

МЮЗИКЛЫ



=ЗНАМЕНИТЫЕ И ЛЕГЕНДАРНЫЕ=

Гарена Викторовна Краснова Михаэль Ханиш Мюзиклы. Знаменитые и легендарные

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=21184076

*Мюзиклы. Знаменитые и легендарные / М. Ханиш, Г. В. Краснова: АСТ;
Москва; 2017
ISBN 978-5-17-102414-7*

Аннотация

Шоу продолжается! Перед нами история мюзикла, одного из самых популярных жанров кино. Основоположник американского мюзикла Басби Беркли, великий артист Фред Астер и его партнерша Джинджер Роджерс, изумительный танцовщик и постановщик Джин Келли, выдающийся режиссер Винсент Миннелли и его дочь Лайза Миннелли. А также история мюзикла конца XX и первых двух десятилетий XXI века. Фильмы, вызвавшие в это время наибольший интерес зрителей: «Мулен Руж!», «Бэза Лурмана», «Призрак Оперы», «Джоэла Шумахера», «Суини Тодд: демон-парикмахер с Флит-стрит», «Тима Бёртона», «Чикаго», «Роба Маршалла», «Мамма Миа!», «Филлиды Ллойд», «Ла-Ла Ленд», «Дэньена Шэзелла» и другие. Особое внимание уделяется российскому мюзиклу «Стиляги»

Валерия Тодоровского. Возникает интересная картина развития жанра, знавшего периоды великого взлета и катастрофического упадка, но до сих пор продолжающего радовать зрителей своими прекрасными мелодиями и увлекательными танцами. Иллюстрированное издание.

Содержание

Вступление	5
Часть I	7
Пролог	7
Очерк 1	16
Очерк 2	36
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Михаэль Ханиш, Гарена Краснова Мюзиклы. Знаменитые и легендарные

Вступление

Перед вами история мюзикла, одного из самых популярных жанров кино. Первая часть написана немецким киноведом Михаэлем Ханишем и вышла на русском языке в 1984 году. Подробно и обстоятельно, с большим обилием подробностей и деталей он описывает историю мюзикла от его зарождения до середины 1980-х годов. Перед читателем проходит творчество основоположника американского мюзикла Басби Беркли, великого артиста Фреда Астера и его партнерши Джинджер Роджерс, изумительного танцовщика и постановщика Джина Келли, выдающегося режиссера Винсенте Миннелли и его дочери Лайзы Миннелли. Новатора мюзикла, во многом изменившего его язык Боба Фосси. Особое внимание автор уделяет развитию европейского мюзикла. И хотя в 1980-е годы он констатирует упадок мюзикла, заразившегося «болезненной гигантоманией», свое исследо-

вание он завершает словами: «Киномюзикл знает триумфы и падения, но никакие колебания и никакие кризисы не смогут надолго изгнать его из кино».

Вторая часть книги – «Шоу продолжается» – посвящена развитию мюзикла в конце XX – первых двух десятилетий XXI века. Она написана российским киноведом Гареной Красновой. Здесь рассматриваются фильмы, вызвавшие наибольший интерес зрителей: «Мулен Руж!» Бэза Лурмана, «Призрак Оперы» Джоэла Шумахера, «Суини Тодд: демон-парикмахер с Флит-стрит» Тима Бёртона, «Чикаго» Робина Маршалла, «Мамма Миа!» Филлиды Ллойд, «Ла-Ла Ленд» Дэмьена Шэзелла и другие. Особое внимание уделяется российскому мюзиклу «Стиляги» Валерия Тодоровского. Возникает интересная картина развития жанра, знавшего периоды великого взлета и катастрофического упадка, но до сих пор продолжающего радовать зрителей своими прекрасными мелодиями и увлекательными танцами.

Часть I

Михаэль Ханиш

О песнях под дождем

Пролог

Логично предположить, что все началось со звука. Кинематограф должен был сначала заговорить, а потом уже запеть. Однако такая логика обманчива. Кинематограф пытался петь с тех самых пор, как появился на свет. Оперетта, опера, музыкальная пьеса, ревю в годы, когда родилось кино, имели очень большой успех у публики, и к нему попытался приобщиться вновь возникший медиум.

Кинематографу было всего десять лет, когда он начал «заглядываться» на оперетту. Уже в 1903 году чрезвычайно удачливый и деловой изобретатель Оскар Месстер впервые осуществил постановку нескольких так называемых «звуковых картин». Это были трех-четырёхминутные фильмики, которые демонстрировались вместе с записями на звуковых пластинках. Благодаря им можно было увидеть и услышать «боевики» театра оперетты. Воспроизводились знаменитые дуэты, шлягеры сезона, и отныне ими могли наслаждаться не только пара тысяч зрителей берлинского Метрополь-театра,

но и бесчисленные посетители провинциальных кинотеатров.

В 1903 году появилась первая «звуковая» картина, запечатлевшая дуэт с танцами из оперетты «Веселый муж» (музыка Оскара Штрауса, текст песен Отто Юлиуса Бирбаума). В 1908 году зазвучала «рококо-сцена» из оперетты Карла Целлера «Продавец птиц», а также песенка полицейского из ревю Метрополь-театра «Черт возьми – безупречно!» на музыку Пауля Линке. В 1910 году на экране ожил танцевальный дуэт «Любимый человечек, следуй за мной» из оперетты Франца Легара «Цыганская любовь», и годом позднее дуэт «Мы – счастливые супруги» из оперетты Жана Жильбера «Непорочная Сюзанна»...

В 1914 году производство «звуковых» картин прекратилось по причинам технического порядка, и прежде всего из-за того, что длина фильма была ограничена продолжительностью звучания пластинки, а зритель хотел смотреть более длинные ленты. Атракцион трех-четырёхминутных «говорящих» картин быстро изжил себя.

Однако сила притяжения оперетты продолжала привлекать продюсеров кино. После Первой мировой войны предпринимались различные попытки озвучивать фильмы-оперетты. В противоположность своему определению немой фильм не был немым. Всегда существовал кто-то, кто его музыкально сопровождал, то есть «иллюстрировал». В маленьких залах немые ленты «иллюстрировали» пианист и скри-

пач, в больших кинодворцах – целые оркестры. Главная проблема при этом была в том, чтобы достичь по возможности полной синхронности фильма и музыки. Часто это оказывалось невыполнимой задачей. В немецких кинотеатрах существовали две системы, с помощью которых эта проблема как-то разрешилась.

В 1919 году появилась кинооперетта «Ганнеман, ах Ганнеман» Эдмунда Эделя с комиком Генри Вендером в главной роли. Этот фильм был поставлен по так называемой бек-системе. В своем учебнике «Немецкий немой фильм» Герхард Лампрехт так описывает ее: «Внизу кадра располагалась фигура капельмейстера, отчетливо видная при проекции. Она помогала дирижеру оркестра кинотеатра привести в соответствие образ и музыку»¹.

Кинооперетты, демонстрируемые таким образом, пользовались большим успехом у зрителей. «Главная заслуга их создателей состояла в полной сыгранности: музыка и пение, ритм фильма и капеллы, немые сцены и вокальные вставки переливались одно в другое»², – так описывала критика этот эксперимент.

Фильм и оперетта были тогда чрезвычайно тесно связаны. В этом можно легко убедиться, заглянув в газеты того времени. Почти в те же дни, когда появился фильм «Ганнеман, ах Ганнеман», в Берлине состоялась премьера фильма Эрнста

¹ *Lamprecht G. Der deutsche Stummfilm. Bd. 1. Berlin, 1919. S. 328.*

² *Licht-Bild-Bühne. Berlin. № 81, vom. 6. Sept. 1924.*

Любича «Кукла». Сегодняшний зритель вряд ли помнит, что в основе этой великолепной киносказки лежит популярная в те годы оперетта А. Э. Вильнера. Некоторые промежуточные титры фильма заимствованы прямо из либретто. После демонстрации фильма, во второй части программы, танцевал «Чарелл-балет» с Эриком Чареллом в качестве солиста.

В те же годы появился фильм «Роза из Стамбула» по оперетте Лео Фолса с Фрици Массари в главной роли. Были также экранизированы оперетты «Запретный поцелуй», «Мисс Венера», «Летучая мышь» (главную роль сыграла Лиа де Путти). Демонстрировались они с помощью так называемой системы Черни – Шпрингфельда. Вот что писалось о ней в статье «Проблема кинооперетты решена», опубликованной в газете немецких социалистов «Ди Вельт ам Абенд»:

«В кинооперетте “Бригантина из Нью-Йорка” впервые применена система, в которой достигается полное совпадение образа и звука. Новая система позволяет избежать беспорядка в соотношении музыки и изображения. Как капитан устремляет свой корабль через волны с помощью секстанта, так капельмейстер театра ведет фильм сквозь звуковые волны. В его распоряжении находится полукруглая шкала, имеющая шесть делений. Такое разделение геометрически отражает музыкальные периоды. Течение периодов отмечает маленькая двойная стрелка. Каждый период имеет свою цифру. Этот музыкальный секстант находится в левом углу кадра и едва заметен. Капельмейстер направляет течение му-

зыка по направлению стрелки на шкале. Таким простым и не привлекающим внимание способом достигается согласование между звучанием оркестра и фильмом. Музыкальный секстант запатентован для использования внутри страны и за рубежом.

Его изобретатель – известный композитор Тильмар Шпрингфельд, сочинивший музыку к киноопереттам “Запретный поцелуй” и “Мисс Венера”, которые с большим успехом шли почти во всех кинотеатрах Германии и за рубежом.

Тильмар Шпрингфельд сочинил также музыку для большой интернациональной кинооперетты “Бригантина из Нью-Йорка”, которую поставил режиссер Девести. Музыка Шпрингфельда настолько легко воспринимается любым слушателем, что ей тотчас начинаешь подпевать»³.

В 1926–1928 годах по экранам прокатилась настоящая волна кинооперетт. Все лучшее, что пользовалось успехом в прошлом и настоящем на сценах Берлина и Вены, становилось достоянием экрана. Кинооперетты были в моде и в последние годы немого кино. Лишь за один март 1927 года в Берлине состоялись премьеры трех кинооперетт: «Вздорный барон», «Цыганский барон» Фридриха Зельника и «Королева чардаша» (по сценарию, написанному при участии Вильгельма Тиле). Многие из кинооперетт являли собой посредственную массовую продукцию без больших художествен-

³ Die Welt am Abend. Berlin. № 81, vom. 6. Sept. 1924.

ных притязаний. Однако в их создании принимали участие художники, которым суждено было прославиться уже в годы звукового кино. Самое обширное поле деятельности нашли здесь композиторы. Так, например, Пауль Дессау в 1928–1930 годах работал в качестве иллюстратора немых лент в берлинском кинотеатре «Курфюрстендамм». В 1922 году Эдуард Кюнеке сочинил музыку к картине Любича «Жена фараона». В 1925 году Пауль Линке был привлечен для работы над немым фильмом «Старый танцевальный зал». В 1926 году Фридрих Холлэндер написал музыку для «Крестового похода женщин». Вернер Рихард Хейман работал как композитор и аранжировщик для одного из небольших кинотеатров. Он создал, в частности, музыкальное сопровождение к знаменитому фильму Ф. В. Мурнау «Фауст». Немой фильм был ценной школой для целого ряда мастеров будущего звукового кино.

Мы уже отмечали, что большая часть кинооперетт являла собой посредственные коммерческие фильмы без всякого намека на оригинальность. Но были и исключения: некоторые картины Эрнста Любича, а также фильм Людвиг Бергера «Вальс-мечта» (1925) по оперетте Оскара Штрауса. Фильм имел выдающийся успех благодаря таланту его создателя Людвиг Бергера, наделенного необычайно щедрой фантазией.

«Вальс-мечта» является типично венской опереттой, действие которой разыгрывается в кругу знати и богатых без-

дельников некоего выдуманного княжества. Бергер смотрит на своих героев сквозь призму легкой иронии. Он рассказывает свою историю, словно подмигивая нам. Все – режиссер, актеры, зритель – знают, что это только сладенькая сказка, и никто не прилагает усилий, чтобы искать в ней правду жизни.

«Рождение фильма из духа музыки» – написала в 1925 году одна газета о немом фильме Бергера. А критик Герберт Йеринг с похвалой отзывался: «Стоит порадоваться, что снова появился легкий, увлекательный немецкий фильм, говорящий со всеми слоями публики»⁴.

Почти все немецкие критики предрекали этому фильму, в котором главные роли исполняли Мади Кристиано и Вилли Фрич, большой успех за рубежом.

«Наконец появился немецкий фильм, который способен привлечь публику за границей не только в силу международной популярности лежащей в его основе оперетты, но и благодаря тому, что он обладает качествами, которые делают его доступным для всех народов и рас. Он обращен не к уму, а к сердцу, а также к глазам и ушам! Ведь он построен на музыкальности, которая придает ему не только воодушевление и мелодию, но также темп и ритм. Чудесная музыкальная иллюстрация, в создании которой принимал участие Рапэ, производит глубокое впечатление. Но и без

⁴ Jhering H. Von Reinhard bis Brecht. Bd. II. Berlin, 1959. S. 504.

того уже сам сценарий Роберта Либмана и Норберта Фалька написан с таким кинематографическим чутьем, с таким юмором, что даже плохой режиссер едва ли мог его испортить! Чего стоит уже одно название! Оно само способно вызвать улыбку. Фильм, несмотря на то что в нем отсутствуют танец и куплеты, много лучше, чем сама оперетта. Веселое действие выстраивается последовательно и логично, и оно предоставляет актерам богатые возможности, чтобы показать высочайшее искусство.

Главная заслуга во всем этом принадлежит, конечно, режиссеру Людвигу Бергеру. Его рука тонкого художника придала фильму элегантную ноту, она сообщила ему соразмерный темп и искусство тончайшего изображения среды»⁵.

Как и ожидалось, «Вальс-мечта» имел большой интернациональный успех. Он был одним из немногих немецких фильмов, которые получили большой резонанс в Америке. Ведь и там публика интересовалась музыкальными фильмами. Продюсеры Голливуда неоднократно пытались перенести на экран пользующиеся успехом бродвейские постановки.

Вероятно, одна из самых знаменитых американских кинооперетт периода немого кино – это «Веселая вдова» (1925) Эрика фон Штрогейма. Сегодня почти забыто, что эта лента, как и «Кукла» Любича, имела в своей основе оперетту. Зна-

⁵ Licht-Bild-Bühne. Berlin. № 261, vom. 19. Dez. 1925.

чительность режиссерских имен заслонила все. А в то время, когда фильм Штрогейма впервые появился на киноэкранах, все было как раз наоборот. И прежде всего в Германии, где два предыдущих фильма Штрогейма вызвали громкие демонстрации и протесты реакционеров и журналистов правого толка. Они не могли простить австрийцу Штрогейму того, что в годы войны он снялся в нескольких голливудских картинах, которые объявлялись провокационными, поскольку выступали против немецкого милитаризма.

Студия «Метро-Голдвин-Майер» при рекламе фильма в Германии делала особый акцент на имени Франца Легара, стараясь по возможности затушевать имя режиссера. При этом Штрогейм весьма далеко отошел от самой оперетты. Его фильм является скорее горькой и злой сатирой, чем брызжущей весельем киноопереттой. Вместе с тем сам Франц Легар с энтузиазмом приветствовал эту работу.

«...Легар сообщил, что он находит сценарий фильма “Веселая вдова” необычайно веселым, очаровательным и увлекательным. Благодаря искусному построению сцен и некоторой перекомпоновке истории веселой вдовы содержание фильма воспринимается как новинка, и, вероятно, даже для тех зрителей, которые хорошо знают действие оперетты»⁶.

⁶ Kinematograph. Berlin. № 1045, vom. 27. Feb. 1927.

Очерк 1

По одноименному бродвейскому шоу

Но тут появился Эл Джолсон, и все стало на свои места! Оказалось, что все прочее было только маленьким прологом. Звуковой фильм мог бы родиться на пять лет раньше. Технические изобретения были давно созданы, однако продолжали лежать в столах их создателей: киноиндустрия испытывала к ним мало интереса – она была вполне довольна немой фильмом. Но к середине 1920-х положение изменилось. Кино перестало быть столь притягательным, как раньше. Радио, пластинки, танцевальные залы становились для кинематографа все более опасными конкурентами. Число кинопосещений падало. Необходимо было найти новые аттракционы. Прежде других к заманчивой новинке обратилась маленькая голливудская студия «Уорнер бразерс». Она находилась в тени таких гигантов Голливуда, как «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ), «Парамаунт» или «Юниверсал». Овчарка Рин-Тин-Тин, героиня большой и весьма популярной немой серии, не смогла «поднять» студию. Кроме того, «Уорнер бразерс» не владела – в отличие от больших концернов – собственной сетью кинотеатров, которые обеспечивали бы успех ее картин. И братья Уорнер отважились на требующий больших расходов эксперимент по постановке звукового фильма.

Премьера фильма «Дон Жуан» с музыкальным сопровождением состоялась 6 августа 1926 года. При его изготовлении и демонстрации братья Уорнер использовали систему «Витафон». Звук был записан не на пленке, а на пластинках. Огромные, до 40 сантиметров в диаметре, пластинки проигрывались синхронно с фильмом.

Успех первой звуковой ленты был замечен, но явно недостаточен для того, чтобы покорить бесчисленных противников нового изобретения. Многие кинорежиссеры, продюсеры, критики рассматривали звуковой фильм как чисто техническую игрушку, к которой публика быстро потеряет интерес. Будущее принадлежит немому кино, гласило всеобщее мнение еще в 1927 году.

Однако «Уорнер бразерс» продолжала работать над своим экспериментом. Гарри Уорнер приобрел права на половину мюзикла «Певец джаза» Сэма Рейфелсона, сценариста, работавшего в 1930-е годы для Эрнста Любича. Это сентиментальная история о талантливом певце из синагоги Джеке Рабиновиче, который вопреки желанию отца, старого раввина, обратился к шоу-бизнесу. Отец проклял его, но на смертном одре помирился с сыном. Пьеса имела огромный успех на Бродвее благодаря певцу и актеру Джорджу Джесселу. Гарри Уорнер купил пьесу за 50 тысяч долларов. Однако Джордж Джессел, узнав, что «Уорнер бразерс» планирует снять фильм со звуковыми сценами, не согласился с предложенным ему гонораром.

Другая звезда Бродвея – Эдди Кантор тоже отклонил предложение. Но Бродвей 1920-х годов не страдал недостатком звезд. За 25 тысяч долларов студия приобрела звезду мюзиклов Эла Джолсона (1883–1950). До сих пор это звучит неправдоподобно.

Эл Джолсон оказался тем актером, кто способствовал прорыву на экран звукового фильма. Его зачаровывающий лучащийся облик, его голос с богатыми модуляциями убедили самых строгих критиков. На Бродвее Джолсон стал особенно популярным благодаря участию в «Минстрел-шоу», импортированном с Юга Америки. Белый актер гримировал лицо в черный цвет, на котором выделялся светлый рот. И из этого рта лились прекрасные мелодии.

Почти все критики в Америке и чуть позднее в Европе были единодушны в своих оценках: история, рассказанная в фильме, граничила с тривиальностью. «Как возможна была такая безвкусица в 1927 году?» – задавались вопросом критики, покачивая головами. Однако они были единодушны и в похвалах Элу Джолсону. Когда в 1929 году «Певец джаза» появился в Берлине, критик Хайнц Поль написал в газете «Фоссише цайтунг»: «Эл Джолсон – единственный феномен звукового фильма, который существует на сегодняшний день... Искусство Джолсона не имеет прямого отношения к проблемам немого и звукового кино. Он просто выдающийся актер и чудесный певец. Когда он открывает рот, протягивает руки и, раскачиваясь, поет свою песню, это производит

совершенно уникальное воздействие. Естественный парень, обладающий культурой и шармом! Его еврейская песня совершенно незабываема. Но еще более пленительна ликующая горько-сладкая песня “Мамми”. Здесь безвкусица остается за бортом! Когда поет Эл Джолсон, экран оживает!»⁷

А когда в июне 1929 года – еще до «Певца джаза» – в Берлине был показан второй фильм Джолсона, «Поющий дурак», остроумный критик знаменитого «Мира сцены» Рудольф Арнхейм восторгался: «Будем благодарны новому изобретению, ведь оно подарило нам игру великого актера Эла Джолсона. Это лицо с истинной болью в глазах, с искаженным ртом, этот интеллигентный голос, это великолепное смешение серьезности и иронии, с которыми умный человек рассказывает своему любимому ребенку истории о кроликах и лягушках... Эта нежная ласка, эта юношеская радость... Из глупой трогательной пьески этот человек делает исторгающую слезы трагедию!»⁸

Миллионы зрителей устремлялись в кино, где шли фильмы Эла Джолсона, и возвращались оттуда умиленными и обновленными. Двое из этих миллионов были Симона де Бовуар и Жан-Поль Сартр, французские философы и писатели. Бовуар рассказывает в автобиографии «Лучшие годы»: «В “Поющем дураке” Эл Джолсон пел песню “Сонни-бой” с таким заражающим чувством, что я, когда включили свет,

⁷ Vossische Zeitung. Berlin. № 561, vom. 28. Nov. 1929.

⁸ Die Weltbühne. Berlin. № 24, vom. 11. Juni. 1929.

увидела в глазах Сартра слезы»⁹.

Три песни из «Певца джаза» – «Мамми» (Сэм Льюис, Джо Янг, Уолтер Дональдсон), «Тут-тут, тутси, гуд бай» (Гус Кан, Эрни Эрдмен, Дэн Руссо) и «Голубые небеса» (Ирвинг Берлин), – а также песня «Сонни-бой» (Бадди де Сильва, Лью Браун, Рэй Хендерсон), которую Эл Джолсон поет у постели своего умирающего маленького сына в фильме Ллойда Бэкона «Поющий дурак», стали явлением в истории кино и американской поп-музыки.

В течение нескольких месяцев фильмы принесли студии доход в два миллиона долларов. «Уорнер бразерс» была вынуждена организовать свое издательство, которое закрепляло ее права на публикацию музыки и слов песен. Таким образом, она получала дополнительную прибыль.

На 31 августа 1929 года – день закрытия финансового года – братья Уорнер получили чистый доход в 17271805 долларов. Это превысило доход предыдущего года на 744,65 %.

В 1928 году продюсерам Голливуда стало ясно, что победное шествие звукового фильма не может остановить ничто. Они уже не слышали предостерегающие призывы творческих деятелей кино. Их стремления были обращены к новой золотой жиле, открытой братьями Уорнер.

К изменившейся ситуации очень скоро приспособились. Успех звучащих в фильме песен был очевиден, это стало неоспоримым фактом. И хотя Эл Джолсон в «Певце джаза»

⁹ *Beauvoir de S.* In den Besten Jahren. Hamburg, 1961. S. 46.

уже пробормотал в микрофон несколько слов, это не произвело на зрителей и малой толики того впечатления, которое возымели песни. Будущее диалогов в фильме еще оставалось неопределенным, однако определенным стало будущее песни, музыки в кино! Бесчисленные немые ленты практически за одну ночь были снабжены имевшими успех песнями, шлягерами сезона, независимо от того, подходили они к действию или нет. Шлягер должен был повысить привлекательность фильма. Этот прием используется Голливудом и по сей день. Будь то «История любви» Хиллера (1969), «Афера» Дж. Р. Хилла (1973) или «Крестный отец» Ф. Копполы (1972/75) – все они снабжены привлекательными шлягерами, которые рекламируются по радио и на пластинках задолго до выхода фильма на экран.

Голливуд 1928 года изначально ориентировался на этот феномен, обращая свой взор туда, где звучали самые популярные песни Америки, – на Бродвей. Эл Джолсон оказался в авангарде, и множество других актеров последовали за ним (в их числе и Джордж Джессел, незадолго до того отказавшийся играть в «Певце джаза»).

«Бродвей вынужден обходиться без Леноры Улрик, Мэрилин Миллер, Айрин Бордони, Чарлза Кинга, Фанни Брайс, Эла Джолсона, Деннис Кинг, Лауры Хоуп Крюс и Эдди Кантора. Называем здесь только некоторые имена. С каждого поезда, прибывающего в Лос-Анджелес, целыми вагонами высаживаются нью-йоркские театральные деятели, актеры,

драматурги, композиторы. Поднимая пыль платьями с Пятой авеню, они прыгают в такси и мчатся по направлению Голливуда. Сегодня здесь более двух тысяч с Бродвея, и каждый день грозит новыми вторжениями»¹⁰, – сообщал из Голливуда журнал «Фотоплей» в октябре 1929 года.

Чтобы еще более рационализировать производство на Восточном побережье, в Нью-Йорке была заново восстановлена старая, покинутая восемь лет назад студия, это давало возможность бродвейским звездам днем сниматься в кино, а вечером выступать на сцене.

Продюсеры покупали не только звезд Бродвея. Покупались пьесы, мюзиклы, ревью, декорированные представления заодно с их создателями. «По одноименному бродвейскому шоу» стало обязательным девизом, предвещающим успех. Все, что с успехом шло на Бродвее, тотчас оказывалось перед камерой в павильоне – часто даже без раздумий, подходит это для кино или нет.

Голливуд ринулся к новой золотой жиле, не скупясь на сверхвысокие гонорары... Один из примеров – Мэрилин Миллер, звезда знаменитого ревью Зигфилда. В 1928 году большой успех на Бродвее имело шоу Зигфилда «Сэлли» с музыкой Джерома Керна и с Мэрилин Миллер в главной роли. Тотчас права на съемки фильма приобрела компания «Фёрст Нейшнл». Джон Фрэнсис Диллон снял фильм «Сэл-

¹⁰ Photoplay. Oct. 1929. Цит. по: *Kobal J. Gotta Sing, Gotta Dance. A pictorial History of filmmusicals.* New York, Sydney, Toronto, 1971. P. 45.

ли» с Мэрилин Миллер, которая как звезда Зигфилда получала почасовую оплату! За час – 1000 долларов! По тем временам астрономическая сумма! Другой звездой Зигфилда была Фанни Брайс (1891–1951); десятилетия спустя ей будет воздвигнут своеобразный кинопамятник в виде фильмов с участием Барбары Стрейзанд «Смешная девчонка» (1968) и «Смешная леди» (1975). В 1929 году Брайс тоже была вызвана в Голливуд. Арчи Майо снял киноверсию большого бродвейского представления «Мой мужчина», где она исполнила многие из тех песен, что сделали ее знаменитостью Бродвея и которым спустя сорок лет придала новые краски Барбара Стрейзанд.

С 1928 по 1930 годы вся музыкальная продукция Бродвея оказалась перед камерой и с большим или меньшим успехом превращалась в фильмы: оперетта «Король бродяг» Рудольфа Фримла, «Песня пустыни» Зигмунда Ромберга и Оскара Хаммерстейна II, «Санни» Джерома Керна и Оскара Хаммерстейна II, «Новая луна» Зигмунда Ромберга и Оскара Хаммерстейна II, ревю Зигфилда «Гулянка» с Эдди Кантором, «Золотоискательницы с Бродвея»... Уже в середине 1929 года – к этому времени «Певцу джаза» исполнилось как раз два года – критики стонали от нашествия музыкальных лент. Каждый четвертый фильм, снятый в Америке, был музыкальным.

Одним из значительных фильмов, снятых, как и положено, по большому бродвейскому представлению 1927 года,

был «Корабль комедиантов» Гарри А. Полларда. Два года спустя Нью-Йорк и прежде всего миллионы провинциальных американцев, никогда ранее не бывавших на Бродвее, приходили в восторг от этой картины. «С оригинальными сценами из всемирно известного нью-йоркского ревю Зигфилда» – так возвещала реклама фильма. Успех мюзикла с незабываемыми мелодиями Джерома Керна, которые повсеместно популяризировались благодаря радио и пластинкам, распространился и на фильм. И хотя в некоторых европейских странах, например в Германии, из-за лицензионных ограничений «Корабль комедиантов» демонстрировался немой (песни Джерома Керна озвучивали кинооркестры), даже и там этот с размахом снятый фильм Полларда с участием звезд немого кино Лауры Ла Планте и Джозефа Шилдкраута производил чрезвычайное впечатление. Позднее мюзикл был экранизирован еще два раза (Джеймсом Уэйлом в 1936 г. и Джорджем Сиднеем – в 1951 г.).

Период, когда звуковое кино вступало в свои права в Голливуде, а обширный опыт, приобретенный в предыдущие времена, приходилось выбрасывать за борт, стал для киноиндустрии Америки годами хаоса. По калифорнийской метрополии шествовал новый полубог – микрофон. Перед этим маленьким предметом дрожали все великие. От него зависела карьера актера. Что станет со звездами немого кино, когда деятели театра из Нью-Йорка дюжинами заполнят калифорнийские ателье?

Студии пребывали в состоянии замешательства. Звезды бродвейской сцены умели говорить и прежде всего петь, они не знали никаких проблем с микрофоном, но за пределами Нью-Йорка они были почти никому не известны. Из них следовало еще сделать кинозвезд. Звезды немого кино были интернационально известны и любимы, но они не могли говорить перед микрофоном и тем более петь. К помощи синхронизации, озвучиванию звезд немого кино голосами других актеров, прибегали лишь в редких случаях.

Бебе Дэниэлс, первая партнерша Гарольда Ллойда в его самых ранних короткометражных лентах, стала впоследствии многосторонней актрисой, прежде всего комедийной. Но когда гроза звукового фильма разразилась над Голливудом, студия «Парамаунт» уже не могла предложить ей никакой работы. Студия решила, что Дэниэлс как звезда немого кино не имеет никаких шансов на будущее. Она была, что называется, «без голоса». А быть без голоса означало – несмотря на существующий контракт – быть без работы. Бебе Дэниэлс прекрасно понимала это и покинула студию. Ее первый фильм в «РКО-пикчерз» был, естественно... мюзиклом, фильмом по ревью Зигфилда «Рио-Рита», где она не только говорила, но к тому же и пела!

Сорок лет спустя Бебе Дэниэлс рассказывала британскому публицисту Джону Кобэлу о работе в фильме Лютера Рида «Рио-Рита»: «Мы сняли фильм за 24 дня. Сегодня нужно шесть месяцев, чтобы снять такую картину, и приходится ра-

доваться, если в конце съемочного дня удастся получить кусок длительностью в 1,5 минуты экранного времени... Одна половина фильма была снята в цвете, другая – черно-белой. Между обеими половинами при просмотре делалась пауза. Часть фильма снималась на натуре. Мы сидели посреди ковра цветов, в которых прятались микрофоны, и должны были говорить только в тех местах, где находились эти приборы. Музыкальные номера снимались точно так же, как и другие сцены...

Каких только проблем мы не претерпели с микрофоном! Все предпринималось впервые: мы говорили, и это записывалось. Как-то мы прослушивали материал одного съемочного дня, и нам показалось, что в мой микрофон заполз шмель. Всякий раз, как только я открывала рот, появлялось жужжание. Так как я не могла синхронизировать мой голос и движения губ, сцену пришлось переснимать.

Но что меня поначалу более всего обескураживало, так это совершенная тишина в ателье. Мы ведь были приучены к шуму камеры и к маленькому оркестру, который играл для нас во время съемок. Порой, когда репетировались сцены немого фильма, мы просили оператора ставить пустую камеру, ибо нам был привычен ее шум. Естественно, в начале звуковой эры невозможно было сделать так, чтобы микрофоны воспринимали только то, что необходимо. Они улавливали все, и потому мы должны были соблюдать особую ти-

шину, когда снимали сцену»¹¹.

Впоследствии Бебе Дэниэлс довелось сниматься в многочисленных киномюзиклах. С удовлетворением она замечала, что «Парамаунту» было о чем пожалеть, когда студия оставила ее без работы, вынеся бездоказательное заключение, будто она не может петь и говорить.

При всех проблемах раннего звукового кино удивляет то, в какие короткие сроки возникали киномюзиклы. «Рио-Рита» была снята за 24 дня, средний съемочный период каждого фильма составлял тогда 20 дней. Некоторые удавалось отснять даже за 8 (!) дней. Даже если речь идет об экранизации театральных постановок с теми актерами, которые много раз играли эту пьесу на сцене, то и тогда по сегодняшним меркам это рекордное время.

А когда узнаешь, в каких технических условиях создавались фильмы, поражаешься еще больше. Вполне объяснима часто критикуемая статичность ранних музыкальных фильмов, которые во многом напоминают театральные спектакли. Микрофоны были расставлены в определенных местах, и во время представления их нельзя было передвигать. Актер-певец должен был играть перед камерой (то есть перед публикой), но в то же время и перед микрофоном. А камера, которая в последние годы немого кино стала столь свободной и раскованной, оказалась запертой в «холодильник». (Так как шум камеры не должен был доноситься до микро-

¹¹ Kobal J. Op. cit. P. 31.

фона, для нее строили узкую деревянную кабину, так называемый «холодильник», в который вместе с камерой и оператором был втиснут еще и режиссер.) Почти двадцать пять лет спустя этот курьезный и хаотичный мир был воссоздан еще раз – в одном из прекраснейших мюзиклов «Поющие под дождем» Джина Келли и Стэнли Донена.

Однако большие студии не удовлетворялись экранизацией бродвейских мюзиклов и ревю. В тяге к гигантомании («лучше, больше, ярче, чем фильм конкурента, больше звезд в фильме по сравнению с предыдущим»), которая присуща истории киномюзикла с самого начала и до сегодняшнего дня, почти каждая студия стремилась хоть однажды создать «ревю всех звезд». Так появились на свет многочисленные фильмы-ревю с большим числом запоминающихся музыкальных номеров, где были представлены все звезды студии: «Парамаунт-парад» (1930, «Парамаунт»), «Звуковое ревю Фокса» (1929, «XX сенчури-Фокс»), «Золотоискательницы с Бродвея» Роя Дель Рута и «Зрелище зрелищ» Джона Адолфи («Уорнер бразерс»), «Бродвейская мелодия 1929» Гарри Бомонта и «Голливудское ревю 1929» Чарльза Ф. Рейснера (МГМ). Эти фильмы являли собой весьма претенциозные декорированные шоу, которые должны были продемонстрировать, что студия готова «выставить на стол» все, что есть у нее в наличии. Дополнительную привлекательность лентам – как почти всем ранним американским киномюзиклам – придавали отдельные сцены, снятые в цвете. И хотя

цвет не имел сегодняшнего качества, вполне можно представить, какое большое впечатление это производило на зрителя. Там пели, говорили и танцевали, там наслаждались жизнью среди дорогостоящих декораций, которые прежде были по карману лишь бродвейскому режиссеру Флоренцу Зигфилду. Потоки света и живые краски струились в зрительный зал, который до того мог видеть только черно-белый экран.

Большой удачей студии «Юниверсал» стал «Король джаза» (1930) режиссера Джона Мэррея Андерсона. Этим королем являлся знаменитый джазист Пол Уайтмен. К впечатляющим номерам фильма принадлежали «Рапсодия в стиле блюз» в его исполнении и танцевальные номера с участием Жака Картье. Немецкая киногазета тех лет с восхищением писала об этом кинорежиссуре: «Что перед нами? Нечто. Или, лучше сказать, нечто необъятное. Артистические номера высшего качества, танцы, джаз. Сцены непостижимо-го блеска и сверкания сливаются в великолепную симфонию звуков и красок. Фильм не имеет действия, фабула (как, например, в “Певце джаза”) не является его основой. Лента обращается к самым широким массам, для которых цена билетов во время европейских гастролей Пола Уайтмена была недоступна. Ко всем тем, для кого пластинки с записью оркестра Уайтмена являются недопустимой роскошью. Одержимость музыкой всецело овладевает зрителем. Художественные ощущения такого класса едва ли кому доводи-

лось испытывать с такой полнотой! Впрочем, все это могло показаться банальным, если бы не пара дюжин скамеек в парке, сотня девичьих ножек, образующих орнамент, технические трюки камеры, что в совокупности превращает действие в призрачный гротеск. Сказочные трюковые сцены со счастливыми башмачками лишний раз дают почувствовать, что перед нами нечто большее, чем просто шоу. Последний апофеоз джаза в уайтменовской интерпретации “Рапсодии в стиле блюз” было, несмотря на свое картинное дополнение в виде сине-зеленых декорированных сцен, трудным для восприятия средней публикой. Когда наше восприятие уже насыщено до предела, по воле Уайтмена возникает великолепная заключительная сцена: ...музыканты и танцоры всех стран заполняют экран... все сливается в головокружительном танце радости жизни, в джазе»¹².

Между прочим, фильм стал экранным дебютом будущей звезды мюзикла Бинга Кросби, которого тогда еще никто не знал...

Сегодня, несколько десятилетий спустя, почти забыто, что многое в этой пионерской работе над ранним музыкальным фильмом стало основой для выработки языка звукового кино. Принято считать, что первыми подлинно звуковыми лентами являются знаменитые фильмы Рене Клера «Под крышами Парижа» (1930) и «Миллион» (1931). Не преуменьшая их выдающегося значения для развития звукового кино,

¹² Licht-Bild-Bühne. № 248, vom. 16. Okt. 1930.

не следует, однако, забывать, что именно Рене Клер в своих теоретических работах указывал на значение определенных американских музыкальных лент 1928–1930 годов для своих собственных работ. Рене Клер мыслил более широко, чем многие его коллеги, которые и в 1930 году яростно сопротивлялись приходу звуковых картин, определяя их как стерильные театральные копии.

Одним из фильмов, который Клер выделил как самостоятельное произведение киноискусства, а не как суррогат театра, была «Бродвейская мелодия 1929» Гарри Бомонта. Действительно, фильм не сводился ни к бродвейскому ревю, ни к какой-либо оперетте. Для работы над ним продюсер МГМ Ирвинг Талберг ангажировал композитора Нэсио Герба Брауна и поэта Артура Фрида и предложил им написать несколько песен. Позднее Фрид рассказывал: «Талберг, один из крупнейших продюсеров в этом бизнесе, пригласил нас к себе и сказал в первой беседе: “Юноши, эта работа должна стать экспериментальной. Еще никому не удавалось создать стопроцентно говорящий музыкальный фильм. Мы попытаемся это сделать и снимем маленькую картинку, на которой будем учиться и изучать наши ошибки”»¹³.

Предполагалось снять историю двух сестер, прибывших в Нью-Йорк из провинции, чтобы стать звездами в ревю Зан-филда (!). Весьма банальная история, подобные которой бесчисленное число раз – и до, и после этого – использовались

¹³ A Tribute to Arthur Freed. New York, 1967. P. 4.

в качестве киноматериала. Критики, которые, казалось, забыли множество немых лент о превращении безвестной маленькой девушки в звезду ревю, говорили об этом фильме как о подлинном рождении «мюзикла подмостков». И вправду, действие «Бродвейской мелодии 1929» разыгрывалось перед и за кулисами одного ревю-театра. Но что делает этот фильм действительно значительным – несмотря на все чары, а равно и брутальность мира шоу-бизнеса, – так это совершенно новое использование идеально подходящего здесь элемента – звука. Бомонт и его сотрудники экспериментировали со звуком, они работали уже с асинхронными элементами, пытались озвучивать само повествование, выделяя отдельные его аспекты. Благодаря звуковым вставкам оказалось возможным сократить некоторые сцены, обрамляя их песней, подчеркивая громкостью звучания, в то время как в прошлом для этого использовалась целая серия образов.

Удивительно, что эта необычайная лента создавалась в столь же трудных технических условиях, как, например, и «Рио-Рита». Бесси Лаф, одна из двух главных исполнительниц, снимавшаяся ранее у Д. У. Гриффита, но получившая роль в «Бродвейской мелодии» не столько благодаря опыту работы в немом кино, сколько в силу своей многолетней театральной практики, рассказывала, с какими трудностями создавался фильм. Чтобы придать камере подвижность, нужно было освободить ее из «холодильника». Подлинными королями были не режиссер и его сотрудники, а звуко-

операторы. Именно им принадлежало решающее слово в работе. Этому соответствовала и необычайная концентрация усилий всего коллектива. К тому же тогда еще не знали повсеместно применяемой ныне плейбэк-системы¹⁴. Все надо было ставить одновременно. И если у кого-либо что-то выходило фальшиво, то все остальные – танцоры, актеры – должны были начинать все сначала. Тем, кто сегодня работает в области музыкального фильма, это трудно представить.

«Экспериментальная картинка» МГМ стоила студии 280 тысяч долларов, а принесла 4 млн долларов дохода уже в первый год демонстрации плюс вожденный «Оскар» за лучший фильм 1929 года.

«Бродвейская мелодия 1929» явилась кинодебютом человека, чье имя с тех пор и до сегодняшнего дня тесно связано с историей американского киномюзикла. Он не был ни актером, ни певцом, ни режиссером, ни хореографом, ни композитором, а всего лишь сочинителем шлягеров; десять лет спустя он стал продюсером киномюзиклов. Мака Сеннета обычно называют «королем комедии», а вице-королем, несомненно, является Хол Роуч. «Короля мюзикла», заместитель кому пока не найден, звали Артур Фрид. В середине 1920-х годов он работал «текстовиком» в Нью-Йорке, написав слова песен для многих ревю Зигфилда. Их пели такие звезды, как Фанни Брайс, Дорис Истон, Эдди Кантор. Во времена великого похода нью-йоркских деятелей театра в Калифорнию

¹⁴ Озвучание фильма в звукозаписывающем ателье. – *Прим. переводчика.*

он вместе с композитором Нэсио Гербом Брауном (1896–1964) отправился по призыву Ирвинга Талберга в Голливуд. Талберг «купил» не просто обоих авторов, но прежде всего их песни, которые были популярны в 1929 году. Так стали знаменитыми шлягеры «Бродвейская мелодия», «Вы были для меня всем», «Свадьба размалеванной куклы». Или, точнее сказать, история писалась вокруг песен Фрида – Брауна. Многие шлягеры, которые звучат в «Бродвейской мелодии 1929», вошли в историю американского киномузыка. До сих пор их можно услышать по радио и телевидению или в других музыкальных фильмах.

Есть личности, чьи биографии действительно проливают свет на историю американского музыкального фильма, и есть мелодии, которые сопутствовали ей с самого начала, перекочевывая из мюзикла в мюзикл. Вероятно, рано или поздно появится режиссер, который вновь захочет воспользоваться популярностью знаменитой песни «Пение под дождем» Артура Фрида и Нэсио Герба Брауна. Она была написана для голливудского музыкального ревю с участием Фанни Брайс. Вот что рассказывал об истории ее создания Артур Фрид: «Прежде чем написать текст песни, я уже имел ее название. И вот однажды ко мне приходит Герб и говорит: “У меня есть прекрасная мелодия для колоратурного сопрано”. Мелодия звучала хорошо, однако ей следовало придать более острый ритм. Герб сыграл ее более ритмично, и я сказал: “Она очень хорошо подходит к названию “Поющие под дождем”, кото-

рое я уже давно придумал». Мы написали эту песню всего за один день»¹⁵.

Песню купила МГМ и вставила в «Голливудское ревю 1929» (реж. Ч. Ф. Рейснер) в виде цветного финала. Ее исполняли звезды МГМ Бастер Китон, Мэрион Дэвис и Джоан Кроуфорд, одетые в прозрачные желтые дождевые накидки.

Хотя этот фильм использовал все существующие технические новинки (например, плейбэк-систему), в формальном отношении он оказался позади своего предшественника – «Бродвейской мелодии 1929». Рейснеровское попурри звезд не было связано единством действия, каждый номер объявлялся конференсье. Правда, здесь были представлены звезды МГМ вплоть до Греты Гарбо. Причем выступали они в весьма нетипичных для себя номерах. Каждый должен был исполнить нечто необычное, а трюки и краски техникolora обеспечивали все остальное. Так, Бастер Китон поет и танцует под водой, Бесси Лаф появляется из кармана Джека Бенни, церемониймейстера одного грандиозного американского представления. Толстой Мэри Дреслер приходится танцевать подобно Джоан Кроуфорд. Норма Ширер и Джон Гилберт исполняют сцену любовного объяснения на балконе «Ромео и Джульетты». Джон Барримор играет роль гениального режиссера. Стэн Лоурел и Оливер Харди выступают как пара фокусников, при этом Стэн саботирует все трюки своего друга.

¹⁵ A Tribute to Arthur Freed. P. 4.

Очерк 2

Танцы перед катастрофой

Поскольку проблема языковых барьеров в те годы еще не была решена и по этой причине большинство ранних мюзиклов, и среди них «Бродвейская мелодия 1929», еще не появлялись на немецком экране, в этом фильме впервые апробировался новый путь: создание иноязычных версий. Так, в немецком варианте фильма – «Мы переключаемся на Голливуд» – Пол Морган, а не Джек Бенни вел зрителей по фильму, особо выделяя немецких художников, работавших в Голливуде. В удивительном параллелизме с Америкой – лишь с двухлетним опозданием – картина прошла и в Германии.

В январе 1929 года на экраны вышел фильм «Я целую вашу ручку, мадам» Роберта Ланда, где главный шлягер исполнял Гарри Лидтке голосом Рихарда Таубера. Мадам, чью ручку целуют, была, между прочим, Марлен Дитрих.

Публика пребывала в восторге, но критики и большинство крупных деятелей кино качали головами. «Это скоро пройдет, и Рихард Таубер вновь окажется там, где ему положено быть, – на сцене оперетты». Однако критикам и художникам не удалось остановить движение, стимулируемое продюсерами и концернами. В июне 1929 года в Берлине был впервые показан американский звуковой фильм «Поющий дурак» Ллойда Бэкона с Элом Джолсоном в главной

роли. И стало ясно, что победному шествию звукового кино уже ничто не может помешать. По Европе прокатилась первая волна киномюзиклов. Немецкие киностудии лихорадочно взялись за дело. Многие из готовых немых картин спешно дополнялись песнями, съемки других приостанавливались. В середине 1929 года Ганс Шварц снимал в Венгрии для «УФА» немой фильм «Мелодия сердец» с Вилли Фричем и Дитой Парло. Неожиданно продюсер Эрих Поммер получил телеграмму: «Постановку прекратить». У генерального директора «УФА» Людвиг Клитча появилась возможность сделать в Америке звуковую ленту, и он был убежден, что немой фильм в интернациональном масштабе – мертвый груз. И хотя «Мелодия сердец» снималась как престижная картина для международного рынка, в качестве немого фильма она не имела никаких шансов.

Переориентировались очень скоро: «Мелодия сердец» должна была стать первым значительным звуковым фильмом «УФА»... Его премьера состоялась уже в декабре 1929 года. У публики ему сопутствовал большой успех, а критика оценивала его так, как почти все киномюзиклы, созданные на немецких студиях. Сетую на лживую сентиментальность сюжета и восхищаясь его формальным решением, «Берлинер тагеблат» писала о «Мелодии сердец»: «Может быть, и не стоило тратить столько слов по поводу банальности сюжета, ибо не этот банальный сюжет о людях, которым доступно много больше, чем автору, формирует фильм, возвыша-

ющийся подобно башне над своим содержанием благодаря композиции, изображению и звуку»¹⁶.

В фильме было много песен, и две из них – «У Большой Медведицы семь звезд» и «Не капитан, не мушкетер» – быстро стали популярными шлягерами. Их сочинил Вернер Рихард Хейман вместе с Паулем Абрахамом. Но особое воздействие «Мелодии сердец» достигалось не столько благодаря песням, сколько разнообразным шумовым эффектам. Наиболее интересные из них рождались из контраста деревни и большого города: там кричит петух и звучат церковные колокола, а здесь шумит ярмарка и движется транспорт.

В конце 1929 года немецкие студии окончательно вступили на путь звукового кино. И точно так же, как и в Америке, для этого приспособлялись в первую очередь либретто оперетт. Первая немецкая звезда звукового кино пришла, естественно, со сцены. Это был Рихард Таубер. Сначала просто ориентировались на знаменитые оперетты. Например, в 1930 году Макс Рейхман перенес на экран оперетту Легара, назвав фильм «Страна улыбок». Иногда создавался какой-нибудь маленький оригинальный сюжет. Но как бы притягательны ни были для публики Рихард Таубер и его песни, они не могли скрыть тот очевидный факт, что устаревшие сюжеты мало подходят для нового технического изобретения. Зигфрид Кракауэр с иронией заметил по поводу кинопопурии Макса Рейхмана «Я больше не верю женщи-

¹⁶ Berliner Tageblatt und Handelszeitung. Berlin. № 594, vom. 17. Dez. 1929.

нам» (1930), что «достижения режиссуры, вероятно, состоят в силе пения»¹⁷. А его коллега Герберт Йеринг заключил критику фильма словами: «Умирание кино, умирание чувства, умирание духа!»¹⁸

Причину таких издержек можно усмотреть прежде всего в отсутствии творческих идей у самих деятелей кино. Они сосредоточили свои усилия исключительно на передаче прекрасного человеческого голоса, не задумываясь о новых законах, которые принесло с собой звуковое кино. Песня звучала с экрана – и этого было достаточно, чтобы миллионы людей ринулись в кинотеатры. Но чуть позднее стало ясно, что даже самому невзыскательному зрителю требуется нечто иное.

Макс Рейхман, режиссер многих малоизвестных немых картин, имел столь же мало идей относительно развития киномюзикла, что и старые рутинеры немого кино Джозеф Май, Фридрих Зельник, Рихард Освальд, которые, следуя моде времени, тоже снимали музыкальные фильмы. Многие из этих фильмов сегодня окончательно забыты: их отличало лишь то, что они снабжены музыкой и проходными шлягерами. Тут были музыкальные комедии, музыкальные гротески, музыкальные представления, музыкальные любовные комедии, музыкальные военные постановки и музыкальные исторические народные пьесы.

¹⁷ Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. № 159, vom. 28. Febr. 1930.

¹⁸ Jhering H. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, 1961. S. 299.

В поисках сюжетов перетряхивался весь репертуар немецкой оперетты, народных театров и дворцов ревю. И когда в сентябре 1929 года с большим успехом прошло ревю «Два галстука» Георга Кайзера и Миши Сполянского с Марлен Дитрих и Гансом Альберсом, кино тут же заполучило права на постановку. Сначала ревю оказалось в руках Голливуда, но вскоре вернулось в Германию. И в конечном итоге малоизобретательный режиссер Феликс Баш снял его с участием одного из популярных певцов, а не с Михаэлем Боненом, Марлен Дитрих и Гансом Альберсом, которые тогда еще не были звездами и потому не имели шансов появиться на киноэкране. Вышел фильм, который был так плох, что в связи с протестами публики его были вынуждены значительно сократить, после чего, впрочем, он не стал лучше.

Спустя полгода после начала волны кинооперетт Зигфрид Кракауэр сетовал: «Воистину, кинооперетты рождаются в муках. Все новые приходят на экран, однако одна оказывается старше другой»¹⁹.

А между тем ручка киноаппарата продолжала вращаться, разыскивался новый, а на самом деле старый материал, людей сцены зазывали в киноателье. Даже Макс Рейнхардт оказался причастен к этому. В 1930 году он планировал снять фильм по оперетте Жака Оффенбаха «Парижская жизнь». Работа застряла на стадии проекта.

Так называемые «ревю звезд» тоже создавались по рецеп-

¹⁹ Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. № 580, vom. 6. Aug. 1930.

там американцев. «Великая страсть» (1930) – так назывался фильм Стефана Сцекели, где Камилла Хорн играла маленькую статистку кино, достигшую славы звезды. На своем пути к успеху она, а вместе с ней и зрители, проходила через бесчисленное множество ситуаций, которые позволяли встретиться с настоящими звездами экрана. К участию в фильме были привлечены тридцать выдающихся имен, который весьма иронически обыгрывал эту ярмарку кинозвезд. В музыкальном решении ленты принимали участие Фридрих Холлэндер и Пауль Дессау. Холлэндеру принадлежали тексты нескольких популярных песен, в том числе и заглавного шлягера, а Дессау написал музыку. За один только 1930 год Дессау принял участие в создании шести фильмов. У таких композиторов, как Дессау и В. Р. Хейман, которые дирижировали оркестрами, сопровождавшими демонстрацию немых картин, уже на следующий день после наступления звуковой эры оказалось невпроворот работы. Как и в США, в начале 1930-х годов в Германии не было ни одного композитора популярной музыки, который бы так или иначе не работал для звукового кино. Напротив, тысячи рядовых музыкантов кинооркестров остались без работы.

Впрочем, первый впечатляющий немецкий киномюзикл «Вальс любви» тоже был создан на основе оперетты «Вальс-мечта» Оскара Штрауса. За пять лет до этого режиссер Людвиг Бергер снял весьма интересный немой фильм. В 1930 году продюсер Эрих Поммер (причастный и к созданию бер-

геровского фильма) пригласил Вильгельма Тиле для съемок картины «Вальс любви». Эта типично венская оперетта мало подходила для создания оригинального фильма. Решающим в обоих случаях было, вероятно, то, что в руках режиссера оказался материал, который легко перекраивался в соответствии с оригинальными идеями и не требовал слепого следования за прекрасными мелодиями и песнями.

Эрих Поммер (1889–1966) был опытейшим и удачливейшим немецким кинопродюсером, с именем которого в истории немецкого немого кино связаны такие фильмы, как «Кабинет доктора Калигари» (1920) Роберта Вине, «Доктор Мабузе – игрок» (1922) Фрица Ланга, «Последний человек» (1924) и «Фауст» (1926) Фридриха Мурнау. Поммер был известен своим чутьем на новые таланты и оригинальные идеи, и он сумел разглядеть в Тиле (1890–1975) незаурядное дарование, хотя его предыдущие картины не выходили за рамки среднего немецкого развлекательного кино тех лет.

Собственно, неверно называть «Вальс любви» экранизацией оперетты или, как тогда говорили, звуковой киноопереттой. Хотя Тиле использовал ту же литературную основу, что и в либретто, – новеллы Ганса Мюллера «Маленькая резиденция» и «Орех – королевская еда», – мелодии Штрауса в фильме практически не звучали. Композитор Вернер Рихард Хейман написал новую музыку, а песня «Ты самая сладкая девочка мира», которую пели Вилли Фрич и Лилиан Хар-

вей, вообще не соответствовала стилю произведения Оскара Штрауса. И нет ничего удивительного, что уже тогда, в 1930 году, некоторые критики отмечали, что «Вальс любви» нельзя назвать киноопереттой, это нечто совсем другое, нечто новое... Да, конечно. Но что? Удачный звуковой фильм, но какого жанра? Слова «мюзикл» немецкий зритель тогда еще не знал. Был ли «Вальс любви» мюзиклом? Для англоязычного зрителя, который имел возможность видеть фильм («УФА» разрешила Поммеру снять английскую версию), в этом не было никаких сомнений. «Вальс любви» соединял и обыгрывал два мира: мир венской оперетты, изящество вальса, его великолепие, и мир джаза, саксофоны, американизм. Скрипки и саксофоны вступали здесь в веселую дуэль. И все это представало в ироническом свете. «Вальс любви» скорее не экранизация оперетты, а пародия на нее.

Вильгельм Тиле ясно показал различие между опереттой и звуковым фильмом:

«Звуковая кинооперетта в противоположность сценической оперетте уже по своим акустическим законам должна иметь совершенно иной масштаб реальности действия. На сцене игра актеров принимается зрителем даже при всей невероятности действия. Напротив, фильм в силу его оптической достоверности изображает все гораздо реалистичнее, и, естественно, в основе его должно находиться достоверное действие. Я хочу сказать, что оптические законы звуковой кинооперетты нужно приравнять

к построению действия в хорошей комедии. Все существенное в кинооперетте, естественно, должно идти от звука, однако в звуковом решении мы должны иметь полную свободу, которая изначально присуща оперетте. На этом и строили свой сценарий Ганс Мюллер и Роберт Либман. Мы, например, позволили Георгу Александру, сидящему в закрытом автомобиле, петь с большим оркестром. Мы могли бы, конечно, показать в качестве источника музыки граммофон, однако сочли это излишним. Оперетта должна улаживать наш слух мелодичной музыкой. Интересно показать то воздействие, которое оказывает пение на слушающего. Поэтому в центральной сцене “Вальса любви” мы представили этот вальс в исполнении двух певцов. Однако в кадре показаны не певцы, а только то воздействие, которое их пение и наша музыка оказывают на любовную пару»²⁰.

Отклики публики и прессы были необычайно благожелательны. Даже такой критик, как Зигфрид Кракауэр, вообще не жаловавший развлекательный жанр, не стал в этом случае исключением. Он писал:

«Немецкое звуковое кино делает быстрые успехи. Его новый стопроцентный образец можно видеть и слышать. Фильм уже не просто эксперимент, он начинает мало-помалу вторгаться в мир образов и звуков.

²⁰ Film Magazin. № 7, vom. 16. Febr. 1930.

О материале лучше было бы умолчать. Оперетка с избитым сюжетом, который, кажется, никогда не умрет. С одной стороны – австрийская аристократия, с другой – американские миллиарды. Буквально: маленькая эрцгерцогиня выходит замуж за сына автомобильного короля, таким образом дворянство обогащается, а буржуазия облагораживается. К восторгу публики. Почему же снова этот убогий сюжет? Ответ прост. Если индустрия вкладывает большой капитал в звуковой фильм, она при всех обстоятельствах желает иметь успех. Чем дороже постановка, тем дешевле вкус. Можно надеяться, что скоро появится трехгрошовый звуковой фильм.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.