

Валерий ТУРИЦЫН

КОМЕДИЙНАЯ СТИХИЯ ТВОРЧЕСТВА ЭРНСТА ЛЮБИЧА

«Немецкий период»

На 34 Московском международном кинофестивале 2012 года прошла достаточно представительная ретроспектива фильмов Эрнста Любича, приуроченная к 120-летию со дня рождения мастера. Причем одна из картин—бурлескная комедия «Кукла» (1919), которую он считал своей самой изобретательной постановкой в Германии**,—попала и в другую, знаковую ретроспективу («Немецкое кино. От десятилетия к десятилетию»), куда вошли специально отобранные фильмы: согласно предельно минималистскому принципу каждое десятилетие киноискусства этой страны было представлено лишь одной экранной работой. Отмечу любопытный факт: полная искрящегося остроумия сказочно-фантазийная лента Любича конца 1910-х годов демонстрировалась в фестивальной программе на одном сеансе с несущим трагизм культовым в начале 1920-х фильмом «Кабинет доктора Калигари», манифестом киноэкспрессионизма.

Веселый, лукавый и жизнерадостный Любич ощущал себя «чужим» в отмеченном мировой скорбью пространстве авангардного немецкого кино тех лет.

Из 11 фильмов режиссера, показанных на ММКФ, его «немецкий период» представляли четыре—две комедии (помимо «Куклы», «Горная кошка», 1921) и две опрокинутые в прошлое костюмные драмы («Мадам Дюбарри», 1919;

* С декабря 1922 года Эрнст Любич (1892–1947) жил и работал в США.

«Анна Болейн», 1920), сделанные, однако, не без юмористических вкраплений. Чего стоит, например, сценка в первой из них, когда французский король Людовик XV делает маникюр своей любовнице и получает легкую полушутливую пощечину за небольшую ошибку в «наиответственнойшей» работе!

Если драматичным частным историям в пышных декорациях и роскошных одеждах ушедших эпох, с точно, хотя и несколько схематично составленными многофигурными массовками, уделено место практически во всех солидных работах по истории мирового кино*, то немецким комедиям режиссера явно не повезло. Так, в своем многотомном труде Е.Теплиц, придя к выводу, что «Любич создал в Германии школу исторического фильма»¹, даже не упомянул его немецкие комедии, а в отечественном исследовании зарубежного дозвучкового кино, предпринятом профессором С.В.Комаровым, первой попавшей в зону особого внимания комедией Любича стал поставленный уже в Голливуде «Брачный круг» (1924).

От рассмотрения картин соотечественника, снятых в «легком» жанре, по разным причинам отказались такие авторитетные специалисты по немецкому кино, как З.Кракауэр и Л.Айснер.

Социально заряженного Кракауэра, который дал глубокий социопсихологический анализ донацистского кино Германии, мало занимали комедийные фильмы без выраженных общественно-значимых обертонов. Он, правда, отметил: «Не будь картин Любича, тогдашние немецкие кинокомедии не стоили бы упоминания»². Однако любичевские «ленты, исполненные неподдельного кинематографического юмора»³, оказались вне сферы интересов авторитетного эксперта.

Что касается Айснер, то в ее книге, отличающейся тонким эстетическим анализом многих важнейших немецких фильмов немого периода, даже лучшие комедии Любича тех лет оцениваются, как говорится, одной строкой и явно негативно, с использованием таких характеристик, как «грубая» (в адрес «Принцессы устриц») и «достаточно неуклюжая» (это о «Кукле»), а далее следует резюме: «Только после переезда в Америку Любич понял, как много он может выиграть, если стиль его комедий станет более утонченным. И тогда <...> он сказал “прощай” грубому фарсу и “здравствуй”—аристократической беззаботности. <...>. На смену грубым [опять!—В.Т.], гротескным [разве “гротеск” генетически непременно связан с “грубостью”?—В.Т.] фильмам про жизнь мещанского сословия приходит более легкая развлекательная комедия <...>»⁴.

С Айснер отчасти солидаризируется Ж.Садуль, предлагающий, однако, более «полифоничную» оценку комедий, осуществленных в Германии Любичем, который «сумел перенести на экран традиционный комизм немецких оперетт. Правда, его постановки были *вюльгарны* [курсив мой—В.Т.], но в то же время всегда увлекательны <...>»⁵.

Настал момент высказать свою точку зрения по этому вопросу.

* Кстати, таких фильмов Любич снял в Германии немного—всего четыре (из почти сорока работ): кроме показанных на фестивале условно «исторических» картин, откровенно псевдоисторическая «Жена фараона» (1921), тяготеющая к трагедии без тени юмора, и оказавшаяся в мире восточной сказки, напротив, обильно окрашенная юмором мелодрама «Сумурун» (1920).

Экранной средой обитания Эрнста Любича, за исключением редких вторжений «серьезных» жанров, всегда было царство комедии, которое составили два потока, в основном совпадающие с двумя этапами его творчества и замешанные на принципиально разных приемах комического. В Германии режиссер почти всегда ставил рассчитанные на смех фарсы и бурлескные комедии, а в США отдавал явное предпочтение вызывающим улыбку забавным салонным историям, что во многом обуславливалось совершенно иной средой бытования персонажей. Приведем наиболее очевидный пример: гротескно стилизованная баварская простонародная комедия «Дочери Кольхизеля» (Германия, 1920) и лондонский светский «Веер леди Уиндермир» (США, 1925, по пьесе утонченного О.Уайльда) уже самим исходным материалом словно призывали к несхожим стилистическим трактовкам.

Американские фильмы Любича практически всегда отличались высоким качеством художественного решения, но по уровню режиссерского мастерства едва ли превосходили его лучшие, сделанные в принципиально иной манере немецкие комедии (подчеркнем: не рядовые фарсы, а высшие достижения, такие, как «Принцесса устриц» или «Кукла»). В Голливуде картины выполнялись в другой поэтике, с которой связан особый стиль, названный в середине 1920-х «прикосновением Любича». Со временем это определение обрело не меньшую устойчивость, чем, скажем, «саспенс Хичкока». Впрочем, сам Любич считал, что не следует выделять отдельные режиссерские «прикосновения», «мазки»: «Они—лишь часть целого. Камера должна комментировать, исподволь намекать, подшучивать, иронизировать и вообще рассказывать историю. Мы рассказываем истории в картинках, и надо стараться рисовать эти картинки как можно более выразительно»⁶.

Предлагаемая статья, как анонсирует заголовок, касается только немецких комедий мастера, где доминируют относительно явные средства воздействия, связанные с гротеском, бурлеском и даже буффонадой, что до предела сокращает зону намек и подтекста, диктуя более открыто провоцирующие смех приемы, как это происходит в опере-буфф или—по большей части—в оперетте, в мюзик-холле или в цирке...

Предварим начало разговора о ярко выраженной комедийной доминанте немецкого периода творчества Эрнста Любича сухими цифровыми выкладками. За 8 лет работы на родине (1915–1922) им были поставлены 38 фильмов, из которых сохранилось менее половины. Оставив за рамками статьи немногие масштабные костюмно-постановочные ленты на историческом материале, а также практически полностью утраченные единичные камерные драмы по пьесам великого Августа Стриндберга и Ханса Мюллера (соответственно: «Хмель» с Астой Нильсен и «Пламя» с Полой Негри), сосредоточимся исключительно на его кинокомедиях. Их, включая немалый массив фарсовых одночастевок первых лет, было снято три десятка. До наших дней дошла лишь треть, но, к счастью, едва ли не все главные достижения мастера в этом жанре.

Однако режиссурой Любич занялся не сразу: погружение в комедийную стихию началось с актерского творчества. Причем на этом поприще он вскоре получил широкое признание, став во второй половине 10-х годов популярным комиком немецкого киноэкрана.

Актерские способности Эрнст проявлял с детских лет и уже на гимназических подмостках добился первых успехов, особенно в ролях... комических стариков. (Любопытно, что возрастной трансформацией, но в ролях драматического плана, увлечется в юности и Орсон Уэллс*, который, кстати сказать, после выхода на экран в 1942 году картины «Быть или не быть», где чрезвычайно удачно сочетались развлекательность и сатирическая антифашистская направленность, без тени иронии назовет Любича-режиссера «гигантом комедии».)

Явно неудовлетворенный скучной жизнью бухгалтера (а точнее—счетовода) в пошивочной мастерской отца, склонный к лицедейству юноша начал появляться как бурлескный комик в берлинских мюзик-холлах и кабаре, а затем—в качестве актера эпизода—на сцене Дойчес Театер, руководимого прославленным Максом Рейнхардтом. Отсюда до кино—один шаг, который и был сделан в 1913 году, когда Любич, которому исполнился 21 год, снялся в одноактестке «Идеальная супруга».

Этот утраченный фарс не вызвал резонанса; настолько, что историкам кино так и не удалось установить его постановщика. Однако последовавшая в 1914 году своего рода диалогия («Фирма женится» и «Гордость фирмы»), режиссер обеих лент Карл Вильгельм), отмеченная этническим еврейским колоритом и участием Любича в главных ролях, привлекла внимание зрителей, прежде всего, благодаря его на редкость темпераментному исполнению. Сохранился лишь второй фильм, где молодой актер, не экономя средств выразительности, играл ученика продавца, который на «магазинном уровне» получает удар судьбы. Заглядевшись на девушку, шустрый малый разбивает переносной лестницей витрину, что влечет за собой сумятицу, увольнение и дилемму: покончить с собой (в этот момент персонаж Любича особенно усердствует, закатывая глаза и «трагически» воздевая руки к небу, то бишь, к потолку) или пойти домой и утешиться ужином. Как и положено в фарсе, после недолгих колебаний он избирает второй путь, а чуть позже, опасаясь сурового отцовского наказания, сбегает из дома и отправляется из провинциальной глуши аж в Берлин, где, слегка поголодав, начинает ухаживать за дамами, делает карьеру и даже становится «гордостью фирмы».

Вариации удачно найденного образа-типа и броская манера исполнения отмечают более десятка небольших картин с выставленной, словно напоказ, фарсовой «начинкой», которые с конца 1914 года Любич уже собствен-

* Одно из его ранних преобразений сохранилось на пленке: будущий создатель «Гражданина Кейна» в 19 лет режиссировал свой первый, еще любительский восьмиминутный фильм «Сердца века» (1934), где, используя «густой» грим с явно нарисованными в духе экспрессионизма тенями, создал образ не просто старца, а самой Судьбы. На протяжении почти всей киноминиатюры с глобальным прицелом этот странный персонаж перемещается по шаткой лестнице, а в финале—не без авторского сарказма—сыграет на рояле бравурный (!) реквием по усопшим... Сценические «старички» юного Любича, разумеется, не претендовали на авангардную «космичность», не выходили за пределы фарсово-водевильных координат, но, судя по всему, были очень забавны.

норучно режиссирует, а то и участвует в написании сценариев (более того, один из фильмов—«Сахар и корица», 1915,—он даже «украшает» виршами собственного сочинения).

Из несохранившихся фарсовых одночастевок периода Первой мировой войны особое место занял появившийся на экране в июне 1915 года «актуализированный» временем режиссерский дебют Любича—«Фройляйн Зайфеншаум» (буквальный перевод: «Девушка Мыльная Пена»). Вот почерпнутый у Г.Принцлера сюжет этого фарса о «мученике любви», который проливает кровь не на фронте (в этом автора ленты упрекали ура-патриоты), а в... парикмахерской: «мужчины, в том числе и брадобрее, ушли на войну, и женщины взялись за их работу. В фильме это—мать, которая бреет остро наточенными ножами, и дочь, которая поначалу лишь намыливает клиентов. Любич играет молодого человека по имени Эрнст, который влюбляется в дочь и поэтому терпит неприятности от матери. Финал фильма “кровавый”, но счастливый. “Эрнст теперь ежедневно бреется у фройляйн Зайфеншаум, она его при этом постоянно режет, но за каждый порез он получает право на поцелуй”». (Из программки)⁷.

Первой из дошедших до нас режиссерских работ Любича стал более протяженный по метражу «Обувной дворец Пинкуса» (1916), где он свободно и раскованно сыграл озорного и нерадивого, но не лишнего изобретательности и комедийного обаяния выпускника гимназии, который с аттестатом хуже некуда сумел не только устроиться продавцом в магазин женской обуви, но и сделать быструю карьеру. Проявив сопряженную с небольшими хитростями оперативность в изыскании нужных туфель для приглянувшейся ему влиятельной клиентки с мгновенной доставкой покупки на дом, он лихо переиграл конкурента—несимпатичного начальника. А далее, как в сказке, состоятельная молодая женщина тут же выписала чек на приличную сумму энергичному и обходительному молодому человеку, который не то что «вышел»—«выскочил в люди»: стал главой фирмы, а заодно (везет так везет!) устроил и свою личную жизнь.

Траектория движения образа и даже манера актерского исполнения—очевидных при всех различиях—созвучны перманентным удачникам Гарольда Ллойда, которого, наряду с гениальным Чаплином, Любич всегда числил среди самых любимых артистов.

Что касается собственно режиссуры, то особых находок фильм не сохранил. Запомнился, впрочем, апофеоз: неспешная финальная панорама по женским ножкам в разнообразных новеньких туфельках от Салли Пинкуса, который под аплодисменты «почтенной публики» только что прошелся по подиуму, словно завершая парад-алле продефилировавших «обувных моделей». Да, поработал он на славу, о чем говорит, например, «живая» реклама балетных туфель, которой прямо из театральной ложи, в паузе между сольными танцами, занимался предприимчивый неофит.

Любич отнесся к своему «герою-победителю» хоть и с легкой иронией, но без осуждения. Скорее—с симпатией, которую разделила и широкая зрительская аудитория. В этот период своей биографии режиссер с особым усердием следовал за ожиданиями «массового зрителя».

Среди семи его фильмов 1916 года есть один, которому он придавал особое значение: «Как всякий комик, я мечтал сыграть серьезную роль, нечто вроде “прожигателя жизни”. Для этого я написал с моими коллегами сценарий “Когда я был мертв”. Фильм стал полным провалом, так как публика не была готова принять меня в серьезной главной роли»⁸.

Долгие годы эта картина считалась утраченной (даже в солидной книге «Любич» практически полностью отсутствовали «выходные данные»), и ее иногда относили к немногим драматическим работам режиссера, помещая в один ряд с созвучной по названию бесспорной драмой «Человек, которого я убил» (1931). Однако сравнительно недавно обнаруженная копия опровергает эту легенду и не подтверждает самооценку Любича. Созданный им персонаж никак не назовешь серьезным—он преспокойно вписывается в откровенно развлекательную фарсовую ситуацию комедии с переодеванием. ... Молодожен, изгнанный из «семейного рая» злой тещей (охваченный «шахматной лихорадкой», он постоянно засиживался в клубе далеко за полночь), перед уходом оставляет характерную для мелодрамы предсмертную записку, но вскоре находит альтернативный выход. Вычитав в газете объявление о найме по знакомому до боли адресу, он загримировывается и под видом слуги проникает в собственный дом, очаровывает служанок во главе с тощей и длинной, как жердь, экономкой, а главное—тоскующую по любви вышеупомянутую мегеру. После ряда ожидаемых, но умеренно смешных эскапад его инкогнито раскрыто, попавшая вприсаск теща вынуждена молчать, и все вот-вот вернется на круги своя...

Об этом фильме, где самым оригинальным, интригующим оказалось название, сказать почти нечего. Изложение далеко не новой сюжетно-фабульной конструкции вызвано разве что малоизвестностью картины и высказыванием автора о серьезности намерений. Впрочем, с очень небольшой долей вероятности можно предположить, что не сохранилась срединная часть фильма, которая живописала скитания «изгоя». Или, что столь же маловероятно, драматичный фрагмент судьбы героя фильма был изъят из окончательного варианта—скажем, после предварительного просмотра с приглашенной публикой и высказанного неудовольствия первых зрителей.

И все же в 1916 и 1917 годах Любич-актер делал попытки внести в привычное актерское амплу новые краски, что ему лучше удавалось при съемках у других режиссеров.—То в роли эротомана с козлиной бородкой, который, вообразив на миг полуобнаженную даму, начинает танцевать, поглаживая женскую статуэтку («Доктор Сатансон», реж. Э.Эдель). Или в облике совсем не страшного, скорее забавного сатаны в коротких шортах, но с длинными рогами, обнаженным, но отнюдь не мощным торсом; сие комичное «исчадие ада», высывывая язык и причмокивая губами, тщетно пытается задушить вовсе не хилого героя, сыгранного весьма корпулентным Паулем Вегенером в режиссированном им же фильме «Ханс Трутц в сказочной стране».

* Любопытная подробность: созданный несколькими годами ранее образ комичного дьявола в спектакле Рейнхардта «Зеленая флейта» проложил Любичу дорогу на киноэкран—один из крупнейших немецких продюсеров Пауль Давидсон тут же предложил ему контракт.

Рискну предположить, что особое удовольствие Любич получил, участвуя в киноскетче «Черный Мориц» (реж. Г.Якоби). Причем дело было не в содержании, достаточно традиционном (три брата претендуют на наследство), а в форме его воплощения, переплетающей два любимых Любичем вида искусства—кино и театр. Как свидетельствует Принцлер, «демонстрация фильма в определенных местах прерывалась, и сюжет продолжали играть те же актеры, но уже “вживую” на сцене»⁹. Если бы даже пленочная часть кинотеатрального кентавра сохранилась, это мало бы что дало: ведь сценические вставки невозможны. Трудно сказать, приложил ли руку (и насколько) к замыслу составной конструкции «Черного Морица» Любич, но представляется вполне возможным, что именно он был ее—вольным или невольным—вдохновителем и (уже не предположительно) ведущим исполнителем. «Юмор содержался лишь в личности Любича [он сыграл, разумеется, главную роль—*B. T.*], в его манере держаться, танцевать и двигаться»,—читаем в «Лихтбильд-Бюне» от 3 июня 1916 года.

Конец мировой войны почти совпал с завершением актерской карьеры Любича. В октябре 1918 года он навсегда простился с подмостками: перестав играть у М.Рейнхардта, ярко блеснул напоследок в бурлескном ревю «Мир разрушается» на сцене театра «Аполло». В январе 1919-го состоялась премьера поставленной им кинокомедии «Майер из Берлина», где Любич последний раз исполнил главную роль и, пожалуй, впервые придал основному образу-типу своего актерского творчества, неизменно предприимчивому, но приземленному современнику, некую романтическую устремленность. Нет, Майер не стал романтиком в классическом значении этого понятия, не отправился на поиски «голубого цветка» Фридриха Новалиса, вечного мечтателя о недостижимом.—Все в его сознании куда прозаичнее. Но отзвук романтизма, скорректированный бытовой реальностью и комедийным жанром, несомненно, присутствует. В этом «горном» фильме, вовсе не предвещавшем таинственно-мистические немецкие кинодрамы Арнольда Фанка или Вернера Херцога, столичный бизнесмен решает отдохнуть в Альпах—подалее от городской и семейной суеты, надеясь к тому же на любовное приключение в необычной обстановке. Самоуверенный простак в спортивных шортах и тирольской шляпе с задорно торчащим пером выглядит весьма экстравагантно не только на улицах мегаполиса и в поезде, но и в альпийских предгорьях, особенно в гостинице, среди «прилично» одетых к ужину отдыхающих. Не имея малейших навыков покорителя вершин, энергичный неумеха, изучив карту местности и прихватив альпеншток и веревку (для страховки), изрядный кус доброй берлинской колбасы (для поддержания сил) и симпатичную туристку (для вдохновения), пускается в опасное предприятие. Уморительно смешно отнюдь не героичный Майер, сыгранный Любичем на сей раз без крайностей избыточного «маньеризма», преодолевает трудности не самого сложного восхождения и вместе с постоянно помогающей ему спутницей взбирается на последнем дыхании пусть не на самую высокую, но горную вершину, его «малый Эверест», где получает награду—дружеский поцелуй в щечку. Однако миг счастья недолог: надо спускаться вниз, где на середине пути в деревянной хижине для ночевки туристов его ждет комедийно обставленная встреча с прибыв-

шей спасти «короля гор» женой и неотвратимая перспектива возвращения с «небес» на землю—в прямом и переносном смысле.

Эта хорошо срежиссированная комедия с «грустинкой» долгие годы считалась утраченной и по этой причине была обделена должным вниманием. Знакомство с «Майером из Берлина» говорит о расширении творческого диапазона мастера. Но в то же время лучший на тот момент комедийный фильм Любича стал финалом его актерской карьеры.

Чуть позже Любич-актер словно пошлет своему зрителю прощальный привет, когда в обычном гражданском костюме буквально на несколько секунд появится на экране и даст старт неожиданной на его творческом пути сказочно-условной комедии «Кукла».

Отныне Эрнст Любич полностью посвятит себя кинорежиссуре. Однако гены лицедейства, теперь уже действительно в последний раз, «вытолкнут» его на экран.—В 1920 году, ставя в кино восточную сказку «Сумрун», навеянную театральной пантомимой в постановке своего главного неформального учителя Макса Рейнхардта, он не смог удержаться от соблазна и предстал перед съемочной камерой в острохарактерной роли горбуна—фокусника, музыканта и комического актера. В составе небольшой бродячей труппы тот участвует в представлениях, которые даются во владениях могущественного шейха, в оазисе среди песков бескрайней пустыни. Не связанный с конкретно-историческими событиями, что имело место отчасти в «Мадам Дюбарри» и в «Анне Болейн», Любич-режиссер обратился к пышной и далеко не бескровной восточной сказке. Созданный им персонаж одержим безответной страстью к легкомысленной красотке-танцовщице, которая после забавных пассажей попадает в гарем шейха и на свою беду привлекает повышенное внимание сына властителя. Вот тут-то и раскручивается мелодрама с трупами в финале: в приступе ревности тиран убивает ее и молодого шейха, но и сам умирает от кинжала страдающего горбуна-комедианта... Эту не раз уже испытанную сюжетную схему «спасает» изящество постоянно меняющихся живописных мизансцен, упругий темпоритм динамичного повествования, а главное—несомненная ироничность, а то и пародийность трактовки нравов загадочно-экзотичного Востока. Близкая к пантомиме, а то и к балету условность подачи происходящего, словно представленного на «пуантах» и «котурнах», придала фильму особый колорит. Что касается горбуна, то в исполнении Любича он не только коварен, но, несомненно, искренен в бурном проявлении чувств. Мелодраматическая доминанта образа располагает к аффектированной яркости актерского решения.

Этой кинофеерии, сочетающей краски драмы и комедии, Айснер уделила небольшой абзац, украшенный тонким наблюдением: «В сцене, где Любич в роли горбуна на пару с пьяной старухой исполняет странный, механически-неуклюжий танец, размахивая руками и ногами, которые, кажется, живут своей жизнью, чувствуется что-то от *commedia dell'arte*—той пестрой, изменчивой жизни, которой наполнена пантомима Рейнхардта»¹⁰. Особенно подчеркнув, что Любич вовсе не копировал театральную постановку, а предложил оригинальное кинопрочтение материала, заметим в свою очередь: лишенный гармонии явно «диссонансный танец» словно го-

ворит о душевном разладе комедианта и, с другой стороны, о богатстве палитры изобразительно-выразительных средств талантливого исполнителя этого вышедшего в финале картины на первый план персонажа.

Можно назвать эффектную ленту под загадочным названием «Сумурун»* трагикомедией, как это сделала, не углубляясь в анализ Айснер. Но более точным представляется определение менее возвышенное (классическая трагедия ассоциируется с высоким проявлением чувств, силой характеров и не иначе, как с катастрофой), но, увы, несколько громоздкое: ориентальная мелодрама-комедия.

Так или иначе, биографию доселе стопроцентного комического актера Любича завершил хоть и аффектированный, но драматический «аккорд».

Однако вернемся в 1918 год. В качестве режиссера Любич прекращает изготовление скороспелых лент, где смеховыжимание не всегда отличалось чувством меры и продуманностью художественного воплощения. Полагаю, именно в этот момент, а не по приезде в Америку, как считает Айснер, он сказал «прощай» грубому фарсу. Нет, Любич не отказался от разработки фарсовых ситуаций, но стал уделять большее внимание монтажному темпоритму и стилю, повышая тем самым эстетический уровень своих комедий. Практически это осуществится чуть позже. А пока, в 1918-м, главными фильмами стали—во многом благодаря случаю—дорогостоящие драмы, что особенно дисциплинировало режиссуру. Поддавись уговорам своего постоянного продюсера Давидсона, разглядевшего в прибывшей из Варшавы молодой актрисе будущую звезду «УФА», Любич снял Полу Негри в большом драматическом фильме «Глаза мумии Ма» (в паре с известным по театральной сцене Эмилем Яннингсом) и тут же, не переводя дыхания, в еще более прояженной по метражу драме «Кармен», где ее партнером стал популярный в Германии на амплу героя-любовника Гарри Лидтке. Успех этих эффектных лент превзошел все ожидания. Вот тут-то Любич и сделал окончательный выбор в пользу режиссуры, в чем признался в одном из последних писем, впервые опубликованном в начале 1960-х: «В конце концов режиссура интересовала меня больше, чем актерство, а после того, как были сняты мои первые драматические фильмы с Полой Негри и Яннингсом, я потерял всякий интерес к тому, чтобы быть актером»¹¹.

В 1919 году, опять-таки под напором продюсера, он оказался в центре бума немецких исторических (псевдоисторических) картин. Давидсон, как свидетельствует Кракауэр, настаивал на постановке драмы времен Великой французской революции с уже апробированным дуэтом Негри—Яннингс. «Мое дело—снимать комедии»,—оборонялся Любич, только что завершивший важную для него «Принцессу устриц» (об этой несомненно талантливейшей ленте—особый разговор впереди), где, как был убежден, впервые добился единства стиля. Однако Давидсон настаивал, убеждал, и режиссер,

* Впрочем, для знакомых с фильмом никакой загадки нет: так звали первую (главную) жену шейха, которая со смертью тирана, чуть ли не по канонам «революционных картин», обрела вместе с другими пленницами шейха свободу. Более того, право на счастье с молодым (разумеется, красивым и благородным!) торговцем тканями. В решении этой линии—возможно, помимо воли автора—звучат дополнительные пародийные обертоны.

увлекшись в конце концов масштабностью замысла, поставил не только «Мадам Дюбарри» (1919, с Негри и Яннингсом), но и еще одну костюмную драму—на материале эпизода бурной личной жизни английского короля Генриха VIII («Анна Болейн», 1920, с Яннингсом и суперзвездой германского немого кино Хенни Портен). В итоге он стал лидером «немецкой школы исторического фильма», а в глазах американцев—«европейским Гриффитом».

Но если эти постановочные драмы отмечены несомненным профессионализмом (как в решении приватно-камерных, так и массовых сцен), то лучшие комедии Любича тех лет, особенно «Принцесса устриц» и «Кукла»,—не только профессионализмом, но и ярким комедийным дарованием.

Прежде чем предложить анализ его главных работ в «легком» жанре, снятых в Германии, обозначим вкратце некоторые особенности тогдашних представлений художника о методах режиссуры.

В контексте достижений немецкой школы звукового кино Айснер не находит в ней места Любичу-режиссеру. Она не пишет об этом прямо, но между строк ясно читается: некоторые параметры его фильмов не «добирают» по эстетическим критериям. Видения и грезы, магия света и тени, что выделяло немецкую киношколу, почти не вписывались в поэтику Любича. Не претендуя на «авангардизм» формы, он придерживался своих взглядов на искусство, которое, по его мнению, должно быть точным по исполнению, доходчивым и не забывать о рекреативно-развлекательных функциях.

Светотеневые эффекты (их минимализация—напрямую высказанный упрек со стороны Айснер) он считал почти всегда излишними*, особенно в гротескных комедиях. Как, впрочем, и его кумир—великий Чаплин.

Динамика изображения (а фильмы Любича никогда не выглядели статичными!) достигалась не за счет подвижности камеры, в том числе и «субъективной», в пространстве кадра, что в середине 1920-х станет чуть ли не фирменным знаком немецкой киношколы. (В этом плане классический пример—выдающийся камершпиль Ф.В.Мурнау «Последний человек», блистательно снятый в 1924 году К.Фройндом.) Динамичность лучших картин Любича возникла в результате варьирования монтажным темпоритмом и частым внутрикадровым перемещением персонажей. Не будучи законченным виртуозом монтажа, как скажем, В.Руттман или С.М.Эйзенштейн, но хорошо владея его основами, Любич всегда сам монтировал свои фильмы и был убежден, что режиссеры не должны доверять эту важную операцию другим.

В палитре режиссерских средств выразительности немалую роль играли детали, направленные на характеристику действующих лиц фильма и спонтанное развитие действия, но особое, повышенное внимание уделялось игре актеров. С полным основанием Любича, самолично проявлявшего талант лицедея перед съемочной камерой, можно назвать «актерским

* Со временем эта точка зрения изменилась, что подтверждает фрагмент письма, опубликованного в «Лихтбильд-Бюне» от 17 мая 1925 года: «Когда я впервые начал работать в американском павильоне и увидел бесконечное число нюансировок и мельчайших уточнений в освещении, то они показали мне совершенно излишними. Когда же я увидел результаты, то был ошеломлен и восхищен». Впрочем, в своем дальнейшем творчестве Любич, насколько помнится, ни разу не использовал светопис в повышенно экспрессивной манере главных достижений немецкого кино 1920-х годов.

режиссером». При этом он достаточно волонтаристски управлял непосредственными исполнителями его замыслов. Опять-таки подобно Чаплину, он лично показывал почти каждому актеру (во всяком случае, в комедиях) общий рисунок его роли и ударные акценты игры, что непосредственно несло печать «прикосновения Любича».

Школа наглядного показа, подробного «представления образа» способствовала созданию особого стиля картин. Этому методу в той или иной степени режиссер будет следовать до конца своей карьеры, что можно подтвердить документально. Так, в одном из последних фильмов, многозначительно названном «Небеса могут подождать» (1943), как отмечает талантливый режиссер и исследователь кино Питер Богданович со слов шведской актрисы Сигне Хассо, «Любич, который был невысок ростом, коренаст, говорил по-английски с ужасным немецким акцентом и вечно дымил сигарой, учил ее изображать кокетливую субретку и делал это превосходно»¹². Разумеется, с крупными актерами на главных ролях, особенно в драмах, режиссер действовал более дипломатично, предоставляя им относительную свободу, но в рамках строго оговоренных контуров роли. К примеру, он достиг абсолютного взаимопонимания с Яннингсом, в полной мере открытым для кино именно Любичем и снявшимся у него в большем количестве фильмов, чем у кого бы то ни было (восемь картин), причем как драматических, так и комедийных. Единственная относительная «осечка» произошла с Астой Нильсен: редкая в практике Любича камерная драма «Хмель» (1919) была завершена не без взаимных усилий.

Обращение исключительно к режиссерской работе он связывает с созданием не только драматических фильмов, но и комедий, где царила его Муза тех лет, искрометная Осси Освальда. «Случилось так, что я нашел Осси Освальду и дал ей главную роль в одном из моих фильмов. Она имела такой успех, что я решил приглашать ее в свои фильмы, а самому работать только режиссером»¹³. Уточним: главную роль эта обаятельная опереточная актриса исполнила у Любича не сразу. Вначале она получила лишь эпизод в «Обувном дворце Пинкуса», где снялась вместе с Любичем (кстати, они сыграли вместе еще несколько раз). Приведем цитату из книги Принцлера: «Ее называли немецкой Мэри Пикфорд—скорее, правда, за внешнее сходство (девочка-подрасток с кудряшками и заразительным смехом), чем за личностные или актерские данные. С 1916-го по 1920 год она играла главные роли в одиннадцати фильмах Любича—так много у него не снимался никто. Именно с ней в 1917 году он делает свой первый самостоятельный фильм как режиссер и автор сценария: “Дневник Осси”. Анонс обещает “сногшибательные приключения берлинской девчонки”, мы этот фильм не знаем, он всего неделю демонстрировался в кинотеатре, а отзывы в берлинской прессе мы не нашли»¹⁴. Среди ее ролей в фильмах Любича—при сохранении неизменной верности комедийному амплуа—встречались совершенно разные: от помощницы сапожника в дебютной картине «Обувной дворец Пинкуса» до танцовщицы («Девушка из балета», 1916). И даже одна мужская роль, что заслуживает особого упоминания.—В комедии «Не хочу быть мужчиной» (1918) Освальда играет, по сути, две роли. Юная особа, мечтающая о свободе «взрослой» жизни (девушке из консервативной буржуаз-

ной семьи не разрешают курить, играть в карты и пить шампанское), надевает мужскую одежду и с головой ныряет в мир удовольствий, что приносит новоявленному хорошенькому «юноше» неожиданные хлопоты в лице сонма поклонниц и, увы, существенных ограничений (даже поцеловаться с понравившимся мужчиной нельзя!). Так что скорейшее возвращение героини в «естественное состояние» становится желанным и приносит ей радость первой любви, которую не надо подогревать шампанским и зажженной сигаретой. (Заметим в скобках: вовсе не будучи суровым ригористом, Любич тем не менее предупреждает юных особ о пагубности некоторых «взрослых» пристрастий.)

Из комедий мастера с участием Осси Освальды сохранились пять, в том числе две завершившие сотрудничество режиссера и актрисы, причем на высокой ноте*—«Принцесса устриц» и «Кукла». Обе появились на экране в 1919 году и стали высшими достижениями немецкой кинокомедии дозвучкового периода.

«ПРИНЦЕССА УСТРИЦ» (1919)

*Моя первая комедия, где проявился определенный стиль.
Эрнст Любич*

Часовая картина и сегодня забавляет, смотрится на одном дыхании, чему в значительной степени способствует ее стилистическое решение, основанное на постоянно меняющемся рисунке смешных, нередко парадоксальных ситуаций, тщательно продуманных мизансцен, а главное—почти не затухающем динамичном темпоритме, куда органично вплетались нечастые и недолгие, но выразительные паузы.

Найденный стиль искусно прикрывает несложный, но благодатный для режиссуры водевильный сюжетно-драматургический ход, заданный в содружестве с Хансом Крэли, который был неизменным соавтором Любича при написании сценариев лучших немецких комедий мастера. Практически невозможно определить долю участия каждого в создании сценарной основы этой, да и последующих работ развлекательного характера, но во вступительных титрах Любич в соответствующей графе неизменно ставил свою фамилию второй—строго по алфавитному принципу (сценарий: Ханс Крэли, Эрнст Любич). При этом ему всегда принадлежало решающее слово в окончательном варианте «фильма на бумаге», близком понятию «режиссерский сценарий».

Стержень «Принцессы устриц» составили комически-бурные события, вызванные желанием взбалмошной дочери американского мультимиллионера незамедлительно выйти замуж и обещанием отца изыскать для этой цели принца. Эта комедия по части собственно режиссуры сколько-нибудь детально в кинолитературе не рассматривалась: авторитетные специалисты

* В дальнейшем Осси Освальда (1897–1947) снималась в немецком кино 1920-х годов довольно часто, но куда менее успешно, чем у Любича, а черту звукового кино едва переступила, лишь дважды появившись на экране (последний раз в 1933 году).

ограничились общими оценками, применив к ней разные определения—от «грубого фарса» (Айснер) до «сатиры» (Кракауэр). По части социально-политического вектора преуспел Садуль, предложив эффектную, но едва ли верную формулировку: «Он [Любич] поставил последовательно и очень успешно сначала “Мадам Дюбарри”, антифранцузский фильм, затем “Принцессу устриц”, фильм антиамериканский»¹⁵. Фильмы действительно вышли друг за другом, но не в указанной последовательности (сперва «Принцесса устриц», премьера в июне 1919 года; затем «Мадам Дюбарри», премьера в сентябре того же года). Вторая неточность существенна и носит, как представляется, неоправданно тенденциозный характер: едва ли можно считать эти картины направленными против недавних врагов Германии в Первой мировой войне, на что прозрачно намекает французский историк кино, напрямую связывая фильмы Любича с продолжением политики концерна «УФА», созданного в 1917 году по инициативе немецкого Генштаба.

«Принцессу устриц» трудно назвать в полной мере «сатирической комедией», как это делает Кракауэр, или «сатирической сказкой» (Принцлер), хотя сам Любич и писал: «Это был первый раз, когда я <...> обратился к сатире»¹⁶. Фильм, пожалуй, не достиг уровня язвительной сатиры на американские нравы, остановившись на снисходительной иронии. (Кстати, американцы вовсе не обиделись на гротескную гиперболичность, шаржированность манеры Любича и вскоре пригласят его в Голливуд, где режиссер, утончив методы художественного воздействия, почти сразу станет ведущим постановщиком так называемых «светских комедий», превзойдя в этом аспекте даже такого, казалось, непревзойденного авторитета, как С.Де Милль.)

Иронична уже экспозиция фильма, совпадающая с представлением короля устричного бизнеса Америки. Открывая фильм, мистер Квакер монументально-величественно затягивается сигарой, а вокруг, обступив его как центр мироздания,—хорошо организованная команда вышколенных чернокожих слуг в эффектной униформе с персонально закрепленными функциями: один готов вовремя подставить пепельницу, другой—почтительно принять сигару, третий—тут же поднести ко рту босса чашечку кофе, четвертый—после сделанного глотка—промокнуть его губы белоснежной салфеткой... Живой конвейер, в отличие от конвейера автоматического из более позднего фильма Чаплина, работает без сбоев, четко и слаженно... Рекреативная пауза лишь ненадолго вторгается в деловой процесс: расположившись в удобном кресле, король устриц с пафосом продолжает диктовать нечто крайне важное по части бизнеса, а его «золотые слова», не поднимая глаз, отбивает на пишущих машинках другая команда, состоящая из светлокожих девушек, поразительно одинаковых, словно под копирку (унифицированная одежда и прически, стертые лица)...

Спокойствие преуспевающего бизнесмена, которого ярко, слегка шаржированно сыграл хороший характерный актер Виктор Янсон, нарушается докладом об очередном скандале, учиненном своевольной дочуркой, крушащей все вокруг. Мистер Квакер и бровью не повел: «такое» вполне привычно, однако все же надо остановить если не тотальное разрушение, то существенную корректировку интерьеров женской половины. И он с легким

вздохом принимает привычную позу бегуна, отправляющегося в неблизкий путь с «высокого старта», и, демонстрируя не только американскую деловитость, но и спортивность, начинает бег трусцой по сложно-пересеченной местности огромного особняка в направлении удаленных дочерних апартаментов... Любич находит выразительное пространственно-хореографическое решение: за мистером Квакером как за лидером—шаг в шаг—бегут его слуги, не выпуская из рук блюдечко с чашкой кофе, салфетку на подносе, недокуренную сигару... Пробег выглядит почти балетным, причем размеренный темпоритм не нарушают возникающие препятствия. К примеру, украшенная скульптурами каменных львов многоступенчатая лестница с двумя пролетами (не «одесская», конечно, но все же...). Наконец цель достигнута. Невозмутимый мистер Квакер, совершив традиционный ритуал (сигара—кофе—салфетка), оставляет эскорт за дверью дочерних покоев и оказывается в эпицентре бури, вызванной неистовой «бунтаркой» (ее с незатающим ни на миг темпераментом сыграла, конечно, Осси Освальда). Разойдясь не на шутку, она требует незамедлительно предоставить ей породистого мужа (ведь только что дочь короля обувного крема получила в супруги графа). Привычный к подобным взрывам папаша хладнокровно подает Осси—для выплеска энергии—подручные средства: раз, и увесистая ваза превращает огромное зеркало в осколки; два... а впрочем, хватит. Убедившись в серьезности намерений единственной наследницы, мистер Квакер, словно раздуваясь от собственного величия, становится чем-то похожим на лягушку и коротко «квакает»: «Я куплю тебе принца»*.

Возникший поворот комедии знакомит нас с кандидатом в мужа—промотавшим состояние, но не утратившим легкомысленной беззаботности принцем Нуки, к которому приводит брачное агентство, трактованное опять-таки почти в балетном стиле.—С помощью изобретательно сконструированной легкой лестницы, свободно маневрирующей вдоль стен с картотекой «приличных» женихов и невест, владелец фирмы, словно в ускоренном сольном «танце паука», быстро перемещается в околостенном пространстве вперед-назад, вверх-вниз... При этом его цепкий взгляд мгновенно фиксирует ячейки с законсервированными данными подходящих кандидатов в мужа. Выбор падает на Нуки.

Тут же перед зрителями возникает скромное жилище обнищавшего принца, где тот в обществе преданного друга Йозефа скрывается от непрощенных посетителей. Своеобразным окном в мир, откуда грозит опасность со стороны кредиторов, становится увеличенная в размерах замочная скважина (легкий гротеск), через которую, как через бойницу, хорошо просматривается поле возможного вторжения—лестничная площадка. В этой связи бытует шутка с нешуточной подоплекой: в ответ на стук (звонок) в дверь принц просит взглянуть через нестандартный «глазок» и узнать, дома ли он (понятно, что для кредиторов—никогда!).

«Обитель» Нуки в определенном смысле предвосхищает мансарду

* Фамилия к тому же семантическина, причем Любич прибегает к своеобразному контрапунту: скороспелый миллионер удален на пушечный выстрел от скромной, живущей в простоте религиозно-христианской общины так называемых «квакеров», которая ведет свою родословную с середины XVII века.

пана Станислава Коморовского из памятного фильма М.И.Ромма «Мечта» (1941), причем оба сами стирают рубашки и развешивают их на протянутой через всю комнату веревке рядом с отжатыми носками, а единственный выходящий костюм берегут, как зеницу ока...

Получив поистине спасительное матримониальное предложение, Нуки в своем единственном парадном костюме отправляет Йозефа на разведку в шикарный особняк, куда тот попадает по визитке принца.

В основу дальнейших событий положен принцип эксцентрического развития ситуации: герой не тот, за кого его принимают. Однако, в отличие от незабвенного гоголевского Хлестакова, принца (разумеется, не подозревая об обмане) принять не торопятся: подумаешь, какой-то безденежный аристократишко! Для мистера Квакера титул, не подкрепленный солидным состоянием, весит куда меньше, чем приносящие доллары устрицы. Поэтому послеполуденный отдых отнюдь не фавна, а склонного к полноте капиталиста, не будет отменен. Что же касается потенциальной невесты, то она, напротив, торопится. Но сперва, с помощью армии служанок, готовится к приему ванны и, наконец, осуществляет свое намерение. Купание отнюдь не величественно-неторопливой маркизы, что на изысканной картине А.Н.Бенуа, а нетерпеливой «буржуазки», которая хочет замуж да к тому же стать принцессой, сопровождается суматошной бестолковщиной и продолжается довольно долго.

Для посланника Нуки настает время томительного ожидания, воплощенного в достойном киноантологии изобразительном решении почти хореографического свойства... На блестящем паркете огромного вестибюльного зала выложен сложный узор: что-то вроде гигантского цветка с множеством лепестков, каждый из которых—светлый, но с темной окантовкой. Поскольку выход принимающей стороны задерживается, приходец в нарастающем ожидании и смятении (как бы чего не вышло!) начинает вышагивать по темным контурам паркетного узора.—Поначалу медленно и плавно, словно обтекая границы цветка, затем все быстрее и быстрее, перепрыгивая, почти перелетая с лепестка на лепесток... Режиссерская трактовка эпизода полифонична: в своего рода танец на паркете, отмеченный ускоряющимся монтажом, нарастающим темпоритмом, вплетаются короткие кадры мирно спящего Квакера и водные процедуры его дочери... В целом рождается ощущение единого целого с пластической доминантой «музыки для глаз» (поистине крылатое выражение известного театрального художника Пьетро Гонзаго).

В этой связи на память приходит глубокое по смыслу рассуждение Эйзенштейна о том, что в идеале музыка должна «выпеваться» из потока зрительного ряда. Более того, в данном случае в моем, разумеется, субъективном восприятии «слышится» музыка 2-ой венгерской рапсодии Ф. Листа. (Во всяком случае, темпоритмическое пластическое движение эпизода представляется созвучным архитектонике этой почти галопирующей, с постепенным нарастанием, мелодии.) В этом фрагменте фильма эпохи зарождения киноавангарда Любич, никогда не позиционировавший себя в данном направлении, дал, тем не менее, яркий образец именно такого искусства. Танцевальная по сути своей трактовка не имела при этом чисто

формальных самоценных задач, органично соответствуя общему развитию повествования*.

Что касается дальнейшего течения фильма, то оно включает немало смешных пассажей, которые вполне вписываются в узорчатую вязь картины. Вот, к пример, один из них.—Прибывший на смотрины получает картографическую схему особняка-лабиринта, насчитывающего невесть сколько комнат, и далеко не сразу находит ту, где днем отдыхает мистер Квакер, которого как раз в момент появления фальшивого принца разбудила обосновавшаяся на его рельефном носу муха. Йозефу пришлось ее отогнать, а заодно и вытереть нос вместо зазевавшегося слуги... Чуть позже динамичная Осси в темпе потащит лжепринца под венец; причем печать, скрепившую их узами Гименея, официальное лицо под ее неистовым напором поставит у себя на дому, протянув прямо из окна регистрационную книгу для подтверждения союза личными подписями брачующихся...

А дальше—свадьба. Впечатляет точно расчерченная режиссером многофигурная массовка, когда слуги в позолоченной униформе, словно в балете, стройными пересекающимися рядами разносят напитки и яства, чудесным образом не сталкиваясь с нескончаемым потоком гостей, устремленным к длинному столу, во всю глубину кадра, стола. Неэстетичный процесс массового поедания пищи, который вскоре станет доминантой аналогичной сцены в «Алчности» Э. фон Штрогейма, опущен, за исключением одной подробности: все, насытившись, уже танцуют, а оголодавший Йозеф, словно Панург, поработавший челюстями, не может сдержать икоты...

Танцевальный бум выплескивается в отдельной хореографической «картинке», когда каждая из множества пар становится конвульсивно пульсирующей детально всеобщего торжества стихии фокстрота. Действие фильма—при максимально повышенной динамике—словно останавливается, но Любич находит остроумное оправдание чуть затянувшейся сцены, прибегнув к интертитру: «Кстати, во время свадьбы внезапно случилась эпидемия фокстрота». Тут уж ничего не поделаешь!

По законам жанра пора вступать в действие настоящему принцу, лишенному единственного пристойного костюма и оказавшемуся по этой причине в своеобразном заточении. Освобождение происходит просто и естественно, если не считать одной авторской придумки.—У нагрянувших светских друзей-шалопаяев, одетых «с иголочки», денег тоже нет, разве что у лидера компании. Тот извлекает из бумажника пухлую пачку ассигнаций

* Из музыкальных партитур к немецким комедиям режиссера, как свидетельствует профессор Мюнхенской консерватории А.Циммерман, ничего не сохранилось. Отметим любопытную закономерность: если к «историческим» боевикам Любича музыка сочинялась специально приглашенными композиторами, то в любимой зоне творчества художника—наиболее принципиальных комедиях—он сам намечал линию музыкального сопровождения, во многом детерминированную изображением. Будучи неплохим музыкантом, Любич показывал на рояле, что, как и в каком месте фильма надо играть. Такие демонстрации носили разовый, чаще всего предпремьерный, характер и не записывались. Тем не менее, его лучшие комедии, снятые в Германии, во всяком случае их важнейшие фрагменты, благодаря «музыкально-хореографической режиссуре» и в немых фильмах словно пронизаны музыкой. «Надо только почувствовать, какую музыку он слышал в своем кино» (А.Циммерман).

и передает ее страдальцу Нуки через близстоящего, который отщипывает несколько купюр и протягивает ее следующему. Операция в точности повторяется. Все выстраиваются фронтально, в одну шеренгу, и каждый немного обогащается. Наконец, остаток (впрочем, на вид немалый) получает и замыкающий строй Нуки. Теперь можно окунуться в море удовольствий.

Прибегнув к лакуне, Любич опускает картины развлечений «золотой молодежи» и сразу дает последствие, графически четко прочерченное и ритмизированное.—По широкой аллее, раскачиваясь и обняв друг друга за плечи для поддержания шаткого равновесия, единой шеренгой прямо на зрителей движется «великолепная семерка» сильно подвыпивших гуляк. От весьма непрочно сцементированного единого целого через короткие, но равные промежутки времени, словно подчиняясь законам метрического монтажа, строго поочередно—то вправо, то влево—начинают «отпочковываться» и оседать на бульварных скамейках отдельные составляющие веселой компании. В завершении почти хореографической миниатюры на подгибающихся ногах продолжает движение лишь «центральной» распавшейся цепочки. Это, конечно, принц Нуки, которого вскоре обслуга «Ассоциации дочерей мультимиллионеров» препроводит пред светлые очи Осси и ее подруг. Любич прибегает к забавному пародированию элитарного ответвления модного тогда феминистского движения: эмансипированное сообщество богачек развлекается не только английским боксом (в спецформе, где приталенные блузки сочетаются с комично широкими галифе, которые, впрочем, не вправлены, как положено, в кавалерийские сапоги—танцевать было бы неудобно, да и ножки в туфельках на каблучках скрывать не стоит), но и благотворительностью.—Сегодня на повестке дня борьба с алкоголизмом. При этом уличный пьяница в живописных лохмотьях не вызывает интереса, тогда как изысканно одетый Нуки—объект, достойный внимания. Тем более что он хорош собой (привлекательная внешность, пожалуй, главный козырь сыгравшего эту роль весьма популярного в Германии актера Гарри Лидтке). За него стоит сразиться, как и положено, в боксерских перчатках. Понятно, кто победит. Осси категорично объявит, что самолично займется его лечением частным образом и, разумеется, не в клубе.

Сюжетную круговерть замыкает откровенно водевильно-фарсовый финал. Пристроить «найденщика» в обширном особняке ну просто некуда (жилищная проблема налицо!); разве что поместить его в спальню нашей героини, куда время от времени тщетно пытается проникнуть муж-изгой. Наконец, новобранный все-таки прорывается и видит... Нуки, который в шикарном модном костюме дрыхнет на двуспальной кровати Осси. Разбуженный шумом принц, слегка протрезвев, видит в непосредственной близости весьма привлекательную особу, а лжепринцу остается гомерически рассмеяться и деланно радостно сообщить: «Я женился от Вашего имени. Так что вы—муж и жена». Неизбежный **happy end в водевильном варианте** заверяет мистер Квакер.—Заглянув в супружескую спальню не иначе, как через «лейтмотивную» в контексте фильма замочную скважину, он выразит, наконец, свое удовлетворение: «Вот теперь я впечатлен». (До этого закаленный бизнесмен папаша в самых экстравагантных ситуациях постоянно изрекал обратное: «Я не впечатлен».)

Используя отзвук любимого выражения мистера Квакера, заметим: заключительная сцена не столь впечатляет, как основной массив комедии. Не то что режиссура в конце картины «хромает» (во всяком случае, действие не зависает ни на секунду), однако оригинальных находок становится меньше, а фарсовые стереотипы начинают брать верх.

Впрочем, нечто подобное время от времени случалось и раньше. Так, готовясь в ускоренном темпе к предстоящему замужеству, а значит, в перспективе и к материнству, Осси купает куклу-младенца, а затем присыпает ей тальком... головку. Смешно? Мягко говоря, не очень. Увы, отголоски грубоватого фарса, которому Любич в начале карьеры уделил особое внимание, нет-нет, да и дают о себе знать. Однако отдельные уязвимые по части вкуса миниатюры тонут в общем потоке динамичной, несомненно удачной гротескной комедии нравов, где, повторяюсь, в целом снисходительная ирония возобладала над сатирой.

Так или иначе, но Любич создал одну из лучших немецких комедий конца 10-х годов прошлого века. Недаром именно «Принцессу устриц» Садуль включил в свои «хронологические таблицы», куда от разных стран попадали только лучшие фильмы, отмечающие—год за годом—достижения мирового кинематографа.

«КУКЛА» (1919)

*И сегодня я считаю этот фильм самым изобретательным.
Эрнст Любич*

Своего рода эпиграф-самооценка взят из письма, написанного 10 июля 1947 года, за несколько месяцев до кончины*. Назвав свою самую изобретательную режиссерскую работу, где, по его признанию, доминировала фантазия, Любич имел в виду «немецкий период». Впрочем, в плане отлета от реальности и роли условности «Кукла» заняла особое место в ряду картин художника на протяжении всей его творческой биографии.

Айснер считает, что «фантастическое было чуждо его берлинскому менталитету»¹⁷. Согласившись в принципе с таким суждением и, разумеется, понимая, что «фантастика» и «фантазия» не синонимичны, но вполне могут сочетаться, выделим именно в этом аспекте «Куклу», где режиссерская выдумка словно подчеркивает направленность склонной к сказке картины, когда узнаваемость отдельных деталей и мотиваций постоянно корректируется условной подачей материала.

Показателен зачин этой необычной ленты—короткий пролог, намечающий некоторые особенности ее поэтики. На экране в цивильном костюме, при галстукe, появляется сам Любич, достает из волшебного сундука сказки коробку, откуда извлекает несколько незамысловатых, но полных очарования детских рисованных картинок и выполненных из картона игрушек (извилистая дорожка, домик, человеческие фигурки, деревья), составляет

* Любич умер 30 ноября, на 56-м году жизни.

из них единое целое—прообраз выплеснувшегося на киноэкран мира фантазии. Затем главный конструктор фильма приподнимает крышу домика и опускает внутрь рукотворных человечков. Словно в феериях Мельеса, миниатюрная поначалу декорация мгновенно обретает масштабность, и в ее пространстве начинают перемещаться изображаемые актерами «живые» персонажи, а приоткрывший этот особый мир Любич исчезает...

Рассмотрение конкретных постановочных решений и оригинальных локальных находок едва ли возможно без опоры на сюжетно-фабульный каркас. При его проектировании на уровне сценария полет безудержной авторской фантазии поддерживают отдельные, сильно трансформированные мотивы ныне забытого А.Е.Вильнера, который, в свою очередь, был вдохновлен фантазией об «ожившей» механической кукле великого Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

В точном изложении двух проспектов, подготовленных к открытию 34 ММКФ («Немецкое кино. От десятилетия к десятилетию» и «Эрнст Любич»), драматургический узел картины завязывается достаточно своеобразно: «Ланселот—весьма нерешительный юноша, для которого пришла пора жениться и продолжить знатный род. Его дядя, желая ускорить этот процесс, предложил племяннику на выбор сорок потенциальных невест. Такой поворот событий так напугал бедного героя, что он принял решение скрыться от женитьбы в единственном месте, закрытом для женщин,—в мужском монастыре. Но как только монахи узнали о положенном Ланселоту приданом, у них сразу созрел хитроумный план фиктивного брака героя с... куклой, выполненной искусным кукольником Хилариусом [уточним: заводная игрушка создана им по образу и подобию собственной дочери Осси, причем в натуральную величину—*В.Т.*].

Когда кукла, предназначенная в невесты, была практически готова, помощник мастера [проказливый, самоуверенный, но чрезвычайно находчивый и по-своему симпатичный мальчишка—*В.Т.*] случайно ее ломает. Чтобы избежать наказания, он просит девушку притвориться куклой. Молодой человек покупает дочь кукольника, отвозит ее в монастырь и сочетается с ней браком, не подозревая, что попал, таким образом, в собственную ловушку».

Финал комедии, конечно, счастливый. Всё, после ряда недоразумений, разъяснится, а Ланселот избавится от комплексов и поймет, что женитьба не так уж страшна—напротив, сулит много радостей.

Представляется уместным, особенно в контексте немецкого кино тех лет, краткий комментарий движущего сюжет центрального мотива, связанного с «двойничеством». Начиная с «Пражского студента» (1913) и «Голема» (1914), вслед за которым появился шестисерийный «Гомункулус» (1916), на экраны Германии стали чаще проникать враждебные человеку «метафизические двойники» и оживающие искусственные создания. Дыхание соответствующей литературы—от Гофмана и А. фон Шамиссо до Г.Мейринка и Г.Эверса, куда менее одаренного, но весьма активно работавшего над сценариями немецкого кино 1910-х годов—ощущалось все сильнее, а киноэкран в силу своей зримой специфики усиливал тревожную, а то и гнетущую атмосферу. Это вызывало у Любича активное неприятие.

В «Кукле» он решил сделать акцент на комедийно-фантазийной эскападе событий и, возможно, даже спародировать некоторые популярны мотивы. Так или иначе, фильм становится неким противовесом набирающим ход сумрачным тенденциям. Во всяком случае, нельзя даже предположить, что героине картины может сопутствовать «материализовавшийся» в тайниках души зловещий двойник, как это случилось в «Пражском студенте». Кукла никак не опасное нечто, родственное крушащему все вокруг глиняному истукану Голему или выведенному в реторте Гомункулусу, наделенному редкостным интеллектом и возненавидевшему человечество. У Любича все предельно просто: его Осси—живая, находчивая девушка, которая в силу сложившихся обстоятельств изображает вышедшую из строя заводную игрушку. Своеобразное двойничество с пуганицей на тему «кто есть кто?» носит исключительно комедийный характер. Отметим сразу: актриса Освальда в целом удачно справляется с двойной ролью. Главным в ее исполнении становятся знакомые по «Принцессе устриц» живость, непосредственность, которые сменяются скованностью, механистичной заторможенностью, когда она выступает в роли куклы. Лишь однажды ее «кукла» ведет себя темпераментно, причем, как и надлежит в комедии, в самом неподходящем месте—в монастыре: по авторской иронии, вовлекает всю братию и даже отца-настоятеля в странный, но зажигательный танец...

Впрочем, робкого Ланселота, который, согласно «коварному» замыслу Любича, носит то же имя, что и легендарный герой средневекового фольклора—славный рыцарь при дворе короля Артура, на разных этапах устраивает каждый из вариантов: сначала—фиктивный брак (в кукле он видит спасение от нависшей над ним, как дамоклов меч, неотвратимой женитьбы), а затем—брак желанный, когда кукла оказывается прелестной живой девушкой. Разрешение ситуации носит парадоксальный характер: отнюдь не герой, но несомненно милый застенчивый юноша, почти не прилагая усилий, находит любовь и счастье вопреки сооруженной обманке. Более того, как раз благодаря спланированной мистификации.

Фильм Любича чурается пугающих построений, связанных с философией двойничества. Однако он далек и от героико-романтической интерпретации испытанной темы, нашедшей отражение, скажем, в созданном лишь несколькими годами позже романе-сказке Юрия Олеши «Три толстяка».

Немецкий режиссер сделал «чистую» комедию, придав сюжету ироническую, подчас бурлескную интонацию, которая, к примеру, очень своеобразно читается в образе кукольника Хилариуса. В исполнении склонного к гротеску Виктора Янсона, только что сыгравшего мистера Квакера в «Принцессе устриц» и не без труда узнаваемого благодаря парике и обильному гриму, отец озорной девушки предстает добродушным чудаком-искусником, сродни придуманному Олешей доктору Гаспару. В причудливо-сказочной одежде мастер временами почти неотличим от своих творений, а его бурная реакция на перипетии, связанные с любимой дочерью, находит условно-комедийное воплощение в духе цирка или мюзик-холла. При этом особую роль в проявлении отцовских чувств играют его... волосы, которые встают дыбом (вместо куклы продана дочь—ужас!), мгновенно седеют

(горе утраты безмерно), но когда ситуация благополучно разрешается, «успокаиваются», а седина вместе с печалью стремительно бежит прочь...

К фильму Любича, пожалуй, в определенной мере подходит элегантная формулировка Р.Н.Юренева, примененная к фильму Александра Довженко «Ягодка любви» (1926): «Социальный смысл этого фарса минимален»¹⁸. Но если эта оценка, по сути, констатирует отсутствие социального заряда, о чем в отношении выдающегося художника постреволюционной эпохи, даже применительно к «пробе пера»—дебютной короткометражке—говорить в акцентированной форме и в годы «оттепели» не приветствовалось, то в адрес «буржуазной» комедии (кстати, вышедшей за границы фарса) «зацепить» социально-критический пласт нужной направленности вполне оправдано. Тем более что предложенный Любичем материал к этому объективно располагает.

Ирония с привкусом сарказма касается обитателей мужского монастыря, где, спасаясь от брака, укрылся в начале повествования Ланселот. Узнав, что его дядя, барон фон Шантерелле, гарантирует племяннику солидное приданое, монахи придумывают трюк с женой-куклой. Вовсе не ради «спасения» целомудренного ноши, а с целью «прихватизации» прилагаемых к женитьбе золотых монет, о чем наивного романтика ставят в известность чуть ли не в императивной форме.—Денежки должны отойти к затворникам, которым, как утверждает настоятель, почти нечем питаться. Прибегнув к разоблачительному контрапункту, Любич как раз в этот момент демонстрирует на экране отнюдь не исхудавшие лица анахоретов, особенно выделяя предводителя, который, выдав Ланселоту лишь корочку черного хлеба, весьма аппетитно обглаживает внушительных размеров баранью ногу, а может, свиную, что не столь принципиально. Его сотоварищи не отстают, а при малейшей угрозе опасности (скажем, стук в монастырские ворота) привычно деловито прячут горы снеди под столы, чтобы вскоре продолжить «скромную» трапезу... Язвительность Любича не подлежит сомнению, что подтверждает яркий пассаж, закрывающий эту тему.—Когда план удастся, и женатый на кукле Ланселот появляется в монастыре с висящей на шее гиляндой, украшенной увесистыми мешочками с золотом, отец-настоятель тут же протянет ближнему руку помощи: «А теперь, сын мой, позволь избавить тебя от тяжкого бремени». И, надо сказать, сделает это весьма ловко и решительно, без тени сомнения.

Еще один мотив на пересечении сарказма и юмора сопряжен с родственниками занемогшего от горя барона (ведь Ланселот, единственный реальный кандидат на продление рода, удалился в монастырь). Стоит старику приложить руку к сердцу, как «черная стая» в подобающей ожидаемому исходу траурной одежде разлетается по замку в поисках добычи. В вихре розыскных действий запоминается такая, к примеру, юмореска: в старинной тумбочке обнаружен «раритет»—ночной горшок, который, впрочем, не вызвал интереса; будь он инкрустирован бриллиантами—другое дело! Завершая разгул алчности, поданный с меньшим сарказмом, чем у Штрогейма, скорее с преобладанием условно-шаржированного юмора, Любич прибегает к нечастому в его режиссерской практике авангардному решению.—Локальный спор противоборствующих субъектов из-за ценной вазы

грозит перерасти во всеобщую свару: диафрагмирование двух укрупненных на экране ощерившихся ртов (удачная синекдоха) сменяется обобщающим сложившуюся в целом неліцеприятную ситуацию своего рода полиэкраном, в каждом из секторов которого—заклоченный в «кружке» отдельно взятый рот с беспрерывно шевелящимися губами, подчас обнажающими острые зубы. Дюжина родственников—дюжина ртов в одном кадре. Разных по конфигурации, но равно яростно требующих свою долю наследства...

Рост фантазийной условности по сравнению с хоть и гротескной, но все же редко выходящей за пределы комедии нравов «Принцессой устриц» можно особенно наглядно проиллюстрировать режиссерской трактовкой однородного материала. В качестве общего компонента обратимся к двум сценам, связанным с... лошадьми.

В «Принцессе устриц» есть такая зарисовка. Интертитр «Дорога на свадебную церемонию» словно подхватывает парад-алле десяти отборных вороных коней, на каждом из которых восседает жокей в расшитой золотом униформе. Соединенные единой системой «централизованного управления», кони торжественно движутся друг за другом одной растянутой цепочкой. Скорость и направление регулируются из завершающей шествие легкой двухколесной брички, где с поводьями в руках орудует, конечно, Осси, а рядом—во фраке и цилиндре—застыл, словно памятник самому себе, ее самозванный жених... Все это выглядит напыщенно, гротескно, однако, вполне правдоподобно: показуха стала нормой жизни нуворишей...

В «Кукле» сцена с лошадьми начинается вполне обычно. Во всяком случае, фиакр запряжен лишь парой гнедых—больше не требуется. Но тут же происходит резкий отход от бытовых реалий в сторону условности. Для начала возница в позолоченной униформе почтительно снимает котелок и в поклоне испрашивает согласия лошадей продолжить путь, на что те одобрительно кивают головами; в следующую раз, когда ритуал в точности повторяется, их ответ будет отрицательным. Вроде бы налицо цирковая реприза с дрессированными животными. Но гэг заостряется предельно условной транскрипцией: чуть взглядевшись, понимаешь, что это не настоящие лошади—используя театрализованный камуфляж, их изображают актеры (каждого «коня» составляют прикрывшиеся общей попоной два человека). Этот прием из арсенала цирка или мюзик-холла смотрится достаточно эффектно, тем более что «лошади» излагают свои аргументы человеческим языком: «Мы слишком устали и никуда не поедem». В итоге всё становится сказочно-нереальным и одновременно—в заданных автором координатах условного мира—выглядит по-своему логично*.

Смеховая природа фильма Любича находит различные формы воплощения. От «реалистических» (подмастерье, которого разъяренный Хилариус хочет поколотить, в ходе боев местного значения с битьем посуды выбрасывает на кухне в виде флага капитуляции белое полотенце; новобрачный использу-

* Трудно удержаться от сравнения: в более поздних фильмах Довженко, немых («Арсенал») и звуковых («Иван»), по-человечьи, причем поэтично и патетично, «высказывались» не условные, а настоящие кони, что привносило иной градус условности.

ет в спальне застывшую в образе куклы жену как вешалку: цилиндр—на голову, фрак—на плечи...) до предельно условных решений. Помимо уже приведенного абстрагированного выражения коллективной алчности с помощью полиэкрана, отметим несколько примеров режиссуры в духе феерий Мельеса.—В ответ на просьбу промокшего под дождем Ланселота, нарисованное с человеческим ликом Солнце раздвигает столь же рукотворные тучи и с улыбкой посылает на землю согревающие юношу лучи; что касается Луны, то она, скосив глаза, одобрительно и в то же время не без лукавства улыбается, когда застенчивый герой украдкой целует «куклу»... В этом ряду впечатляет режиссерски изобретательная, полная метафоричности материализация робости Ланселота, который никак не может решиться войти в дом кукольника. В крайнем смятении он хватается за сердце и приходит в ужас: оно не бьется, его вообще нет на месте; оказывается, как гласит пословица, оно «от страха в пятки ушло». Именно там, весьма прозаично сняв башмак, Ланселот его и обнаруживает. Вернув условное гипертрофированное сердце, сделанное из картона и бумаги, на прежнее место, наш герой обретает смелость. Однако в мастерской Хилариуса он вновь едва не впадает в транс: создатель кукол крутит колесо своего рода динамо-машины, его «подопечные» приходят в движение, надвигаются на потрясенного юношу и начинают его... целовать. Пытаясь остановить массовую агрессию, жених выкрикивает в отчаянии неперемennое условие: «Мне нужна порядочная кукла!» Кстати, во время свадьбы все чинно танцуют отнюдь не будто сорвавшийся с цепи нескончаемый «буржуазный» фокстрот, как в «Принцессе устриц», а подчеркнутый плавным монтажом «аристократический» жеманно-изысканный менуэт. Вновь Любич прибегает к «хореографической режиссуре», на сей раз оттеняющей заторможенность новобрачной. Барон слегка удивлен, но Ланселот, оказывается, не лишен находчивости: «Она из старинной аристократической семьи. Там все очень чопорные». Такое объяснение вполне удовлетворяет дядю, который, кстати сказать, с возвращением племянника к мирской жизни не только выздоровел, но обрел дополнительную энергию.

Ближе к концу фильма всё более начинают преобладать режиссерские решения в традициях мюзик-холла и даже цирка, которые явственно дают о себе знать в калейдоскопичном по структуре финальном эпизоде. Вот основные проявления авторской фантазии, связанные со сказочно нереальным полетом кукольника в поисках исчезнувшей дочери.

Крик нарисованного петушка словно призывает к действию. Раз лошади (те самые, что «устали») отказываются его везти, стоит использовать подвернувшийся под руку необычный воздушный транспорт, каковым в духе Жюля Верна и Жоржа Мельеса становится связка шаров, которая, в конечном счете, выполняет функции ковра-самолета. Любич отправляет своего героя по небесной трассе необычным способом. Но все не так просто: пытаюсь его удержать от опасного предприятия, ученик кукольного мастера хватается того за ноги, уже оторвавшиеся от земли. Однако в руках шустрого подростка остаются лишь клетчатые панталоны. В своем отчаянном воздушном полете Хилариус в белоснежных подштанниках хоть и выглядит несколько фарсово, нелепо, но в то же время трогательно и даже парадоксально пате-

тично. Сообразительный мальчишка, проявив мгновенную реакцию, умыкнул ружье у весьма «кстати» заснувшего стража порядка и открыл меткую скоростную стрельбу по воздушным носителям его несравненного учителя. Каждое попадание приближает поседевшего от горя отца к земле и, как предусмотрено сказочной конструкцией, к дочери. В соответствии с законами жанра приземление проходит успешно и, разумеется, в строго намеченном автором месте—у ног молодой супружеской пары. Ланселот незамедлительно предьявляет свалившемуся буквально с неба тестю скрепленное печатью брачное свидетельство, согласно которому Осси—его законная супруга и к тому же отныне знатная дама, что делает ее отца абсолютно счастливым. Настолько, что к Хилариусу возвращается радость жизни и—последний комедийный штрих фильма—прежний, без признаков седины, цвет волос...

Весь эпизод развивается динамично, смонтирован безупречно ритмично, украшая при этом причудливую ткань повествования различными «составляющими» своеобразной кинофеерии, вплоть до буффонады.

В итоге получилась оригинальная, в определенном смысле экспериментальная полистилистичная комедия-сказка, уникальная в творчестве Эрнста Любича.

После бурных событий в Германии, включивших в свою орбиту низложение кайзера и падение полуабсолютистской монархии, в 1919 году возникла Веймарская республика, просуществовавшая до установления в 1933 году фашистской диктатуры. О том, как на рубеже двадцатых Любич воспринял кардинальные изменения в судьбе Германии, доподлинно неизвестно. Во всяком случае прямой связи между движением современной немецкой истории и его фильмами тех лет не просматривается*. Публичные заявления тем более не последовало. Его отношение к происходящему выразилось в отдающей фатализмом фразе: «Тут уж никто ничего не поделает»¹⁹,—которая была сказана Поле Негри во время предварительного просмотра фильма «Кармен», когда «шум гражданской войны уже нельзя было не слышать» (Принцлер).

Любич постарался отгородиться от беспокойной, непредсказуемой реальности, с головой уйдя в работу. Это дало результаты, и «незабываемый 1919-й» стал на его творческом пути важной вехой. Помимо безусловно лучших немецких комедий («Принцесса устриц» и «Кукла»), именно в этом году режиссер с успехом воплотил средствами кино, можно сказать, полярные драмы: масштабно-постановочную «Мадам Дюбарри», которая положила начало школе исторического фильма в Германии, и, напротив, камерную картину на относительно современном материале («Хмель»), близкой к поэтике делающего первые шаги «каммершпиля».

В оставшиеся до отъезда в Голливуд три года Любич делил творческие интересы между любимым жанром комедии и кинодрамами в разных

* В более поздних картинах Любич, будучи бесспорным, но не «пафосным» гуманистом (вспомним хотя бы его негромкий, напроць лишенный патетики проникновенный фильм о доброте и сердечности «маленького человека»—«Магазинчик за углом», 1940), недвусмысленно высказал свое неприятие войны и нацизма.—Будь то драма «Человек, которого я убил» (1931) или бурлескная комедия «Быть или не быть» (1942).

формах и «одеждах». Уже затронутая в статье ориентальная мелодрама-комедия «Сумурун» словно отразила двуединство его тогдашних художественных устремлений.

Что касается «чистых» комедий, то они базировались на новом для художника материале.

Самой неожиданной в этом ряду оказалась стилизованная, нарочито грубоватая «простонародная» комедия с фарсово-водевильным креном— «Ромео и Джульетта в снегу» (1920), навеянная известной каждому немцу (хотя бы понаслышке!) горестной трагедией Шекспира. Парадоксальность рискованного замысла детерминировала—при следовании некоторым сюжетным контурам литературного источника—постоянную его «перелицовку», а нередко и отталкивание в прямом и переносном смысле.

Место резко удаленных во времени веронцев из враждующих знатных итальянских родов заняли приближенные к современности, живущие в снежных горах Шварцвальда две многочисленные, хотя и простые, но значительные по тамошним меркам немецкие семьи.—Крепко сколоченные, отнюдь не вросшие в землю двухэтажные деревянные дома достаточно внушительных размеров будто с недоверием парой десятков глаз-окон смотрят друг на друга через дорогу, а на подворьях откормленные свиноматки регулярно приносят очередные приплоды—«сырье» будущего колбасного производства.

Перманентная бессмысленная вражда соседей, сопровождаемая нескончаемыми судебными тяжбами, налагает вето на брак сельских Ромео и Юлии (Джульетты). Однако Любич в задуманной комедийной трансформации материала отказывается от трагического исхода «запретной» любви. Он предлагает другой поворот судьбы—со счастливым концом и всеобщим примирением.

Зададимся вопросом: чем руководствовался автор фильма, пойдя на резкую, вовсе не бесспорную, иным даже показалось—кошунственную, переделку гениального творения классика? Не стоит заниматься вульгарной «социализацией», следуя примерно такой логике рассуждений: упростив и оптимизировав Шекспира, Любич хотел выразить надежду на взаимопонимание уставших от распрей людей, а может, даже призвать «зарыть топор войны», который столь безжалостно поработал во время недавнего мирового катаклизма. Глобальных философских аллюзий в планах режиссера не значилось, равно как и принципиально всестороннего пародирования Шекспира. (Хотя в этом аспекте определенная направленность подчас наблюдается.)

Жизнелюбивый Любич—тем более в комедии, где герои не могут погибнуть по законам жанра,—сохранил жизни молодым «любящим сердцам», не только дав другой вариант их судьбы, но и примирив враждующие стороны.

Ревизии литературных первоисточников нередко, что далеко не всегда вызывает протест. Только один пример: в своеобразном постскриптуме пушкинской повести «Пиковая дама» Лиза выходит замуж за «любезного молодого человека», тогда как в одноименной опере П.И.Чайковского кончат с собой.

Вопреки Шекспиру автор киноверсии с нескрываемым удовольствием бросает зрителя в комедийную стихию, которая ощутима буквально в каждой сцене. Вот, лишь некоторые примеры. ...Джульетта ходит по рых-

ловатому снегу не иначе, как в новеньких туфельках чуть ли не на высоких каблуках... Ромео, чтобы привлечь внимание поразившей его девушки, бросает в нее снежок и получает в ответ лучезарную улыбку... А чуть позже—тут, конечно, есть момент пародирования знаменитой поэтико-патетичной шекспировской сцены «У балкона»—приставляет к окну Джульетты деревянную лестницу, на крыльях любви взлетает по ней за поцелуем и тут же хочет ретироваться (опасность со стороны ее родичей велика!), но не может этого сделать.—Злобная черная собака вновь загоняет его по лестнице вверх; он по инерции «залетает» в комнату Джульетты и даже—хотя и ненадолго—прячется под ее кроватью. Разумеется, не от лающей собачонки, которая пока не научилась лазать по крутой приставной лестнице, а напуганный приближающимися «тяжелыми» шагами отца девушки. Откровенно фарсовая ситуация, к счастью, разрешается сама собой: папаша прошествовал мимо, а собака словно испарилась, открыв нашему герою путь к отступлению...

...Противостояние двух семейств находит иронично-инфантильные формы выражения: взрослые люди дразнят друг друга, высовывая языки; перебрасываются снежками; наконец, когда дело все же доходит до кулачного боя, он напоминает петушиные разборки подростков, которые завершает куча-мала...

Наиболее агрессивен брат Джульетты, комически сниженный образ шекспировского Тибальда, который на сельском празднике-маскараде смешно изображает средневекового рыцаря—самодельный шлем, картонные латы и некое подобие меча, роль которого исполняет длинный острый нож, предназначенный для разделки свиных туш. Им сей «брутальный персонаж» отрезает ломоть хлеба и кусок колбасы...

А тем временем Ромео и Джульетта решают уйти из жизни. В ответ на вездеханный в духе черного юмора заказ («Налейте, пожалуйста, яда на две персоны») сообразительный старичок-аптекарь наполняет пузырек с впечатляющей этикеткой (белый череп, черный крест) питьевой водой из графина. А затем подслащивает питье парой ложек сахарного сиропа и многозначительной репликой, лишний раз говорящей зрителям о несерьезности происходящего: «Заплátите в следующий раз».

Сон юных влюбленных, которые, как полагается, оставили предсмертную записку и выпили на сеновале приятную на вкус смесь с мыслью о том, сколь «сладостна смерть во имя любви», не будет вечен. Их мнимая кончина вызовет безутешное горе родных и близких, раскаяние «врагов» и со слезами смешанное запоздалое примирение, которое окажется на поверку отнюдь не запоздалым. За всем происходящим незаметно для окружающих украдкой наблюдают невольные обманщики и в самый подходящий момент (главы семей, рыдая, заключают друг друга в объятия) «пробуждаются к жизни». Недавние враги, которых объединило горе, вместе с многочисленными домочадцами поражены и эдаким эффектным веером, совсем как в водевиле, дружно падают навзничь, образуя круг с Ромео и Джульеттой в центре композиции. (Еще одна почти хореографическая сценка, искусно поставленная Любичем.) Но тут же, без промедления, вскакивают с мягкого сена, торопясь начать ликование.

«Оптимистическая трагедия» (примирение над «мертвыми телами») оборачивается жизнеутверждающим апофеозом*. Так и хочется сказать—с песнями и танцами. Но действие начнется не сразу: плясать на сеновале тесновато, да и почва под ногами к тому не располагает. Всему свое место. Печаль, но ненадолго, коснулась лишь неудачливого в любви конкурента Ромео, который утешается, меланхолично доедая за опустевшим праздничным столом—нет, на сей раз не традиционную колбасу, а сладкий пирог, который должен подсластить его горе. Ироничный режиссерский пассаж завершает комедию, за которую Вильям Шекспир ответственности не несет.

В целом режиссер, можно сказать, выдержал намеченный стиль забавной фарсовой «деревенской» комедии, используя лишь по касательной, чаще всего как повод для модификаций, некоторые мотивы пьесы великого англичанина. Но, пожалуй, особенно впечатляет придуманный Любичем оригинальный пролог фильма.

Своеобразной прелюдией стало судебное разбирательство неиссякаемых взаимных претензий враждующих сторон. Законник из гоголевского «Ревизора», как известно, брал взятки борзыми щенками. Местный судья менее изыскан. Его решение зависит от весомости (в буквальном смысле) переданных в суд оппонентами-дарителями двух свертков с домашней колбасой. Их-то тощий секретарь суда и приносит шефу прямо на дом, предусмотрительно захватив из зала заседаний самолично протертую только что использованным носовым платком небольшую скульптуру древнегреческой богини правосудия. Собственно, сама Фемида в данный момент никого не интересует, в отличие от ее атрибутики, причем не карающего меча, а «весов правосудия», которые вполне могут пригодиться для практических целей. Именно на них тотчас же начинается скрупулезное взвешивание подношений. Все предельно просто: чей презент больше потянет—тот и прав. Весы Фемиды, однако, показывают мизерную разницу, и тогда судья буквально вгрызается в самую суть вопроса: на окончательное решение могут повлиять вкусовые качества колбасы. «Человек-закон» с видимым удовольствием поочередно и неоднократно откусывает от обоих кусков, но в итоге так и не отдает предпочтения ни одной из сторон. Да и не хочет этого делать: ведь с принятием окончательного решения «процесс», а вместе с ним и колбасные поступления прекратятся.

Юмористические зарисовки «быта и нравов» с подключением авторского сарказма в мольеровском по духу прологе выходят на уровень сатиры, что подтверждает вынесенный диалектичный вердикт, задевающий «честь» спорщиков и лично выгодный судье: «Обе стороны правы и неправы. Поэтому судебные издержки—пополам».

Формально закон соблюден, да и его блюститель не в накладе. Правовая система отработала, как хорошо отлаженный механизм. Не забыт и

* Среди многочисленных кинотрансформаций шекспировской трагедии есть и такая, пожалуй, самая парадоксальная: в итальянском спагетти-вестерне «Там, где много стреляют» (1967, реж. Д.Пуччини) погибают все до единого представители непримиримых американских кланов, кроме... Джульетты и Джонни (так зовется калифорнийский Ромео), которые под прочувствованную ритмичную музыку Энни Морриконе уезжают на коне героя в новую жизнь—подальше от места смертоносной вражды. Их, надо думать, сохранила любовь, которая воистину бессмертна.

верный ей «винтик»: секретарь суда тоже получит свое, ловко поймав на лету брошенную монету...

«Ромео и Джульетта в снегу» вызвала у Айснер «чувство неловкости». Но ведь Любич вовсе не хотел поставить под сомнение высокую трагедию Шекспира, а попытался поместить некоторые основные аспекты ее схемы в иные, комедийные координаты, смело (возможно, иногда чересчур) внося соответствующие эпатажные (сейчас бы, возможно, кто-то усмотрел пост-модернистские) коррективы. Замысел далеко не бесспорный, но в своем роде любопытный.

Так случилось, что фильм не нашел отклика ни в прессе, ни у широкого зрителя,—что, если не знать контекста сложившихся обстоятельств, может показаться странным. Объяснение, однако, весьма простое: зрители не могли его посмотреть, даже если бы очень захотели.—Картина стала жертвой вошедшего в историю Германии так называемого Капповского путча: премьеры практически совпала с его началом (13 марта 1920 года), в результате чего не только в Берлине, но и в большей части Веймарской республики было объявлено чрезвычайное положение, категорически исключающее развлекательные мероприятия. Запрет по прошествии времени был отменен, но немецкий экран заполнили другие, новые фильмы.

1920 год стал для Любича «годом Шекспира». Другой его комедии по мотивам еще одной пьесы великого драматурга, можно сказать, повезло: она вышла чуть раньше, в начале марта, и до «запрета на развлечения» успела завоевать довольно широкую аудиторию, а дальше, по свидетельству Принцлера, хорошо поработала «устная пропаганда», которая вернула фильм на экран. «Самой популярной комедией, которую я сделал в Германии, была “Дочери Кольхизеля”—“Укрощение строптивой”, перенесенное в баварские горы»²⁰,—отметил Любич в одном из своих последних писем.

Об этой ленте, в отличие от практически обойденной вниманием любичевской трактовки истории Ромео и Джульетты, написано достаточно, что дает основание ограничиться кратким анализом и комментариями.

Задача, которую поставил перед собой Любич, носила менее «революционный» характер. Хотя бы потому, что он остался верен жанру шекспировской пьесы: комедия осталась комедией. Однако на экране первоисточник, сохранив лишь абрис основного конфликта, подвергся всесторонней переработке в сторону «типично немецкой комедии» (Любич), выполненной в манере, стилизованной под простонародный быт, грубоватой и акцентированно тяжеловесной. Иронично-гротескная доминанта картины очевидна.

Гротеска хватает и у Шекспира, но если Любич сконцентрировался на развлекательности, то в литературном первоисточнике, помимо нее, присутствовал еще один важный мотив. Разумеется, шекспировская героиня чересчур строптива, своенравна, пронизана духом противоречия, но ей не откажешь в интеллекте и свободолюбии. В финале, под жестким диктаторским напором мужа, она публично выражает полную покорность, при этом не фальшивит, хочет стать другой, но, думается, в душе останется прежней.

Парадоксально нахлынувшая любовь ее смягчила, неизбежная компромиссность семейной жизни заставит отказаться от неоправданных крайностей, но едва ли превратит в смиренную мужнюю рабыню.

В комедии Любича—другой случай, который сто́ит рассмотреть чуть подробнее*.

Переиначенный почти до неузнаваемости сюжет Шекспира выглядит так, что все действие крутится вокруг двух внешне похожих друг на друга, как две капли воды, дочерей владельца трактира в горах Баварии. Однако мотив двойничества на сей раз полностью отсутствует: улыбчивой Гретель все восторгаются, тогда как ее сумрачная сестра Лизель постоянно всех отпугивает ломовой силой, грубостью и неповоротливостью. Всех, но не зрителей, а с некоторых пор и не главного героя—богатырски сложенного охотника Ксавера (Яннингс), шутки которого незамысловаты и тяжеловесны, как и он сам. (Вот образец его юмора. «Вы хотите танцевать?»—обращается он к окружившим его девицам, а когда те энергично кивают в знак согласия, с хохотом советует: «Ну, тогда поищите себе кавалеров».)

Лизель все делает по дому, но столь неуклюжа и монументальна, что нередко что-то крушит вокруг; ест не из тарелки, как сестра, а из общего котла; смахивает пивную пену не иначе, как ладонью; если требуется, с легкостью вышвыривает из трактира перебравшего посетителя... Словом, солдат в юбке.

Ее сестра тоже отнюдь не изящная барышня (кстати, пивную пену смахивает... ножом), однако не утратила женских инстинктов: к примеру, приобретя брошь сомнительного качества у бродячего торговца, тут же закрепляет ее на груди и, выйдя за порог, выставляется на показ перед соседями...

Двух сестер, естественно, играет одна актриса. Сперва планировалась Пола Негри, но в конце концов Любич остановился на более «народной» Хенни Портен. Любопытным представляется наблюдение одной критикессы: «Так и остается неясным, специально или нет достигался тот эффект, что, когда Хенни Портен должна быть собой [т.е. обаятельной Гретель—*V. T.*], она неуклюжа и неповоротлива, а когда должна играть неуклюжесть, обаятельна настолько, что покоряет не только Яннингса, но и зрителей»²¹. Неуклюжесть Лизель, как ни парадоксально, отмечена своеобразным корявым обаянием грубоватой искренности и естественности почти первозданной натуры. Если она и взбрыкивает, то, скорее, не из-за строптивости—уж слишком одолел ее повседневный быт. При всем том Лизель и ставший ее мужем свободный от забот силач Ксавер—в целом подходящая пара. Для начала он утвердит свое мужское превосходство. Придравшись к сущему пустяку, на глазах изумленной Лизель выкинет из дома почти все, включая тяжелую кровать, что вызовет у нее испуг, смешанный с восхищением и... смирением.—Наконец-то появился «настоящий мужчина». Для такого можно и стол накрыть скатертью, заполнив его подходящей едой и питьем. Лизель будет следовать за мужем, словно зачарованная, не отставая ни на шаг

* Любопытно, что в «типично американской комедии» на эту тему («Восьмая жена Синей Бороды», 1938) герой фильма Любича использует пьесу Шекспира буквально, как руководство к действию, время от времени заглядывая в текст, прежде чем приступить к очередной фазе «укрошения» временами излишне строптивой жены.

(забавная пантомимическая миниатюра, почти танец, лишний раз говорит о пластично-хореографическом даровании режиссера). А Ксавер, довольный такой женой, сменит наигранный гнев на милость, станет на четвереньки, как лошадка, и начнет катать на спине по всему дому славную женку. Он тут же забудет ее сестричку, на которую поначалу положил глаз. Но Гретель быстро утешится. Пустив слезу, она переключится на хитрющего приятеля героя Сеппла, надевшего маску сентиментального утешителя.

Финал, можно сказать, готов. Все будет если не счастливы в глубинном значении этого понятия, то внешне довольны перспективами семейной жизни. Равно как и вдосталь насмеявшиеся зрители.

А Любич, почти как всегда, смотрит на происходящее отнюдь не только с иронией, но, скорее, с присущей его органике теплотой.

Последняя немецкая комедия Любича—«Горная кошка» (1921)—содержала, по мнению автора, «больше выдумки и сатиры, чем все прочие фильмы»²², но не пользовалась у зрителей успехом. Любич объяснил это так: «Просто немецкая публика не была готова сразу после войны воспринять фильм, высмеивающий милитаризм»²³. С ним вполне солидаризируется Принцлер: «Любич, по-видимому, неправильно оценил дух времени, зрители еще не могут смеяться над барахтающимися в снегу опереточными солдатами и правильно оценить сатиру Любича на милитаризм и войну»²⁴.

«Комедия в мундирах», действие которой разворачивается в вымышленном королевстве*, у многих первых зрителей, так или иначе соприкоснувшихся с отнюдь не шутливой мировой войной, вызвала резкое отторжение. В глазах серьезных немцев вылазка гарнизона крепости в неприступные снежные горы против малочисленных (не более десятка!) анекдотичных, вовсе не кровавых разбойников, главная цель которых состояла в экспроприации у проезжающих по пустынной местности теплой одежды, выглядела стратегически нелепой операцией (что, кстати, полностью отвечало так и не понятому, а значит, и не оцененному ироничному замыслу Любича). Более того, ура-патриотам в столь драматичный момент национальной истории показалась оскорбительной антивоенная сатирическая усмешка развлекательной киноленты.

Но ведь Любич ставил не художественно-документальный фильм, а условную комедию-гротеск, где экзотичная любовная линия сочеталась с элементами сатиры и пародии.

Сражение в горах прекращается, едва успев начаться. «Абстрактные», чуть ли не в воздух, выстрелы разбойников заставляют изумленных солдат («Они стреляют?!») приостановить наступление. Первый удар по регулярной армии наносит дочь предводителя разбойников Ришка (ее-то и называют дикой горной кошкой), которая от души запускает снежок в физиономию целящегося в нее солдатика, а тот обижается («Ну ты, полегче там!»), поворачивается и... уходит. Грозная дева философически замечает вслед: «Война есть война».

* Кстати, одно из любимых мест действия более поздних любичевских звуковых оперетт.

А впрочем, здесь, кажется, стреляют: во всяком случае два разбойника падают в снег, затем и еще двое, успев обменяться картинно-прощальным рукопожатием... Но это, оказывается, военная хитрость: армейцы постоянно мажут, упавшие пропускают солдат, бодро вскакивают и, напав с тыла, задают им изрядную трепку...

Доблестный гарнизон окончательно и бесповоротно обращается в бегство: горе-воины дают деру за крепостные стены, где все время энергично играют военные оркестранты. Но перед входом в цитадель браваый лейтенант Алексис придает хаотичной массе строевой вид, и, печатая шаг под музыку, горе-победители (вот так-то!) под аплодисменты штатских возвращаются после «ратных подвигов». Их ждет слава, салют на всю округу и праздник с размахом. Так создаются квазилегенды, о чем Любич рассказал остроумно и легко, но с нескрываемым сарказмом.

Что касается любовной истории, то она выдержана в духе пародии на бульварно-приключенческую литературу.

Сумасбродная Ришка (именно так, кстати, назывался сценарий) вместе с сетующим на отсутствие теплого нижнего белья папашей верховодит послушными разбойниками, ведет спартанский образ жизни, умываясь снегом, и без лишних слов—выстрелом в воздух—требует принести полотенце...

Лейтенант Алексис, щеголь и сверхактивный донжуан*, который своими специфическими «подвигами» накалил атмосферу военного городка, прислан служить в удаленную от центра приграничную крепость, где женское население сведено к минимуму. По дороге он перехвачен Горной кошкой, лишен ее командой форменной одежды, но отпущен и добирается до места назначения в темно-полосатом нижнем белье (главарь разбойников упрекает дочь: белье ему бы пригодилось). Этот прискорбный пассаж, впрочем, не подорвал реноме Алексиса, особенно в глазах комендантши и ее отчаянно тоскующей по любви жеманной дочери. Получив новую форму, лейтенант возглавил «крестовый поход» против разбойников, но не забыл прелестную Горную кошку. Ей же он даже снится по ночам.

Согласно системе стереотипов, все между ними должно было сладиться, но лукавый Любич обманул зрительское ожидания.—Несмотря на предпринятые Ришкой усилия (она в разгар праздничного бала проникла в крепость и предстала перед Алексисом в модной светской одежде, изъятый из гардероба комендантской дочурки), брачный союз так и не состоялся. Разумеется, ряд забавных водевильных пассажей завершает **happy end**, но с перетасовкой действующих лиц.

Алексис с некоторым сожалением (ведь дикарка вне закона, к тому же ей несвойственны хорошие манеры) женится на томной и слезоточивой дочери коменданта, которая подходит ему по статусу. А добрая на поверку Ришка, которая, пожалев хнычущую Лили, до предела «наиграла» дикие манеры,—стала пить вино «из горла» большой бутылки, плескать его в лицо бонтонного пустозвона Алексиса, крушить все вокруг... Расставание неизбежно, но

* Точнее—всего лишь бабник в эффектной армейской форме, тогда как классический Дон Гуан, «проходя» через многих женщин, искал одну-единственную.

Горная кошка не останется одинокой—найдет свое счастье с крайне застенчивым разбойником Пепе. Тот, имея золотое сердце, стеснялся участвовать в ограблениях, отчаянно любил недоступную Ришку и, страдая, плакал в два ручья. Да так, что растопил не только снег под ногами любимой, но и сердце в ее груди... Объятие и долгий поцелуй Ришки и Пепе завершили любовную историю героини, поданную в пародийно-комедийном ключе, усиленном приключенческими и утрированно сентиментальными мотивами.

Комедийные эскапады временами забавны, иногда не очень, особенно во второй половине картины, где превалируют динамичные, но предсказуемые водевильные ситуации на тему «Горная кошка на балу захмелевших “победителей”». Дух пародии и сатиры, который отметил мотив «военных действий», почти улетучился, уступив место чистому водевилю, а то и фарсу.

Как представляется, особого разговора заслуживает, пожалуй, самый смешной и мастерски сделанный гротескно-саркастический эпизод «Отъезд Алексиса», который падает почти на самое начало картины.

...Цепь военных в касках с трудом сдерживает напор «любимых женщин» лейтенанта, которые занимают почти все обозримое до горизонта пространство кадра. Но подкрепление восторженных поклонниц продолжает прибывать. Любич вместе со своим постоянным оператором Т.Шпаркулем и художником Э.Штерном находят эффектное живописно-графическое решение. Справа налево по словно проросшей из абсолютной тьмы извивающейся условной дороге, нарисованной в духе экспрессионизма белой краской, стремительно движется поток пришедших в экстаз женщин. Слева направо, по другой дороге,—еще один поток, которому будто приданы контуры плывущей гигантской рыбы. Соединившись, перекрестные потоки прорвали заградительные цепи и слились в единый круг.

Виновник массового волнения появляется на верхней площадке командного пункта, поднимает в приветствии руку, отдает честь и легкий поклон своему «воинству», посылает воздушные поцелуи... Лейтенант выглядит как увенчанный всеобщей любовью маршал. Пародийно-монументальный гротеск закрепляется в «Слове прощания» (именно к такой возвышенной риторике прибегает автор), которое в иронично-утрированном сентиментально-патетическом стиле, с букетом цветов в руках, произносит лидер женской делегации: «Сердце разрывается... Слезы накатывают... Страсти сжигают... В горле комок... Ступай с миром. Ты служил нам верой и правдой». На это наш «герой» скромно отвечает: «Я делал, что мог». Воистину так, но сделал он немало, что подтверждает целый отряд его многочисленных отпрысков—детишки машут ручками и дружно скандируют: «Прощай, папа!»

Яркую гиперболу завершает такая кода: автомобиль, который должен увести Алексиса, не может пробиться сквозь толпу, и тогда гораздый на выдумку режиссер пускает в ход... белых мышей. Их выпускают из предусмотрительно доставленных мешков—женщины в испуге разбегаются, открывая bravому лейтенанту путь к отступлению и к новым победам. На сей раз на полях сражений, куда менее эффективным, о чем уже было сказано.

Стоит отметить «авангардное» прикосновение фильма к тому, что в начале 1930-х годов Эйзенштейн назовет «динамическим квадратом». ...

Словно выстроившись в затылок, солдаты гарнизона улепетывают от совсем не активных разбойников, стремительно скатываясь с неприступных гор. В этот момент экран трансформируется в согласии с законами «динамического квадрата». Нет, он не «сплющивается» (выражение Эйзенштейна) условным давлением на боковые границы кадра.—Эффект узкого вертикального прямоугольника возникает благодаря затемнению левой и правой частей кадра. Белоснежную дорогу с движением регулярного отряда вниз, к стенам спасительной крепости, образует вертикаль-тропа поспешного отступления. В таком решении пространства и композиции находит удачное воплощение подвижная рамочная форма.

Действие целого ряда сцен фильма вписывается в рамку с изменяющимися конфигуративными очертаниями (квадрат, прямоугольник, круг, эллипс, овал и т.д.). Частое и не всегда продуманное до конца в смысловом плане обращение к этому приему угрожает разрушить спонтанность восприятия, что подчас и происходит. Но Любич и его команда снимали не психологическую драму, а комедию особого рода, напоминающую причудливый калейдоскоп. Так что игра с формой кадра не противоречила почти тотальной условности происходящего, скорее даже работала на нее.

Равно как и графические вторжения. Так, откровенно дорисованные в соответствии с замыслом Любича схематичные зубцы—зубы, которые, словно свисая с верхней рамки кадра и прорастая снизу, ассоциируются с некоей разинутой метафорической пастью, угрожающей оказавшимся посередине «костюмированным» разбойникам. «Зубы системы» говорят о нависшей опасности, впрочем, достаточно муляжной, не всамделишной, совсем не серьезной.

О более поздних комедиях Любича, осуществленных в Соединенных Штатах, написано достаточно много и подробно, чего нельзя сказать о его погружении в комедийную стихию как актера и, что особенно важно, как режиссера в его ранний период творчества, связанный с Германией.

Не претендуя, тем более в границах сравнительно небольшого исследования, на сколько-нибудь исчерпывающее рассмотрение заявленной темы, статья—в пунктирно обозначенном контексте немецкого кино десятих—начала двадцатых годов прошлого века и фильмов Любича тех лет разной направленности—в основном, затронула лучшие, а также до недавнего времени считавшиеся утраченными комедии выдающегося мастера этого жанра.

В Германии Любич ставил, как правило, фарсы и водевили, которые по негласной иерархии нередко относят к низшим ступеням комедии. Такая градация столь же несправедлива, как, скажем, опять же негласное возвышение трагедии над комедией. (Заметим в скобках: недаром, кстати, все большую силу обретает такое диффузионное образование, как трагикомедия.)

Разумеется, аналогия не вполне корректна, однако во всех случаях ценность того или иного произведения определяет его качество. Великий Жан Ренуар, к примеру, в начале звукового кино поставил, по сути, один за другим два фарса. Первый («Слабительное для эбзи») оказался посредственным, второй («Будю, спасенный из воды») — достижением жанра как в со-

держательном, так и в формальном плане. То же можно сказать и о Любиче: фарсы-однодневки помнят лишь узкие специалисты, тогда как его лучшие немецкие комедии, сделанные на «презренной» фарсовой основе, остались в истории мирового кино.

И еще одна мысль, как представляется, нашла отражение в статье. Конец немецкого периода творчества Любича совпал с началом киноавангарда. Ориентировавшийся на широкую аудиторию режиссер не был с ним кровно связан. Однако в лучших его комедиях («Принцесса устриц», «Кукула», «Горная кошка») можно без труда найти оригинальные, новаторские решения, созвучные авангардистам. Подробно рассмотренный «танец-ожидание» в особняке устричного «короля» можно без натяжки отнести к золотому фонду киноискусства. Так что ставшее притчей во языцех «прикосновение Любича», но в более броской, внешне эффектной форме, начало складываться уже в Германии.

1. *Теплиц Е.* История киноискусства: В 5-ти тт. М.: Прогресс, 1968–1974. Т. 1–2. С. 142.
2. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 64.
3. Там же.
4. *Айснер Л.* Демонический экран. М.: Rosebud Publishing, Пост Модерн Текнолоджи, 2011. С. 39–40.
5. *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М.: Изд. иностр. лит., 1957. С. 146.
6. Цит. по: Ernst Lubitsch: [Каталог программы 34 ММКФ «Магия Любича».] М., 2012. С. 3.
7. *Принцлер Г.Г.* Фрагменты к биографии Любича // Эрнст Любич (1892–1947): Материалы к ретроспективе фильмов (сентябрь–октябрь 1997). М.: Музей кино, 1997. С. 13–14.
8. *Любич Э.* Взгляд назад из 1947 года // Эрнст Любич (1892–1947): Материалы к ретроспективе фильмов (сентябрь–октябрь 1997). С. 77.
9. *Принцлер Г.Г.* Указ.соч. С. 15.
10. *Айснер Л.* Указ.соч. С. 42.
11. *Любич Э.* Указ.соч. С. 78.
12. Ernst Lubitsch. С. 10.
13. Там же. С. 16.
14. *Принцлер Г.Г.* Указ.соч. С. 16.
15. *Садуль Ж.* Указ. соч. С. 145.
16. *Любич Э.* Указ.соч. С. 78.
17. *Айснер Л.* Указ.соч. С. 41.
18. *Юрнев Р.Н.* Александр Довженко. М.: Искусство, 1959. С. 18.
19. Цит. по: *Принцлер Г.Г.* Указ.соч. С. 20.
20. *Любич Э.* Указ.соч. С. 78.
21. *Графе Ф.* Что касается Любича // Syddeutsche Zeitung. 1979. 22/23 September. (Цит. по: *Принцлер Г.Г.* Фрагменты к биографии Любича. С. 26.)
22. *Любич Э.* Взгляд назад из 1947 года. С. 79.
23. Там же.
24. *Принцлер Г.Г.* Фрагменты к биографии Любича. С. 29–30.