



Киномагия: маска и миф

Н.Б. Кириллова

доктор культурологии, профессор

DOI <https://doi.org/10.17816/VGIK43532>

УДК 791.43.03

АННОТАЦИЯ

В статье, посвященной 125-летию кинематографа – лидера экранной культуры, анализируется процесс становления этого вида искусства как «феномена достоверности» и как своеобразного медиума, чья магия заключается в психологическом воздействии на потребителя, способности вовлечь зрителя в аудиовизуальное пространство. Кино мгновенно приобрело статус «самого массового из искусств» и сохраняет эту позицию в цифровое время. Киноискусство ретранслирует социальные идеи, нравственные нормы и ценности, опираясь на различные экранные средства, а его зрелищность – это синтез техники и творчества, маски «звезды» и мифа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киноискусство,
киномагия,
«звезда»,
маска, миф,
экранная культура

Кино появилось 125 лет назад как технический аттракцион «непритязательного вкуса. И тем не менее «движущиеся картинки» братьев Люмьер, показанные 28 декабря 1895 года в Париже в Гранд Кафе (Le Grand Cafe), не только произвели фурор, но и, по словам историка Жоржа Садуля, «наместили пути дальнейшего развития кино»¹.

¹ Садуль Ж. История киноискусства. М.: Иностранная литература, 1957. С. 30.

Первые обнаруженные немые документальные короткометражки сразу предопределили жанровые направления в кино: «Выход рабочих с фабрики» (фр. La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895) стал основой будущего социального фильма, а «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота» (фр. L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1896) оказался точкой отсчета появления триллера. У фильма «Политый поливальщик» (фр. L'Arroseur arrosé, или «Садовник», фр. Le Jardinier, 1985) был свой секрет успеха — использование комической ситуации в сюжете.

² Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: пер. с англ. М.: Искусство, 1974.

Отметим, что главная особенность кино в том, что оно представляет собой «феномен достоверности», фактор «реабилитации физической реальности»². Однако магия фильма заключается в его психологическом воздействии, способности увлечь и вовлечь зрителя в аудиовизуальное пространство через

³ Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. М.: ННБФ «Онтопсихология», 2001. С. 33.

эмоциональные импульсы, отождествляемые, по Фрейдю, со сновидениями и галлюцинациями. Так, итальянский психолог Антонио Менегетти считает, что кино «является не только социальным фактом, но и обозначающим дискурсом, локализуемым в психических процессах человеческого бессознательного»³.

⁴ Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. С. 21.

Магией экрана первым овладел Жорж Мельес, направивший кино по пути зрелища. Он перенес в кино «опыт магического театра, обогащенный возможностями комбинированных и трюковых съемок»⁴. Фильмы-феерии Мельеса («Красная шапочка», «Путешествия Гулливера», «Приключения Мюнхгаузена», «Робинзон Крузо», «Лаборатория Мефистофеля», «Человек-оркестр», «Путешествие на Луну», «Путешествие через невозможное» и другие) производили на зрителей в начале XX века такое же «магическое» воздействие, как, к примеру, автомобиль, аэроплан и другие чудеса техники.

Метаморфозы, произошедшие с кинематографом в первые десятилетия его существования, поразительны. Во-первых, кино быстро превращается из аттракциона в искусство; во-вторых, становится мощным коммерческим фактором, привлекая многомиллионную аудиторию; в-третьих, приобретает статус медиума, становясь проводником социальных идей и мифов, катализатором умопомрачительной карьеры «звезд» экрана, без участия которых был бы невозможен успех «великого немого».

Вся атмосфера, окружающая киномир, — «фанатичное увлечение “звездами”, мистицизм, напоминает сакральные аспекты искусства, религии, поклонения авторитетам, поскольку и кино является посредником могущественных динамик»⁵.

⁵ Менегетти А. Указ. соч. С. 34.

Первые маски как бренды экрана

По мере развития кино появились персонажи-маски, которые постепенно становятся «брендами» нового искусства. А начинается все с комических атрибутов, пришедших на экран из цирка и Мюзик-Холла, ставших основой маски Андре Дидо — профессионального акробата, выступавшего в парижских кабаре, где его увидели представители фирмы «Пате» и пригласили сниматься в кино. Успеху Дидо способствовала серия фильмов о Буаро («простофиле»): «Буаро переезжает» (1905), «Буаро в обучении» (1907), «Буаро — король воров» (1907)... В России его звали «Глупышкин», в Италии, куда он уехал в 1908 году, — «Кретинетти». Это клоунская маска, действие которой было построено на нелепых и смешных трюках — гэггах.

Одновременно с Андре Дидом во Франции появился еще один комик Макс Линдер (Max Linder/Габриель Максимилиан

Левель), получивший образование в консерватории в Бордо и игравший в парижском театре «Варьете». С 1905 года он начинает сниматься в кино, а к 1910 году становится «кинозвездой» мирового уровня. Маска Линдера — это герой-джентльмен. Неотъемлемые символы его образа — цилиндр, элегантный костюм, трость, темные усы, ослепительная улыбка. Основа его комизма — «срывание маски» джентльмена. Блестяще владея техникой комического, актер весело подтрунивал над слабостями своего героя в фильмах: «Первые шаги на льду» (1907), «Макс-воздухоплаватель» (1908), «Завоевание» (1909), «Макс-виртуоз» (1910), «Макс-тореодор» (1911), «Макс — законодатель мод» (1912), «Дуэль Макса» (1913), «Макс-иллюзионист» (1914), «Макс между двух огней» (1916) и другие. Раннее творчество Линдера оказало значительное влияние на Чарльза Чаплина, который считал его своим учителем в кино.

Призванный на фронт Первой мировой войны, где он был тяжело ранен, Линдер позже продолжал снимать кино во Франции, Австрии и в США, где им были созданы комедии «Будьте моей женой» и «Семь лет несчастья» (1921), «Три пройдохи», «Три мушкетера» (1922), другие. Однако его фильмы уже не пользовались прежним успехом — на экране началась эра Чаплина. Для Линдера это стало трагедией, и он покончил жизнь самоубийством в 1925 году⁶.

Магия кино усиливается благодаря постановкам Голливуда как «фабрики грез» и социальных мифов, основанных на системе жанров и «звезд», которые уводили зрителей от реальности в мир мечты и иллюзий. Первым «суперменом» экрана стал Дуглас Фербенкс, который в 1902 году успешно дебютировал как театральный актер на Бродвее, а в 1910-е годы начинает сниматься в кино, где его обаяние и физическая сила удачно сочетаются с ироничным отношением к своим персонажам. Мировую славу ему обеспечили мифологические герои его фильмов: «Знак Зоро» (1920), «Три мушкетера» (1921), «Робин Гуд» (1922), «Багдадский вор» (1924), «Черный пират» (1926), «Железная маска» (1929) и другие.

Первой «Золушкой» в американском кино была Мэри Пикфорд (Mary Pickford/Глэдис Мэри Смит), сыгравшая более сотни ролей в этом амплуа. Маленькая, хрупкая, кукольно красивая, с белокурыми кудрями и голубыми глазами, она воплотила на экране облик скромной девушки, добродетели которой неизменно вознаграждаются в соответствии с американским представлением о счастье. Экранная маска ее Золушки варьировалась в разных мелодраматических фильмах 1910–1920-х годов —

⁶ Садуть Ж. История киноискусства. С. 111.

«Нью-Йоркская шляпка» (1912), «Тэсс из страны бурь» (1914), «Бедная маленькая богачка» и «Ребекка с фермы Саннибрук» (1917), «Длинноногий папочка» (1919), «Полианна» (1920), «Розита» (1923) и т. д.

Комические маски в американском кино 1910–1920-х годов постоянно менялись: комиков-эксцентриков в фильмах Мака Сеннета сменили Гарольд Ллойд и Бастер Китон. Маска Ллойда — изящный, воспитанный молодой человек в шляпе канотье и роговых очках, приехавший в столицу из провинции. Среди его лучших картин — «Прирожденный моряк» (1921), «Бабушкин внучек» и «Доктор Джек» (1922), «Наконец в безопасности» (1923), «Женобязнь» (1924), «Первокурсник» (1925), «Младший брат» (1927) и другие. Будучи типичными «комедиями положений», картины Ллойда привлекали остроумными гэгами, акробатическими трюками, а также юмором в изображении жизни и быта «среднего американца» в современном большом городе.

Бастер Китон, дебютировавший в кино в фильме «Мальчик из мясной лавки» (1917), привлек внимание зрителей несоответствием неподвижной, бесстрастной маски человека, «который никогда не смеется» стремительно меняющимся комедийным и драматическим ситуациям. Картины Китона немого периода проникнуты горькой и тонкой иронией. Так, «Три эпохи» (1923) — пародия на фильм «Нетерпимость» (1916) Д.У. Гриффита, «Наше гостеприимство» (1923) — пародия на штампы американской мелодрамы, «Шерлок младший» (1924) — детектив, пародирующий стереотипы голливудской массовой продукции, «Генерал» (1926) — псевдоисторический «боевик» о войне между Севером и Югом США.

Социальная маска Чаплина

И все же ни одна из комических масок мирового кинематографа не может сравниться по значимости и популярности с гением Чарльза Спенсера Чаплина и его знаменитой «Чаплиниадой». Молодой англичанин, приехавший в 1913 году с цирком Карно на гастроли в США, приглашенный сниматься на студию Мака Сеннета за 150 долларов в неделю, молниеносно становится любимцем зрителей. По словам Садуля: «... Чаплину потребовалось всего несколько месяцев, чтобы завоевать славу, более громкую, чем слава Гриффита или кого-либо другого из американцев»⁷.

Уникальность работ Чаплина в том, что он преобразовал традиционный жанр комедии. Соединив «комедию масок» с трюковой комедией, Чаплин добавляет элементы мелодрамы и сатиры и получает неожиданный для массового кинематографа жанр —

⁷ Садуль Ж.
Указ. соч. С. 132.

трагикомедию с потрясающей маской «маленького человека», смешного и трогательного бродяги, бредущего по дорогам самой богатой страны мира в поисках справедливости и счастья...

Начав с подражания Максу Линдеру, Чаплин доводит грубоватый фарс «комедии ситуации» до тонкого психологизма, чему способствует и культура английской клоунады. Постепенно он находит внешний облик своего героя, ставший его постоянной «социальной маской»: шляпа-котелок, черные усики, трость, кургузый пиджачок, широкие штаны и большие башмаки, придающие ему утиную походку. Отрабатывая свою знаменитую маску в течение 25-ти лет (с 1914 по 1940 год), Чаплин превратил ее в общечеловеческий образ.

Как известно, Зигмунд Фрейд размышляя о том, что продукция художников обусловлена их внутренним миром, в качестве примера ссылается на творчество Чаплина. «Это, несомненно, великий артист, — пишет он. — Конечно, он всегда играет одну и ту же роль — хилого, бедного, беззащитного, неловкого паренька... Вы думаете, чтобы играть эту роль, ему приходится заботиться о своем собственном Я? Наоборот, он всегда изображает самого себя, каким он был в своей несчастной юности. Он не может избавиться от этих впечатлений и до сих пор ищет компенсации за лишения и унижения того времени...»⁸.

Жюль Делёз видел значение Чаплина в том, что в кино он преобразил пантомиму, «превратив ее из искусства поз в искусство-действию»⁹ («На плечо!», 1918; «Малыш», 1921; «Новые времена», 1936), ввел «образ-действие» в структуру немого фильма¹⁰ («Парижанка», 1923; «Золотая лихорадка», 1925; «Цирк», 1928; «Огни большого города», 1931) и «дискурс мысли»¹¹ — в контекст звукового фильма («Великий диктатор», 1940; «Мсье Верду», 1947; «Огни рампы», 1952; «Король в Нью-Йорке», 1957).

О личности Чаплина, его актерском таланте, особенностях режиссуры, вкладе в развитие мирового кино написано много. Достаточно назвать только русскоязычные издания, опубликованные в разные годы¹². Главная его заслуга в том, что он впервые интегрировал в своем творчестве две культуры — «высокую» и «низкую», подняв до уровня трагедии «плебейское» зрелище, каковым был ранний кинематограф, заставив зрителей смеяться и плакать одновременно. Гениальность его состоит и в том, что в истории кино его фильмы — первое явление «авторского кинематографа», в котором сценарист, режиссер, актер, композитор и продюсер — одно лицо. Будучи далеким от политики, Чаплин сумел, тем не менее, продемонстрировать в своем творчестве достаточно независимую от власти гражданскую позицию.

⁸ Дадун Р. Фрейд / пер. с фр. Д.Т. Федорова. М.: Изд-во «Х.Г.С.», 1994. С. 390.

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: АД Маргинем, 2004. С. 46.

¹⁰ Там же. С. 228–229.

¹¹ Там же. С. 242.

¹² См.: Чарли Чаплин. Сб. под ред. В. Шкловского. Л., 1925; Соколов И.В. Чарли Чаплин. М., 1938; Чарльз Спенсер Чаплин. Под ред. С. Эйзенштейна и С. Юткевича. М., 1945; Авенариус Г.А. Чарльз Спенсер Чаплин. Очерки раннего периода творчества. М., 1959; Кукаркин А. Чарли Чаплин. М., 1960; Божович В. Чаплин // Современные западные режиссеры. М., 1972; Фильмы Чаплина / сост. А.В. Кукаркин. М.: Искусство, 1972; Садудль Ж. Чарли Чаплин. М., 1981; Вейсман С. Чарли Чаплин. История великого комика немого кино. М.: Эксмо, 2010; Акرويد П. Чарли Чаплин. М.: КоЛибри, 2014 и др.

«Звезды»-мифы

«Система звезд», на которой выросла империя Голливуда, влияла на эстетику фильма. И поскольку первые кинозвезды зачастую не имели специального актерского образования, их снимали преимущественно в однотипных ролях масок-персонажей. Исключением был Чаплин, усиливший социальную сторону маски.

Исключением была и Аста Нильсен — датская и немецкая актриса, чье появление на экране совпало с периодом становления кино как искусства. Она пришла в кино из театра и принесла на экран сценическую культуру. Ее часто сравнивали с великими актрисами эпохи, называя то «Скандинавской Сарой Бернар», то «Северной Дузе». Она появилась в кино со своей темой — любви, и со своим образом, «предвосхитив голливудский тип роковой женщины». Более того, на экране она воплотила облик женщины рубежа веков — реальной, живой, которая каждым своим движением доказывала зрителю присутствие в грешном мире некоего идеала¹³.

Главные фильмы Асты Нильсен 1910–1920-х годов — «Бездна» (1910), «Черная мечта» (1911), «Танец смерти» (1912), «Идиот» (1921), «Фрекен Жюли» (1921), «Ванина» (1922), «Гедда Габлер» (1925), «Безрадостный переулоч» (1925) и другие, многие из которых сняты режиссером П.У. Гадом по сюжетам мировой классики. Вершиной творчества актрисы стал образ Гамлета в фильме, поставленном в Германии С. Гаде и Г. Шаллем в 1920 году. Она не первой из женщин взялась за эту роль, в 1899 году Сара Бернар сыграла в своем театре принца Датского. Но — шекспировского, привычного. Гамлет в исполнении Асты Нильсен — принцесса, обреченная жить, играя «мужскую» роль, и одновременно это женщина умная, нежная, любящая. Она любит Горацио, своего друга и однокашника по университету. Любит той же любовью, что и прежние героини актрисы.

Последним фильмом этой великой актрисы и одновременно ее первой звуковой картиной был фильм «Невозможная любовь» (1932), где она рассказала историю, ставшую впоследствии главной темой французской актрисы Симоны Синьоре, когда стареющая женщина любит молодого мужчину и всеми силами пытается сохранить эту любовь. Был затем и финал карьеры Асты Нильсен в кино: отказав нацистам в их стремлении сделать ее экранным эталоном «нордической расы», Аста Нильсен вернулась в Данию, где до 1939 года играла в театре. Позднее актриса напишет книгу о своей творческой судьбе¹⁴.

В 1920-е годы в Голливуде начинается время особого культа «звезд» — пришельцев из других стран. Их было немало, но всех

¹³ Кисунько В.
Аста Нильсен // Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, ВКТ. 2008. С. 37.

¹⁴ Нильсен А.
Безмолвная муза. Воспоминания. Л.: Искусство, 1971. 288 с.

затмил эмигрант из Италии, красавец **Рудольфо Валентино**, который «узаконил» на экране новый тип «экзотического любовника» и рокового соблазнителя, живущего в романтическом мире чудес и приключений. После дебюта в фильме «Четыре всадника Апокалипсиса» (1920) Валентино успешно снимается в картинах «Шейх», «Покоряющая сила» и «Дама с камелиями» (сняты в 1921 году), «Кровь и песок» (1922), «Молодой Раджа» (1922), «Святой дьявол» (1924), «Орел» (1925), «Сын шейха» (1926), другие. Для зрителей всего мира, в особенности женской половины, Валентино был не просто кумиром, а чем-то вроде божества, и толпы людей буквально штурмовали кинотеатры где шли фильмы с его участием. Когда в 1926 году Рудольфо Валентино скончался от перитонита в возрасте 31 года, его смерть стала шоком для поклонников, а сам он — объектом почти религиозного культа.

«Звездой»-мифом в истории американского и мирового кинематографа остается и **Грета Гарбо** (Greta Garbo/Грета Густафсон). Шведка по национальности, она окончила школу драматического искусства в Стокгольме, а первую крупную роль сыграла в фильме режиссера Морица Стиллера «Сага о Йесте Берлинге» (1924). Потом был «Безрадостный переулок», поставленный в Германии Георгом Пабстом в 1925 году, где она сыграла в дуэте с Астой Нильсен. Оба фильма принесли актрисе большой успех.

Переезд в США вместе с М. Стиллером, состоявшийся в результате заключенного контракта со студией «MGM», стал началом карьеры «звезды». На экране появился необычный для американских зрителей образ женщины — немногословной, погруженной в свои тайные думы, неповторимой в своей холодноватой красоте. Критики писали о ней как о чуде, прибегая к разным эпитетам: «женщина-загадка», «женщина-сфинкс», «снежная королева», «божественная Грета» и др.¹⁵

Ее первыми фильмами в Голливуде были «Поток» М. Белла, «Соблазнительница» Ф. Нибло и «Плоть и дьявол» К. Брауна (фильмы 1926 года), где ее партнером был красавец Джон Гилберт, с которым они снялись и в фильме «Любовь» (1927) по сюжету «Анны Карениной» Л. Толстого. Но все же их главным совместным фильмом стала «Королева Христина», поставленная режиссером Р. Мамуляном в 1934 году. В этой мелодраме на историческую тему Гарбо играет свою соотечественницу — шведскую королеву, во имя любви отказывающуюся от короны.

Артистический талант Гарбо связан с ее богатой интуицией, помогающей «нащупать» нерв той или иной роли. Маска «сфинкса», когда-то придуманная для нее Стиллером, стала со временем ее настоящим образом. Грету Гарбо боготворили, ей

¹⁵ Уразов И.А. Грета Гарбо. М., 1927; Bride Mac. The life story of Greta Garbo. N.Y., 1932; Wild R. Greta Garbo. L., 1933; Laing B.E. Greta Garbo: the story of a specialist. L., 1946; Durgnat R. Greta Garbo. N.Y., 1970; Walker A. Garbo. A portrait. N.Y., 1980; Вульф В. Грета Гарбо // Виталий Вульф. Серафима Чеботарь. Великие женщины XX века. М.: Яуза: Эксмо, 2009. С. 540–557; Надеждин Н. Грета Гарбо: Кино — это жизнь. 2-е изд. М.: Майор: Осипенко, 2011; Бенуа С. Грета Гарбо. Исповедь «падшего ангела». М.: Изд-во «Алгоритм», 2013 и др.

подражали, женская половина общества пыталась перенимать у нее имидж и стиль поведения. Известный французский исследователь мифа Ролан Барт отмечает, что у Гарбо «замечательное лицо-объект, оно под гримом кажется снежной маской <...> В стремлении полностью заменить лицо маской скрывается, вероятно, не столько мотив тайны, сколько мотив лица-архетипа... В ее прозвище “Божественная” выразалось, скорее всего, не столько совершенство ее красоты, сколько сама суть ее телесного облика, она словно сошла с небес...”¹⁶.

В 1930-е годы Грета Гарбо сыграла лучшие свои роли в фильмах «Мата Хари» (1931) Дж. Фицмориса, «Гранд отель» (1932) Э. Гулдинга, «Королева Христина» (1934) Р. Мамуляна, «Анна Каренина» (1935) К. Брауна и «Дама с камелиями» (1936) Дж. Кьюкора. В 1935 году она вновь снимается в экранизации «Анны Карениной», где продюсером был Дэвид Сэлзник, а режиссером — Кларенс Браун. Вронского играл интересный актер Фредерик Марч. Гарбо, несмотря на свое внешнее несходство с героиней Л. Толстого, была настолько точна в изображении чувств, внутреннего мира и дисгармонии персонажа с окружающей жизнью, что и сегодня стиль ее игры потрясает.

Вершиной экранного творчества актрисы стала «Дама с камелиями» (1937) по роману Александра Дюма-сына. История драматичной любви красавицы-куртизанки Маргариты Готье, умирающей от чахотки, к молодому Арману Дювалю (Роберт Тейлор) заставила плакать зрителей всего мира. Через много лет в разговоре с президентом США Рональдом Рейганом Тэйлор, вспоминая Гарбо, скажет: «Она — самая прекрасная женщина из всех, кого я знал...»¹⁷. Последними фильмами с участием Греты Гарбо были оригинальные комедии Эрнста Любича «Ниночка» (1939) и «Двуликая женщина» (1941), в которых она по воле студии сменила свое амплуа и в итоге (в знак протеста) навсегда ушла из кино.

Современницей Гарбо была Марлен Дитрих (Marlene Dietrich; Мария Магдалена фон Лош). Окончив в Берлине музыкальную академию и Школу драматического искусства Макса Рейнхардта, она в 1923 дебютировала в кино. Успех к ней пришел после исполнения роли певички Лолы-Лолы в фильме режиссера Дж. Штернберга «Голубой ангел» (по Г. Манну, 1930), который стал своеобразным символом Германии в канун прихода к власти национал-социалистов... Дымная атмосфера ночного кабака и Лола-Лола, в шелковых чулках и подвязках, панталонах с оборками и в белом цилиндре, сидящая на перевернутой бочке и небрежно напевающая свою незамысловатую песенку¹⁸.

¹⁶ Барт Р.
Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 133–134.

¹⁷ Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. М.: Эксмо, 2009. С. 551.

¹⁸ Бреев Д. Марлен Дитрих. М.: Эксмо, 2007. С. 56.

Этот образ женщины-вамп и секс-символа, порочной и невинной одновременно, на долгие годы ставший экранной маской Марлен Дитрих, обыгрывался ею и в Голливуде, куда она уехала в 1930 году вместе с Дж. Штернбергом после подписания контракта со студией «Парамаунт». Речь идет о фильмах: «Марокко» (1930), «Обещанная» (1931), «Шанхайский экспресс» и «Белокурая Венера» (оба 1932), «Красная императрица» (1934), «Дьявол — это женщина» (1935) и другие.

В ролях второй половины 1930-х годов Дитрих стала разнообразить характеры своих персонажей, находить комические и драматические краски для их обрисовки, снимаясь в фильмах самых разных режиссеров: «Желание» (1936) Ф. Борзеджа, «Рыцарь без доспехов» (1937) Ж. Фейдера и «Ангел» (1937) Э. Любича, «Дестри снова в седле» (1939) Д. Маршалла и т. д. Имя «Марлен Дитрих» постепенно стало нарицательным: «...ее образ был необыкновенно женственным и в то же время “маскулинным”, что привлекало внимание не только мужчин. У нее есть сексуальность, но нет определенного пола. У нее мужские манеры, ее героини любили власть, носили брюки и не знали, что такое мигрень и истерика...», — писал о ней английский критик Кеннет Тайнен¹⁹.

¹⁹ Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. С. 584.

В послевоенный период актриса снова регулярно снимается в кино, предпочитая драматические роли в картинах крупных мастеров: «Зарубежный роман» (1948) и «Свидетель обвинения» (1957) Б. Уайлдера, «Страх сцены» (1950) А. Хичкока, «Ранчо, пользующееся дурной славой» (1952) Ф. Ланга, «Печать зла» (1958) О. Уэллса, «Нюрнбергский процесс» (1961) С. Крамера, «Прекрасный жиголо — несчастный жиголо» (1978) Д. Хэммингса и другие. Но во всех перечисленных фильмах на экране предстает уже другая Марлен Дитрих — умудренная жизненным опытом женщина со своим драматическим прошлым.

«Звезда» по-советски: маска или социальный типаж?

Советский кинематограф, в отличие от Голливуда и русского дореволюционного кино (где блистали такие «звезды», как Вера Холодная, Иван Мозжухин, Вера Коралли, Витольд Полонский, Наталья Лисенко...), в соответствии с Декретом от 27 августа 1919 года становится одной из важных структур идеологической и культурно-просветительской работы. В этой связи киноавангард 1920-х годов, ориентированный на синтез творчества и идеологии, отвергая старые формы коммерческого кино, ищет новые способы экранного осмысления революционной действительности. В объекте поисков — и актерская проблема.

²⁰ Кулешов Л.В. Что надо делать в кинематографических школах // Л.В. Кулешов. Статьи. Материалы / сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 155–160.

²¹ Эйзенштейн С.М. Принципы нового русского фильма // С.М. Эйзенштейн. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 40.

²² Пудовкин В.И. Работа актера в кино и система Станиславского // В. Пудовкин. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 260–300.

²³ Козинцев Г.М. АБ! Парад эксцентрика // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. С. 72–75.

Известны эксперименты в этой сфере Л.В. Кулешова, который в Первой Госкиношколе (будущий ВГИК) готовил актеров «натурщиков», добываясь от них мастерства перевоплощения, владения своим телом и естественности поведения в кадре²⁰. С.М. Эйзенштейн, начавший свой творческий путь в искусстве театра, в 1920-е годы также отвергает «мхатовство», предпочитая метод «типажа» как способа сохранения на экране естественной человеческой природы и часто снимает непрофессиональных актеров. Метод типажа позволяет режиссеру уйти от актерских штампов на экране²¹.

В.И. Пудовкин пошел в осмыслении актерского творчества по иному пути. Более того, он привлек в кино систему К.С. Станиславского, дававшую возможность определить «сверхзадачу» каждой роли, опираясь на психологизм и внутреннее «Я» самого исполнителя²². Свою школу актерского мастерства — Фабрику эксцентрического актера (ФЭКА) создали ленинградцы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, доказывая, что кинематографу нужен актер эксцентрического плана, способный работать в разных жанрах²³. Так в творческих дискуссиях и полемике формировалась советская актерская киношкола.

И все же, как это ни парадоксально, маски и «звезды» на советском экране начинают появляться. Первым в этом ряду был Игорь Ильинский. Ученик Ф.Ф. Комиссаржевского, затем К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, он дебютировал в кино в 1924 году в роли сыщика-любителя в фильме «Аэлита» Я. Протазанова и в том же году у Ю. Желябужского в «Папироснице от Моссельпрома». Успех Ильинского вскоре закрепляется ролью Пети Петелькина в комедии Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» (1925). В 1926 году имя Игоря Ильинского уже широко известно в стране. В основном благодаря тем киноролям, в которых проявилась его комическая маска, включая и мелкого жулика Тапиоку в «Процессе о трех миллионах», и клерка Гопкинса в «Мисс Менд» (оба фильма снял Я. Протазанов).

Картины с участием этого комика вызывали неизменный ажиотаж в самых отдаленных уголках страны, а красочные афиши аршинными слоганами зазывали публику в кинозалы: «Завтра — единственная гастроль знаменитого киноартиста, живого короля экрана! Нас посетит закройщик из Торжка, похититель трех миллионов, личный друг Мисс Менд и возлюбленный Аэлиты!»²⁴. И в этом качестве «звезды» экрана Ильинский продержался рекордное время — более полувека.

За период с 1927 по 1930 год Ильинский снялся в четырех популярных фильмах: «Когда пробуждаются мертвые» (1926),

²⁴ Ильинский И. Биография. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskiy>.

²⁵ Ильинский И.
Сам о себе.
М.: Искусство, 1974.
С. 259–260.

«Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927), «Кукла с миллионами» (1928), «Праздник святого Йоргена» (1930). Несмотря на то, что в прессе тех лет Ильинского называли то «русским Чаплиным», то «Гарольдом Ллойдом», то «Паташоном», сам он оспаривал эти лавры, считая, что так и не сумел создать в кино значимой маски²⁵.

В первой половине 1930-х годов Игорь Ильинский практически не снимался. Только в 1938 году он с успехом выступил в роли советского бюрократа от культуры Бывалова в фильме Г. Александрова «Волга-Волга», блестяще повторив эту сатирическую маску в кинодебюте Э. Рязанова — фильме «Карнавальная ночь» (1956), где он сыграл и.о. завклубом Огурцова.

Других ярких сатирических масок в советском кино больше не было, если не считать знаменитой троицы — Балбеса, Труса и Бывалого в эксцентрических комедиях Л. Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики» (1961), «Операция Ы» (1965), «Кавказская пленница» (1966) в исполнении актеров Ю. Никулина, Г. Вицина и Е. Моргунова.

Но «звездой» номер один советского звукового кино считается Любовь Орлова. Начав свою карьеру с образа Золушки по-советски — угловатой и смешной домработницы Анюты в первом отечественном киномузикле 1934 года «Веселые ребята», которая в финале виртуозно преобразуется в звезду эстрады, Орлова кометой ворвалась в атмосферу советского кино и заняла ведущее место в жанре музыкальной комедии.

Среди созданных ею ярких экранных образов — ослепительная американская циркачка («Цирк»), веселая и талантливая почтальонша Стрелка («Волга-Волга»), знатная ткачиха («Светлый путь»), женщина-ученая с мировым именем («Весна»). Большую роль в формировании имиджа первой советской «кинозвезды» сыграл режиссер Г.В. Александров, вдохновленный эпохой джаза и американской «star system» после поездки в США²⁶.

В отличие от многих актрис, своих современниц (Марины Ладыниной, Тамары Макаровой, Лидии Смирновой, Валентины Серовой, позднее Аллы Ларионовой, Людмилы Гурченко и других), Орлова даже в ролях простых советских тружениц несла в себе «голливудское» начало, была изящна, пластична и музыкальна. Ни у кого из них не было ее «солнечной красоты, которая покоряла людей»²⁷. Ее боготворили зрители, ей пытались подражать. Среди женского населения тогдашнего СССР даже появилась душевная болезнь, которую медики нарекли «синдромом Орловой». Она выражалась в маниакальном желании во всем походить на знаменитую актрису.

²⁶ Александров Г.В.
Эпоха и кино.
М.: Политиздат,
1976. 288 с.

²⁷ Вульф В.,
Чеботарь С.
Великие женщины
XX века. С. 108–109.

Вместо заключения

Так в полемике с коммерческим западным кинематографом и одновременно с оглядкой на него начинался путь советского кино и его борьба за зрителя. Его главный принцип — синтез творчества и идеологии даст возможность кинематографам создать в разные периоды выдающиеся произведения экранного искусства, несмотря на то, что многие из них были построены на мифах эпохи соцреализма: «Броненосец “Потёмкин”» (1925), «Мать» (1926), «Земля» (1930), «Чапаев» (1934), «Коммунист» (1957), «Летят журавли» (1958), «Судьба человека» (1959), «У озера» (1969), «Укрощение огня» (1972), «17 мгновений весны» (1973) и другие. А термин «кинозвезда» стал синонимом признания творчества великих актеров отечественного кино, оставивших свой яркий след в истории мировой экранной культуры.

Следует отметить, что «система звезд», как это ни парадоксально, продолжает существовать и сегодня, причем, не только в экранной культуре (кино, ТВ, сайты интернета), но и в спорте, политике и шоу-бизнесе. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров Г.В. Эпоха и кино. М.: Политиздат, 1976. 288 с.
2. Барт Р. Лицо Греты Гарбо // Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.
3. Берт Д. Марлен Дитрих. М.: Эксмо, 2007. 352 с.
4. Вульф В., Чеботарь С. Великие женщины XX века. М.: Эксмо, 2009. 749 с.
5. Дадун Р. Фрейд / пер. с фр. Д.Т. Федорова. М.: Изд-во «Х.Г.С.», 1994. 512 с.
6. Делёз Ж. Кино. М.: АД Маргинем, 2004. 624 с.
7. Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, 2008. 330 с.
8. Ильинский И. Биография. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskii> (дата обращения: 22.06.2020).
9. Ильинский И. Сам о себе. М.: Искусство, 1974. С. 259–260.
10. Кисунько В. Аста Нильсен // Звезды немого кино. Москва-Владимир: АСТ, Зебра Е, ВКТ. 2008. С. 31–46.
11. Козинцев Г.М. АБ! Парад эксцентрика // Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. Л.: Искусство, 1983. С. 72–75.
12. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: пер. с англ. М.: Искусство, 1974. 442 с.
13. Кулешов Л.В. Что надо делать в кинематографических школах // Л.В. Кулешов. Статьи. Материалы / сост. А.С. Хохлова. М.: Искусство, 1979. С. 155–160.
14. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Т. 1. М.: Онтопсихология, 2001. 384 с.
15. Нильсен А. Безмолвная муза. Воспоминания. Л.: Искусство, 1971. 288 с.
16. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
17. Садуль Ж. История киноискусства. М.: Иностранная литература, 1957. 463 с.

18. Пудовкин В.И. Работа актера в кино и система Станиславского // В.И. Пудовкин. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 260–300.
19. Эйзенштейн С.М. Принципы нового русского фильма. Доклад в Сорбонском университете // С.М. Эйзенштейн Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 547–559.

REFERENCES

1. *Aleksandrov G.V.* (1976) Epoha i kino [Era and the movie]. Moscow: Politizdat, 1976. 288 p. (In Russ.).
2. *Bart R.* (2008) Lico Greta Garbo [Greta Garbo's Face]. Bart R. Mifologii [Mythologies]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2008, pp. 133–135. (In Russ.).
3. *Bert D.* Marlen Ditrih [Marlene Dietrich]. Moscow: Eksmo, 2007. 352 s.
4. *Vul'f V., CHEbotar' S.* (2009) Velikie zhenshchiny XX veka [Great women of the XX century]. Moscow: Eksmo, 2009. 749 p. (In Russ.).
5. *Dadun R.* (1994) Frejd [Freud] / Per. s franc. D.T. Fedorova. Moscow: Izd-vo "H.G.S.", 1994. 512 p. (In Russ.).
6. *Delyoz ZH.* (2004) Kino [Movie]. Moscow, 2004. 624 p. (In Russ.).
7. *Zvezdy nemogo kino* [The silent film star]. Moscow-Vladimir: AST, Zebra E, 2008. 330 p.
8. *Il'inskij I.* Biografiya. URL: <https://www.culture.ru/persons/4555/igor-ilinskii> (data obrashcheniya: 22.06.2020). (In Russ.).
9. *Il'inskij I.* (1974) Sam o sebe [About himself]. Moscow: Iskusstvo, 1974, p. 259–260. (In Russ.)
10. *Kisun'ko V.* (2008) Asta Nil'sen [Asta Nielsen]. *Zvezdy nemogo kino* [The silent film star]. Moscow-Vladimir: AST, Zebra E, VKT. 2008. P. 37. (In Russ.).
11. *Kozincev G.M.* (1983) AB! Parad ekscentrika [AB! Parade of the eccentric]. *Sobr. soch. v 5 tt. T. 3.* Leningrad: Iskusstvo, 1983, pp. 72–75. (In Russ.).
12. *Krakauer Z.* (1974) Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Per. s angl. Moscow: Iskusstvo, 1974. 442 p. (In Russ.).
13. *Kuleshov L.V.* (1979) Chto nado delat' v kinematograficheskikh shkolah [What to do in film schools]. L.V. Kuleshov. Stat'i. Materialy; sost. A.S. Hohlova. Moscow: Iskusstvo, 1979, pp. 155–160. (In Russ.).
14. *Menegetti A.* (2001) Kino, teatr, bessoznatel'noe [Cinema, theater, the unconscious]. T. 1. Moscow: Ontopsihologiya, 2001. 384 p. (In Russ.).
15. *Nil'sen A.* (1971) Bezmolvnyaya muza. Vospominaniya [The silent Muse. Memories]. Leningrad: Iskusstvo, 1971. 288 p. (In Russ.).
16. *Razlogov K.E.* Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana. Moscow: Eksmo, 2011. 688 p. (In Russ.).
17. *Sadul' ZH.* (1957) Istoriya kinoiskusstva [History of cinema]. Moscow: Inostrannaya literatura, 1957. 463 p. (In Russ.).
18. *Pudovkin V.I.* (1974) Rabota aktera v kino i sistema Stanislavskogo [The work of an actor in movies and the Stanislavsky system]. V.I. Pudovkin. *Sobr. soch. v 3-h tt. T. 1.* Moscow: Iskusstvo, 1974, pp. 260–300. (In Russ.).
19. *Ejzenshtejn S.M.* (1964) Principy novogo russkogo fil'ma. Doklad v Sorbonskom universitete [The principles of the new Russian film. Report at Sorbonne University]. S.M. Ejzenshtejn *Sobr. soch. v 6 tt. T. 1.* [Collected works in 6 tt. T. 1.]. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 547–559. (In Russ.).

Cinema Magic: Mask and Myth

Natalia B. Kirillova

Doctor of Culturology, Professor

Head Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin

UDC 791.43.03

ABSTRACT: 2020 is the year of the 125th anniversary of cinema, which came into being thanks to the Lumiere brothers as a technical attraction. The article analyzes the process of the formation of cinema as a form of art and as a kind of medium, the magic of which lies in the psychological impact on the viewer, the ability to involve him in the audiovisual space. Already at the beginning of the 20th century, cinema acquires the status of the most popular art and retains this position in the digital era. The basis of its spectacularity is a synthesis of technology and creativity, masks of the “star” and myth.

Considering the peculiarities of cinematic magic from a historical perspective, the author proves that Georges Méliès was the first to master the magic of the screen, steering cinema along the path of spectacle. The first masks of the “stars” as screen brands (Andre Deed, Max Linder, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Harold Lloyd and Buster Keaton) contributed a lot to this process. Much credit for the development of cinema as an art form belongs to Charles Chaplin and his famous “Chapliniada”, which is based on the social mask of the “little man”, which Chaplin turned into a universal human image. The “star system” which nourished the Hollywood empire influenced the film aesthetics and the development of cinematic genres. An important role in this process was played by the “myth stars”, among whom Asta Nielsen, Rudolfo Valentino, Greta Garbo, Marlene Dietrich stand out in the history of cinema.

By addressing the problem “a star in Soviet style: a mask or a social type?” The author examines the ways of development of Russian cinema in its polemics with commercial Western cinema, proving that the synthesis of creativity and ideology made it possible for our filmmakers to create outstanding works of screen art in different periods.

KEY WORDS: cinematography, cinematic magic, “star”, mask, myth, screen culture