто, имеющее отношение к нашему времени. Отсюда и совпадения. [33]

— Все ваши фильмы — истории падения, ведущего к смерти...

— Почти все серьезные истории в мире суть истории падения и смерти... Но тут больше от потерянного рая, нежели от поражения. Для меня это центральная тема западной культуры: потерянный рай. [37]

— Более или менее намеренно я играл, как вы знаете, многих негодяев. Я ненавижу Гарри Лайма — героя фильма «Третий человек», мелкого жулика с черного рынка, ненавижу всех сыгранных мною отвратительных героев; но они никогда не бывают «мелки», потому что как актер я создан для крупных героев. Знаете, в старом классическом французском театре всегда были актеры, игравшие королей, и актеры, их не игравшие, я из тех, кто играет королей. Такова моя актерская индивидуальность. Естественно, я играю роли начальников, людей редкой масштабности: я должен всегда быть побольше, чем в действительности. В этом ограниченность моей индивидуальности. Но не следует думать, что в моих ролях есть какая-то

двусмысленность. Тут виновата моя индивидуальность, а не мои намерения. Для художника, творца иногда опасно быть одновременно актером — его могут неправильно понять. Ведь между тем, что я хочу сказать зрителю, и тем, что вы воспринимаете, оказывается моя индивидуальность: и большая часть таинственности, неопределенности, интереса и всего того, что связано с исполняемой мною ролью, исходит от моей индивидуальности, а не от того, что я говорю. Я был бы счастлив, если б мог не выступать в кино в качестве актера: я играю только потому, что иногда мне это дает возможность выступать в качестве режиссера. Если и существует эта двусмысленность, так исключительно потому, что я слишком часто играю в кино. Все сыгранные мною роли представляют собой различные воплощения Фауста, а я против всех Фаустов, потому что мне кажется невозможным величие того или иного человека, если он не признает, что существует нечто еще более великое. Я сыграл целую галерею самовлюбленных людей, хотя ненавижу самовлюбленность, и ренессансную и фаустовскую — всякую самовлюбленность. Но, конечно, актер должен быть влюблен в исполняемую им роль. Он не адвокат дьявола, а любовник...

Я не обязательно выношу приговор этим персонажам в фильмах, я их не принимаю в жизни. Другими словами, и это очень важно, я им выношу приговор в том смысле, что они выступают против того, за что я веду борьбу, но приговор этот выносится отнюдь не сердцем, а разумом. Приговор этот рассудочен.

Вы мне, конечно, скажете, что актер всегда играет самого себя: когда он исполняет ту или иную роль, он начинает с того, что исключает те аспекты, которых в нем нет, он не может дать ей нечто, в нем не заложенное. Естественно, во всех моих героях всегда проявляется Орсон Уэллс. Я тут бессилён. Я отказываюсь от части своих политических и моральных убеждений, насаживаю себе другой нос, проявляю массу изобретательности, но Орсон Уэллс остается. Ничего не поделаешь. И так как я вообще верю в рыцарство, то, играя роль ненавидимого мною героя, стараюсь вести себя по-рыцарски.

— Во всех ваших фильмах действительно очень много благородства.
— Для меня это основное достоинство. Я ненавижу убеждения, лишаящие человечество малейших его привилегий. Если то или иное верование непременно требует отказа от чего-то человеческого, я ненавижу его. Поэтому я против любой формы фанатизма, ненавижу всех, кто стремится лишить человеческую гамму хотя бы одной ноты.
— Но одновременно вы говорите, что нужно верить в нечто более великое, чем сам человек.

— Да. Придерживаться таких позиций очень сложно. Постоянно приходится от чего-то отрекаться. Мне трудно объяснить это противоречие: это предельная точка противоречивости моего характера. Знаете, каждый художник, каждый мыслящий человек обладает подобной точкой предельного напряжения между двумя крайностями, двумя полюсами. Что касается меня, вы ее прекрасно выявили. Но если я должен был бы выбирать, то всегда бы предпочел уважение — самовлюбленности, ответственность — авантюризму. А это противоречит моей индивидуальности самовлюбленного авантюриста: я призван идти по следам байроновских авантюристов, хотя я терпеть не могу подобный тип людей и все то, что они делают.

— Вам не кажется, что во всех ваших произведениях можно обнаружить глубокое внутреннее единство, источником которого является ницшеанская концепция бытия?

— Я не знаю, что там является источником, но надеюсь, что в моем творчестве есть определенное единство, потому что, если созданное художником не принадлежит ему, как плоть и кровь его, оно не представляет ни малейшего интереса. Я думаю — и уверен, что вы со мной согласитесь, — что любое произведение прекрасно в той степени, в которой оно служит выражением создавшей его личности. При работе над моими сценариями я всегда чувствую себя только морально ответственным. Они меня не интересуют как таковые — значителен только их этический аспект. В любой пьесе я ненавижу риторику, рассуждения о морали, но существенным для меня является ее нравственная основа.

Признаюсь, меня более интересует характер, нежели добродетель. Вы можете назвать эту мораль ницшеанской, но я ее называю аристократической, в противоположность буржуазной. От слезливой буржуазной морали меня мутит: всем остальным добродетелям я предпочитаю мужество.

Не думаю, чтобы моя мораль, как иногда говорят, была высшей, иной, отличной. Она просто отлична от морали XIX или XX века.

Герой «Леди из Шанхая» абсолютно чужд обычному образу жизни. Он одновременно поэт и жертва. Но опять-таки он представляет — мне не хотелось бы, чтобы создавалось впечатление, что я из снобизма употребляю этот термин — он представляет аристократическую точку зрения, хотя и не точку зрения феодалов, это рыцарская позиция, соответствующая очень старым европейским представлениям. В этом нет ничего ницшеанского. [54]

— Считаете ли вы себя моралистом?

— Да, но я против морализирования. Это может показаться парадоксом, но то, что я люблю в живописи, в музыке, в литературе, свидетельствует о моей приверженности к вещам, противоположным моему творчеству. Моралисты мне действуют на нервы. Как я боюсь оказаться одним из них!

Мои шекспировские фильмы сделаны с определенной этической концепцией. Мне кажется, что я ни разу не приступал к постановке фильма, не выработав предварительно этической оценки рассказываемой истории. С точки зрения этики я не вижу двусмысленности в своем творчестве...

Я считаю, что нужно давать каждому герою высказаться наиболее аргументированно и точно, давать ему возможность защищаться даже в тех случаях, когда я с ним не согласен. Героям, с моей точки зрения, отрицательным я даже даю лучшую аргументацию для самозащиты, все, что могу вообразить. Я им предлагаю такие же возможности самовыражения, как и персонажам, с моей точки зрения, сим-

патичным. Создает ощущение двусмысленности то, что я веду себя вполне лояльно по отношению к людям, поведение которых не одобряю. Мои герои двусмысленны, но смысл произведения един. Я не имею ни малейшего желания походить на большинство американцев — демагогов и риториков. Это одна из крупнейших слабостей Америки, а риторика — одна из основных слабостей американских художников, особенно моего поколения. [33]

— Во всем вашем творчестве, от «Леди из Шанхая» до «Аркадина», и, может быть, менее ярко в «Печати зла» нас поражает постоянство темы характера. «Таков мой характер», — говорит скорпион, убивая лягушку на середине реки и погибая, так как она на себе его несла. Что он, извиняется перед ней? Мы хотели бы выяснить, какова связь между вашим мнением и притчей о лягушке и скорпионе.

— Ну так об этом можно долго говорить. Во-первых, лягушка — глупа! Что-что, но я не за ее глупость! Оба они негодяи! Но будем говорить серьезно.

Цель притчи о скорпионе и лягушке — рассказать о том, что человеку, который сообщил всему миру: принимайте меня таким, какой я есть, либо отрекайтесь от меня, — что этому человеку присуще своего рода чувство трагического достоинства. Это вопрос достоинства, размеров очарования, масштабности, но не оправдания. Иначе говоря, эта притча преследует драматургические цели, а отнюдь не оправдывает обман или убийство.

Без всякого пуританства я против преступления. Не забудьте, что я также против полиции. Мне кажется, что мое мировоззрение близко анархическому или аристократическому. Характер для меня основное. Это традиционная аристократическая точка зрения.

— Значит, вы можете дойти до того, что будете утверждать: лучше иметь характер, чем делать добро?

— Нет. Нет. У слова character в английском языке два смысла. Если я говорю о собственном характере, это значит, что я именно такой

и это эквивалент итальянского «sono fatto così». Но в истории лягушки имеется в виду второе значение слова character. На английском character не только то, каким вы созданы, но также и каким вы решаете быть. В основном это то, как вы себя ведете в отношении к смерти, потому что, на мой взгляд, это единственное мерило, которым можно оценивать людей. Очень важно установить эту разницу, потому что иначе смысл слова character не объяснить. Это и не индивидуальность и не совсем темперамент. Боюсь, что точного перевода не найти. Что такое character? Вот пример: Колетт, когда за ее мужем пришли немцы,— за мужем, которого она безумно любила, буквально обожала,—пришли, чтобы арестовать его, Колетт вместо мелодраматического прощания тихо сказала, слегка подтолкнув его: «Иди скорее!» Вот это character! Не Колетт вообще, а именно в данный момент.

— В «Леди из Шанхая» О'Хара говорит, что, когда он делает глупость, он ее делает до конца. Таков его характер. Значит, он тоже скорпион в этой истории?

— Он? Нет, он лягушка. Да, да, точно! Только чуть лучше: лягушка поэтичная, но все-таки лягушка. Character — это манера поведения человека, отрекающегося от законов, подчиняться которым он обязан, от чувств, которые он испытывает; это то, как человек себя ведет в присутствии жизни и смерти. И самые крупные жулики, наиболее достойные ненависти, могут обладать character!

Например, Макбет им не обладает. У Отелло есть character, но не у Макбета. Высшую точку, молниеносный блеск character у Шекспира мы находим в одной из самых слабых его пьес. Когда Ромео, узнав о смерти Джульетты, говорит: «Тогда я бросаю вам вызов, звезды!» — в этот момент говорит не Ромео, а сам Шекспир. Аркадин из всех моих негодяев самый симпатичный, потому что он куда более прочий чистый авантюрист. В моих глазах он даже вполне симпатичен. А вот Ван Страттен, наоборот, чистой воды подонок. Именно поэтому в борьбе между ними Аркадин кажется столь благородным, так как он не бандит. Он совершает и всегда совершал

множество дурных поступков. Но кто их не совершал? Он авантюрист.

Их человеческая ценность — вот единственный аргумент, который я могу себе позволить высказать в пользу своих врагов. Более того, когда я играю того или иного персонажа, одновременно как автор и как актер, я становлюсь им, даю ему лучшее в самом себе, оставаясь в пределах этой роли.

Я думаю, что все великие писатели (и даже просто хорошие) — актеры. Они обладают способностью в какой-то степени становиться главным героем и преобразовать его, давая ему нечто от самого себя, будь он убийца или кто угодно другой. Актер именно так и делает. А это приводит к тому, что герой того или иного повествования на первый взгляд говорит от лица автора, в то время как он просто является зеркалом его таланта, а не его позиции. Другими словами, когда Аркадин говорит о трусах, он использует мой юмор, но от этого я не становлюсь Аркадиным и вообще не собираюсь иметь ничего общего со всеми Аркадинами мира.

Аркадин вовсе не близок Кейну. Он куда ближе Гарри Лайму, потому что он стяжатель, оппортунист, человек, существующий за счет разложения мира, паразит, питающийся продажностью всех и вся, но он не пытается оправдаться, как Гарри Лайм, считая себя своего рода «суперменом». Аркадин — русский авантюрист, корсар. Он лучше Базиля Захарова, потому что тот жалок. Аркадин — человек, в значительной степени сформированный продажным миром; он не пытается стать лучше этого мира.

Он персонаж, а отнюдь не герой. В кино я никогда не играл героев. В театре — да. Мне хотелось бы сыграть в кино большую героическую роль, подлинного героя, но такого трудно найти. Аркадин выражает определенный европейский мир, он мог быть греком, русским, грузином. Он все равно что человек, приехавший из дикой местности и поселившийся в древней европейской цивилизации, использующий ум и энергию, свойственную варвару, для собственной выгоды. Гунн, которому удастся захватить Рим...

Ошибочно предполагать, что я хоть в какой-то степени щажу Куинлена как главного героя «Печати зла». Для меня он отвратителен — в его характере нет двусмысленности, он не гений; в своей области он мастер провинциальный, но человек отвратительный. Мое личное в фильме — ненависть к злоупотреблению властью, данной полиции. Очевидно, куда интереснее говорить о злоупотреблении властью человеком определенного масштаба как личности, чем просто мелочным полицейским. Куинлен соответственно лучше обыкновенного полицейского, но одновременно он отвратителен. В этом нет никакой двусмысленности. Но всегда можно испытать чувство сострадания по отношению к негодяю, ибо сострадание человечно. Отсюда и моя нежность к людям, своего отвращения к которым я не скрываю. И это чувство вызывает во мне не их исключительность, а их человечность. Куинлен вызывает симпатию своей человечностью, а не своими идеями. В нем нет ни капли гениальности, а если так кажется, значит, я совершил идейную ошибку. Конечно, у Куинлена есть мораль, но эту мораль я ненавижу.

— Не возникает ли это ощущение двусмысленности еще и потому, что в конце фильма оказывается, что Куинлен все-таки прав, раз молодой мексиканец виновен?

— Он все-таки прав, но это чистая случайность. Кому какое дело, ошибался он или нет? Я лично верю во все то, что говорит герой, которого играет Хестон. Я бы сам мог сказать слова Варгаса. Он говорит как человек, воспитанный в классической либеральной традиции — моей традиции. Следовательно, фильм надо понимать исходя из того, что бы ни говорил Варгас, я с ним согласен. Лучше оставить убийцу на свободе, чем позволить полиции злоупотреблять своей властью. Если необходимо выбрать: либо злоупотребление полицейской властью, либо безнаказанное преступление, — надо оставить преступление без наказания. Вот моя точка зрения. [54]

Французские интеллигенты обозвали меня фашистом... Это идиотизм, но они так пишут. Чертовы интеллектуалы! Они принимают

мою актерскую внешность за мои авторские убеждения. Как актер я всегда играю людей определенного типа: крупных деятелей и т. п. Но вовсе не потому, что я считаю их единственно достойными моего внимания. Моя внешность не позволяет мне играть другие роли. Никто не поверил бы в беззащитного и униженного героя, если бы его играл я. Но они принимают это за отражение моей подлинной личности. Я все-таки надеюсь, что огромное большинство людей будут считать очевидным, что я открытый антифашист. [33]

В течение всей моей жизни я ненавидел фашизм и Гитлера, ненавидел всех предателей на земном шаре, и в частности югославских четников. Я был одним из первых людей на Западе, кто понял, что четники находятся на службе у Гитлера. Поэтому-то я, как журналист Нью-Йоркского радио, напал на них уже в начале 1942 года. Мне многое известно о героических югославских партизанах; как раз потому, что их борьба представляет собой замечательную эпопею, я принял приглашение играть в фильме «Битва на Неретве». Если бы Велько Булайич не решил перенести на экран эту историческую картину о спасении раненых, я бы сам, наверное, сделал это, ибо история спасения четырех с половиной тысяч раненых должна потрясти мир. Этот истинно антивоенный фильм должен тронуть сердце каждого человека. Я хотел бы жить в согласии и любви со всеми людьми мира, а не воевать.

Как только в одном американском журнале было объявлено о моем согласии сыграть роль югославского четника, я получил несколько писем с угрозами.

Судя по орфографическим и грамматическим ошибкам в этих письмах, а также на основании некоторых других фактов, я убедился, что мне угрожали представители бывшей предательской организации четников. Эти угрозы были, конечно, смешны, они только укрепили мое решение сыграть эту роль *.

* Из пресс-материалов к фильму «Битва на Неретве».

Спор с Кафкой

Более всего я против плутократии: именно американскую плутократию я по-разному критиковал в «Великолепных Эмберсонах», «Леди из Шанхая» и «Гражданине Кейне». В «Печати зла» тоже. Но в настоящее время я больше интересуюсь проблемой превышения власти полицией и государством, чем проблемой денег, потому что сегодня государство сильнее денег. Поэтому я ищу способы это выразить. [54]

— Был ли «Процесс» вашим старым замыслом?

— Как-то раз я сказал, что из этого романа мог бы выйти хороший фильм, но не имел в виду себя. Ко мне пришел один человек и сообщил, что думает найти деньги, чтобы я мог сделать фильм во Франции. Он мне дал список названий и попросил выбрать. Из пятнадцати я выбрал то произведение, которое, по моему мнению, было наилучшим: «Процесс». Так как я не мог снять фильм по своему сценарию, я выбрал Кафку.

— Какие фильмы вы действительно хотите ставить?

— Мои. У меня полно своих собственных сценариев...

Я не был согласен с точкой зрения Кафки в «Процессе». Я считаю его хорошим писателем, но Кафка не тот изумительный гений, которого в нем сегодня все как будто договорились видеть. Поэтому меня не беспокоила идея чрезмерной верности оригиналу, и я мог сделать фильм Орсона Уэллса. [33]

«Процесс» я смог поставить так, как мне этого хотелось, с первого кадра и до последнего. Мною был написан сценарий, в нем я старался быть максимально близким к книге. Я внес лишь несколько небольших изменений: так, у меня фрейлейн Бюрстнер — это синтез двух персонажей книги, самой фрейлейн и девушки из кабаре, ко-

торую господин К. регулярно посещает раз в неделю. Далее, я несколько расширил роль фрейлейн Питтл и, кроме того, ввел в фильм электронный мозг. Это символ модернизации, происходящей в крупном учреждении. [46]

— Нам кажется, что в «Процессе» вы критикуете злоупотребление властью; по крайней мере если там нет чего-либо более глубокого: Перкинс нам представляется как своего рода Прометей...

— Он тоже бюрократ, только мелкий. Я его считаю виновным. Он принадлежит к тому, что представляет собой зло, которое в то же время как бы заключено в нем самом. Он не виновен в том, в чем его обвиняют, но тем не менее он виновен: он часть виновного в целом общества он сотрудничает с ним. В этом я следую анализу Кафки.

Господин К. не борется, хотя может и должен, но в фильме я по этому вопросу не занимаю определенной позиции. Господин К. все время сотрудничает, и в книге Кафки тоже. Я только ему позволяю бросить вызов палачам в конце.

Существовал вариант сценария с другим финалом: К. умирал под ударами ножа своих палачей, но такой конец мне не нравится. Я думаю, что это своеобразный «балет», написанный еврейским интеллигентом до Гитлера. После гибели шести миллионов евреев Кафка этого бы уже не сказал. Мне кажется, что это пред-Освенцим. Я не хочу сказать, что мой финал хорош, но своей активностью он лучше концовки романа.

Одна из постоянных тем моих работ — борьба за человеческое достоинство. Я абсолютно не согласен с теми произведениями искусства, романами, фильмами, которые в наше время говорят об отчаянии...

Я сделал К. более активным в собственном смысле слова. Я не думаю, чтобы пассивные герои подходили драматическому действию. Я ничего не имею против Антониони например, но чтобы заинтере-

совать меня, персонажи должны что-то делать, хотя бы в драматургическом смысле.

Если бы я только мог снимать больше фильмов! Знаете, что случилось с «Процессом»? Всего за две недели до отъезда из Парижа в Югославию нам сообщили, что речи быть не может о постройке там каких-либо декораций, потому что наш продюсер уже раз делал фильм в Югославии и не уплатил долги. Все было придумано в последнюю минуту, потому что в целом мой замысел фильма, его материальный аспект, был совсем иным. Концепция моя основывалась на отсутствии декораций. И эта гигантомания в области декораций, в которой меня обвиняли, частично результат того, что у меня не было другой съемочной площадки, кроме заброшенного вокзала.

Абсолютно пустой железнодорожный вокзал это нечто огромное! По моим планам декорации не должны были быть заметными. Вообще количество реалистических элементов должно было постепенно уменьшаться, пока сцена не сведется к свободному пространству, как будто все остальное растворилось...

— Один критик, восхищающийся вашими произведениями, сказал, что в «Процессе» вы повторяетесь...

— Это верно, я повторяюсь. Я думаю, что мы все это делаем. У актера всегда один и тот же тембр голоса, певец, живописец — они тоже не могут вылезти из своей кожи... Всегда есть что-то, что возвращается, так как составляет часть индивидуальности, часть стиля. Без этого индивидуальность могла бы оказаться настолько сложной, что ее невозможно было бы опознать.

Повторение не входит в мои намерения, но в моей работе наверняка должны быть ссылки на то, что я уже сделал в прошлом. Говорите, что хотите, но «Процесс» — лучший из сделанных мною когда-либо фильмов.

Повторяешься, только когда устал, а я не был усталым, я никогда не был счастливее, чем когда делал этот фильм. [33]

Коллеги и союзники

Все говорили, что я слишком внимательно смотрел «Нибелунгов»... что фильм якобы повлиял на «Макбета». Это неправда. Я не видел этот фильм. Я вообще не видел ни одного немецкого фильма. А вот немецкий театр на меня оказал очень сильное влияние.

Только однажды я подвергся чьему-то определенному влиянию. До съемок «Гражданина Кейна» я сорок раз смотрел «Дилижанс». [54]

Джон Форд был моим вдохновителем. Мой индивидуальный стиль тут ни при чем, но «Дилижанс» — моя любимая картина. [32]

В то время кроме Джона Форда я восхищался Эйзенштейном... Гриффитом, Чаплином, Клером... Сегодня я восхищаюсь японским кино: Мидзогути, Курасава, «Угэцу Моногатари», «Жить». [54]

Кроме того, я сейчас люблю Гриффита, Ренуара, Де Сику, Флаэрти, Вайду и все так же некоторые из первых фильмов Паньоля. Это «не кино», но что-то другое и столь же прекрасное. [32]

Кинематограф всем обязан Гриффиту... «Нетерпимость», несмотря на ошибки,— фильм, который на меня произвел самое большое впечатление. [19]

В умении пользоваться камерой мне нет равных. Но то, что делает Де Сика, я сделать не в состоянии. Недавно я пересмотрел его фильм «Шуша» — камера исчезла, экран исчез, это была сама

жизнь... Италия — страна удивительных актеров, худшие из которых появляются на экране. Они могут сыграть все, все, что угодно, когда их снимают впервые, но потом они начинают копировать профессионалов. Во Франции это было бы невозможно.

Рене Клер — истинный художник: он выдумал собственный Париж. Это было лучше, чем заснять подлинный, ибо каждый дурак может крутить ручку камеры.

Карне — мелкий мастер, но настоящий профессионал: он знает, что делает. [29]

Внезапная смерть Александра Корда явилась ужасным ударом для английского кино. Я потерял большого друга, а кино потеряло великого человека. [42]

Что касается так называемых «великих» режиссеров, то некоторые из них слишком чужды моему собственному восприятию, чтобы я был способен объективно и честно судить об их работе. Я имею в виду Ингмара Бергмана, например, и в особенности Антониони. Я знаю, что вам понравилось «Приключение», я же возненавидел этот фильм, хотя и сохраняю в памяти буквально каждый метр, каждый кадр. Вероятно, причиной тому не только сила моих личных чувств, но также и могущество творческой индивидуальности Антониони. [32]

С точки зрения молодых американских критиков, одно из великих изобретений нашего века — возведение скуки в ранг предмета искусства. Если это так, Антониони заслуживает, чтобы его считали пионером и праотцом.

Просто средиземноморская культура щедрее и менее связана комплексами. Любое общество, существующее без естественного веселья, без ощущения удовлетворенности даже в присутствии смер-

ти, для меня неподходяще. Я не выношу безоговорочного приговора очень северному, очень протестантскому художественному миру, который мы видим в фильмах Ингмара Бергмана; однако я не живу там. Я бы с удовольствием поехал на время в Швецию. Но бергмановская Швеция всегда напоминает мне слова Генри Джеймса, сказанные им о Норвегии Ибсена: «Там чувствуется запах духовного парафина». Как же мне это может нравиться? [38]

Я с удовольствием работал с Кэролом Ридом над «Третьим человеком». Он принадлежит к самой редкой породе кинорежиссеров: к тем, которые любят кинокамеру и любят помогать играть актерам. Очень немногие способны на подобный энтузиазм. Брессон ненавидит актеров, но заставляет их что-то делать. Большинству режиссеров этой честности не хватает. [32]

Вообще терпеть не могу фильмы Брессона. Я как-то зашел прямо с улицы в кинотеатр, где показывали его фильм «Карманник», не зная, на что иду. Просмотрев две части, я сообразил: «Боже, это же фильм Брессона!» — и вышел вон...

Фильмы Росселлини оставляют меня холодным и ничего мне не дают. [29] Его «Любовь» — воплощение нереальной претензии построить фильм исключительно на крупных планах, тем более что кадры, следующие друг за другом без всякой логики, начиная со второй минуты убивают изображение. [19]

Феллини — один из талантливейших режиссеров современности. Его ограниченность — тоже источник его очарования — принципиальная провинциальность. Фильмы Феллини — мечты провинциального мальчика о большом городе. Но в его творчестве появляются опасные признаки поверхностности, следствие того, что ему нечего сказать, [38]

Американская «новая волна» связана с телевидением. Но на телевидение я тоже не особенно надеюсь — оно находится в руках администраторов и бюрократов, избежать которых трудно. [28]

В отличие от европейских критиков, которые считают талантливыми только лишь постановщиков приключенческих фильмов, я более ценю рассказчиков, таких, как Любич, фон Штернберг. Артур Пенн мне тоже нравится, но ему не хватает опыта работы в кино. Среди режиссеров так называемого «молодого поколения» Кубрик мне кажется гигантом. Он талантливее крупнейших мастеров предшествующего ему поколения, таких, как Рей, Олдрич, не говоря уже о Хьюстоне. [33] Среди них мне нравится также Ричард Лестер. [38]

Я видел только один фильм Николаса Рея — «Бунтовщик без причины». Я вышел из зала после четырех частей. Я сержусь, как только подумаю об этом фильме. [54]

Продюсер тем отличается от режиссера, что он ничего не делает. Он выбирает сюжет, улучшает его со сценаристом, визирует актеров на роли и — в старом варианте американского продюсера — решает, какие сцены снимать и монтировать. Плюс к этому он определяет окончательную форму фильма. На самом деле он своего рода руководитель режиссера.

Уайлер именно таков. Только он сам собой руководит. Но работает он лучше как руководитель, чем как режиссер, так как в этом своем состоянии он проводит большую часть времени у камеры в ожидании, что что-то все-таки произойдет. Он ничего не говорит. Он ждет, как продюсер ждет у себя в кабинете. Он просматривает двадцать безупречных кадров, выискивая тот, где что-то произошло, и обычно умеет выбирать лучший. Режиссер он хороший, но продюсер просто блестящий. [33]

— Что вы думаете о режиссерах французской «новой волны»?

— С нетерпением жду возможности посмотреть их работы! Я пропустил большую часть из них из страха подвергнуться их влиянию. Когда я снимаю фильм, я не люблю копировать чужие работы, предпочитаю сам все изобретать как бы в первый раз. Я даю интервью журналу «Кайе дю Синема», говоря вообще о кино, так как мне очень нравится, что они любят мои фильмы. Когда они просят у меня длинные интервью на высшем уровне, у меня не хватает жестокости отказать им. Но это абсолютное актерство, я притворяюсь; я даже говорю об «искусстве кино».

Я бы никогда не стал беседовать со своими друзьями об искусстве кино. Лучше уж пусть меня поймают на Таймс-Сквере без штанов. [38]

— Ваше отношение к тому, что называют современным кино?

— Мне нравятся некоторые молодые французские режиссеры много больше итальянцев. [33]

В молодежи, конечно, наша единственная надежда. Но нельзя говорить о какой-то особой «новой волне». Каждые десять-пятнадцать лет появляется новое поколение художников.

Мне очень понравился фильм Трюффо «Четыреста ударов», но вообще я мало видел фильмов молодых французских режиссеров, хотя должен был бы. [28]

— Понравился ли вам фильм «В прошлом году в Мариенбаде»?

— Нет. Я знаю, что этот фильм вам нравится. Мне — нет. Я вытерпел до четвертой части, после чего сбежал. Это мне слишком напоминало иллюстрированный журнал «Вог Магазин». [33]

Когда я говорю, подобные вещи в журнале «Кайе дю Синема», его сотрудники списывают это за счет эксцентричности гения. [29]

В конечном счете в кино очень мало режиссеров: есть крупные режиссеры, не умеющие работать с актерами, но хорошие техники, другие наоборот — актерские режиссеры, и лишь очень немногие объединяют качества тех и других. Мне хотелось бы, чтобы человек, сидящий слева от вас (Жан Ренуар *), вышел из зала и тем самым дал бы мне возможность сказать, что он один из них. Но подлинные режиссеры, чистые кинематографисты, встречаются столь же редко, как и вообще все чистое. Режиссура — та область художественного творчества, где посредственностью скорее всего добиваются успеха. Сделав первый шаг, можно затем заниматься режиссурой в течение тридцати лет, и никто не заметит, что вы не в состоянии даже написать свое имя. Вам дают хороший сценарий, вы приходите по утрам говорить всем «здравствуйте», а затем «мотор», «стоп», «чуть побыстрее», «чуть помедленнее», принимаете несколько таинственный вид — и кто сможет обнаружить, что вы бездарны? Другой такой профессии нет.

Режиссура — прекрасное убежище для посредственностей, тут проще всего ввести окружающих в заблуждение, особенно в такой стране, как Америка, где индустриализация столь высоко развита, где все к вашим услугам: прекрасные монтажеры, операторы, сценаристы, великолепная техника. Если плохой режиссер делает плохой фильм, сразу ищут виновного: может быть, сценарий ничего не стоил, а может быть — то, а может быть — это!.. Никто не знает. Наоборот, — и в этом ирония и парадоксальность нашей профессии, — когда подлинный режиссер делает плохой фильм, весь мир знает, что он его плохо поставил... и говорит ему об этом. Это становится известным, потому что великий режиссер всегда виден в своем фильме. Ну а в большинстве фильмов никого и ничего не видишь. Можно играть в музыкальный стул. Знаете такую игру? Пока музыка играет, все встают и пересаживаются на другие стулья... Если бы в это самое мгновение во всех странах мира поменять режиссеров

* Прим. пер.

местами, то завтра один оказался бы в Стокгольме, другой в Риме... В 95 процентах фильмов вы никогда в жизни не заметили бы замены, но в остальных 5 процентах различие бросилось бы в глаза. Невозможно спутать фильм Жана Ренуара с фильмом кого бы то ни было другого: его имя написано на каждом кадре. [54]

Жан Ренуар как-то говорил: «Мы должны напомнить людям, что поле пшеницы, написанное Ван Гогом, может быть куда более впечатляющим, чем настоящее поле». Важно никогда не забывать, что искусство превосходит действительность. Фильм становится другой действительностью. Да, я всегда восхищался творчеством Ренуара. Я даже в какой-то степени боготворил его фильмы, хотя мои ему вовсе не нравятся. Мы с ним друзья, и более всего меня огорчает, что они ему не нравятся по той самой причине, по которой я люблю его. Его фильмы кажутся мне удивительными, потому что больше всего я ценю у каждого художника подлинность чувства. Присутствие подлинного поэтического чувства. Я не придаю особого значения удаче или неудаче фильма с технической точки зрения: фильмы, которым не хватает поэтического чувства, только и могут быть оценены с точки зрения технической или эстетической ловкости. Его кино, подлинное кино — искусство поэтическое. Ренуар — один из редких поэтов. Как Форд, он в этом смысле индивидуален. Форд — тоже поэт. Трубадур. [33]

О себе

Все отрицают то, что я гений, но ведь никто меня им не называл. [42]

Обо мне писали всякие гадости. Все написанное — ложь. «Чудовище экрана!» Ужас! Идиотизм! Говорят, я чудовище, потому что я играю чудовищ. Так возникает легенда для продюсеров, которые всего боятся... Идолов не существует... Существуют только идеи... [28]

Я не хочу, чтобы обо мне писали верно, нужно, чтобы это описание мне льстило. Я не думаю, что люди, вынужденные петь, чтобы зарабатывать себе на ужин, любят правдивые описания — во всяком случае, не в печатном виде. Нам необходимо, чтобы продавались билеты, а поэтому и нужны лестные отзывы. [38]

Я один из тех, кто более всего боится вести машину на скорости 90 миль в час — и чем мне страшнее, тем я быстрее еду. Мое определение успеха — не быть освиственным.

Я не обращаю внимания на все те громкие слова, которые критики обо мне пишут. Я не так живу. То, что они пишут обо мне, не меняет моей жизни. Я знаю, что мои фильмы имеют определенное значение для людей в разных частях света, и то, что я говорю о кино, имеет кое-какое значение для некоторых людей, а поэтому я должен сохранять чувство ответственности за все, что делаю и говорю.

Мне не угрожает опасность изменить свои позиции потому, что кто-то написал обо мне что-то серьезное. Я начал свою деятельность вполне серьезно и всегда думал о себе настолько серьезно, насколько серьезно обо мне писали самые вдумчивые исследователи. Даже более, к сожалению. [37]

Может быть, я формалист, но техника для меня никогда не является главным. Меня интересует только выражение идей. Формализм — признак упадка. [19]

У меня ярко выраженный индивидуальный стиль или различные стили, но я не формалист. Огромное большинство критиков, независимо от того, хорошо или плохо они ко мне относятся, всегда считают меня формалистом. Но я не формалист! [37]

Писать для меня важнее, чем снимать фильмы, потому что ничто не делает таким зависимым, как съемка. Я достаточно все это хорошо знаю. К сожалению, я не обладаю четко выраженным стилем, как, например, писатели, которыми я восхищаюсь: прежде всего Сименон и Хемингуэй. [23]

Переписываю я так же неустанно, как и перечитываю. Каждая из моих книг строится именно таким образом: от варианта к варианту, прежде чем отбрасывается раз и навсегда. Я храню некоторые из своих картин, но не выставляю их, так же как не публикую свои рукописи. И подолгу гуляю и строю невыполнимые планы. Да, это моя подлинная мания, если хорошенько подумать: строить невыполнимые планы... [32]

Критики будут очень строги к моему роману-первенцу. Для них кажется всегда подозрительным, если кто-то пробует свои силы в различных областях. Это недоверие связано с формированием новой аристократии: касты специалистов. Профан привык относиться с преувеличенным уважением к экспертам, которые в свою очередь претендуют на таинственный авторитет, как если бы они являлись представителями церкви. Когда обыкновенный смертный позволяет себе два занятия, не имеющих связи друг с другом, он нарушает священную иерархию специалистов. Я как раз обречен интересоваться всем и часто с любовью вспоминаю тех художников, которым мы обязаны появлением известных мозаик св. Марка в Венеции. Ведь они были еще и актерами, настолько крупными, что в Париже откладывались заседания парламента, чтобы дать возможность депутатам присутствовать на их гастролях. [23]

— Некоторые западные художники полагают, что современное искусство может создаваться случайно — как живопись действия, атональная музыка и театральные хеппенинги. Считаете ли вы возможным **непреднамеренно** создавать произведения искусства?

— Я абсолютно уверен, что это невозможно... Художественное произведение представляет собой сознательное усилие человека, который ставит перед собой задачу что-то сообщить другим. Или оно таково, или его нет. Когда чем-то случайным восторгаются как великим произведением искусства, когда развивается культ прелести случайной красоты, мы являемся свидетелями самого глубокого упадка, который когда-либо знал Запад за всю свою историю. [38]

Почему я живу в Европе? Знаете, американская цивилизация в конечном счете продолжение европейской. Она составляет ее часть. Я чувствую себя дома в Англии, потому что в некоторой степени Англия — дом моего брата. [36]

Я не люблю слово «эмигрант». С детства я причислял себя к американцам, которые живут повсюду в мире. Может быть, я когда-нибудь перестану быть американским гражданином, потому что с экономической точки зрения для производства фильмов в Европе удобнее быть европейцем. В Америке полно всяких людей самых разнообразных национальностей, и они не считают себя эмигрантами. [38]

Одна из проблем американского искусства — отступничество левых, их вероломство по отношению к самим себе. Иногда по глупости, косности, из любви к лозунгам, иногда — самое обыкновенное ренегатство. Среди людей моего поколения мало таких, как я, не предавших своих убеждений. [33]

— Как вы себя ведете, когда вынуждены играть в плохом фильме?
— Как хороший солдат. Если это возможно, пытаюсь изменить сценарий и диалоги. [34]

— Преследует ли вас мысль о старении, возрасте, смерти?

— Меня? Что это еще за психоанализ? Перед вами человек, который никогда не стремился быть молодым. Молодые меня всегда пугали. Я терпеть не могу тех людей, которые боятся старости. Из меня получится прекрасный старик. Я никогда не говорю: сегодня мне стукнуло на день больше. Хемингуэй, Фитцджералд думали, что гений с возрастом пропадает. В конце своей жизни Хемингуэй любой ценой хотел доказать, что он молод. Фитцджералда в возрасте двадцати восьми лет этот страх уже сгноил. Он от этого и умер. Я же никогда не считал ни морщин, ни седых волос. Мне это все равно. Я не считаю смерть следствием старости — она может прийти в любой момент...

— Но ведь окружающий вас психоанализ...

— Я против психоанализа. Фрейд убивает в человеке поэта. Он убивает противоречия — а ведь они-то составляют суть поэта. До тех пор, пока не раскроют тайну мироздания, я требую, чтобы человеку было дано право сохранять и развивать собственные противоречия. — Быть может, объясняя ваши произведения, вы поможете воспринять содержащееся в них послание?

— Какое еще послание? Никакого послания... хотя нет — тысячи. Фильм — это все равно что мальчик-с-пальчик: он повсюду рассыпает крошки. Пусть каждый находит свою. Я не особенно верю, что могу что-то кому-то дать. Я не художник, а поэт, не говорю с кем-то, а пою, это просто песня для самого себя, и хорошо, если за всю мою жизнь хотя бы на несколько минут мои песни стали поэзией.

— А если бы ваши произведения не уцелели?..

— Мне было бы тяжело, как после смерти моего ребенка, но все-таки основным остается творчество.

— Разве произведение искусства само по себе не является способом пережить свою смерть?

— Мысль об этом меня не беспокоит. Я хочу просто и только быть живым, а быть живым — значит не убивать внутренние противоречия в самом себе. [31]

— У вас есть теории относительно того, что с вами произойдет после смерти?

— Я ничего не знаю про свою душу, но тело мое будет отправлено в Белый дом. В американском паспорте требуется указать имя и адрес человека, которому должны быть переданы останки в случае смерти. Несколько лет тому назад я обнаружил, что не существует никакого закона, который запрещал бы указать имя и адрес президента. Это действует автоматически в пределах некоторых стран и имеет своего рода силу дипломатической визы. Во время долгих лет правления Эйзенхауэра я согласен был умереть, лишь бы однажды вечером президенту, сидящему перед телевизором, доставили мой гроб. [38]

Я придаю значение гриму только потому, что люблю скрываться. Серьезно, это камуфляж. Я не люблю видеть себя на экране, а, снимая фильм, вынужден просматривать материал. Чем больше я загримирован, тем менее я себя узнаю и поэтому могу судить объективно о собственной игре. Я прячу от себя свою внешность, ибо видеть ее мне не доставляет никакого удовольствия. [54]

Меня никогда не интересовал светский успех. Это честное утверждение, а не манера поведения, не поза. Вплоть до какого-то момента я нуждался в успехе для того, чтобы иметь возможность работать. Но я считаю, что беспокоиться об успехе — мелко, и ничто не может быть вульгарнее, чем заниматься судьбой своего имени после смерти. [38]

— Говорили, что вы собирались экранизировать «Преступление и наказание».

— Я об этом думал, но слишком люблю книгу. В конце концов я

решил, что ничего не смогу сделать, а идея удовлетвориться простой иллюстрацией меня не устраивала. Я не хочу сказать, что сюжет меня не достоин, совсем наоборот; я имею в виду, что ничего не мог дать своего. Мог только дать актеров и изображение, а когда этим и исчерпывается моя роль, кино перестает меня интересовать. Я считаю, что или надо сказать о книге что-то новое, или уж лучше ее не касаться.

Кроме того, я думаю, что это произведение очень сложное, так как, на мой взгляд, оно не вполне понятно без знания того времени и той страны, где и когда оно было создано. Психология героев настолько русская, настолько русская именно XIX века, что нигде в другом месте этих героев не найдешь.

— Анализ правосудия и мира у Достоевского очень близки вашему.

— Может быть, слишком близки. Мой вклад этим бы только и ограничивался. Мне оставалась бы только постановка. Я люблю ставить фильмы, где могу выразить себя как самостоятельный автор, нежели как интерпретатор...

— Что заставило вас обратиться к «Дон-Кихоту»?

— Я начал с того, что снял получасовую телепередачу, на которую у меня едва хватило денег, но страстно влюбился в эту историю, расширял ее и, в конце концов, стал снимать каждый раз, как только появлялись деньги.

— Будет ли в фильме столько скепсиса, как и в романе?

— Безусловно. Мне кажется, что мой фильм ожидает та же судьба, что и роман. Знаете, Сервантес начал с того, что написал сатиру на рыцарский роман, а окончил самым грандиозным восхвалением рыцарства во всей истории литературы. Но фильм будет искреннее романа, он откровенно защищает идеи рыцарства, ныне еще более устаревшие, чем во времена Сервантеса.

Я не думаю, что фильм будет менее скептичен, потому что, если уж доводить анализ до конца, очевидно, что скепсис Сервантеса был, скорее, позой. Его скепсис был чисто интеллектуальным: за этим скепсисом скрывается самая искренняя позиция человека, столь же

влюбленного в рыцарство, как и сам Дон-Кихот. Дело в том, что он был прежде всего испанцем.

Это действительно трудный фильм. И очень длинный. То, что необходимо доснять, не должно дополнить метраж — можно было бы смонтировать три фильма из уже отснятого материала. В своей первоначальной форме фильм был сделан для телевидения. Самое смешное, что съемочная группа «Дон-Кихота» состояла всего из шести человек. Моя жена была организатором, шофер занимался освещением, я был одновременно осветителем, вторым оператором и постановщиком. Только через камеру можно следить сразу за всем. [33]

— Это будет современный Дон-Кихот?

— Да, в некотором смысле. Анахронизм Дон-Кихота в сравнении с его эпохой уже не воспринимается в настоящее время, мы не осознаем разницу между XIV и XVI веками. Я решил перевести этот анахронизм в современные понятия: ведь Дон-Кихот и Санчо Панса вечны. Во втором томе Сервантеса, когда Дон-Кихот и Санчо Панса куда-нибудь приезжают, люди говорят: «А, это Дон-Кихот и Санчо Панса, мы читали о них книгу». Сервантес таким образом придал своим героям еще одно дополнительное и слегка комичное измерение — эти два вымышленных персонажа оказывались реальнее самой жизни. Мой Дон-Кихот и мой Санчо Панса точно и традиционно взяты у Сервантеса, но они — наши современники.

— Фильм длится полтора часа?

— Пока что только час пятнадцать минут. Полтора часа получится, когда он будет закончен и когда я сниму сцену с водородной бомбой.

Фильм снимался не быстрее обычного, но куда более свободно, чем при обычной системе производства, потому что мы его снимали без раскадровки, без основной линии повествования, даже без краткого либретто. Каждое утро актеры, технические сотрудники и я сам встречались перед гостиницей и отправлялись выдумывать фильм

прямо на улице, как Мак Сеннет. Это было потрясающе, потому что была подлинная импровизация: сюжетный ход, как и мельчайшие детали, — все импровизировалось. Все это мы придумывали в одну секунду, мгновенным озарением мысли, но после того, как репетировали по Сервантесу целые четыре недели. Мы повторяли сцены из Сервантеса, как будто должны были играть их, чтобы актеры знали своих персонажей. Потом мы вышли на улицу и сыграли, но не по Сервантесу, а импровизационно по следам этих репетиций и воспоминаниям о героях. Это фильм немой.

— Фильм так и останется немым, с музыкальным сопровождением?

— Нет, я буду читать дикторский текст. Дополнительной записи звука практически не будет — всего несколько слов.

— Вы сами играете в этом фильме?

— Я появляюсь в нем как Орсон Уэллс, а не в качестве какого-либо персонажа. Там играет также и Патти Мак-Кормак — выдающаяся актриса; она играет роль маленькой американской туристки, которая появляется в гостинице.

— Почему вы избрали метод импровизации?

— Потому что я такого никогда не делал — это единственная причина. Я мог бы выдумать какую-нибудь причину эстетического порядка, по которой фильм должен был бы сниматься именно так, или сказать, что не может быть других способов съемки фильмов, и т. д. Но подлинная причина в том, что я еще никогда не пробовал этого метода съемок и знал, что некоторые шедевры немого кино были сделаны именно так. Я думал также, что эта история окажется свежее и интереснее, если я симпровизирую ее, и это подтвердилось. Конечно, тут необходимо полное доверие к актерам: это совершенно особый метод работы, практически неприменимый к коммерческим фильмам.

— Такой метод съемок, вероятно, ограничивал вас в области пластических экспериментов? С этой точки зрения «Дон-Кихот» должен отличаться от остальных ваших фильмов?

— Нет, это совсем не так. Он очень стилизован, куда больше, чем

то, что я делал раньше: стилизован с точки зрения построения кадра, использования определенных объективов.

— Вы все еще пользуетесь короткофокусным объективом, в частности 18,5 мм?

— Весь фильм снят 18,5 мм.

— Сколько времени длились съемки «Дон-Кихота»?

— Две недели и потом еще три. Мне осталось доснять две последние сцены. Я вынужден был прервать съемки, потому что Аким Тамиров должен был сниматься в другом фильме, а я — в фильме «Долгое жаркое лето», чтобы заработать деньги на «Дон-Кихота», и т. д. Мы ждем момента, когда и актеры и я окажемся свободными одновременно. Я снимал «Дон-Кихота» на свои деньги — никто другой не дал бы мне такой возможности. [27]

Фильм этот должен быть простым, очень простым... Но все, что в нем было ново, теперь уже стало старомодным. У меня там были самые разные стоп-кадры, остановки, движение и т. д. А теперь мне скажут, что я украл это у «новой волны», хотя я делал это раньше. Самое интересное в «Дон-Кихоте» — дилемма, с которой столкнулся Сервантес при разработке центрального образа. Он придумал шуточную историю о старом провинциальном господине, который сходит с ума от романтических историй и решает воплотить их в жизнь. Это прекрасная штука для приключенческого романа. Но не это делает ее великой. Независимо от того, терпит ли герой поражение или побеждает (а он постоянно терпит поражение), Дон-Кихот всегда защищает невинных и сражается со злом. Он воплощает идею, которая казалась смешной уже в то время, когда Сервантес написал этот роман, но в конце концов она оказывается вовсе не такой уж смешотворной. Именно это меня и интересует. Но именно из-за тонкости разработки фильм может оказаться неудачным.

Что же я могу добавить в настоящее время? У меня на руках серия эпизодов, а мне нужно сделать целостный фильм. Я чувствую, что

должен обратиться к современному миру, а он становится банальным. Я хочу представить героев в современности и одновременно не давать клише современности.

Я абсолютно уверен, что Сервантес первоначально собирался писать о Дон-Кихоте небольшой рассказ, шутку, и только. Потом оба его героя обрели жизнь и повели его с жизненной силой, которая удивила его самого и продолжает удивлять нас. Это суть фильма, их жизнь я как режиссер не вправе остановить. Они ведут нас. Они не марионетки, они удивительно независимы. Я для себя еще не решил одну важнейшую проблему — она меня преследует, и я думаю над ней все больше и больше,— ведь Дон-Кихот живет у меня в современном мире. Я все это понимаю, но мне кажется, что я, возможно, изменяю действительности, моральной действительности современной эпохи, потому что современный мир должен был бы уничтожить Дон-Кихота... Хотя, признаюсь, я не в силах представить себе его уничтоженным. [37]

Указатель творческих работ

Данный указатель не может претендовать на полноту. Мы приводим список основных работ Орсона Уэллса, располагая их по различным областям его деятельности, причем полно представлены только фильмы, поставленные Орсоном Уэллсом.

По тем картинам, где он выступал только в качестве актера, приводится имя воплощенного им персонажа, в скобках указывается год постановки и режиссер.

Из театральных и телевизионных работ отобраны оригинальные композиции Орсона Уэллса. Данные включают имя автора произведения, роль, сыгранную Орсоном Уэллсом, год постановки или передачи, а в тех случаях, когда они демонстрировались за пределами США,— место показа.

Сведения по изданным книгам и основным статьям Уэллса читатель найдет в конце книги в сводной библиографии.

Кино. Режиссура

«ГРАЖДАНИН КЕЙН» [«CITIZEN KANE»]. Производство: «Меркурий» — «РКО» (Джон Хаузмен), США, 1941.

Авторы сценария и диалогов — Орсон Уэллс, Герман Дж. Манкевич; оператор — Грегг Толанд; композитор — Бернард Херманн; художник — Даррелл Сильвера; монтаж — Марк Робсон, Роберт Уайз.

В ролях: Орсон Уэллс (Чарльз Фостер Кейн), Джозеф Коттен (Джед Лиленд), Дороти Ко-

мингор (Сьюзен Александер), Агнес Мурхед (мать Кейна), Рут Уоррик (Эмили), Рэй Коллинз (Джин Геттис), Эрскин Сэнфорд (Картер), Эверетт Слоун (Бернштейн), Джордж Колоурис (Тэтчер), Уильям Алланд (Томпсон), Пол Стюарт (Реймонд).

«ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ЭМБЕРСОНЫ» [«THE MAGNIFICENT AMBERSONS»]. Производство: «Меркурий» — «РКО» (Джон Хаузмен), США, 1942.

Автор сценария и диалогов (по роману Бута Таркинтона) — Орсон Уэллс; оператор — Стенли Кортез; композитор — Бернард Херманн; художник — Марк Ли Кирк; монтаж — Роберт Уайз.

В ролях: Тим Холт (Джордж Минафер Эмберсон), Энн Бакстер (Люси), Джозеф Коттен (Юджин Морган), Долорес Костелло (Изабель Эмберсон), Агнес Мурхед (Фанни Минафер), Рэй Коллинз (Джек).

«ЧУЖЕСТРАНЕЦ» [«THE STRANGER»]. Производство: «Интернейшнл пикчерз» (Сэмюэль Спигель), США, 1946.

Автор сценария — Виктор Тривас; авторы диалогов — Орсон Уэллс, Энтони Вейлер, Джон Хьюстон; оператор — Рассел Метти; композитор — Бронислав Капер; художник — Перси Фергюсон.

В ролях: Орсон Уэллс (Франц Киндлер — Чарльз Рэнкин), Лоретта Янг (Мери Лонгстрит), Эдвард Дж. Робинсон (инспектор Уилсон).

«ЛЕДИ ИЗ ШАНХАЯ» [«THE LADY FROM SHANGHAI»]. Производство: «Коламбия» (Гарри Кон), США, 1946.

Автор сценария и диалогов (по роману Шервуда Кинга) — Орсон Уэллс; оператор — Чарльз Лаутон-младший; композитор — Хайнц Ремхельд; художники — Уилбур Менефи, Херман Шебрюн.

В ролях: Рита Хейворт (Эльза Баннистер), Орсон Уэллс (Майкл О'Хара), Эверетт Слоун (Артур Баннистер), Гленн Андрес (Джордж Гризби).

«МАКБЕТ» [**«МАСВЕТН»**]. Производство: «Меркурий» (Чарльз К. Фельдман) — «Рипаблик пикчерз» (Ричард Уилсон), США, 1948.

Автор сценария (по пьесе Шекспира) — Орсон Уэллс; оператор — Джон Л. Рассел; композитор — Жак Ибер; художники — Джон Маккарти-младший, Джеймс Редд; монтаж — Луис Линдсей.

В ролях: Орсон Уэллс (Макбет), Джаннет Нолан (леди Макбет), Дональд О'Херлиги (Макдуф), Пегги Уэббер (леди Макдуф), Эдгар Баррьер (Банко), Эрскин Сэнфорд (Дункан), Родди Мак Доуэлл (Малькольм).

«ОТЕЛЛО» [**«OTHELLO»**]. Производство: «Меркурий», Марокко, 1952.

Автор сценария (по пьесе Шекспира) — Орсон Уэллс; операторы — Анкизе Брицци, Д.-Р. Альдо, Жорж Фанто, Обадан Трояни. Роберто Фузи; композиторы — Франческо Лаваньино, Альберто Барберис; художник — Александр Траунер; монтаж — Жан Саша, Джон Шепридж, Ренцо Лючиди.

В ролях: Орсон Уэллс (Отелло), Сюзанна Клутье (Дездемона), Майкл Мак-Лиаммойр (Яго), Роберт Кут (Родриго), Хилтон Эдуардс (Брабанцио), Фэй Комптон (Эмилия), Николас Брус (Лодовико), Жан Дави (Монтано), Майкл Лоренс (Кассио), Дорис Доулинг (Бьянка).

«ТАЙНОЕ ДОСЬЕ» [**«МИСТЕР АРКАДИН»**. «CONFIDENTIAL REPORT», «MR. ARKADIN», «DOSSIER SECRET»]. Производство: «Фильморса» (Луи Доливе), Франция — Испания, 1955.

Автор сценария и диалогов (по собственному роману «Мистер Аркадин») — Орсон Уэллс; оператор — Жан Бургуэн; композитор — Поль Мизраки; художник — Орсон Уэллс, монтаж — Ренцо Личиди.

В ролях: Орсон Уэллс (Григорий Аркадин), Майкл Редгрейв (Бургмил Требич), Патриция Медина (Мили), Роберт Арден (Гай Ван Страттен), Паола Мори (Райна), Аким Тамиров (Яков Зук), Миша Ауэр («Профессор»), Катина Паксиноу (Софи), Грегуар Аслан (Бракко), Петер ван Эйк (Тадеуш), Сюзанна Флон (баронесса Нагель).

«ПЕЧАТЬ ЗЛА» [«TOUCH OF EVIL»]. Производство: «Юниверсал интернейшнл», США, 1958.

Автор сценария и диалогов (по роману Уита Мастерсона «Знак зла») — Орсон Уэллс; оператор — Рассел Метти; композитор — Генри Манчини; художники — Рассел А. Гаусман, Джон Остин; монтаж — Вирджил В. Вогел, Аарон Стелл.

В ролях: Чарлтон Хестон (Майк Варгас), Джаннет Ли (Сьюзи Варгас), Орсон Уэллс (Хэнк Куинлен), Джозеф Каллея (Пит Мензис), Аким Тамиров (Джо Гренди), Рэй Коллинз (Адейр), Марлен Дитрих (Таня), З.-З. Габор, Кинан, Уинн, Мерседес Мак-Кембридж, Джозеф Коттен.

«ПРОЦЕСС» [«THE TRIAL», «LE PROCÈS»]. Производство: «Пари-Эроп продюксьон» (Париж), «Фичит» (Рим), «Хиса-фильм» (Мюнхен), Франция — Италия — ФРГ, 1962.

Автор сценария и диалогов (по роману Кафки) — Орсон Уэллс; оператор — Эдмон Ришар; художник — Жан Мандару; композитор — Жан Ледрю (в партитуре использовано «Адажио» Альбиниони); монтаж — Ивонна Мартен, Дениза Баби, Фриц Мюллер. Пролог на экране из шпилек Александра Алексеева и Клер Паркер.

В ролях: Энтони Перкинс (господин К.), Жанна Моро (мисс Бюрстнер), Мадлен Робинсон (госпожа Грубах), Эльза Мартинелли (Хильда), Роми Шнайдер (Лени), Сюзанна Флон (мисс Питтл), Орсон Уэллс (адвокат).

«ПОЛУНОЧНЫЕ КОЛОКОЛА» [«ФАЛЬСТАФ», «CHIMES AT MID-NIGHT», «CAMPANADES A MEDIANOCHE», «FALSTAFF»]. Производство: «Интернейшнл продакшнс», Испания, 1966.

Автор сценария (по пьесам Шекспира «Ричард II», «Генрих IV» — первая и вторая части, «Виндзорские насмешницы», «Генрих V») — Орсон Уэллс; оператор — Эдмон Ришар; композитор — Альберто Лаваньино; художник — Мариано Эрдорца; монтаж — Фриц Мюллер. В ролях: Орсон Уэллс (Джон Фальстаф), Жанна Моро (Долли Тир-

шит), Маргарет Разерфорд (миссис Куикли), Джон Гилгуд (Генрих IV), Марина Влади (Кейт Перси), Кейт Бакстер (принц Галь, Генрих V), Норман Родуэй (Генри Перси — Хотспер), Фернандо Рей (Ворчестер).

Текст «Хроники» Холиншеда читает Ральф Ричардсон.

«БЕССМЕРТНАЯ ИСТОРИЯ» («UNE HISTOIRE IMMORTELLE»). Производство: «Альбина-фильмс», «ОПТФ» (французское радио и телевидение), Франция, 1967.

Автор сценария и диалогов (по рассказу Карен Бликсен, псевдоним — Исаак Динесен) — Орсон Уэллс; оператор — Вилли Курант; композитор — Эрик Сати; художник — Жан Нени.

В ролях: Орсон Уэллс (мистер Клей), Жанна Моро (Вирджиния), Роже Коджио (Элис Хама), Норман Эшли (Поль).

Фильм был снят для французского цветного телевидения.

«ПОДДЕЛКА (!)» («ТОЛЬКО ПРАВДА», «FAKE (!)», «NOTHING BUT THE TRUTH»). Производство «Сачи», Иран — Франция, 1973. Автор сценария — Орсон Уэллс; операторы — Кристиан Одассо, Гари Грейвер; композитор — Мишель Легран; монтаж — Софи Дюбю.

Художественно-документальный фильм при участии Орсона Уэллса, Охи Кодар, Франсуа Рейшенбаха, Джезефа Коттена, Пола Стюарта, Элмира де Хори, Лауренса Харвея, Клиффорда Ирвинга, Эдит Ирвинг.

Незаконченные фильмы Орсона Уэллса

«ВСЕ ЭТО ПРАВДА» («IT'S ALL TRUE»). США, 1941—1942.

Фильм должен был состоять из трех новелл:

документальный репортаж о фестивале в Рио-де-Жанейро;

фильм о бразильских рыбаках «янгадейро»;

«Мой друг Бенито» по сценарию Роберта Флаэрти.

Было отснято 30 000 м материалов, когда новое руководство фирмы «РКО» расторгло договор с Орсоном Уэллсом.

«ДОН-КИХОТ» [**DON QUIXOTE**], по мотивам романа Сервантеса). 1955 год — первые пробы. Продюсер — Луи Доливэ.

В ролях: Миша Ауэр (Дон-Кихот), Аким Тамиров (Санчо Панса). 1957 год — снято три получасовых эпизода для телевидения. Продюсер — Оскар Данцигер; оператор — Джек Прейпер.

В ролях: Орсон Уэллс (в роли Орсона Уэллса), Аким Тамиров (Санчо Панса), Франсиско Регуэра (Дон-Кихот).

1966—1971 годы — продолжение съемок.

«В МЕРТВОЙ ТОЧКЕ» [**ГЛУБИНА**]. **«DEAD RECKONING»**, **«THE DEEP»**).

Автор сценария (по одноименному роману Чарльза Уильямса) — Орсон Уэллс; оператор — Вилли Курант.

В ролях: Жанна Моро, Лоренс Харвей, Орсон Уэллс, Майкл Брайен. Съемки на Адриатическом море в 1967 году.

«ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ВЕТРА» [**«THE OTHER SIDE OF THE WIND»**].

Съемки начаты в Голливуде в 1971 году и продолжены во Франции и в Иране.

Телевидение

«Записная книжка Орсона Уэллса» (1955, Лондон) — серия из шести передач.

«Моби Дик» (1955, монтаж до 1958 г.) — фильм предназначался для английского телевидения, но так и не был показан.

«Вокруг света с Орсоном Уэллсом» (1955—1956, Лондон) — 13 фильмов по 30 минут: «Страна басков», «Жизнь басков», «Третий человек в Вене», «Сен-Жермен-де-Пре», «Бой быков в Испании» и др.

«Двадцатый век» [«Twentieth century»]. 1956, «мюзикл» с Бетти и Кинаном Уинном.

«Метод» — документальный фильм о нью-йоркской «Актёрской студии» (1958, Лондон).

«Фонтан молодости» [«The fountain of youth»]. 1958. Орсон Уэллс — автор, продюсер, рассказчик и режиссер.

«Путешествие в страну Дон-Кихота» (1960) — документальный фильм об Испании.

Театр

«Пять королей» [«The five kings»] по историческим пьесам Шекспира (Фальстаф, 1939).

«Чудесное представление театра «Меркурий» — спектакль варьете (1941).

«Время бежит» [«Time Runs»] по произведениям Марло, Данте, Мильтона на тему Фауста («Фауст», 1960, Париж); в той же программе показывалась пьеса Орсона Уэллса «Легкомысленный рак» [«The Unthinking lobster»].

«Репетиция спектакля «Моби Дик» [«Moby Dick Rehearsal»] по Мелвиллу (ведущий, Ахаб и отец Мэппл, 1955, Лондон).

«Полуночные колокола» [«Chimes at midnight»] по Шекспиру (Фальстаф, 1960, Дублин).

Основные актерские работы Орсона Уэллса в фильмах других режиссеров

- «Путешествие в страх» («Journey into fear»), полковник Хаки (1943, реж. Норман Фостер).
- «Джейн Эйр» («Jane Eyre»), Эдвард Рочестер (1943, реж. Роберт Стивенсон).
- «Завтра, значит, навсегда» («Tomorrow is forever»), Джон Макдональд (1945, реж. Ирвинг Пичел).
- «Черная магия» («Black magic»), Калиостро (1947, реж. Григорий Ратов).
- «Принц Лис» («Prince of foxes»), Цезарь Борджия (1948, реж. Генри Кинг).
- «Третий человек» («The third man»), Гарри Лайм (1949, реж. Кэрл Рид).
- «Черная роза» («The black rose»), генерал Байан (1950, реж. Генри Хэтауэй).
- «Последнее дело Трента» («Trent's last case»), Сигзби Мандерсон (1953, реж. Герберт Уилкоккс).
- «Если бы мне рассказали о Версале» («Si Versailles m'était conté»), Бенжамен Франклин (1953, реж. Саша Гитри).
- «Человек, зверь и добродетель» («L'uomo, la bestia e la virtù»), Зверь (1953, реж. Стено).
- «Наполеон» («Napoléon»), Хадсон Лоу (1954, реж. Саша Гитри).
- «Три дела об убийстве» («Three cases of murder»), лорд Моунтдраго (1954, реж. Джордж Мур О'Феррал).
- «Неприятности в долине» («Trouble in the glen»), Санин Чаядор-и-Менгес (1955, реж. Герберт Уилкоккс).
- «Моби Дик» («Moby Dick»), отец Мэппл (1956, реж. Джон Хьюстон).
- «Платите дьяволу» («Pay the devil»), Вирджил Ренклер (1957, реж. Джек Арнольд).

- «Долгое жаркое лето» («The long hot summer»), Уилл Варнер (1957, реж. Мартин Ритт).
- «Корни рая» («Roots of heaven»), Кай Сэдживик (1958, реж. Джон Хьюстон).
- «Принуждение» («Compulsion»), Джонатан Уилк (1958, реж. Ричард Флейшер).
- «Давид и Голиаф» («David e Golia»), царь Саул (1959, реж. Ричард Потье, Фердинандо Бальди).
- «Переправа в Гонконг» («Ferry to Hong Kong»), капитан Харт (1959, реж. Льюис Джилберт).
- «Аустерлиц» («Austerlitz»), Фултон (1960, реж. Абель Ганс).
- «Трещина в зеркале» («Crack in the mirror»), Хаголин и Ламорсьер (1960, реж. Ричард Флейшер).
- «Татары» («I Tartari»), Бурундай (1960, реж. Фердинандо Бальди, Ричард Торп).
- «Лафайет» («Lafayette»), Бенжамен Франклин (1961, реж. Жан Древилль).
- «Рогопаг» («Rogopag»), режиссер в новелле «Овечий сыр» (1963, реж. Пьер Паоло Пазолини).
- «Легендарное приключение Марко Поло» («La fabuleuse aventure de Marco Polo»), Аккерман (1964, реж. Дени де ла Пателльер).
- «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), Рауль Нордлинг (1956, реж. Рене Клеман).
- «Моряк с «Гибралтара» («The sailor from «Gibraltar»»), Луи де Мозамбик (1968, реж. Тони Ричардсон).
- «Человек на все времена» («A man for all seasons»), кардинал Уолси (1966, реж. Фред Циннеман).
- «Казино «Ройаль» («Casino «Royale»»), Ле Шиффр (1966, реж. Джозеф Мак-Грат).
- «Я никогда не забуду его имя» («I'll never forget what's his name»), Джонатан Льют (1967, реж. Майкл Уиннер).
- «Царь Эдип» («Oedipus the King»), Тирезий (1967, реж. Филипп Сэвилл).

-
- «Карточный домик» («House of cards»), Чарльз Лешенхаут (1968, реж. Джон Гиллермин).
- «Битва на Неретве» («Bitka na Neretvi»), четник (1969, реж. Велько Булайич).
- «Тепепа» («Терера»), полковник Каскорро (1969, реж. Джулио Петрони).
- «12+1», Маркау (1969, реж. Никола Жеснер).
- «Уловка 22» («Catch 22»), генерал Дрид (1970, реж. Майк Николс).
- «Ватерлоо» («Waterloo»), Людовик XVIII (1970, реж. Сергей Бондарчук).
- «На этой скале» («Upon this Rock»), Микеланджело (1970, реж. Гарри Раски).
- «Великолепная декада» («La décade prodigieuse»), Тео Ван Хорн (1971, реж. Клод Шаброль).
- «Кентерберийские повести» («The Canterbury tales»), старик Джануари (1971, реж. Пьер-Паоло Пазолини).

Библиография

Работы Орсона Уэллса

Книги

1. «Everybody's Shakespeare», Chicago, 1933. Иллюстрации Уэллса.
2. «The Mercury Shakespeare», New York, 1939. Иллюстрации Уэллса.
3. O. Welles, Miracle à Hollywood, Paris, Ed. de la Table Ronde, 1953.
4. O. Welles, Une Grosse Légume, Paris, Gallimard, 1953.
5. O. Welles, Mr Arkadin, London, W. H. Allen, 1956.
6. O. Welles, A Bon Entendeur. Ed. de la Table Ronde, Paris, 1956.

Сценарии, раскадровки и монтажные записи фильмов

7. О. Уэллс, Г. Манкевич, Гражданин Кейн.—«Сценарии американского кино», М., «Искусство», 1960.
8. «Citizen Kane».—«L'Avant-Scène du Cinéma», 1962, n° 11, Paris.
9. «La Splendeur des Ambersons».—«La Revue du Cinéma», 1946, n° 3, Paris.
10. «Sed de Mal e Il Proceso».—«Temas de Cine», 1962, Madrid.
11. «Le Procès».—«L'Avant-Scène du Cinéma», 1963, n° 23, Paris.
12. The Trial, London, Lorrimer, 1971.

Основные статьи и интервью

13. O. Welles, La jeunesse décidera. «La Démocratie combattante», Décembre 1952, Paris.
14. O. Welles, Shakespeare et la tradition.—«Les Nouvelles littéraires», 8 Mai, 1952, Paris.
15. O. Welles, The Third Audience.—«Sight & Sound», January — March, 1954, London.
16. O. Welles, The Scenario Crisis.—«International Film Annual», 1957, London.
17. Письмо в редакцию «New Statesman», 24 May, 1958, London.

18. O. Welles, Un ruban de rêves.— «L'Express», 5 Juin, 1958, Paris.
19. «L'Ecran Français», 21 Septembre, 1948, Paris.
20. «La Revue du Cinéma», 1948, n° 18, Paris.
21. «Sight & Sound», December 1950, London.
22. «You», July — August 1951, London.
23. «Die Neue Zeitung», 15 Juli, 1953, Berlin.
24. «Arts — Spectacles», 25 Août, 1954, Paris.
25. «France — Observateur», 12 Juin, 1958, Paris.
26. «Les Lettres Françaises», 19 Juin, 1958, Paris.
27. «Cahiers du Cinéma», 1958, n° 84, Paris.
28. «Le Monde», 27 Novembre, 1959, Paris.
29. «Sight & Sound», Spring 1960, London.
30. «L'Ecran français», 26 Juin, 1960, Paris.
31. «Réalités», 1962, n° 201, Paris.
32. «Sunday Times», 3 February, 1963, London.
33. «Cahiers du Cinéma», 1965, n° 165, Paris.
34. «Le Monde», 23 Juillet, 1966, Paris.
35. «Les Lettres Françaises», 27 Juillet, 1966, Paris.
36. «Le Nouvel Observateur», 27 Juillet, 1966, Paris.
37. «Sight & Sound», Autumn 1966, London.
38. «The Observer Review», 2 April 1967, London.

Литература об Орсоне Уэллсе

Книги

39. R. A. Fowler, Orson Welles: a first biography, London, Pendulum Publications, 1946.
40. J. Cocteau, A. Bazin, Orson Welles, Paris, Chavane, 1950.
41. M. Mc Liannoir, Put money in the purse, London, Methuen and Co., 1952.
42. P. Noble, The Fabulous Orson Welles, London, Hutchinson, 1956.
43. P. Bogdanovitch, The Cinema of Orson Welles, New York. The Museum of Modern Art, 1961.

44. J.-C. Allais, Orson Welles. («Premier Plan», n° 16), Lyon, 1961.
45. M. Bessy, Orson Welles, Paris, Seghers, 1963.
46. P. Cowie, The Cinema of Orson Welles, London — New York, A. Zwemmer lim., 1965.
47. J. Skwara, Orson Welles, Warszawa, WAF, 1967.
48. C. Higham, The Films of Orson Welles, Berkeley — Los Angeles — London, University of California press, 1970.
49. J. McBride, Orson Welles, London, Secker & Warburg, 1971.
50. «Focus on Citizen Kane», New York, Prentiss Hall Inc., 1971.
51. «The Citizen Kane Book», London, Secker & Warburg, 1971.

**Специальные номера
периодических изданий**

52. «La Revue du Cinéma», 1946, n° 3, Paris.
53. «Ciné — Club», 1948, n° 7, Paris.
54. «Cahiers du Cinéma», 1958, n° 87, Paris.
55. «Les Lettres Françaises», 26 Novembre, 1959, Paris,
56. «Image et Son», 1961, n° 139, Paris.
57. «Cineforum», 1962, n° 19, Venezia.
58. «Film Culture», 1962—1963, n° 27, New York.
59. «Etudes Cinématographiques», 1963, n° 24—25, Paris.
60. «Cinéma 65», 1965, n° 96, Paris.
61. «Griffith», 1966, n° 5, Madrid.
62. «Action», May — June 1969, Los Angeles.

Статьи и главы из книг, приводимые в сборнике

63. G. Toland. Citizen Kane. «American Cinematographer», March 1941. Los Angeles.
64. C. Belfrage. Citizen Kane. «Introduction to the art of the movies». New York, W. H. Allen, 1960.
65. E. Bentley, «Othello» on Film.— «New Republic», 3 October, 1965, New York.

-
66. J. Domarchi. Welles à n'en plus finir. «Cahiers du Cinéma», N 85, 1958, Paris.
 67. K. T. Toeplitz. XX wiek do wynajecia. Warszawa, WAF, 1958.
 68. F. Truffaut. Citizen Kane. «L'Express», 26 Novembre, 1959, Paris.
 69. F. Canel. Orson se escribe con K. «Cine Cubano». 1963, n° 14—15. La Habana.
 70. W. Pechter. Trials.— «Sight & Sound», Winter 1963/64, London.
 71. F. Geyrhofer. Ausgebeuteter Masochismus.— «Neues Forum», n° 183/1, 1969, Wien.
 72. С. Юткевич, Шекспир и кино, М., «Наука», 1973.

Иллюстрации

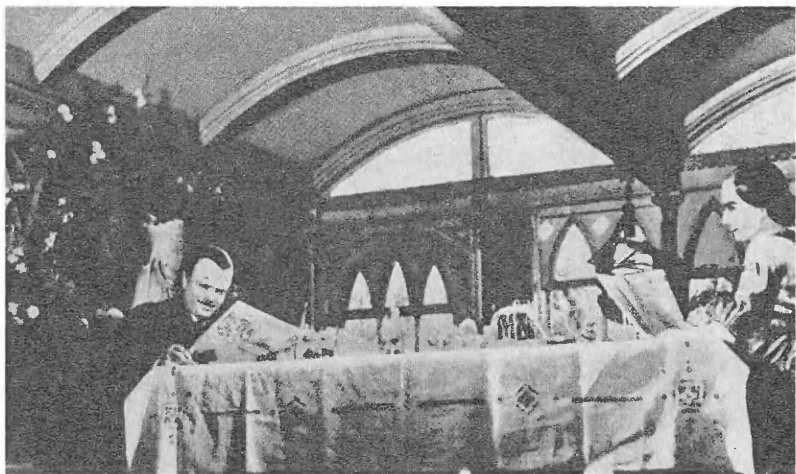
Орсон Уэллс. 1932



Орсон Уэллс. 1937

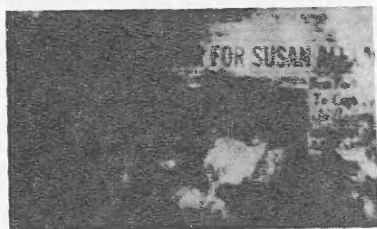
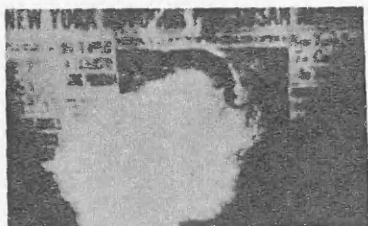


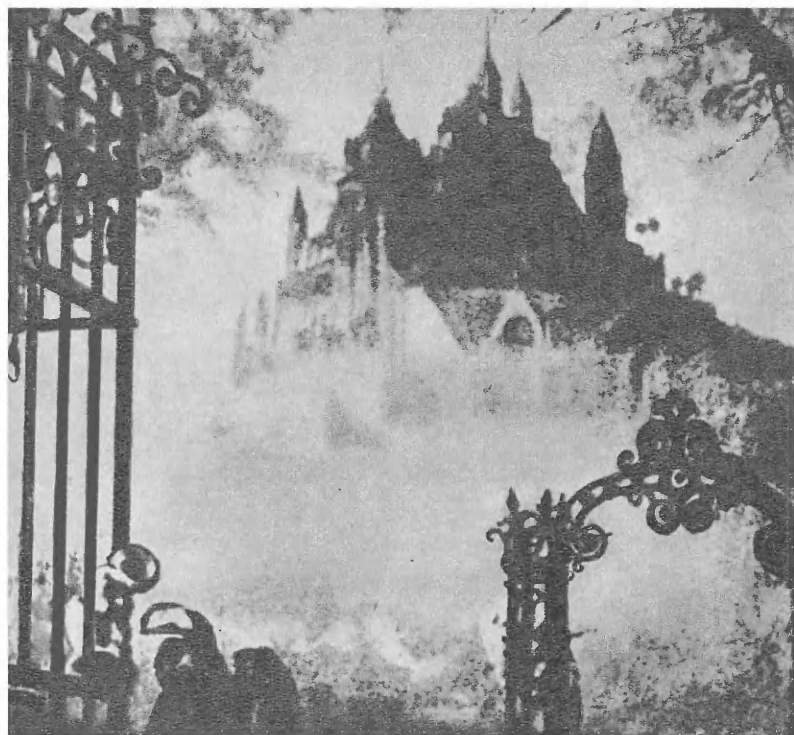
«Гражданин Кейн»



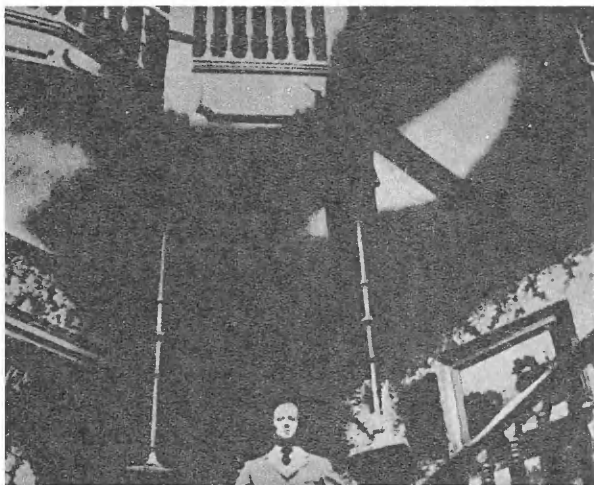


«Гражданин Кейн»





«Великолепные Эмберсоны»



«Чужестранец»

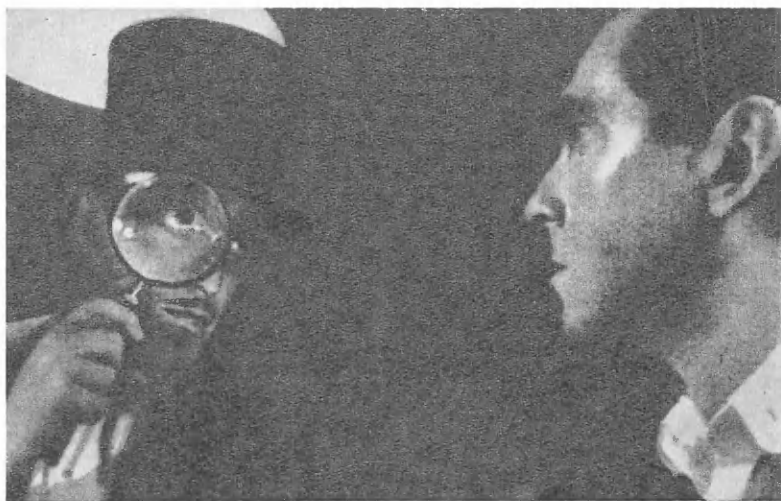


«Леди из Шанхая»

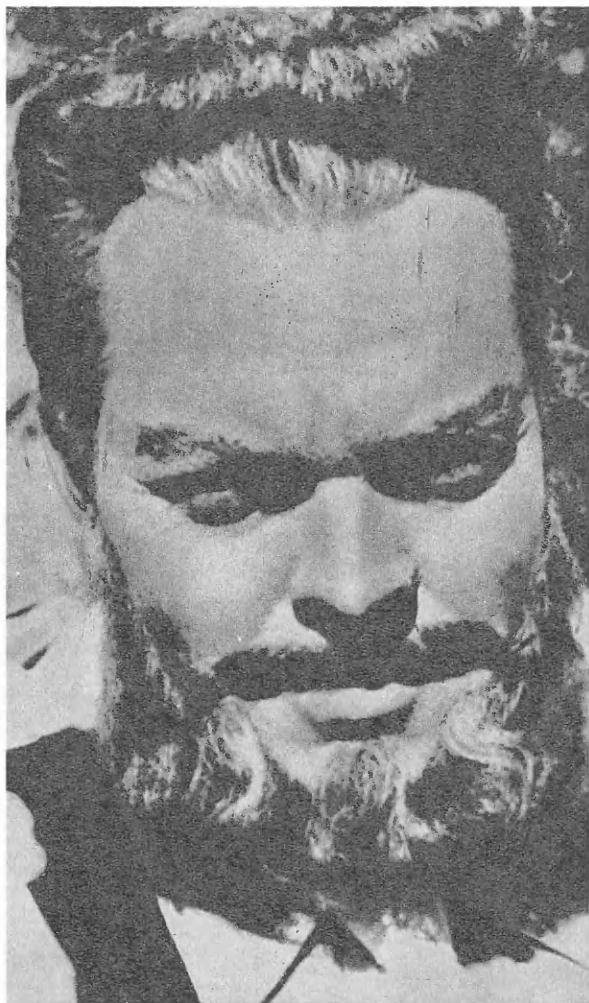


«Леди из Шанхая»

«Мистер Аркадии»



«Мистер Аркадин»



«Печать зла»

«Макбет»

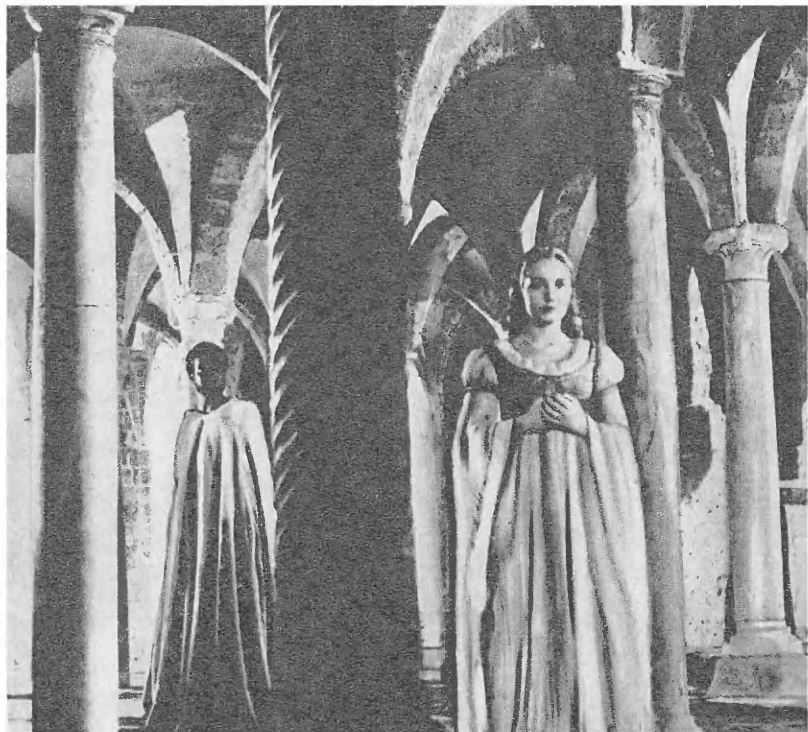


«Макбет»



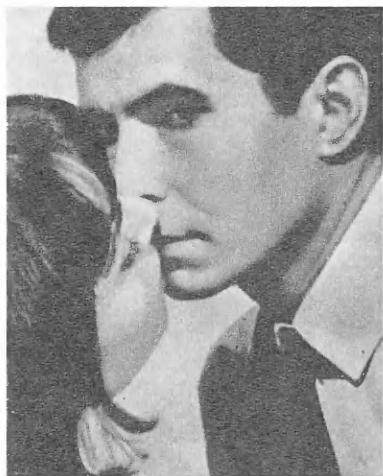


«Отелло»





«Процесс»

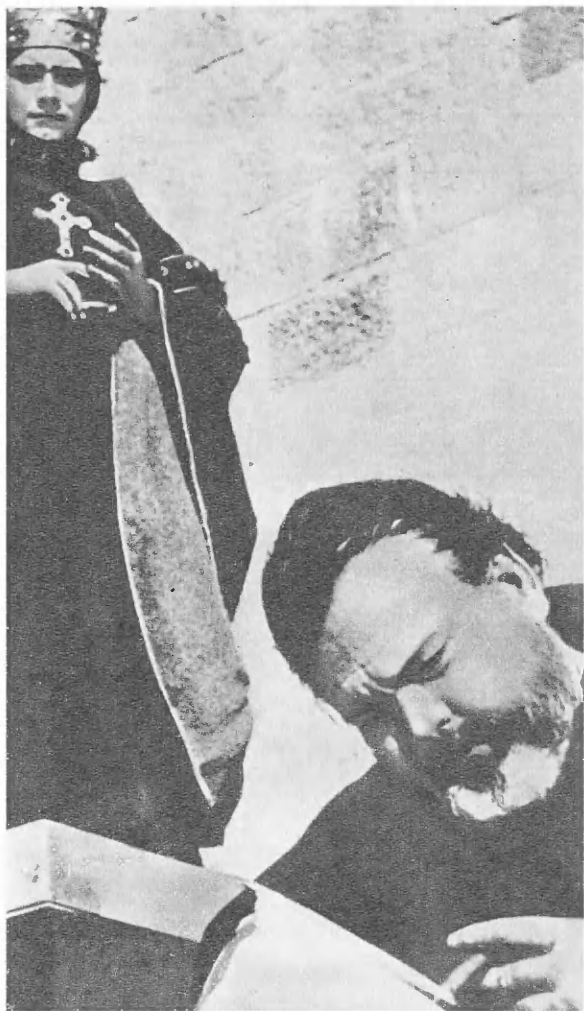




«Полуночные колокола»



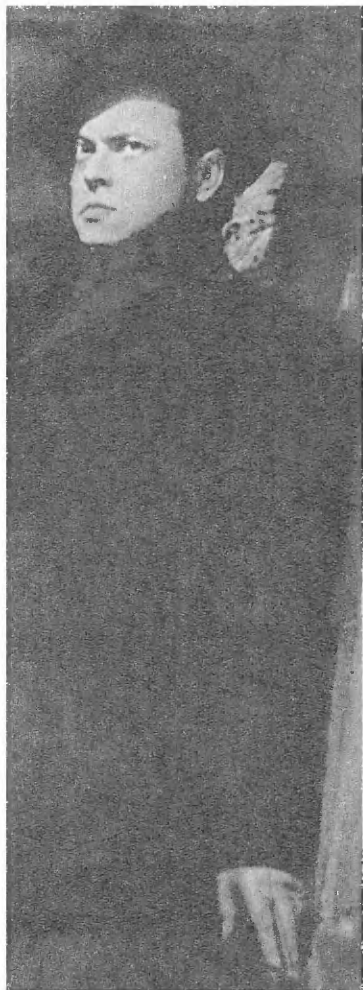




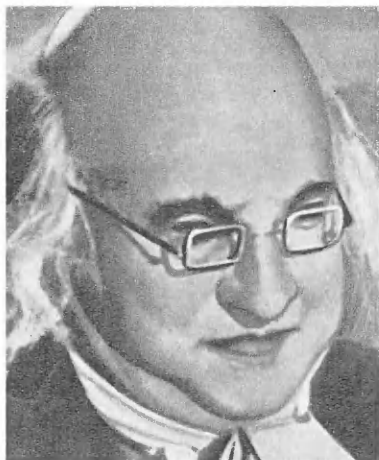
Марлен Дитрих и Орсон Уэллс



**О. Уэллс в роли Гарри Лайма
в фильме «Третий человек»**



**О. Уэллс в роли Бенжамена
Франклина в фильме «Если бы
мне рассказали о Версале»**



**О. Уэллс в роли Мэппла
в фильме «Моби Дик»**



**О. Уэллс в роли Чейдор-и-Менгеса
в фильме «Неприятности в долине»**



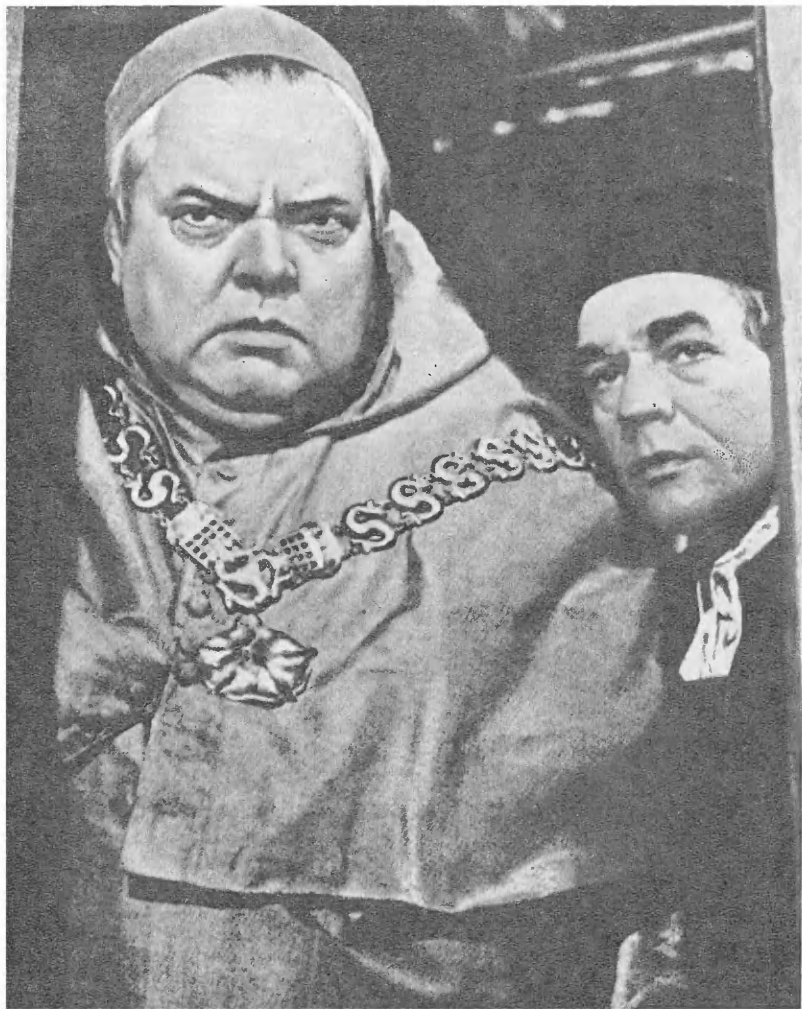
**О. Уэллс в роли короля Лира
(спектакль)**



**О. Уэллс в роли ведущего
в театральной постановке
«Репетиция спектакля «Моби Дик»**



**О. Уэллс в роли кардинала Уолси
в фильме «Человек на все
времена».**



**О. Уэллс в роли Джонатана Льюта
в фильме «Я никогда не забуду
его имя»**



На съемках фильма «Дон-Кихот»



**Лоренс Оливье, Вивьен Ли,
Орсон Уэллс**



Орсон Уэллс



Содержание

С. ЮТКЕВИЧ. ОБЛИК МАСТЕРА	5
-------------------------------------	---

Статьи, свидетельства

А. БАЗЕН. ЛИЧНОСТЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АМЕРИКЕ XX ВЕКА. Перевод с французского К. Бекзаян	22
О. СУРКОВА. ОТ ГРАЖДАНИНА КЕЙНА ДО ГОСПОДИНА К.	45
А. ЛИПКОВ. ОН ЗВОНИТ ПО ТЕБЕ	75
Ж. ДОМАРШИ. И НЕСТЬ ЕМУ КОНЦА. Перевод с французского К. Бекзаян	94
Г. ТОЛАНД. РЕАЛИЗМ «ГРАЖДАНИНА КЕЙНА». Перевод с английского М. Голдовской	103
С. БЕЛФРИДЖ. РЕПОРТАЖ С ПРЕМЬЕРЫ. Перевод с английского К. Разлогова	108
Л. АРАГОН. ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ПОДОБНОЕ ЛЮБВИ. Перевод с французского К. Бекзаян	113
Ф. ТРЮФФО. ЭКСПЕРИМЕНТЫ БЫСТРЕЕ СТАРЕЮТ. Перевод с французского К. Бекзаян	114
Ж. КОКТО. ПОРТРЕТ ДРУГА. Перевод с французского К. Бекзаян	116
Ф. КАНЭЛЬ. ОРСОН ПИШЕТСЯ ЧЕРЕЗ «К». Перевод с испанского И. Матвеевой	120
Э. ПЕРКИНС. СЧАСТЬЕ РАБОТАТЬ С УЭЛЛСОМ. Перевод с английского К. Разлогова	123
В. КУРАНТ. ЗАМЕТКИ ОПЕРАТОРА. Перевод с испанского И. Матвеевой	126

От первого лица

К. РАЗЛОГОВ. МОНОЛОГ ОРСОНА УЭЛЛСА	132
ОРСОН УЭЛЛС. ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА (Переводы с английского Э. Корсунской, с французского К. Бекзаян, с чемецкого Н. Егоровой, с итальянского Г. Богемского)	
НАЧАЛО ПУТИ	153
ШЕКСПИР И ТРАДИЦИИ	158
МИР ТЕАТРА	162
ЧТО НОВЕньКОГО У МАРСИАН?	166
«ГРАЖДАНИН КЕЙН»	170
ЗАЯВЛЕНИЕ НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ	170

ВМЕСТО ОПОВЕРЖЕНИЯ	171
ПОСЛЕ «ГРАЖДАНИНА КЕЙНА»	176
ПОРТРЕТ ШЕКСПИРА	182
ИСКУССТВО ЛИ КИНО?	193
ПОЭЗИЯ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ	205
«КУХНЯ»	210
ОСНОВНОЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ	225
СПОР С КАФКОЙ	237
КОЛЛЕГИ И СОЮЗНИКИ	240
О СЕБЕ	246
Указатель творческих работ	257
Библиография	267
Иллюстрации	271

«Орсон Уэллс»

Составитель
Кирилл Эмильевич Разлогов

Редактор
А. М. С ан д л е р

Художник
В. Е. В а л е р и у с

Художественный редактор
Г. К. А л е к с а н д р о в

Технический редактор
Н. И. Н о в о ж и л о в а

Корректор
З. Д. Г и н з б у р г

Сдано в набор 28/VIII-74 г. Подписано к печати 24/III-75 г. А03748. Формат бумаги 70×108/32. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Усл. печ. л. 13,3. Уч.-изд. л. 14,504. Изд. № 15901. Тираж 30 000 экз. Заказ № 676. Цена 1 р. 01 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 105. Иллюстрации отпечатаны во 2-й Московской типографии.

