**Содержание**

Введение

I. Создание американского кинематографа, первые десятилетия

§1. Создание Голливуда

§2. Эра немого кино в Голливуде

§3. Возникновение жанров

§4. Кино эпохи джаза

II. Развитие американского кинематографа: новые жанры, новые звезды, новые фильмы

§1. Рождение звукового кино

§2. «Дилижанс»

§3. Эпоха индейских войн в кинематографе США

§4. Орсон Уэллс

§5. Грета Гарбо

§6. Кинопутешествия Роберта Флаэрти

§7. Тарзан. Киноверсии разных времен

§8. Американское кино на пороге времен

§9. Годы кризиса

§10. Великий Чарли Чаплин

§11. Стэнли Крамер

§12. «Вестсайдская история»

§13. «Черный фильм»

§14. Мэрилин Монро

III. Современный период

§1. Заокеанская держава. Зрелище или искусство?

§2. Мастера кинофантастики

§3. Джордж Лукас

§4. Стивен Спилберг

§5. Роберт Земекис

§6. Фрэнсис Коппола

§7. Мартин Скорсезе

§8. Джеймс Бонд

§9. Лайза Миннелли

§10. «Оскар»

§11. «Золотой глобус»

§12. Звезды «нового Голливуда»

§13. «Титаник». Киноверсии

§14. Объемы производства голливудского кино. Институты звезд

Заключение

Примечания

Литература

**Введение**

Американский кинематограф получил большое развитие. Он возник в 1908 году в Лос-Анджелесе в результате патентной войны, хотя до этого уже производились различные фильмы в Нью-Йорке и Чикаго фирмой Эдисона.

Подальше от МППК (Моушн Пикчерз Патент Компании) во главе с Эдисоном «независимые» предприниматели (неподчинившиеся фирме) перебрались в Калифорнию, где имеется благоприятный теплый климат, красивый пейзаж. С небывалой скоростью начали расти павильоны первой стационарной кинофабрики. А осенью 1911 года венгерский эмигрант Уильям Фокс (1879 – 1952) – бывший портной и будущий совладелец кинокомпании «XX век Фокс» - начал небывалую в истории киноиндустрии акцию. Он подал встречный иск на судебные претензии МППК. Патентная компания закончила свои дни бесславно.

Голливуд начал расти, появилась система звезд, так началось образование крупнейшего центра кинопроизводства. Говоря о самом развитом кинематографе, у нас сразу же появляется представление о Голливуде, он закрепил свое право именно на то, чтобы являться самым известным и развитым кинематографом мира. Мы сразу же представляем себе мировых кумиров Голливуда, премии «Оскар» и «Золотой глобус», а также самые известнейшие фильмы, такие например, как «Титаник», «Джеймс Бонд» и многие другие. Интересно узнать о развитии американского кинематографа, биографию первых режиссеров, как Голливуд стал таким, каким мы его представляем сейчас – основание выбора темы.

Перед собой я ставлю задачи: мысленно побывать в каждом периоде: становления, развития, современного представления американского кинематографа.

Большой труд вложили в развитие американского кинематографа Дейвид Гриффит, с которого началась эра немого кино в Голливуде; Орсон Уэллс, внес новую структуру съемки фильмов; Кросленд, фильмом которого («Певец джаза»), стало рождение звукового кино; Стэнли Крамер; также различные знаменитости: Мэри Пикфорд и Дуглас Фернбенкс (немое кино); великий актер, комик, сценарист и режиссер Чарлз Чаплин; также современные режиссеры и актеры: Стивен Спилберг, Джордж Лукас; сценарист, продюсер, режиссер Роберт Земекис; Фрэнсис Форд Коппола; Мартин Скорсезе; Дастин Хоффман; Роберт Де Ниро; Арнольд Шварценеггер, который является сейчас губернатором Калифорнии; Том Хэнкс; Джоди Фостер, а также знаменитая Мэрил Стрип, роль которой в фильме несет успех создателям картины. Тогда как в русском кинематографе режиссеры Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай, Никита Михалков, Сергей Бондарчук; художник и режиссер-постановщик Козловский, актеры: Иван Мозжухин, Любовь Орлова, Вера Холодная и многие другие.

При составлении данного реферата использовалась следующая литература: энциклопедии (Аванта +), сборник научных трудов «Кино и современная культура», а также книги авторов: Юренева «Краткая история киноискусства», Юэрса «Как индейцы равнин стали символом всех индейцев Северной Америки», Нефедова «Пляска теней. Магия первых вестернов», Бондаренко «Путешествие в мир кино», Ясененко «Видеообзор//Первые американцы». Использованы материалы сайта www.wikipedia.org.ru.

**I. Создание американского кинематографа, первые десятилетия**

***§1.* *Создание Голливуда***

Почти сто лет назад, в начале 1908 года, первые американские кинопроизводители потянулись из колыбели национальной киноиндустрии – Нью-Йорка на Западное побережье, в Калифорнию. Так появился Голливуд – великая «фабрика грез» и столица иллюзий. Слово Hollywood образовано от английских слово holly – «остролист» и wood – «лес». В 1886 году некая Дейда Уилконс из Канзас-Сити вместе со своим мужем застолбила участок земли в окрестностях Лос-Анджелеса, назвав его Hollywood. Через несколько лет супруги стали сдавать землю в аренду, а к 1930 году вокруг ранчо вырос целый поселок, присоединенный к Лос-Анджелеса на правах пригорода. Первым кинематографистом, ступившем на землю Голливуда, был Уильям Зелиг, который купил часть земли, чтобы разместить на ней филиал своей чикагской кинокомпании.

Самый мощный в мире центр кинопроизводства возник в результате так называемой патентной войны. Знаменитый изобретатель Томас Алва Эдисон (1847 – 1931), придумавший помимо прочего аппараты для съемки и показа картин, обладал патентами на свои открытия. Все, кто пользуется результатами чужих открытий, должны за это платить. Кинотеатры в начале 20 века росли как грибы после дождя; к концу первого десятилетия их насчитывалось в Америке свыше десяти тысяч – чуть ли не больше, чем во всей Европе. Они назывались «никельодеон» за две тысячи долларов, уже через три месяца возвращал свои деньги. Когда фирма Эдисона начала испытывать финансовые трудности, изобретатель решил поправить дела, заставив платить тех, кто пользовался его аппаратами. Однако владельцы кинотеатров и прокатчики не спешили расставаться с деньгами. На каждое обращение Эдисона в суд они отвечали встречными исками. Так разгорелась юридическая «патентная война».

Чтобы выиграть наверняка, фирма Эдисона объединилась с другими компаниями, также владевшими рядом патентов. Возникла «Моушн пикчерз патент компани» (МППК) (часто эту компанию называли просто Патентным трестом). Она попыталась полностью взять под свой контроль производство и прокат фильмов. 24 декабря 1908 года по требованию треста полиция Нью-Йорка закрыла в городе более пятисот «никельодеонов», не плативших «дань». Этот день вошел в историю американского кино под названием «черное Рождество».

Через несколько месяцев трест распространил свое влияние на большую часть американского кинорынка. Неподчинившиеся кинопредприниматели (их стали называть «независимыми») тоже объединились. Между МППК и «независимыми» началась настоящая схватка. Агенты компании, не довольствуясь судебными мерами, ломали проекционные аппараты, заливали серную кислоту в баки для проявки пленки. Однажды на съемках «независимого» фильма они спровоцировали драку между статистами, после которой несколько актеров попали в больницу с серьезными ранениями.

Кинопроизводство сосредотачивалось тогда в Нью-Йорке и Чикаго. Чтобы избежать преследований со стороны МППК, «независимые» в конце 1907 – начале 1908 годов стали перебираться подальше от этих городов – на Западное побережье. Им полюбился Голливуд – благодаря мягкому климату, обилию необходимых для съемки солнечных дней, живописности окрестных пейзажей: гор, лесов, пустынь, где можно было бы разыгрывать самые разнообразные сюжеты. В 1909 году на голливудской Миши-роуд выросли павильоны первой стационарной кинофабрики. А осенью 1911 года венгерский эмигрант Уильям Фокс (1879 – 1952) – бывший портной и будущий совладелец кинокомпании «XX век Фокс» - начал небывалую в истории киноиндустрии акцию. Он подал встречный иск на судебные претензии МППК.

Патентная компания закончила свои дни бесславно. В 1912 году кандидат в президенты страны Томас Вудро Вильсон победил на выборах, выдвинув программу борьбы с монополиями. МППК была обвинена в монополизме и по решению суда распущена. Однако еще до этого события Голливуд начал постепенно вытеснять своего противника с рынка киноиндустрии, поскольку организовал производство качественной продукции, более притягательной для зрителей.

Людям присуще вновь и вновь обращаться к тому, что им полюбилось, - на этой склонности человека Голливуд и основал свою стратегию. Если публике нравился исполнитель, вдогонку первой картине запускались следующие с его участием; росли актерские гонорары, на которые скупилась прижимистая МППК. Так Голливуд породил систему звезд – высокооплачиваемых актеров, кумиров публики, выступающих в одном полюбившемся зрителю амплуа множество раз. До этого имена первых американских актеров, появлявшихся на экране, почти никогда не упоминались в титрах.

Если публике приходился по вкусу какой-либо персонаж, она могла рассчитывать на новые встречи с ним. То же самое происходило с привлекательными для нее сюжетами. В общем, Голливуд победил потому, что открыл и на деле сумел реализовать принцип серийного производства кинокартин.[[1]](#endnote-1)

***§2. Эра немого кино в Голливуде***

Один из первых выдающихся кинорежиссеров Америки – Дейвид Уорк Гриффит(1875 – 1948), прозванный современниками «Шекспиром экрана» и «отцом техники киносъемки». Он вошел в историю мирового кино как гениальный режиссер и создатель нового киноязыка. Гриффита считали одним из наиболее перспективных режиссеров Америки: к 1913 году, т.е. за пять лет работы в кино, он успел снять около пятисот лент.

Гриффит рассматривал кинокамеру не просто как аппарат, который технически воспроизводит действие на пленке, а как орудие творчества. Экспериментируя с кинокамерой, в каждом из своих фильмов он открывал нечто новое: использовал неизвестный до этого прием ретроспекции – «возвращение в прошлое»; изменял расстояние и ракурс съемки; использовал крупный план для усиления выразительности образа; наращивал темп параллельного монтажа и усовершенствовал перекрестный монтаж; применял неизвестный прежде очень дальний план; снимал движущейся камерой, поставив ее на быстро мчащуюся автомашину, чтобы заснять актера, скачущего на лошади.

Монтаж.

«Основа киноискусства – это монтаж», - говорил знаменитый русский режиссер В.И. Пудовкин еще в 20-х годов XX века. Современные исследователи находят первые монтажные приемы у братьев Люмьер и Жоржа Мельеса. А родоначальником монтажа в американском кинематографе признан Эдвин Стантон Портер (1870 - 1941). Перепробовав множество занятий, он в 1896 году поступил на работу в фирму одного из изобретателей кино – Томаса Эдисона, участвовал в организации первого киносеанса в США, затем продавал аппараты Эдисона в Центральной и Южной Америке. С 1899 года Портер сам начал снимать короткие сюжеты, в основном события общественной жизни и уличные происшествия. Однако пожар уничтожил его маленькую студию, и Портер снова оказался у Эдисона. Теперь он работал постановщиком и оператором коротких картин. Портер снял их множество, но лишь две сделали его знаменитым: «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда» (обе 1903 года).

Создатели самых ранних кинолент снимали одно определенное действие, пока хватало пленки в камере, ни на что другое не отвлекаясь. Когда фильмы стали длиннее, начали снимать отдельные эпизоды («картины», как тогда говорили) и последовательно подсоединять их друг к другу. На афишах и в рекламных объявлениях указывали точное количество «картин». Новшество Портера состояло в том, что сцены из одной «картины» он перемежал сценами из другой. Зритель получал возможность видеть то одно, то другое действие. Этот прием затем был назван параллельным монтажом. Иногда его еще называют перекрестным. [[2]](#endnote-2)

Гриффит воспитал плеяду выдающихся киноактеров: Дороти и Лилиан Гиш, Мэй Марш, Роберта Харрона, Мэри Пикфорд, Ричарда Бартелмеса и др.

Он требовал от актеров более реалистичной игры, понимая, что излишняя театральная мимика и жестикуляция на экране неуместны. Некоторые из учеников Гриффита стали впоследствии известными кинорежиссерами: Эрих фон Штрогейм (полная фамилия Штрогейм фон Норденвальд), Мак Сеннетт, Тод Браунинг, Рауль Уолш и др.

С 1907 года Гриффит работал на студиях «Байограф» и «Эдисон». Уйдя из «Байографа», он перешел в голливудскую кинокомпанию «Мьючуэл». В 1915 года Гриффит совместно с режиссерами Томасом Инсом (1882 – 1924) и Маком Сеннетом возглавил фирму «Трайэнгл», где под его руководством было поставлено около сорока картин. В 1919 году Гриффит начал выпуск фильмов в качестве независимого продюсера для фирмы «Юнайтед артистс», которую организовал совместно с Чарли Чаплином, Дугласом Фэрбенксом и Мэри Пикфорд.

«Рождение нации»(1915) и «Нетерпимость»(1916) - вершины творчества Гриффита. Для «Рождения нации» Гриффит поставил на карту все, что у него было: деньги, связи. И не зря, успех оправдался. Президент Вильсон заметил: « Вот, что значит написать историю светом!»

«Нетерпимость» по сложности композиционного построения и монтажа превосходит «Рождение нации». Критика назвала фильм «шедевром на все времена», «венчающим и оправдывающим всю школу американской кинематографии».[[3]](#endnote-3)

Дейвид Гриффит – великий режиссер. Он внес большой вклад в зарождение и развитие кинематографа. Следует помнить, что именно с него началась эра немого кино в Голливуде.

***§3. Возникновение жанров***

«Киномоголы» стремились выдавать развлекательную продукцию высшего качества, но не желали рисковать, выпуская картины, коммерческий успех которых был сомнителен. Дабы свести этот риск к минимуму, они стали сосредоточивать свои усилия на фильмах определенных жанров. В таких картинах многократно обыгрывались наиболее популярные сюжеты, персонажи, знакомые темы, что обеспечивало кассовые сборы.

Наиболее популярными жанрами были детективы, фильмы ужасов, комедии, мелодрамы, приключенческие фильмы, вестерны. Успех самых прибыльных картин обеспечивался умелыми рекламными компаниями, в центре которых находились кинозвезды. А в России такие жанры, как детективы, мелодрамы, комические, а позже появляются научно-просветительские киноленты.

Ярчайшие звезды немого кино – Мэри Пикфорд и Дуглас Фернбенкс – входили в число самых высокооплачиваемых актеров мира. После их бракосочетания в 1920 году они были причислены к своего рода голливудской аристократии. Мэри Пикфорд называли любимицей Америки. Как правило, она играла молодых невинных девушек в фильмах типа «Ребекка с фермы Саннибрук» (1917). Однако стоило ей взяться за разноплановые роли, как ее популярность тут же упала. Публика не желала признавать, что их любимица попросту повзрослела. Дугласу Фернбенксу славу принесли главные роли в нескольких социальных комедиях, однако его мужественность и атлетическая фигура больше всего подходили для головокружительных приключений, таких, как в картине «Черный пират»(1926). В 1919 году эта пара объединилась с Чарли Чаплином и режиссером Д.У. Гриффитом, и они совместными усилиями создали собственную компанию «Юнайтед Артистс»[[4]](#endnote-4)

Кинотресты: 1912 – «Парамаунт», 1919 – «Юнайтед артистс», 1924 – «Метро – Голдуин – Майер», 1925 – «Уорнер бразерс». Первый фильм, с которого началась история Голливуда был вестерном Сесила Б. Де Милля «Муж индианки». А история российского кинематографа – фильмом «Стенька Разин», режиссера В. Ромашкова.[[5]](#endnote-5)

***§4. Кино эпохи джаза***

После первой мировой войны Америка претерпела разительные перемены. Неотъемлемой частью ее жизни стали автомобили, радио, бульварная пресса и новое направление в музыке, названное джазом. Молодое поколение американцев рассматривало 1920-е годы как начало новой эпохи и решительно избавлялось от многих казавшихся им устаревших культурных традиций, существовавших до войны. В основе этой социальной революции лежал более свободный взгляд на вопросы секса и морали, чем Голливуд не замедлил пользоваться.

Теперь актрисы типа Теды Барии рекламировались как богини любви, личная жизнь которых не менее бурная, чем страсти, бушующие в их фильмах. В конечном итоге, благодаря богемному стилю жизни звезд, Голливуд получил прозвище «город мишуры». В начале 1920-х годов всех потрясла серия скандалов, в которую оказались вовлечены некоторые из его знаменитостей. Политики стали требовать выяснения, как ведутся дела в кинобизнесе. Киностудии попытались найти компромисс. Чтобы избежать расследования со стороны властей, они ввели собственные, весьма жесткие моральные требования к моральному облику своих сотрудников, к цензуре выпускаемой кинопродукции. Был создан специальный орган, так называемый «Хейз офис», в чьи функции входил контроль за соблюдением нравственного кодекса и восстановлением привлекательного имени Голливуда.

Однако поставщики фильмов вскоре научились искусно обходить нравственный кодекс со всеми его запретами и ограничениями. Сесил Б. Де Милль, который, до того как специализироваться на эротических комедиях, сделал себе имя на вестернах и мелодрамах, приступил к постановке картин типа библейской эпопеи «Десять заповедей» (1924).

Невзирая на множество сцен сладострастия, разврата и насилия, эти фильмы счастливо избегали цензуры, поскольку порок в них неизменно наказывался, а добродетель вознаграждалась.

С весьма экспрессивным стилем де Милля резко контрастировала утонченная манера немецкого режиссера Эрнста Любича, которого пригласила в Голливуд Мери Пикфорд. Столь же изысканный стиль отличал и Эриха фон Штрогейма, австрийца по происхождению, бывшего ассистента Д.У. Гриффита, который прославился во время первой мировой войны как актер, часто игравший роли грубых и жестоких немецких офицеров. Его прозвали человеком, которого приятно ненавидеть. Как режиссер он был знаменит своими глубокими изысканиями в области адюльтера и сатиры на венское высшее общество с использованием метода мизансцен.

Буквально слово «Мизансцена» означает «помещение на сцену». А применительно к кино это явилось дальнейшим развитием методов Гриффита, вязанных с передвижением камеры по съемочной площадке, чтобы привлечь внимание зрителей к важным или символичным деталям.

Стремясь к максимальной достоверности своих картин, фон Штрогейм настаивал на том, чтобы в них все было как можно естественней, но продюсеры находили его стиль слишком экстравагантным, и некоторые фильмы подверглись цензурным сокращениям. Особенно пострадал главный шедевр режиссера – фильм «Алчность»(1923): из 42 частей картины широкая публика увидела лишь 10. И хотя купюры нарушили стройность сюжетной линии, этот фильм благодаря режиссерскому мастерству фон Штрогейма стал одним из величайших достижений мировой кинематографии.[[6]](#endnote-6)

**II. Развитие американского кинематографа: появление новых жанров, новых звезд, новых фильмов**

***§1. Рождение звукового кино***

В 1927 году фильмом А. Кросленда «Певец джаза» началась эра звукового кино, и интерес к немым фильмам стал стремительно падать. К концу 20-х годов все американское кинопроизводство окончательно перебралось в Лос-Анджелес.

Первыми на появление звука откликнулись компании «Уорнер Бразерс», «XX век Фокс» и «Парамаунт».

Студии переоборудовали кинотеатры под звук. По подсчетам, это обошлось Голливуду в полмиллиарда долларов.

Создание игровых фильмов в 1920-е годы было весьма нелегким делом, и те, кто этим занимался, должны были уметь не только развлекать публику, но и общаться с ней. Хотя система киностудий предоставляла мало возможностей для самовыражения художника (в отличие от европейского кинематографа), она тем не менее породила множество талантливых режиссеров. Некоторые из них, такие, как Джон Форд или Кинг Видор, заняли видное место в звуковом кино, другие, как Джеймс Круз, Рекс Ингрем, Льюис Вебер и Фред Нибло, канули в небытие.

Американские “киномоголы” высоко ценили изощренность и артистичность европейского кино и приглашали в Голливуд многих режиссеров, технических специалистов и актеров из Европы. Влияние немецкой кинематографии отчетливо заметно в классическом стиле освещения, декораций и операторского искусства  
Голливуда 1930-х годов. Но не многие европейцы оставались там на совсем, поскольку им было трудно приспособиться поточному методу голливудских киностудий. Они возвращались на родину, чтобы там внести свой вклад в сокровищницу мирового киноискусства.

Интерес к звуковому кино продержался около трех лет. Разразившийся экономический кризис и последовавшая за ним Великая депрессия 1929 – 1933 годов словно бы обошли киноиндустрию стороной. Чтобы посмотреть звуковой фильм, люди охотно отдавали в кассы кинотеатров последние деньги.

За три года благодаря звуку в кинематографе появились такие жанры, как гангстерский фильм, фильм ужасов, вестерн, в которых речь персонажей чередовалась с выстрелами, визгом автомобильных тормозов и гортанными выкриками нападающих индейцев.

В 30-х годах американское кино было на подъеме. Ведущие студии производили в среднем по пятьсот картин в год. Недаром это время называют золотым веком Голливуда.[[7]](#endnote-7)

***§2. «Дилижанс»***

*Вестерн* (англ. western - «западный») – чисто американский жанр. Хотя его сюжетные схемы использовались в других странах, настоящий вестерн может быть снят только в США, поскольку неразрывно связан с историей страны. Во второй половине 60-х годов XIX века, после окончания Гражданской войны, началось заселение земель к западу от Миссисипи – раньше они принадлежали индейцам. В это время и происходит действие всех вестернов. Их сюжеты, как правило, несложны: «хорошие парни» (ковбои или землепроходцы-трапперы) борются против «плохих» и побеждают. Для создания жанра не менее важным, чем эта борьба, оказался фронтир (англ. «frontier» - граница) – не просто разделяющая линия, но дикие земли, поскольку на них еще не установлен правопорядок; «хорошие парни» берутся его утверждать с оружием в руках.

Уже первый значительный фильм, созданный в Америке, - «Большое ограбление поезда» (1903 г., режиссер Эдвин Стэнтон Портер) – был вестерном. «Дилижанс» (1939 год; в советском кинопрокате «Путешествие будет опасным») – это вершина жанра и переломный момент в его развитии. Действие картины разворачивается именно на просторах фронтира. Режиссер Джон Форд (настоящие имя и фамилия Шон Алоизиус O‘Фирна, или О’Фини, 1895 – 1973), классик американского кино, умело нагнетает напряжение. Знаменит кадр фильма, когда камера с вершины горы снимает дилижанс – издали он кажется крошечным, как ползущий жучок; камера чуть отводит «взгляд» в сторону, и в поле ее зрения попадают притаившиеся за отрогом горы индейцы. Столь же мастерски, с завораживающим динамизмом снято их нападение: возле дилижанса кругами носятся краснокожие всадники, пассажиры отстреливаются, некоторые гибнут в перестрелке. В конце концов путешественников спасает подоспевший отряд кавалеристов.

Фильм «Дилижанс» стал переломным в истории жанра не только благодаря профессионализму, с которым был снят. Чуть ли не сразу после выхода картины на экран критики заговорили о ее близости к новелле французского писателя 19 века Ги де Мопассана «Пышка». В ней действие происходит во время Франко-прусской войны 1870 – 1871 гг.; почтовая карета у Мопассана едет по местам, захваченными оккупантами, - здесь отменены законы мирной жизни, и места тоже стали «дикими». В карете, как и у Форда, собрались представители всех слоев общества - от высших, аристократических, до низших, презираемых.

Близость двух произведений означает, что в «Дилижансе» режиссер попытался преодолеть «местную», ограниченную пространством и временем тематику, чтобы подняться к проблемам, которые решает «высокая», классическая литература. Такое восхождение сделало «Дилижанс» вершиной жанра.[[8]](#endnote-8)

***§3. Эпоха индейских войн в кинематографе США***

Американская культура, несмотря на свою относительную историческую молодость, богата и своеобразна. Отчасти это объясняется спецификой населения США, где можно найти представителей едва ли не любой национальности, выходцев из самых разных стран всего земного шара. Отчасти же своеобразие американской культуры можно представить как следствие самой истории этой страны. Именно благодаря историческим условиям в США родился жанр вестерна, так ярко нашедший свое воплощение не только в литературе и живописи, но и в кинематографе.

Когда мы говорим о вестерне, сразу же в голове возникает романтический образ ковбоя, несущегося по прерии в лучах заходящего солнца, величественных и грациозных индейцев в военных головных уборах из перьев орла. И есть в вестерне что-то дикое, что-то манящее, дух приключений. Ни один вестерн не обходится без приключений, без опасности, притом не просто опасности потерять лошадь или повозку, а именно серьезной опасности для жизни. Именно эта интрига, в совокупности с соответствующим временем и местом разворачивающихся событий, делают из фильма то, что мы можем отнести к жанру вестерна.

Киновестерн стал одним из наиболее прочных пластов американской культуры, объединив в себе другие воплощения этого жанра: живопись и литературу, красочность и динамично развивающийся сюжет. Ни один из ранних киновестернов не обходился без погони и уж точно без стрельбы. Именно такой необузданной, опасной и дикой представлялась американцам, да и не только американцам, эпоха Дикого Запада.

С этой эпохой неразрывно связан еще один период истории США, так называемый, период индейских войн, также нашедший свое воплощение в вестерне или, если угодно, ставший одним из разновидностей вестерна. Индейские войны в истории США - это эпоха конфликта между представителями белой и красной рас, время борьбы стремящихся к западным территориям Соединенных Штатов с противящимся этому коренным населением Северной Америки. Индейские войны в кинематографе - это рассказ о том, как покорялся Запад, о столкновениях белых поселенцев с непокорными аборигенами, иначе говоря, - это история американского фронтира, границы между цивилизацией и дикостью.

К началу XX в. фронтир практически перестал существовать, Дикий Запад был покорен, все неспокойные индейские племена поселены в резервации, цивилизация победила, и Соединенные Штаты вдруг увидели, что закончилась одна из самых, если не сказать самая романтическая эпоха американской истории. Теодор Рузвельт, 26-й президент США, высказал как-то свое глубокое сожаление о том, что новое поколение никогда не узнает всей красоты Дикого Запада. Не было больше бизонов, не было свободных индейских племен, не было больше и прерий. После того, как по великим равнинам прошла армия Соединенных Штатов, на территории, свободные от индейцев, хлынул еще больший, чем в предшествующие годы поток белых поселенцев, а с ними и стада вечно прожорливых овец, выедавших траву с такой невероятной тщательностью, что когда-то зеленые луга превращались в чуть ли не голые участки земли. Хотя дело было вовсе не в овцах, просто на равнины пришла другая жизнь. Дикий Запад умер, оставив после себя жанр вестерна - ностальгический отклик о когда-то вольной жизни, о минувших приключениях. Популярность вестерна - это реакция на конец фронтира. Именно вестерн должен был показать молодому поколению, какими же были Великие равнины в эпоху индейских войн.

Еще в конце XIX века, когда на Диком Западе велись боевые действия, и армия Соединенных Штатов прилагала все усилия для подавления очагов восстания среди коренных американцев, когда на равнинах у индейцев распространилась пляска духов, а Джеронимо со своими войнами скрывался от генерала Крука в горах Сьерра Мадре, один из предприимчивых людей того времени Уильям Коди, наездник пони экспресс, разведчик, борец с индейцами и герой сотен дешевых романов, получивший прозвище Баффало Билл, организовал представление на тему уходящей жизни Старого Запада. Шоу Дикий Запад Баффало Билла открылось в Омахе, Небраска, 17 мая 1883 года. Оно просуществовало более 3-х десятилетий и выступало перед зрителями США, Канады и Европы[[9]](#endnote-9).

Специфической чертой этого шоу было участие в нем настоящих индейцев: поуни, сиу, шайенов, арапахо, в свое время живших на Великих равнинах и знавших, что такое вольная жизнь не по рассказам стариков, а непосредственно из своего личного опыта.

В своем шоу Баффало Билл инсценировал ограбление фургона индейцами, их охоту на бизонов, приглашал лучших стрелков Дикого Запада продемонстрировать свое мастерство. Дети прерий, помимо участия в различных сценах из жизни Дикого Запада, также показывали свои танцы и пели свои традиционные песни. Шоу о Диком Западе было очень популярно в начале XX века, и сейчас о нем еще вспоминают как об уникальном, грандиозном проекте, воссоздающем эпоху фронтира. До сих пор в Диснейлендах существует уголок Дикого Запада, где нынешние Баффало Биллы устраивают свое знаменитое шоу. О том, насколько точно Коди воссоздавал картины из жизни людей фронтира, конечно, еще можно спорить. Но что действительно ему удалось, так это развить литературный романтизм Дикого Запада посредством наглядного представления. Во многом благодаря ему эта эпоха в истории США стала ассоциироваться в умах людей не с вечной войной между представителями двух культур, не с временем жестоких обычаев и кровавых, зачастую лишенных всякого драматизма разборок, но, прежде всего, с приключениями, со скачками, погонями, стрельбой и т. п.

Создавая романтический образ свободного индейца, справедливого и отчаянного ковбоя, Баффало Билл, также как и многие писатели жанра вестерна, способствовал превращению исторически суровой реальности Дикого Запада в романтический миф. Формировался, так сказать, американский вариант того пространства, где извечно сталкиваются добро и зло. В Европе таким временным пространством является эпоха рыцарей, эпоха колдовства и магии, также имеющая свою романтику, также приукрашенная, что и привело к появлению жанра фэнтези, основанного именно на этом рыцарском романтизме, на загадочных историях, мифах и легендах средневековой Европы. Столь же романтичны и истории о пиратах. Пиратство с его жестокими правилами и кровавыми обычаями, в свое время воспетое в литературных произведениях, также приобрело романтическую окраску; бандиты, изгои общества были представлены как свободные люди, живущие в мире полном опасностей и приключений. В России подобным романтическим ореолом пытались окружить гражданскую войну. Вспомнить хотя бы "Неуловимых мстителей". Однако эта историческая реальность для детей все же была менее привлекательна по сравнению с пиратством, рыцарством или вестерном; и неслучайно среди детей - ведь именно в раннем возрасте человека так сильно влечет романтика приключений. Все эти жанры во многом рассчитаны именно на детскую аудиторию, естественно не исключая и взрослых.

По сути, как уже было показано, жанр вестерна стоит в одном ряду с другими приключенческими жанрами: "пиратскими" и "рыцарскими романами". Однако, что особенно примечательно, этот жанр родился на американской почве. Вестерн - это дитя Америки и, если более конкретно, - Соединенных Штатов, ибо большая часть действия в вестерне развивается именно на территории этой страны.

Итак, Баффало Билл, как и многие писатели, пытался воскресить эпоху Дикого Запада, но не как реальность, а как эпоху романтики. Нужно особенно подчеркнуть, что шоу о Диком Западе было все-таки шоу, и главная его цель его - не столько максимальная историческая точность (например, в одежде индейцев), сколько работа на зрителя. Посему здесь никак не могло обойтись без пестроты, без красочных головных уборов, боевой раскраски и т. д. Все это во многом позволяло складываться, так сказать, общему образу американского индейца, племенная принадлежность которого по большей части не имела значения. Шоу было очень популярно как в самой Америке, так и в Европе, за исключением, пожалуй, Испании, где ни одно уличное представление не могло конкурировать с боем быков. Успех Баффало Билла вдохновлял других людей создавать подобные шоу, в которых также участвовали настоящие индейцы. Представители других племен, никогда на равнинах не живших, стали перенимать костюмы прерийных индейцев, их жилища типи, их танцы, все это было, что называется, стандартным снаряжением для участия в шоу. Безработица заставляла коренное население искать пути заработка, а участие в подобных представлениях было хорошим шансом найти работу[[10]](#endnote-10).

Популярность шоу о Диком Западе никак не могла обойти и кинематографический бизнес, фильмы о Диком Западе сулили большой успех. Таким образом, вестерн пришел и в кинематограф.

Официальное киноведение первым вестерном называет "Большое ограбление поезда" , который Эдвил Портер снял в 1903 году. Это был фильм о бандитах Буче Кэссиди и его подручных[[11]](#endnote-11). Затем одна за другой последовали киноработы на тему покорения Запада. Из картин такого рода можно выделить работы Томаса Инса. Этот режиссер буквально обожал индейцев и мечтал снимать о них кино. Интересно, что у Инса снимался и небезызвестный Лютер Стоящий Медведь (Мато Нажин), написавший автобиографическую повесть о своем народе. Она так и называется: "Мой народ сиу". Эта повесть, кстати говоря, была переведена на русский язык[[12]](#endnote-12). В 1912 году Инс снял сразу два фильма, конечно по продолжительности они намного уступали современным. Этими фильмами стали "Война на равнинах" и "Последняя битва Кастера". На ту же тему (о последствиях битвы Кастера) в США в 1913 году была снята "Резня", довольно нашумевшая в свое время картина.

Успех нового жанра киновестерна не мог оставить равнодушным и Баффало Билла, который также внес свою посильную лепту в развитие американского кинематографа, сняв несколько фильмов на уже привычную тему покорения Дикого Запада. Одна из его работ - "Индейские войны" (1917) - рассказывает о так называемой последней индейской войне , о событиях 1890 года, о движении пляски духов и резне у Вундед Ни, когда беззащитная группа индейцев сиу, под предводительством Большой Ноги, была обстреляна американской армией. Тогда погибло около 300 индейцев, более половины из них составляли женщины и дети[[13]](#endnote-13). Фильм, прежде всего, интересен тем, что в нем снимались реальные участники тех печальных событий. Конечно, все они уже заметно постарели, но все же это были именно те самые люди[[14]](#endnote-14). Коди, наверное, ввиду привычки, или скорее для большего успеха своего фильма, одел индейцев так, как обычно наряжал на своем представлении: поярче да попышнее. Естественно, что в реальных событиях у Вундед Ни никакой яркости и пышности не было и быть не могло, так как у обессиленной группы Большой Ноги едва хватало старых изорванных одеял, чтобы хоть как-то защититься от холода.

И Томас Инс и Баффало Билл, несмотря на то, что довольно долго общались с индейцами, все равно свои фильмы во многом подстраивали под зрителя. Индеец был диким, белый был храбрым и благородным. Каким хотели видеть вестерн зрители, таким его и создавали режиссеры. Так все более укреплялись стереотипы.

Первой настоящей киноэпопеей о Диком Западе стала работа Джеймса Круза "Крытый фургон", снятая в 1923 году. Впервые была снята охота на бизонов, ставшая неотъемлемой частью многих последующих фильмов о Диком Западе. На следующий год на экраны вышел другой киновестерн "Железный Конь" режиссера Джона Форда, снявшего впоследствии еще несколько фильмов этого жанра.

Когда в кино пришел звук и у "Крытого фургона", и у " Железного коня" появились свои дубликаты - "Большая тропа", снятая Ральфом Уолшем в 1930 году, и "Юнион-Пасифик" Сесиль Де Миля (1939). Все это черно-белые фильмы, в которых снимались настоящие индейцы, и порой даже кажется, что кадры не художественные, а документальные.

Время шло. Свидетелей эпохи Дикого Запада становилось все меньше, а стереотипов о том, что же все-таки тогда происходило и кто же такие индейцы, все больше. Новая волна киновестернов охватила экраны в 50-х годах XX века. В целом, в большинстве фильмов этого периода слишком много штампов: дикий и молчаливый индеец, благородный белый и т. п. Из работ такого рода нужно особо выделить "Сломанную стрелу", снятую Делмиром Дэвисом в 1950 году, где, хотя и не обошлось без штампов, по крайней мере, одежда индейцев апачей была довольно близка к реальной[[15]](#endnote-15).

Этнографическая достоверность постепенно становилась неотъемлемой частью кино. Если в первых вестернах дух реальности происходящему придавали сами индейцы, живые обитатели Дикого Запада, то теперь этот эффект достигался за счет воссоздания костюмов и быта того времени, о котором снимался фильм. Однако эта новая возможность не сразу и не полностью была использована. Штампы отказывались умирать, и зачастую режиссеры продолжали снимать то, что хотели видеть зрители: перья, погони, перестрелки и т. д. Среди вестернов 60-х годов все еще довольно часто встречаются фильмы, полные стереотипов об индейцах и о Диком Западе вообще. К таким, на наш взгляд, вполне можно отнести "Джеронимо" (1962), где роль легендарного вождя апачей сыграл хоть и талантливый, но все же белый актер Чак Коннорс, "Двое скакали вместе" режиссера Джона Форда (1961) и некоторые другие. Но есть и хорошие, профессионально снятые фильмы: "Апач" Роберта Олдрича (1964), комедийный вестерн "Охотники за скальпами" Сиднея Поллака (1968), известный советскому зрителю "Золото Маккены" Дж. Ли Томпсона (1969) и т. д. Постепенно вестерны из стереотипного кино переходят в разряд более профессиональных фильмов. В 70-х годах на экраны выходят сразу несколько удачно снятых вестернов: "Синий Солдат" Ральфа Нельсона (1970), "Человек по имени Лошадь" Эллиота Сильверстайна (1970), "Маленький Большой Человек" Артура Пенна (1971) с Дастином Хоффманом в главной роли и многие другие, не менее профессиональные. Во всех этих фильмах роль индейцев исполняют реальные представители этой расы.

Семидесятые годы стали вехой в киновестерне. Коренные американцы предстают не как ходульные кинематографические персонажи, а как обычные люди, со всеми своими плюсами и минусами. Притом режиссеры в своих фильмах затрагивают, хотя и не в ущерб погоням и перестрелкам, такие извечные ценности как любовь, дружбу, благородство и т. д. Вспомнить хотя бы "Маленького Большого Человека". Тот путь, который проходит главный герой, - это рассказ не столько о приключениях на Диком Западе, сколько о жизненном пути конкретного человека. Дикий Запад в этом фильме - фон для жизненной драмы героя. Вестерн, таким образом, предстает не как время приключений, а как время жизненных драм, время поисков и потерь. Опасности показаны не как романтические приключения, а как суровая и подчас жестокая реальность эпохи, забирающая порой самое ценное, что есть у человека. Как ни странно, но пик фильмов об индейцах приходится на 90-е гг. XX века. На экраны выходит целая плеяда хороших, профессионально снятых фильмов. Наиболее известный из них, пожалуй, - "Танцы с волками", снятый в 1990 году Кевином Костнером, с ним же в главной роли. Этот фильм в свое время взял сразу несколько "Оскаров", что, в общем-то, неплохо для давно уже немодного жанра вестерна. Кроме "Танцев с волками" можно также отметить "Последнего из могикан" Майкла Мэна (1992), где роль Чингачгука сыграл знаменитый индейский активист Рассел Минс, "Джеронимо" Роджера Янга (1993), "Разорванную цепь" Ламонта Джонсона (1993) и многие другие фильмы. Интересно, что на протяжении всего XX в. одним из самых популярных исторических сюжетов для киновестернов была гибель генерала Кастера. Джордж Армстронг Кастер, герой Гражданской войны и покоритель индейцев после своей смерти стал легендой Дикого Запада. Погиб же он 26 июня 1876 года в битве у Литтл Бигхорн от рук покоряемых им индейцев сиу, которыми тогда руководили другие легендарные фигуры Дикого Запада - Неистовый Конь и Сидящий Бык. Последний впоследствии принимал участие в знаменитом шоу Баффало Билла. Кстати, на эту тему в 1976 году Робертом Олтменом был снят фильм "Баффало Билл и индейцы, или исторический урок Сидящего Быка"[[16]](#endnote-16). Разгром Кастера стал трагедией для американского народа и, кроме того, одной из самых больших загадок индейских войн, ибо в битве у Литтл Бигхорн погиб весь 7-й кавалерийский полк. Ни один солдат из группы Кастера не выжил, посему некому было рассказать, что же произошло на самом деле. Эта загадка впоследствии воодушевляла режиссеров, позволяя им вольно импровизировать на тему: как же все-таки погиб генерал Кастер. Об этом в начале XX в. были сняты уже упомянутые "Последняя битва Кастера" и "Резня", в 1941 году на экраны вышел фильм Рауля Уолша "Они умерли в сапогах", в 1966 - "Кастер на Западе" Роберта Сиодмака, на эту же тему импровизировал и Артур Пенн в своем "Маленьком Большом Человеке", в 1990 году Майк Роуб снял фильм "Сын Утренней Звезды", где сравнил жизненные пути генерала Кастера и Неистового Коня. Возможно, когда-нибудь этот список будет продолжен. Конечно же, все эти фильмы - далеко неполный список того, что было снято о Диком Западе. Эпоха индейских войн довольно неплохо представлена и в так называемых нетипичных вестернах. Например, к ним вполне можно отнести такие фильмы конца XX в. как "Воин племени шайенов", более напоминающий мелодраму; "Мертвец", весьма своеобразный черно-белый фильм; сериал "Доктор Куин, женщина-врач", также повествующий о жизни на Дальнем Западе и др.

Вестерны оказали довольно значительное влияние и на другие кинематографические жанры, например, на фильмы о полицейских, где полно перестрелок и погонь. Только теперь полицейские - современные ковбои - ездят на машинах и стреляют из более мощного оружия. Не забыты и коренные американцы, вспомнить хотя бы "Навахо блюз" или сериал "Уокер - техасский рейнджер". В последнем же наследие вестерна ощущается наиболее сильно.

Итак, эпоха индейских войн прочно закрепилась в американском кинематографе, став неотъемлемой частью культуры Соединенных Штатов. Многим это явление обязано самой истории этой страны. Индейские войны как разновидность вестерна приобрели свою популярность с закатом Дикого Запада, последние лучи которого зажгли сердца романтиков и мечтателей. Именно эти люди и воссоздали дух минувшей эпохи, именно благодаря им в Соединенных Штатах родился киновестерн, на котором воспитывались многие поколения американцев, да и не только американцев. Впоследствии свои вестерны появились и в Великобритании, и в Германии, и в Югославии.

Но, несмотря на это, в американском вестерне есть что-то особенное и притягательное: реальные пейзажи, хранящие в себе память о Диком Западе, настоящие индейцы, потомки когда-то великих народов, - все это подкупает своей правдивостью. Американский вестерн, таким образом, - это поистине уникальное явление не только в кинематографе самих США, но и в мировом кинематографе.

***§4. Орсон Уэллс***

Конец 30-х – начало 40-х гг. XX века – переломное время не только для вестерна, но прежде всего для языка кино, причем не только американского. Немые фильмы снимались короткими кадрами, затем они соединялись в эпизод, а эпизоды – в целый фильм. С приходом звука способы монтажа, использовавшиеся в немом кино, оказались непригодными. Когда персонажи разговаривали, эпизод не поддавался членению на короткие «куски», как их называл С.М.Эйзенштейн. Произносимые персонажами фразы длились дольше, чем «куски», и получалась неразбериха: зритель терялся, не умея определить, кому из персонажей принадлежат звучащие в данный момент слова. Но монтаж – основа киноязыка; благодаря монтажу кинематограф стал искусством. Значит, если звуковое кино обесценило прежние формы монтажа, то оно, в сущности, покусилось на собственные основы. Преодолеть возникшую трудность удалось американскому режиссеру Орсону Уэллсу (1915 – 1985) в самом первом фильме, который он поставил, - «Гражданин Кейн» (1941). Можно сказать, что эта работа сделала его классиком кино.

Орсон рос вундеркиндом – когда другие дети только учились читать, он знал наизусть почти всего Шекспира. В двадцать два года он стал во главе театра, прославившегося затем своими новаторскими спектаклями. Уэллс вошел и в историю радио. Он в 1938 году инсценировал роман знаменитого фантаста Герберта Уэллса «Война миров» о нашествии инопланетян на Землю в жанре радиорепортажа об их высадке в городке Гроувер-Хиллс (штат Нью-Йорк). Слушателей охватила паника, которую с трудом удалось погасить.

Голливуд всегда искал таланты, поэтому театральный новатор оказался в цитадели кино. Несколько предложенных им замыслов были отвергнуты, пока выбор не пал на «Гражданина Кейна». Подобно нашумевшему радиорепортажу, картина тоже начинается с хроники.

В огромном замке причудливой архитектуры одиноко умирает богач-мультимиллионер – газетный магнат Кейн. В минуту смерти он произносит загадочные слова «розовый бутон», и руководитель студии документальных фильмов поручает репортерам выяснить, что означают эти слова. Репортеры обращаются к тем, кто знал Кейна; из рассказов этих людей складывается портрет эгоиста, для которого существовал только один закон – собственные желания. Следуя им, Кейн не считался ни с кем, растаптывая самолюбие даже самых близких ему людей. Влюбившись в бездарную оперную певицу, он захотел сделать ее примадонной – нанимал учителей-итальянцев, специально для нее построил оперный театр. Певица, сознавая свою несостоятельность, противилась Кейну, однако тот заставил ее петь на сцене перед публикой, и бедняжка с треском провалилась.

Выход фильма на экраны сопровождался скандалом. Прототипом Кейна являлся газетный магнат Уильям Рэндолф Херст, а роман героя картины с оперной певицей повторял историю взаимоотношений Херста с бездарной актрисой Мэрион Дэвис, из которой миллионер пытался сделать кинозвезду. Узнав о фильме, Херст предложил руководству студии возместить расходы на постановку, чтобы картина на сделку. Однако, куда бы ни обращался Уэллс после скандала, продюсеры ставили условие, что будут строго контролировать его работу. Через несколько лет Уэллс уехал в Европу и провел там большую часть своей жизни, лишь время от времени возвращаясь в США. Он сделал еще несколько фильмов, наиболее интересными из которых являются «Процесс»(1962) и «Ф. как фальшивка» (1973), а также часто играл в картинах других режиссеров.

Средство, благодаря которому Уэллс преодолел стоявшие перед кино трудности, на профессиональном языке называется глубиной резкости. До «Гражданина Кейна» операторы снимали так, что отчетливыми оказывались только предметы, находившиеся вблизи камеры.

В фильме Уэллса отчетливо все – и ближний план, и дальний, т.е. здесь выдержана глубина резкости. Делать подобные кадры гораздо труднее, поскольку режиссер должен заполнить выразительными объектами не только первый план, как раньше, но и все видимое пространство. Такое заполнение сделало ненужным прежний монтаж коротких «кусков».[[17]](#endnote-17)

***§5. Грета Гарбо***

(настоящая фамилия Густафсон, 1905 – 1990 года) дебютировала в шведском кино в фильме «Бродяга Петер» (1922 год). В 1924 году она сыграла первую большую роль в «Саге о Йесте Берлинге» шведского режиссера Морица Стиллера (1883 – 1928 года), а в 1925 году в Германии исполнила одну из главных ролей в картине немецкого и австрийского режиссера Георга Вильгельма Пабста (1885 – 1967 года) «Безрадостный переулок» (в советском прокате «Безрадостная улица»). Впоследствии Стиллер, Грета Гарбо и еще один знаменитый шведский режиссер и актер Виктор Шестрем (1879 – 1960 года), сыгравший позднее главную роль в фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957 год), были приглашены в Голливуд.

Гарбо – самая загадочная звезда мирового кино, прозванная «скандинавским сфинксом». «Мы воспринимаем красоту Греты Гарбо как благородную, утонченную именно потому, что в ней выражается скорбь отчуждения и одиночества… Красота Гарбо… оппозиционная красота. В облике Греты Гарбо видят болезненный и пассивный протест», - отмечал венгерский писатель и теоретик кино Бела Балаш (1884 – 1949 года). Это написано в 30-е годы, когда в Голливуде поняли, что привычный образ невинной девушки, созданный Мэри Пикфорд или Лилиан Гиш, исчерпал себя. На смену голливудской Золушке пришли «опасно сексуальные», «роковые женщины», «женщины-вамп».

Компания «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ) заключила с Гарбо контракт, по которому актриса не имела права сниматься на других студиях. Практически она стала собственностью, знаком МГМ. Дебют в сентиментальной мелодраме «Поток» (1926 год) не стал откровением для американской публики. Следующая картина – «Плоть и дьявол» (1927 год) – принесла Греете Гарбо широкую известность. Режиссер этой ленты, Кларенс Браун (1890 – 1987 года), снимал актрису из фильма в фильм: «Любовь» (1927 год; по мотивам романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина»), «Дурная женщина» (1929 год), «Роман» (1930 год).

Особенно удачна работа Гарбо в фильме «Королева Кристина» (1934 год, режиссер Рубен Мамулян), где она сыграла шведскую королеву, отказавшуюся от власти ради любви.

В фильме Эрнста Любича (1892 – 1947 года) «Ниночка» (1939 год) Грета Гарбо попыталась изменить амплуа, с иронией показов, как быстро женщина может изменить свои идеологические ориентиры, если начинает вести обеспеченную жизнь. Попытка перевоплощения оказалась успешной. Однако в следующем, и последнем, фильме «Двуликая женщина» (1941 год) режиссер Джордж Кьюкор (1899 – 1983 года) вновь вернул Грету Гарбо к роли страдающей, не понятой окружающими женщине.[[18]](#endnote-18)

***§6. Кинопутешествия Роберта Флаэрти***

Конец 20-х – 30-е годы – время взлета не только игрового, анимационного, но и документального кино. Основоположником американской документалистики считается выходец из Ирландии Роберт Флаэрти (1884 - 1951).

В семье Флаэрти было семеро детей; Роберт – старший. С раннего детства вместе с отцом, горным инженером, он объездил север Канады. Флаэрти учился в Мичиганском горном училище, с 1910 года исследовал канадское заполярье, производил картографические съемки. С конца 10-х годов Роберт Флаэрти снимал в Гудзонском заливе эпизоды из жизни эскимосов, которые позднее, в 1922 году, объединил в фильме «Нанук с Севера».

В критических статьях о фильме настойчиво подчеркивались слова «документ», «документальная точность», «реализм, граничащий с документом». Флаэрти признали родоначальником нового жанра и нарекли «отцом документального кино».

Герой фильма, отважный охотник Нанук, покорил миллионы кинозрителей своей непосредственностью и обаянием. Он стал любимцем детворы. В странах Европы особой популярностью начало пользоваться мороженое эскимо, с обертки которого улыбался неунывающий Нанук. Успех картины дал возможность Флаэрти заключить контракт со студией «Парамаунт». Он отправился на острова Полинезии, где в 1923 – 1924 гг. собирал материал для фильма «Моана южных морей». В 1926 году режиссер снял картины «24-долларовый остров» и «История горшечника». Однако документальные фильмы кассовым успехом не пользовались.

Требовалось введение игрового сюжета. Поэтому фильм «Белые тени южных морей» (1928) был закончен режиссером Вудбриджем Стронгом Ван Дайком, а «Табу» (1931) – немецким мастером Ф.В.Мурнау. В 1932 году Флаэрти покинул США в поисках работы, после чего совместно с Дж. Грирсоном сделал картину «Индустриальная Британия»(1932), а вместе с Александром Кордой – игровой фильм «Маленький погонщик слонов» (1937год; по произведениям Редьярда Киплинга).[[19]](#endnote-19)

***§7. «Тарзан». Киноверсии разных времен***

После Второй мировой войны на советских экранах появились ленты, демонстрация которых начиналась с титра: «Этот фильм взят в качестве трофея». В число таких картин попала и серия о приключениях Тарзана, выросшего в джунглях и воспитанного забавной обезьянкой Читой. Широкоплечий дикарь в набедренной повязке подолгу плавал под водой, сражался с хищниками и коварными туземцами.

Потом в джунглях появилась очаровательная девушка Джейн, которая стала женой Тарзана. Затем сценаристы ввели в сюжет мальчика. Приключения продолжались. Тарзан защищал свою семью (с ней все время что-нибудь случалось), проявляя безграничную находчивость. Ему помогали слоны и обезьяны. Названия серий менялись – от просто «Тарзан» до «Тарзан находит сына», «Тарзан в западне» и т.д. Вскоре герой появился в Америке («Тарзан в Нью-Йорке»). Он был ошеломлен благами цивилизации. И все-таки в джунглях было лучше – Тарзан вернулся домой.

Поставившая в 1932 году фильм «Тарзан – человек-обезьяна» студия «Метро-Голдвин-Майер» адаптировала для экрана романы Эдгара Райса Берроуза, а режиссер Вудбридж Стронг Ван Дайк (1890 – 1943 года) выбрал для исполнения главной роли олимпийского чемпиона по плаванию Джонни Вайсмюллера (1904 – 1984 года). Актриса Морин О’Салливэн сыграла Джейн.

Вот уже более полувека Тарзан уводит зрителей из повседневной жизни в мир опасностей и увлекательных приключений.[[20]](#endnote-20)

***§8. Американское кино на пороге перемен***

Голливудским фильмам 1946 год принес огромный кассовый успех. Число кинозрителей достигало девяноста миллионов человек в неделю – рекордная цифра за всю историю существования американской «фабрики грез». Однако спустя несколько месяцев время расцвета сменилось кризисом.[[21]](#endnote-21)

***§ 9. Годы кризиса***

Серьезно повредило американскому кинопроизводству телевидение, ставшее для кино конкурентом номер один. Во второй половине 40-х зрители стали реже посещать кинотеатры. Все больше людей проводили вечера перед телевизорами, количество которых с 1948 по 1952 года возросло в США в шестьдесят раз. Предметы потребления – бытовые электроприборы, автомобили – продавались повсюду и своей доступностью приманивали американцев, которые предпочитали теперь не тратится на билет в кино, а выплачивать очередной взнос за приобретенную в рассрочку машину.

Стоимость производства картин резко возросла. Кроме того, в 1949 году Верховный суд США вынес вердикт, по которому студии лишались права владеть собственными кинотеатрами, из-за чего они теряли гарантированный прокат. Производство кинофильмов – дорогостоящее занятие. В таких условиях картины перестали окупаться. В 50-х годах производство фильмов сократилось вдвое, многие деятели кино остались не у дел. Кинематографисты покидали киностудии и становились независимыми продюсерами и режиссерами.

В середине 30-х годов в Голливуде было восемь крупных кинофирм: «Метро-Голдвин-Майер», «Уорнер Бразерс», « XX век Фокс», «Парамаунт», РКО, «Коламбия пикчерс», «Юниверсл» и «Юнайтед артистс». Производственные объединения, не входившие в эти гиганты, считались независимыми. Независимые продюсеры 30-х годов, как Уолт Дисней и Дэвид Селзник, сами финансировали и ставили свои картины, а для их проката обращались к ведущим кинофирмам. Так действовали многие независимые продюсеры, появившиеся в 40 – 50-х годах.

Независимый продюсер и режиссер Чарли Чаплин владел большим пакетом акций компании «Юнайтед артистс», которая занималась прокатом его картин.

Многие режиссеры, подобно итальянским неореалистам, обратились к насущным проблемам общества. Они использовали в своих картинах истории из жизни обыкновенных людей, предпочитая снимать типажей и малоизвестных актеров. Среди таких фильмов более всего известны: «Лучшие годы нашей жизни» (1946 год; о демобилизовавшихся солдатах) Уильяма Уайлера (1902 - 1981), «Перекрестный огонь»(1947 год, посвящен проблеме антисемитизма) Эдуарда Дмитрыка, «Бумеранг» (1947) Элиа Казана (настоящая фамилия Кизанжоглу, родился в 1909 году) и «Обнаженный город» (1948) Жюля Дассена (родился в 1911 году). Две последние картины затрагивали тему криминала и насилия. Ленты были резкими по тону и имели успех у зрителей.

Из американских независимых российскому зрителю больше прочих известен Стэнли Крамер, фильмы которого часто демонстрировались в Советском Союзе.[[22]](#endnote-22)

***§10. Великий Чарли Чаплин***

Чарли ЧАПЛИН, Чарли... У любого человека это имя ассоциируется с кинематографом. Чарли стал олицетворением самого кино, его символом, его легендой... Но он - живая легенда. Его фильмы, снятые почти в начале века, мы смотрим до сих пор. Первая картина с участием Чаплина "Зарабатывая на жизнь" появилась в 1914 году. Но не ее герой принес Чаплину всемирную славу, а новый, появившийся чуть позже, для которого актер придумал свой облик-маску - шляпу-котелок, черные усики, тросточку, большущие башмаки, нелепую походку. У этого персонажа будет уже и свое постоянное имя - Чарли.

В чем же секрет бесконечности царствования героя Чарли на экране?  
Возможно, в том, что его создатель был необыкновенным художником. Он был актером, сценаристом, режиссером, он даже сочинял музыку к своим поздним фильмам. В актерское искусство Чаплина тесно вплетались клоунада, пантомима, цирк. Он умел смешить зрителя как никто другой, но при этом обладал еще необыкновенной особенностью - он вызывал не только смех, но и слезы, люди плакали на его картинах. Чаплин создал свой, особый мир на экране и своего, особого героя, которому никогда не везло, который терял даже то немногое, что имел. У его фильмов никогда не было конца - его Чарли просто удалялся от нас по пустынной дороге, уходя в темноту кадра. И в каждом следующем фильме мы вновь встречались с ним и смотрели продолжение смешной и одновременно грустной истории маленького, забавного человека по имени Чарли...

В Голливуд Чарли попал в 1913 году. Первые свои шаги в кино Чаплин сделал под руководством режиссера Мака Сеннета, создателя "Кистоун". В 1914 году он снялся уже в 34 фильмах, добрая половина которых была поставлена по его собственным сценариям... Чаплин быстро стал знаменитым. Уже в 1916 году вышла первая книга о нем, полная всяких домыслов и сплетен. В 1920-м вместе со своими друзьями, актерами - супругами Дугласом Фербенксом и Мэри Пикфорд и режиссером Дэвидом Гриффитом, он основал кинокомпанию "Юнайтед Артистс".

Собственная компания позволила Чаплину ставить все, что он только хотел. И он ставил, играл и добивался фантастического успеха! Этого не могла не заметить Американская академия киноискусства. В 1928 году Чаплин удостоился номинации на премию "Оскар" как актер и режиссер за фильм "Цирк" (по решению членов Академии он получил тогда специальный "Оскар"), а позднее, в 40-м, стал "оскаровским" номинантом за картину "Великий диктатор". Но даже удостоенный признания и наград, он был не очень любим Голливудом. Конечно, частенько сам Чаплин был причиной этой нелюбви - он становился героем скандалов, подогревал интерес к себе желтой прессы. Его бесчисленные романы, интрижки, браки с молоденькими актрисами, а затем шумные бракоразводные процессы - это ли не было лакомым куском для репортеров? Но, увлекаясь юными красотками, Чаплин, однако, не забывал о кино. "Бродяга" (1915), "На плечо!" (1918), "Малыш" (1921), "Пилигрим"(1923), "Золотая лихорадка" (1925), "Цирк" (1928), лишь только выйдя на экран, признавались шедеврами...[[23]](#endnote-23)

В 1940 году вышла картина Чаплина "Великий диктатор". Несмотря на ее громкий успех, о ней весьма не лестно отозвался президент США Рузвельт, к тому же германское посольство в Вашингтоне потребовало запрета картины, да и правительства стран Южной Америки, сочувствовавших Германии, настаивали на том же. Но можно ли было запугать Чарли! Однако оскорбленным он себя почувствовал.

В годы второй мировой войны он активно выступает в поддержку Советского Союза и призывает правительство США к открытию второго фронта. В ответ на эти выступления, в чем только не начали обвинять Чаплина!

В 1947 году он поставил, по его мнению, один из самых блестящих своих фильмов - "Мсье Верду", злую, едкую сатиру на окружающее общество. Этого Чарли простить не могли, и не потому ли к нему проявила интерес комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Словно вступив в диалог с недругами, Чаплин поместил в английском еженедельнике "Рейнольдс Ньюс" статью "Я объявляю войну Голливуду". В том же 47-м Чарли произнес: "Возможно, наступит время, когда Америка сочтет мое присутствие нежелательным..."

В 1952 году, находясь с семьей на борту лайнера "Куинн Элизабет", Чаплин узнал из телеграммы о решении госдепартамента США. Ему было отказано во въезде в Штаты. Чаплин давно готовил себя к этому, но не думал, что удар будет таким сокрушительным.

Не так уж и удивительно, что в 52-м году на экраны вышла картина Чаплина "Огни рампы", которую многие назвали фильмом-прощанием. Лучшие сцены "Огней рампы" - сцены, в которых Чаплин показывал клоунов и актеров- комиков начала века. Вспоминаются куплеты с дрессированной блохой, сцена, где партнером Чаплина выступает еще один блестящий комик - Бастер Китон. Этой картиной Чарли возвращался к славным годам, когда он только начинал свою карьеру...

Следующий свой фильм он снял только в 57-м, это был "Король в Нью-Йорке". В 1966 году вышла последняя картина великого Чаплина - "Графиня из Гонконга". Главные роли в ней играли Марлон Брандо и Софи Лорен. Сам режиссер и актер сыграл крохотную роль, а в эпизодах появились его дети Джеральдина, Виктория и Майкл. Картина провалилась в прокате, и ее создатель, не сопротивляясь, навсегда распрощался с кино.

В 1952 году Америка отказалась от великого актера и режиссера. В 72-м, она решила примириться с гением, подарившим ей свои талант и славу.

Американская киноакадемия наградила Чаплина специальным "Оскаром" за "неоценимые заслуги в области киноискусства". Он вернулся в Штаты за своим Оскаром.

Его не стало 25 декабря 1977 года. Он умер в Швейцарии в окружении близких, и ему шел 89-й год. Через три месяца после похорон гроб с телом Чаплина был похищен из могилы. Похитители требовали от семьи актера выкуп в 600 тысяч франков. Когда семья ответила отказом, за дело всерьез взялась полиция. Через полгода преступники были пойманы, а гроб с останками возвращен на место... Даже уйдя из жизни, Чарли продолжал дарить кино сюжеты для фильмов...[[24]](#endnote-24)

***§11. Стэнли Крамер***

Режиссер политического кино Стэнли Крамер (родился в 1913 году) выражал свои идеи, используя приемы публицистики, традиционные жанры, проверенные временем сюжеты. Также Крамер был продюсером остросоциальных некоммерческих фильмов – «Чемпион» (1949), «Ровно в полдень» (1952), «Дикарь» (1953).[[25]](#endnote-25)

Успех Крамеру принесла одна из его самых ярких работ – «Не склонившие головы» (1958; в советском прокате «Скованные одной цепью»), - направленная против расовой дискриминации.

Сценарий фильма написан Гарольдом Дж. Смитом совместно с актером и писателем Н.Янгом, попавшим в 1947 год во время голливудской «охоты на ведьм» в черный список и поэтому выступившим здесь под псевдонимом Натан К.Дуглас.

В картине «Пожнешь бурю»(1960; по одноименной пьесе Джерома Лоренса и Роберта Ли) режиссер обличает излишнюю приверженность религиозным догмам, воспроизводя на экране знаменитый «обезьянский процесс» 20-х годов против школьного преподавателя, познакомившего своих учеников с основами учения Чарлза Дарвина.

В образе заполненного людьми корабля, плывущего в фашистскую Германию накануне Второй мировой войны («Корабль глупцов», 1965), Стэнли Крамер видит психологический и политический портрет общества 30-х годов.

В 1973 году Крамер вновь возвратился к общественной драме в картине «Оклахома как она есть» (1973). Действие разворачивается на фоне «нефтяной лихорадки», охватившей штат в 10-х годах XX века. Сильная, волевая женщина Лена вместе с отцом и его приятелем Мейсом противостоит гигантской нефтяной компании, которая, наняв вооруженную банду, пытается выгнать героиню с клочка нефтеносной земли. Жестокая борьба кончается поражением Мейса и Лены. В 1974 году «Оклахома» была выдвинута на премию «Золотой глобус» за лучшую оригинальную песню «Пошли немного любви на мой путь».[[26]](#endnote-26)

***§12. «Вестсайдская история»***

Одной из вершин киномюзикла стала картина «Вестсайдская история» (1961 год). Фильм снял режиссер и продюсер Роберт Уайз (родился в 1914 году) вместе с балетмейстером Джеромом Роббинсом (1918 – 1998 года). До того они поставили «Вестсайдскую историю» на сцене. Над картиной работала уникальная группа: танцы поставлены Роббинсом, съемки на цветную семидясетимиллиметровую пленку осуществил Дэниел Фэпп (1904 – 1993 года), а без красочных костюмов Айрин Шарафф (1910 – 1993 года) фильм невозможно было бы себе представить. Американская академия киноискусства присудила «Вестсайдской истории» десять «Оскаров».

«Вестсайдская история» - это шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», перенесенная в современную Америку. Борьба Монтекки и Капулетти заменена расовой враждой между группами молодых белых американцев и пуэрториканцев. Ромео в фильме – юноша польского происхождения Тони. Его сыграл Ричард Беймер (родился в 1938 году). А Джульеттой стала пуэрториканка Мария, в роли которой снялась двадцатидвухлетняя Натали Вуд.

Мир, в котором живут юные герои, чудовищен и чреват катастрофами. «Не мы его сделали таким!» - с гневом заявляют ребята. В этом смысле «Вестсайдская история» воспринимается как предвестница будущей грозы: в конце 60-х годов по всему миру прокатилась мощная волна молодежных бунтов.

В фильме обе банды оспаривают право владеть улицей; на самом деле это борьба за выживание. У «ракет» (американцев) и «акул» (пуэрториканцев) не много надежд на будущее. С юношеским максимализмом они обвиняют в этом друг друга. Герои выражают свои чувства в танце. Ситуация меняется, а с ней меняется и танец – музыка, ритм, атмосфера и пластика. И у каждой группы свой стиль танца.

В финале «Ромео и Джульетты» гибель детей заставляет взрослых прекратить вражду. В «Вестсайдской истории» трагичность финала усугубляется тем, что смерть Тони не примиряет воюющие стороны, ссора вспыхивает с новой силой.

Превзошедший все ожидания успех «Вестсайдской истории» вызвал к жизни волну голливудских мюзиклов. 60-е и начало 70-х годов стали золотой порой для этого жанра.[[27]](#endnote-27)

***§13. «Черный фильм»***

Конец 40-х, 50-е и начало 60-х годов отмечены в американском кино не только картинками на общественные темы в духе Стэнли Крамера. Большое распространение получил жанр «*черного фильма*».

«Черным фильмом» называлась особая вариация криминального жанра, утвердившаяся в послевоенном кино. Начало жанру положила картина Джона Хьюстона (1906 – 1987) «Мальтийский сокол» (1941; по одноименному роману Дэшила Хаммета).

Эта проникнутая безнадежностью лента показывала, что мир населен только продажными людьми. В подобных произведениях традиционные американские ценности – любовь к семье и родине, честность и христианское милосердие – вовсе не гарантировали хеппи-энда. По своему духу «черный» американский фильм напоминал картины немецкого экспрессионизма 20-х годов.

Широкоэкранное кино было придумано для того, чтобы отвлечь зрителей от экранов телевизоров. Эта технология разрабатывалась еще в 20-х годах, однако первой широкоэкранной системой стала созданная в 1952 году «Синерама». Изображение снималось на три пленки, после чего проецировалось на панорамный экран в сопровождении стереозвука. Студии стали выпускать дорогостоящие красочные фильмы-гиганты на библейские («Бен-Гур» Уильяма Уайлера, 1959) и исторические темы («Клеопатра» Джозефа Лео Манкевича, 1963). Такие картины пользовались успехом у зрителей, однако они не прижились: производство фильмов было слишком дорогим и занимало много времени.

В 50-х годах среди американских актеров появились молодые яркие таланты: Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор (родилась в 1932 году), Грегори Пек (настоящее имя Элдред Грегори, родился в 1916 году), Ингрид Бергман(1915 - 1982), Берт Ланкастер (1913 - 1994), Керк Дуглас, Марлон Брандо (родился в 1924 году), Джеймс Дин (1931 - 1955). 50-е годы оказались «последним выдохом» классического голливудского кино. К концу этого десятилетия практически все студии утратили независимость, войдя в состав более крупных межнациональных кинокомпаний.[[28]](#endnote-28)

***§14. Мэрилин Монро***

Мэрилин Монро – бывшая манекенщица Норма Джин Бейкер Мортенсон (1926 – 1962).[[29]](#endnote-29) Ее мать, Глэдис Бейкер,отдала грудную дочь семейству, где Норма Джин жила, пока ей не исполнилось 7 лет.После самоубийства отца Глэдис пережила нервный срыв.Вскоре, подруга по работе Грейс Макки, объявила еепсихически больной и поместила в клинику, приняв опекунад Нормой. Через некоторое время Грейс вышла замуж.Ее супруг привез одну из своих трех дочерей жить с ними.

И затем, Грейс привела 9-ти летнюю Норму Джин к дверям Лос-Анджелесского приюта, где она стала 3463 жителем в течение нескольких лет. Спустя 2 года Грейс забрала Норму домой. Но муж досаждал девочке так, что жить под одной крышей было невыносимо.

Старая Энн Лоуэр, тетя Нормы Джин, взяла ее в свою семью. После 12- ого дня рождения на нее начал нападать один из сыновей Лоуэр.

Несколькими годами позже Норма вновь вернулась к Грейс Макки, где и встретила сына соседа, Джима Дахерти. В 16 лет Норма вышла за него замуж.

В 1944 году Джима призвали к военной службе. Получив работу на фабрике самолетов, Норма уехала жить со свекровью.

Армия послала фотографа, чтобы показать солдатам на далеких фронтах как их жены помогают ковать победу, поддерживая им боевой дух. Фотограф был увлечен Нормой Джин, и поместил ее снимок в журнал. К 1946 году она была на 33 глянцевых обложках и позировала высшим фотографам. Грейс Макки упорядочивала развод для нее.

В июле 1946 года Норма Джин получила первый контракт в "ХХ век - Фокс", который она подписала, используя имя Мэрилин Монро. Она получила роль в "Scudda - Hoo!". Единственные ее слова там были "Эй, Рад!". Затем последовал фильм "Опасные годы". "ХХ век - Фокс" не возобновил с ней контракт в 1947 году.

Удача последовала в кинокомпании "Коламбия". Однако Мэрилин доставались не самые лучшие роли. Тогда она имела дело с Джонни Хайдом - заместителем председателя агентства Уильяма Морриса. Именно он получил для нее крошечную роль в "Асфальтовых джунглях". После смерти Хайда в 1950 году, Мэрилин вновь подписала семилетний контракт с Фокс.[[30]](#endnote-30)

Небольшие роли в лентах «Опасные годы» (1947 год), «Асфальтовые джунгли» и «Все о Еве» (обе 1950 года), «Обезьяньи проделки» (1952 год) или главные роли в фильмах «Ниагара», «Джентльмены предпочитают блондинок» (оба 1953 года), «Как выйти замуж за миллионера» (1954 год) – все это, в сущности, вариации одного и того же образа: звезды комедии и легкой мелодрамы 50-х годов.[[31]](#endnote-31)

Уже к концу 1951 года Монро получала 2-3 тысячи писем от поклонников в неделю. Она начала встречаться со звездой бейсбола Джо ди Маджо. 14 января 1954 года они поженились. После медового месяца Мэрилин бурно взялась за работу над картиной "Семь лет желания". 27 октября 1954 года она подала на развод. Рождество Мэрилин отмечала на квартире в Нью-Йорке. В это время у нее был роман с Артуром Миллером. "Семь лет желания" стал самым кассовым фильмом лета 1955 года. 29 июня 1956 года она вышла замуж и уехала в Англию на съемки фильма "Принц и хористка".

Мэрилин возвратилась в Голливуд, чтобы работать над картиной "Автобусная остановка". Работа выходила за рамки ее амплуа, приносившего огромные доходы. И актриса, предвидя досаду продюсеров, сама профинансировала картину «Принц и хористка». Она имела проблемы в наборе ролей и принимала большие дозы снотворных средств. 20 января 1961 года Мэрилин разошлась с Артуром Миллером. Вскоре, личный врач отправил ее в нью-йоркскую больницу, где Мэрилин пролежала несколько дней. Следующим же вечером после ее звонка Джо ди Маджо прилетел из Флориды и забрал Мэрилин домой.

Одна из наиболее известных работ Монро – в голливудской комедии «Некоторые любят погорячее» (1959 год; в отечественном прокате «В джазе только девушки») Билли Уайлдера (1906 – 1985 года). Музыкальная лента, в которой Монро блеснула вместе с Тони Кертисом, пользовалась успехом. Однако несмотря на систематические занятия актерским мастерством, Монро не удалось стать серьезной актрисой.

В апреле 1961 года она вернулась в Лос-Анджелес для работы в фильме, оказавшимся для нее последним, "Неприкаянные". Но уже на второй день съемок осталась дома, ссылаясь на усталость.

19 мая 1961 года на площади Мэдиссон Мэрилин пела "С Днем Рождения, мистер президент" Джону Кеннеди. Вскоре у Монро случилась очередная передозировка наркотиков. Джо ди Маджо прибыл на ее спасение снова. Они решили вступить в повторный брак и установили дату на 8 августа 1962 года, но вечером 4 августа Мэрилин была найдена в своем доме без признаков жизни.

Смерть актрисы вызвала множество предположений. О Монро стали писать книги и снимать фильмы (киноантология «Мэрилин», 1963 год; «Норма Джин и Мэрилин», 1998 год). [[32]](#endnote-32)

Тяжелое детство, конец жизни самоубийством. Между этими страшными периодами жизни Мэрилин Монро был прекрасный период известности, славы, любви поклонников, а также множества любовных приключений. Но все-таки этот период по сравнению с первым не имел такого значения, раз Норма Джин решила на пике своей популярности покончить жизнь самоубийством.

Главные достижения Голливуда связаны с разработкой жанров:

Комедии М. Линдера, Ч.Чаплина, Б.Китона, Г.Лойда, братьев Маркс

Мелодрамы с участием Р.Валентино

Вестерны Д.Форда

«Черные» фильмы с Х. Богартом

Мюзиклы с Ф. Астером и Д. Келли

Триллеры А. Хичкока

И т.д., вплоть до фантастических лент, ужасов, боевиков и блокбастеров последнего времени, - все эти жанры живут и возникают «по требованию» массового зрителя, задают достаточно узкие рамки для самовыражения режиссера.[[33]](#endnote-33)

**III. Современный период**

***§1. Заокеанская держава. Зрелище или искусство?***

Американское кино 60-х годов XX столетия переживало своеобразную «пересменку»: актеры и режиссеры, создававшие прежде славу Голливуда, сходили со сцены. Новые добивались успехов, но не дорастали до популярности «старой гвардии». Положение осложнялось победным шествием телевидения. По этой причине с начала 50-х до конца 60-х годов количество кинотеатров в США уменьшилось почти на треть. Это еще сравнительно благополучная цифра: в некоторых странах посещаемость падала на восемьдесят процентов. Кроме того, менялся состав публики: ее основу начали составлять «яппи» (сокращенно от англ. young urban professionals – буквально «молодые городские профессионалы»), т.е. работники всевозможных фирм и компаний. Перед новыми кинематографистами встала задача вернуть кино популярность, а кинотеатрам – зрителей. Ее решили художники, которых называют вторым поколением «нового Голливуда».[[34]](#endnote-34)

***§2. Мастера кинофантастики***

Самых известных мастеров кинофантастики четверо: Джордж Лукас (родился в 1944 году), Стивен Спилберг(родился в 1947 году), Фрэнсис Форд Коппола (родился в 1939 году), Мартин Скорсезе (родился в 1942 году). Иногда их объединяют шутливым прозвищем movie brat (англ. буквально «киноотродье», «киноотпрыски»). Они получили специальное кинематографическое образование, и знания в области истории и теории кино оказали воздействие на их режиссерский стиль. Эти мастера снимали кино разных жанров. Скорсезе предпочитал мелодраматические повествования, Коппола – боевики и мистические «ремейки» (от англ. «переделывать», «делать заново») – переснятые фильмы, Лукас и Спилберг – фантастику. Картины Копполы «Крестный отец» (1972 год) и Спилберга «Челюсти» (1975 год) открыли новую эру в кино Америки – эпоху так называемых блокбастеров.[[35]](#endnote-35)

***§3. Джордж Лукас***

Многие художники ждут признания десятилетиями. Лукас же в тридцать три года не просто прославился своей третьей картиной – знаменитыми «Звездными войнами» (1977 год), а навсегда вошел в историю кино.

Успех «Звездных войн» был ошеломляющим, доходы от проката в десятки раз превысили средства, затраченные на постановку фильма. Картина потребовала от режиссера огромных усилий, поэтому Лукас, не отличающийся крепким здоровьем, заявил, что продолжение «Звездных войн» будут снимать другие режиссеры, а он займется общим руководством. Первоначально предполагалось снять девять фильмов об истории «звездных войн»; после первой ленты появилось еще две: «Империя наносит ответный удар» (1980 год, режиссер Ирвин Кершнер) и «Возвращение Джидая» (1983 год, режиссер Ричард Маркуанд). Через некоторое время Лукас пообещал, что новые картины выйдут к двадцатилетнему юбилею первой части. И только в 1999 году появились сообщения о том, что продолжение готово. Фильм «Звездные войны. Эпизод 1. Скрытая угроза» появился летом того же года.[[36]](#endnote-36)

***§4. Стивен Спилберг***

Сегодня, когда мы говорим о настоящем, фантастическом успехе в кино, одним из первых имен, которые приходят на ум, является, конечно, Стивен Спилберг. Его фильмы вот уже два десятилетия гремят по всему миру. Кассовые доходы от них ни с чем не сравнимы. Если о каком-то фильме или режиссере говорят как о чем-то из ряда вон выходящем, то всегда рядом появляется фигура Спилберга. Потому что величина любого настоящего успеха оценивается в сравнении с успехом Спилберга.[[37]](#endnote-37)

Стивен Спилберг родился в семье инженера-компьютерщика и пианистки, предки которой приехали в США из России. К фантастике он обратился намного раньше, чем Лукас и первого успеха добился за два года до «Звездных войн». Картины Спилберга отличаются от фэнтези Лукаса.[[38]](#endnote-38)

Стивен Спилберг ворвался в массовое сознание зрителей в 1975 году фильмом "Челюсти" и с тех пор практически ежегодно будоражит мир кино новыми работами, каждая из которых открывает все новые и новые грани его блестящего таланта. Фильм «Челюсти» сделан в жанре фильма ужасов. В таких кинолентах действуют зловещие существа: мертвецы, встающие из могил, зомби, чудовища, но гигантская акула, нападающая на людей в фильме Спилберга, среди них не встречалась. Невиданный персонаж настолько поразил воображение публики, что появилось три продолжения картины и подражания ей вроде «Челюстей Сатаны» (1981 год), где акулу заменил гигантский змей. Чудовища в фильмах ужасов олицетворяют злые, разрушительные страсти; спилберговская акула выражала их так же, как динозавры и другие ящеры в «Парке юрского периода» (1993 год). За первые десять дней проката в Америке эта картина принесла около ста двадцати миллионов долларов дохода и скоро стала одной из самых кассовых лент в истории мирового кино. «Парк юрского периода» впечатляет непредсказуемостью сюжета и реалистическими спецэффектами. Некоторые динозавры даже изготовлены в натуральную величину.

О космических пришельцах повествуют два фильма Спилберга: «Тесные контакты третьего рода» (1978 год) и «Инопланетянин» (1982 год) – наиболее значительная, по мнению американской критики, картина. В ней рассказывается о ребятах, которые спасают от злых взрослых трогательное существо – лопоухого, большеглазого пришельца из космоса, как спасали бы, например, любую беззащитную зверушку. Фильм подкупает своей чистотой и благородством персонажей. Это одна из самых «кассовых» картин за всю историю кино: прокат по всему миру дал 720 млн долларов, и с тех пор доходы не переставали поступать, перевалив за миллиард долларов!

Киноленты Спилберга об археологе Индиане Джонсе выказывают весьма отдаленное родство с фильмами Лукаса, поскольку связаны с жанром единственно тем, что археолог борется за вещи древние, необыкновенные – за ковчег, хранящий скрижаль с заповедями, которые Господь передал пророку Моисею на горе Синай («Искатели потерянного ковчега», 1981 год), или за Грааль, священный сосуд, в который, по преданию, собрали кровь распятого Христа («Индиана Джонс и последний крестовый поход», 1989 год). В основу картин легли приключенческие сериалы 30-х годов. Образ нового крестоносца придумал Джордж Лукас, но сам не стал разрабатывать находку, а передал Спилбергу. Этот подарок – свидетельство тесной связи «киноотпрысков» между собой. Спилберг воспользовался им мастерски: выплеснул на экран череду захватывающих приключений героя.

В 90-х годах после «Парка Юрского периода», режиссер отошел от фантастики. Его картины «Список Шиндлера»(1993 год), за который он получил режиссерского «Оскара», и «Спасая рядового Райна» (1988 год), повествующие о Второй мировой войне, пользуются успехом, однако американская критика называет их «взрослыми» в отличие от прежних, фантастических, которые, по ее мнению, предназначены для детей всех возрастов – от пяти до восьмидесяти. Кинофантастика – это наглядное выражение, с одной стороны, подсознательных страхов, а с другой – надежд и устремлений зрителя. Главные особенности таких фильмов – блеск вымысла, динамика действия, состоящего из погонь, опасностей, драк, любовных похождений и комических ситуаций. Все, что требуется от зрителя, - насладиться специально сделанным для него действом. [[39]](#endnote-39)

Спилберг применяет световые эффекты собственного изобретения (усиленная обратная подсветка, рассеянный свет), придающие многим сценам совершенно сюрреалистический вид. Иногда свет направляется чуть ли не прямо в объектив кинокамеры, выявляя мельчайшие подробности изображения, внушающие зрителям чувства неуверенности и страха. «Для меня художественный фильм — это непрестанное энергичное движение, борьба света и тьмы»,[[40]](#endnote-40) — говорит Спилберг.  
Его основные ориентиры: сюжет, освещение, темп и визуально-эмоциональная вовлеченность зрителей.

В молодости, еще тогда, когда он только учился мастерству и совершенствовал его, Спилберг был в первую очередь озабочен качеством своей продукции. И уже в первых фильмах можно найти элементы его общей жизненной философии, проявившейся в поздних работах в более развернутом виде.

Стивен Спилберг: Награды Киноакадемия США (Оскар)

1999 поб. Лучший Режиссер - Спасти Рядового Райана

1999 ном. Лучший Фильм (как продюсер) - Спасти Рядового Райана

1994 поб. Лучший Фильм (как продюсер) - Список Шиндлера

1994 поб. Лучший Режиссер - Список Шиндлера

1987 поб. Специальная Награда имени Ирвина Толберга

1986 ном. Лучший Фильм (как продюсер) - Пурпурный цвет

1983 ном. Лучший Режиссер - Инопланетянин

1983 ном. Лучший Фильм (как продюсер) - Инопланетянин

1982 ном. Лучший Режиссер - Индиана Джонс в Поисках Утраченного Ковчега

1978 ном. Лучший Режиссер - Близкие Контакты Третьей Степени

Золотой Глобус (Golden Globes, USA)

2002 ном. Лучший Режиссер - Искусственный Интеллект

1999 поб. Лучший Режиссер - Спасти Рядового Райана

1998 ном. Лучший Режиссер - Амистад

1994 поб. Лучший Режиссер - Список Шиндлера

1986 ном. Лучший Режиссер - Пурпурный цвет

1983 ном. Лучший Режиссер - Инопланетянин

1982 ном. Лучший Режиссер - Индиана Джонс в Поисках Утраченного Ковчега

1978 ном. Лучший Режиссер - Близкие Контакты Третьей Степени

1978 ном. Лучший Сценарий - Близкие Контакты Третьей Степени

1996 ном. Лучший Режиссер – Челюсти[[41]](#endnote-41)

Сегодня Стивен Спилберг - очень богатый человек. Его состояние оценивается более чем в 600 млн. долларов. Он занимается не только производством художественных фильмов, но и телевизионными сериалами, мультипликационными фильмами, принимает участие в развитии товарной индустрии, рожденной на основе его же "фантастических" киномиров, вкладывает средства в образовательные компьютерные программы и даже является совладельцем ресторана... на подводной лодке.

Тяжелый путь восхождения на «Олимп» (Голливуд) был у Стивена Спилберга. Но он смог внести огромный вклад в историю не только американского, но и мирового кинематографа и стать известнейшим режиссером всех времен и народов благодаря своему трудолюбию и усердию.

***§5. Роберт Земекис***

Сценарист, продюсер, один из самых успешных и талантливых режиссеров США. Родился в 1951 году. Первая самостоятельная картина – «Роман с камнем» (1984 год). Наибольшую известность имеют ленты «Назад в будущее» (1985) и «Форрест Гамп» (1996 год; шесть премий «Оскар»). Герой первого фильма, тинэйджер Марти Мак-Флай, в машине времени отправляется в прошлое и встречается со своими родителями – совсем молодыми людьми, которым Марти преподает урок смелости и независимости. Вернувшись домой, герой видит, что родители изменились: теперь это преуспевающие, энергичные люди. Фильм получил продолжение в виде двух серий и анимационного телесериала. «Форрест Гамп» - описание жизни современного рядового американца (в главной роли – Том Хэнкс).[[42]](#endnote-42)

***§6. Фрэнсис Форд Коппола***

Среди художников, прославивших «новый Голливуд», самая сложная судьба у Фрэнсиса Форда Копполы. Если его творческий путь изобразить в виде диаграммы, то линия на ней сначала будет долго и плавно подниматься, затем стремительно и резко подскочит вверх, образовав два-три пика, и сразу же опустится, долго будет тянуться на нижнем уровне и наконец опять подскочит. Коппола начал раньше других членов «киноотпрысков»: первую – дешевую по бюджету и не получившую признания – картину режиссер поставил в 1963 году. Его фильмы 60-х годов – это пологий подъем; пики же приходятся на 70-е годы.

Копполу не привлекала фантастика, как Лукаса и Спилберга; вершинами его творчества стали эпические повествования. Традиционный киноэпос – это широкое полотно, изображающее жизнь нескольких поколений какого-либо рода, или картина масштабного исторического события, воссозданная через многообразные судьбы людей, в нем участвующих. Сюжеты эпических фильмов Копполы построены по тому же рецепту. Он сын итальянских эмигрантов, поэтому вполне естественно, что три части картины «Крестный отец» (1972, 1974 и 1990 года) рассказывают об истории рода его бывших соотечественников. Чтобы защитить знакомых и близких от несправедливости и вымогательства на новой родине за океаном, глава рода – дон Вито Корлеоне создает мафиозную «семью». Она растет и крепнет, и дону Вито приходится воевать с другими «семьи», претендующими на владения Корлеоне.

В американском кино всегда была широко представлена гангстерская тема. Но никто до Копполы не подходил к ней эпически, т.е. не изображал «производство» преступлений как любую другую деятельность и не показывал людей, причиной нравственного падения которых становилось убийство ради убийства, а не те непомерные желания, какие обычно испытывали герои гангстерских лент. Новизна подхода к теме и предопределила успех «Крестного отца». [[43]](#endnote-43)

Иная разновидность эпоса лежит к основе картины «Апокалипсис сегодня» (1979 год), еще одной – может быть, самой высокой – вершины в творчестве режиссера. Фильм представляет широкое полотно войны во Вьетнаме (1965 – 1973 года), состоящее из деталей, которые появляются по ходу путешествий капитана армейской разведки, посланного в глухие места на границе с Камбоджей. Там обосновался командир, вышедший из подчинения армейским властям и проповедующий жестокость как норму жизни.

Кинематографисты и критики встретили картину доброжелательно, фильм был выдвинут на премию «Оскар» в восьми номинациях и получил две премии: за операторскую работу и звуковое оформление. Однако в прокате он не оправдал затраченные средства , что привело режиссера на грань банкротства. Как раз после полупровала «Апокалипсиса…» и произошло нечто вроде застоя в творчестве Копполы: больше десятилетия он снимал скромные, недорогие ленты, не имевшие успеха и не поправившие его финансовое положение. Владельцы студий были готовы разочароваться в режиссере, но третьей частью «Крестного отца» Коппола доказал, что способен снова завоевать публику, а лентой «Дракула Брэма Стокера» (1992 год) закрепил свой успех. В этом фильме вампир, герой известного «черного романа» ирландского писателя, предстает не кровожадным монстром, а существом, страдающим из-за утраты души и своего бунта против Бога. [[44]](#endnote-44)

Как мы видим, путь Фрэнсиса Форда Копполы на большую сцену очень труден и нестабилен, об этом говорится вначале текста. Но все-таки ему удалось получить мировую известность и навсегда закрепить свое имя в истории американского кинематографа.

***§7. Мартин Скорсезе***

Скорсезе занимает среди movie brat особое место – как бы в стороне: в отличие от других «киноотпрысков» он не привязан к Голливуду. Иногда режиссер там работает, но предпочитает Нью - Йорк – город, где родился и вырос. Как и Коппола, Скорсезе происходит из семьи итальянских эмигрантов. Его детство прошло в нью-йоркском квартале «Маленькая Италия»; впечатления детских лет легли в основу многих фильмов режиссера. «Фирменный продукт» Скорсезе – картины, которые можно назвать биографическими. Режиссер начал творческий путь биографиями своих земляков по «Маленькой Италии». Героями киноленты «Кто стучится в мою дверь» (1969 год; первый полнометражный фильм Скорсезе) и картины «Злые улицы» (1973 год), которая принесла ему известность, являются юноши итало-американцы, вступающие в жизнь и сталкивающиеся с ее жестокостью. Еще более биографичен «Бешеный бык»[[45]](#endnote-45) (1980 год) – история жизни реального лица, боксера, чемпиона США в среднем весе, - от его дебюта до нравственного падения после ухода с ринга.

Самые знаменитые из биографий Скорсезе – «Таксист» (1976 год), завоевавший главный приз Каннского фестиваля, и вызвавшее нападки верующих «Последнее искушение Христа» (1988 год). Герой первой ленты – ветеран вьетнамской войны. У него расшатана нервная система, он страдает бессонницей, поэтому работает таксистом по ночам, когда зло, уже не опасаясь солнечного света, выползает на улицы Нью-Йорка. Таксист как губка впитывает это зло; ему кажется, что ночные улицы переполнены грабителями, насильниками, наркоманами. Не выдержав нервного напряжения, он устраивает кровавую бойню, спасая от гангстеров сбежавшую из дома тринадцатилетнюю девочку. Эта роль прославила юную исполнительницу Джоди Фостер, ныне одну из самых ярких звезд Голливуда.

Таксиста искушает зло ночных улиц, Христа в фильме Скорсезе – тихая, спокойная жизнь рядового обывателя. Верующих возмутили сцены, где распятый Христос сходит с креста, возвращается к ремеслу плотника, женится, заводит детей. На самом деле все эти события с Христом не происходят – они ему только привиделись, а наваждение наслал на него сатана. По существу, во всех кинобиографиях Скорсезе героев искушает кто-то или что-то – одни поддаются искушению, как таксист, другие же преодолевают его, как Христос в «Последнем искушении … ».[[46]](#endnote-46)

***§8. Джеймс Бонд***

Первый фильм о супершпионе, имеющем «вид на убийство», т.е. получившем право физически уничтожать противника, был снят в 1962 году – ровно через десять лет после того, как Иэн Ланкастер Флеминг (1908 – 1964 года), английский писатель, придумавший Бонда, опубликовал свою первую книгу. К моменту выхода картины герой Флеминга уже пользовался известностью: клубы поклонников собирали сведения о его жизни, как в свое время коллекционировали подробности о другом вымышленном герое – Шерлоке Холмсе. Знатоки оружия и разведки обсуждали экипировку Бонда и методы его «работы». Даже американский президент Джон Кеннеди стал страстным почитателем супершпиона. Тем не менее лишь кино сделало его легендарным – только когда Бонд появился на экране, его назвали «образцовым героем послевоенного мира». Свое тело одалживали герою пять актеров; самым лучшим среди них – как бы эталонным Бондом – признан шотландец Шон Коннери (настоящее имя Томас, родился в 1930 году), первый исполнитель роли.

До сих пор вышло восемнадцать фильмов о супершпионе (при том, что Флеминг написал лишь тринадцать романов); в каждом из них действие развивается по одинаковой схеме: безумный злодей готовит гигантское по масштабам и дерзости преступление – например, собирается завладеть атомной бомбой, сделать радиоактивным весь золотой запас США или похитить космический спутник. Злодей захватывает Бонда, вступившего с ним в борьбу, но тому удается спастись с помощью влюбившейся в него девушки – помощницы злодея (или иначе с ним связанной).

Если одну и ту же историю рассказывают восемнадцать раз и она не приедается, значит, дело не в сюжете, а в настроениях, волнующих публику, которые усиливаются и активизируются понравившимися сюжетами. Социологи и критики связывают успех «бондианы» с тем, что в 60-х годах начался новый этап научно-технической революции: человечество вышло в космос, появилось видео, компьютеры, и т.д. В «бондиане» на технику покушаются лишь злодеи, которые не способны без нее обрести могущество. Бонд прекрасно владеет техникой, но может обойтись и без нее – супершпион побеждает благодаря своим физическим данным, опыту и мужеству. С помощью молодца, полагающегося только на собственные силы, зрители изживают свой страх перед неизведанностью перспектив, которые открыла научно-техническая революция. [[47]](#endnote-47)

***§9. Лайза Миннелли***

Актерская культура досталась Лайзе Миннелли (родилась в 1947 году) по наследству от отца, известного режиссера Винсента Миннелли прославившегося своими киномюзиклами, и от матери – знаменитой актрисы Джуди Гарленд, звезды, взошедшей на голливудском небосклоне в конце 30-х годов. «Передача по наследству» отнюдь не образное выражение: маленькая Лайза уже в три года появилась вместе с родителями на съемочной площадке, а в семнадцать уже выступала с матерью на сцене как профессиональная певица. Весь накопленный опыт актриса с предельной силой реализовала в мюзикле «Кабаре» (1972 год), где сыграла эстрадную певичку Салли, выступающую в Берлине начала 30-х годов, когда фашизм уже уверенно шел к власти. В картине Лайза Миннелли продемонстрировала все свои дарования – певицы, танцовщицы и незаурядной драматической актрисы. Эта роль – вершина творческого пути Миннелли в кино. После «Кабаре» она снимается редко, предпочитая концертную деятельность.[[48]](#endnote-48)

Мартин Скорсезе был влюблен в Лайзу, это произошло на съемках его знаменитого мюзикла «Нью-Йорк, Нью-Йорк!», где Миннелли исполнила главную роль вместе с Робертом Де Ниро. Будучи женатым на Джулии Кэймерон, Скорсезе мог говорить только о Лайзе, после чего она его бросила. Их роман так и не закончился ничем, Скорсезе понял, что не может обходиться без женщин, недаром он женился целых шесть раз!

***§10. «Оскар»***

Кинематографическая премия «Оскар», пожалуй, самая старая в мире. Ее решили учредить в 1927 году и первый раз присудили в 1929 году по итогам предыдущего сезона.

Для участия в 1929 году нужно было заплатить 10 долларов. Желающих оказалось 250 человек. Все они поместились в банкетном зале отеля «Голливуд-Рузвельт» в Лос-Анджелесе. Эта была единственная церемония, которую журналисты не удостоили своим вниманием. Уже в следующем году местная радиостанция вела прямой репортаж, длившийся час. 19 марта 1953 года вручение «Оскара» впервые транслировалось по телевидению. [[49]](#endnote-49)

Тогда еще не раздавали знаменитые позолоченные статуэтки длиной в тринадцать с половиной дюймов, изображающие мужскую фигуру с мечом в одной руке и коробкой пленки – в другой. Статуэтки появились в 1931году, тогда же они и получили свое имя. По голливудской легенде, секретарша Американской академии кинематографических искусств и наук (англ. Academy of Motion Picture Arts and Sciences - AMPAS), присуждающей призы, увидев фигурку, восторженно воскликнула, что изображенный человек очень похож на ее дядю Оскара. Присутствовавшие при этом газетчики подхватили реплику дамы и растиражировали ее в своих изданиях, заставив тем самым окрестить безымянную скульптурку. Теперь уже никто не называет приз «премией Американской академии кинематографических искусств и наук», как гласит официальный титул; все говорят просто: «Оскар».

Кандидатов на премию выдвигают по секциям (их двенадцать, двадцать четыре номинации) – например, режиссеры называют тех режиссеров, кого они считают лучшими в данном году, причем обязательно несколько имен, а не одно; операторы выдвигают операторов и т.д. Затем происходит общее тайное голосование по предложенным кандидатурам, в котором участвуют все члены академии – их количество колеблется от четырех с половиной до пяти тысяч человек. Статистики подсчитали, что счастливчики, удостоенные «Оскара», могут дополнительно собрать в прокате до двадцати миллионов долларов. [[50]](#endnote-50)

Имена победителей до последней секунды остаются в тайне. Но так было не всегда. Раньше результаты голосования академиков сообщались газетам заранее с условием публиковать их не раньше 23-х часов в день церемонии. Но в 1940 году произошёл конфуз: одна газета напечатала имена победителей раньше срока. С тех пор академия перешла к запечатанным конвертам, что практикуется до сих пор.

Когда-то российский критик и литературовед Виктор Борисович Шкловский предложил понятие «гамбургский счет».[[51]](#endnote-51) Согласно Шкловскому, выступавшие на ярмарках немецкие борцы после окончания коммерческого сезона запирались в задней комнате одного гамбургского трактира и до изнеможения боролись «по-честному», чтобы установить собственную табель о рангах и определить, кто сильнее. Присуждение «Оскара» тоже своего рода «гамбургский счет». К чести организаторов, все происходит в достаточной степени открыто – церемония награждения стала со временем пышным зрелищем, которое телевидение транслирует чуть ли не на весь мир. Конечно, бывают в «оскаровском счете» обиженные и несправедливо обойденные, однако ошибки и промахи не могут затмить идею установления ежегодной кинематографической табели о рангах.

За всю историю присуждения премий советские и российские получали «Оскар» 6 раз. Это в 1943 году картина документалистов Варламова и Капалина « Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», год спустя «Радуга» Марка Донского, в 1968 году « Война и мир » Сергея Бондарчука, в 1980 году «Москва слезам не верит » Владимира Меньшова, в 1994 году «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова и анимационный фильм «Старик и море» Александра Петрова в 1999 году.[[52]](#endnote-52)

***§11. «Золотой глобус»***

Церемония вручения наград «Золотой Глобус» является своеобразной разминкой перед вручением «Оскара» - зачастую лауреаты этой премии становятся и обладателями золотых статуэток. Вторая по престижности награда в мире кино присуждается Ассоциацией иностранной прессы Голливуда с 1944 года. В отличие от «Оскара» данная премия имеет отдельные номинации для серьезного кино (драма ) и развлекательного (комедия или мюзикл).

В отличие от вручения премии Американской академии киноискусства (Оскар), церемония раздачи «Золотых глобусов» проходит в непринужденной обстановке. Номинанты и гости церемонии сидят за столиками, где им в обязательном порядке предлагают спиртные напитки. За столиками можно курить.

Лауреаты премии определяются голосованием, в котором участвует около сотни человек, входящих в Ассоциацию иностранной прессы Голливуда (организация журналистов Лос-Анджелеса, работающих на иностранные издания). Данная ассоциация является главным спонсором церемонии.

Первая телетрансляция церемонии состоялась в 1958 году. Вплоть до 1963 года свидетелями награждения могли стать лишь телезрители Лос-Анджелеса.

Наибольшее количество наград (5 Золотых Глобусов) отхватили следующие картины, которых к настоящему моменту тоже насчитывается ровно пять – «Доктор Живаго» в 1966, «Любовная история» в 1971, «Крестный отец» в 1973, «Пролетая над гнездом кукушки» в 1976 и «Звезда родилась» в 1977.

Картинам «Доктор Живаго», «Пролетая над гнездом кукушки» и «Звезда родилась» удалось показать 100%-ый результат – фильмы получили по 5 номинаций, одержав победу в каждой из них.

Наибольшее количество номинаций (9) в 1976 году выпало на долю картины «Нэшвилл» (любопытно, что фильм смог одержать победу лишь в одной категории - «Лучшая песня»). Второе место с восемью номинациями делят «Кабаре» (1973), «Багси» (1992) и «Титаник» (1998). [[53]](#endnote-53)

В 1967 году картина «Кто боится Вирджинии Вульф?» была заявлена в семи номинациях, но не смогла одержать ни одной победы. В 1991 году повторение антирекорда выпало на долю «Крестного отца 3» (7 номинаций без наград).

Излюбленным актером Ассоциации может по праву считаться Джек Николсон, одержавший шесть побед в персональных номинациях. Фрэнсис Форд Коппола, Ширли МакЛэйн, Розалинд Расселл и Оливер Стоун делят второе место с пятью наградами. Любопытно, что Розалинд Рассел удалось показать 100%-ый результат – все пять номинаций обернулись для актрисы победами (но в то же время в ее активе нет ни одного «Оскара»).

Рекордсменом по количеству номинаций (22) является актер Джек Леммон, на втором месте расположилась Мэрил Стрип (19). [[54]](#endnote-54)

***§12. Звезды «Нового Голливуда»***

Режиссеры, преобразившие Голливуд в 70-х годах, не только принесли с собой новые сюжеты и темы, не только обновили киноязык, сделав его более выразительным и гибким, - они вместе с тем значительно перестроили систему звезд. В «старом Голливуде» фильм являлся как бы дополнением к звезде, фоном, на котором она демонстрировала свою привлекательность. Поскольку сюжеты картин подстраивались под звезду, то редко менялись в своей сути, оставаясь однотипными. Немецкий историк кино Энно Паталас, написавший «Социальную историю звезд», легко распределял актеров по типам: «парень с нашей улицы», «чужак», «светская дама», «роковая женщина» и т.д и т.п.

Лучшие режиссеры «нового Голливуда» в каждом случае стремились создать на экране особый, неповторимый мир. Для этого не годились старые типажи, и понадобились новые актеры. Им должны быть присущи, казалось бы, взаимоисключающие свойства: чтобы вписаться в особенную, уникальную атмосферу картины, новая звезда, выступая у разных режиссеров, должна меняться, т.е. быть многоликой, оставаясь в то же время индивидуальностью.

Актерская судьба Джека Николсона (родился в 1937 году) может служить выразительным примером перестройки, происшедшей в актерском цехе Голливуда. До того как прославиться у новых режиссеров, Николсон снимался более десяти лет, прозябая на вторых и третьих ролях в незначительных картинах. «Новый Голливуд» стал для актера чем - то вроде Санта-Клауса, принесшего славу в своем мешке с подарками. Николсон привлек внимание удивительным, только ему присущим сплавом внешней ленивой пластичности и внутренней эмоциональной свободы. Актер покорил зрителей во многих картинах, но предельно «пронзителен» был в фильме Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». Роль побежденного бунтаря считается лучшей и главной работой актера.[[55]](#endnote-55)

Если новые режиссеры «перевоспитали» давно снимавшегося Николсона, то Роберта Де Ниро (родился в 1943 году) они формировали начиная с первых его шагов. В конце 60-х годов актер начал сниматься у молодого сценариста и режиссера Брайана Де Пальмы (родился в 1940 году), тоже итало-американца, как и Де Ниро. Однако главные удачи актера связаны с Мартином Скорсезе, в фильмах которого он выступал восемь раз – от «Злых улиц» до «Казино», включая «Таксиста» и «Бешеного быка» (за последнюю ленту Де Ниро получил премию «Оскар»). Чтобы достоверно сыграть ушедшего с ринга и опустившегося боксера, исполнитель главной роли совершил своеобразный подвиг – поправился на тридцать килограммов, для чего съемки прервали на несколько месяцев. Де Ниро может сыграть и развязного гангстера («Злые улицы»), и скромного рабочего с фабрики («Стэнли и Айрис», 1990 год, режиссер Мартин Ритт), преображаясь не внешне, т.е. благодаря гриму, а внутренне – с помощью мимики, пластики движений и т.д. Под неброской внешностью актера скрыта огромная внутренняя сила – Де Ниро преображается, умело ее контролируя и дозируя.

Внутренняя энергия вознесла Сильвестра Сталлоне (родился в 1946 году) к вершинам успеха, причем в буквальном смысле слова. С детства познавший нужду, исключенный из школы за дурное поведение, работавший чистильщиком клеток в зоопарке, он был одержим желанием стать киноактером, причем не рядовым, а знаменитым. Мечта долго не осуществлялась, пока Сталлоне не взял дело восхождения к славе в собственные руки. Он сочинил сценарий о боксере-любителе, решившемся выступить против знаменитости, добился денег на постановку и после премьеры фильма «Рокки» (1976 год) проснулся звездой. По существу, Сталлоне сам себя создал. Заряд, вложенный в «Рокки», оказался настолько большим, что энергии хватило на четыре фильма-продолжения.

Интересно, что первой картиной Сталлоне считаются «Бананы» (1970 год) режиссера Вуди Алена (настоящие имя и фамилия Ален Стьюарт Кенинсберг, родился в 1935 году) – классика американской комедии. Но в полной мере Сталлоне развернулся после сериала «Рокки» (он был автором сценария и исполнителем главной роли в первой части, а со второй по пятую – еще и режиссером). Фильмы про Роки стали важным знаком возвращения Голливуда к главным американским ценностям: семье, домашнему очагу, любви, отодвинутым на некоторое время молодежной контркультурой 60-х годов. Это направление Сталлоне закрепил в «патриотическом» сериале о вьетнамском ветеране Джоне Рэмбо (1982 – 1988 года), точно совпавшем по настроению со временем правления Рональда Рейгана (1981 – 1989 года). Фильм подчеркнул оживающий оптимизм американцев, задавленных комплексом вины и неудачи после поражения войск США во вьетнамской войне. [[56]](#endnote-56)

Сокрушающий врагов Соединенных Штатов, завернутый в звездно-полосатый флаг, Рэмбо стал одним из символов преодоления «вьетнамского синдрома». Впрочем, будучи талантливым, умным человеком и хорошим актером, Сталлоне неоднократно пытался сломать созданный им же стереотип, наработанный типаж – например, в комедиях «Оскар» (1991 год) и «Стой! Или моя мама будет стрелять» (1992 год), - однако эти попытки заканчивались финансовыми потерями. И только роли в полюбившихся зрителям *экшенах* (англ. action – «остросюжетный фильм») «Разрушитель» (1993 год) и «Скалолаз» (1994 год) возвратили утраченные было позиции.

В отличие от Сталлоне Дастин Хофман (родился в 1937 году) предстает на экране наследником огромной актерской культуры. У него отнюдь не романтическая внешность, и тем не менее актер, как заметил один из критиков, «блестяще опроверг основной завет старого Голливуда: “Внешность актера – его судьба”». Доведись Хофману работать в кино 30 – 50-х годов, его уделом стали бы характерные роли второго плана. Хофман же взошел на голливудский Олимп, поразив зрителя прежде всего незаурядной способностью к перевоплощению – как внутреннему, так и внешнему. В «Маленьком большом человеке»(1970 год) он сыграл пионера освоения Дикого Запада, прожившего сто двадцать один год, и скорпулезно передал все изменения облика героя – от ранней юности до глубокой старости. В «Человеке дождя» (1988 год) актер исполнил роль психически больного человека, почти всю жизнь проведшего в клинике, и тоже был предельно достоверен. Поразительная способность к перевоплощению проистекает у Хофмана именно от актерской культуры – известна его глубокая и самоотверженная преданность искусству. Правда, он славится также неуживчивым характером и диктаторскими замашками на съемочной площадке.

Таланты Арнольда Шварценеггера (родился в 1947 году), или Арни, как его называют поклонники, совсем другого рода. Сын австрийского полицейского, нищий эмигрант, он приехал в Америку проповедовать культуризм – и преуспел так, что многократно становился чемпионом страны и мира в этом виде спорта. Успех в кино пришел к Арни с экранизации его книги о культуризме «Качая железо» (1977 год; в советском прокате «Накачивая мускулы»). Шварценеггер сыграл богатыря, живущего в некой условной античности («Конан-варвар», 1982 год), но главным образом он исполнял роли полицейских и оперативников, как в «Коммандо» (1985 год) или «Хищнике» (1987 год), и даже киборга-убийцы, как в «Терминаторе». Можно согласиться с распространенным мнением, что экранные роли достались Арни из-за его культуристского великолепия. Однако «накаченных» актеров на экране полно, Шварценеггер же – один. У него, как у многих звезд «нового Голливуда», есть некая внутренняя притягательность, которую именуют «магнетизмом». Он-то и делает актера неповторимым.[[57]](#endnote-57)

***§13. «Титаник». Киноверсии***

Одна из самых трагических катастроф в истории мореплавания - гибель 14 апреля 1912 года английского океанского лайнера «Титаник» давно волновала воображение кинематографистов, и экранные версии катастрофы постоянно колебались от строгой реконструкции фактов до всевозможных фантазий. Образцом реконструкции долго считалась английская картина «Незабываемая ночь» (1958 год).

В 1995 году о «Титанике» сняли документальную ленту, а через год появилась художественная, поставленная режиссером Робертом Либерманом с популярным актером Джорджем Скоттом в роли капитана корабля. Картина принадлежит к тому жанру, который в Америке называют «документальная драма», и скрупулезно прослеживает перипетии трагического рейса, когда «Титаник», столкнувшись с айсбергом, затонул через два часа сорок минут, унеся с собой жизни более чем полутора тысяч человек из двух тысяч двухсот семи находившихся на борту.

Обе ленты превзошел вышедший в 1997 году «Титаник» Джеймса Кэмерона (родился в 1954 году), ставивший рекорды кассовых сборов и увенчанный целой россыпью «Оскаров». Кэмерон принадлежит к числу корифеев современного Голливуда. Его ставят в один ряд с Лукасом и Спилбергом, хотя Кэмерон принадлежит уже к следующему поколению режиссеров. В его картинах, предшествующих «Титанику», - в фантастическом «Терминаторе» (1984 год) и его продолжении «Терминатор -2» (1991 год), в комедийном боевике «Правдивая ложь» (1994 год) неизменно снимался Арнольд Шварценеггер. «Титаник» же вывел на голливудский небосклон новую звезду первой величины – Леонардо Ди Каприо (родился в 1974 году).[[58]](#endnote-58)

***§14. Объемы производства голливудского кино***

***Институты звезд***

Институт звёзд в голливудском кино начал возникать ещё примерно в 1920-х годах, сформировавшись в 1930-х и достигнув рассвета в 1940-х и 1950-х. Звёзды казались зрителям небожителями, будущих звёзд специально готовили на курсах при киностудиях. Огромная пиар-индустрия при крупных киностудиях специально работала над созданием и поддержанием имиджа звёзд. Жёлтая пресса зорко следила за каждым шагом звёзд, рассказывая о всех происшествиях в их жизни и об эксцентричных выходках самих звёзд, которые таким образом проверяли границы своей популярности. Лишь в 1970-х годах, с крушением студийной системы и зарождением современного голливудского кинематографа, интерес к звёздам начал приобретать другой оттенок: звёзды стали ближе, они уже не казались недосягаемыми. С другой стороны, звёзды становились гораздо более самостоятельными и, в конце концов, к 1980-м годам полностью освободились от контроля киностудий и стали сами формировать свой имидж и даже сами выбирать репертуар фильмов, в которых они будут играть. А к 1990-м годам самостоятельность звёзд достигла такого масштаба, что не было преувеличением сказать, что во многом они сами диктуют стиль и направление развития кинематографа, выбирая те или иные фильмы, появление в которых сразу приносит фильмам популярность и высокие кассовые сборы. Таким образом ситуация кардинально изменилась по сравнению с 1940-ми годами: киностудии лишь предлагают материал для звёзд, а звёзды, гонорары которых достигли заоблачных вершин, выбирая тот или иной фильм для съёмки, как раз и задают этим направление развития целых жанров.[[59]](#endnote-59)

**Заключение**

Как ни крути, книжки читать может только грамотный и усердный. А вот кино, по общему убеждению, доступно всем, независимо от образовательного ценза. И его действительно любят все люди всех стран мира, заполняя свой скромный досуг целлулоидными драмами призрачных героев и забывая в двухчасовом промежутке между начальным и финальным титрами свои собственные драмы.

Вспомним с благодарностью ученых и изобретателей: Плато, Рейно, Эдисона, Маре, Ньюбриджа, Демени, братьев Люмьер - всех тех, кто из любви к открытиям помогли изобретению, которое они считали лишь "научной игрушкой" и которое оказалось новым средством выражения машиной, фабрикующей грезы, арсеналов поэзии, учителем, проводником по жизни.

После появления на белом полотне экрана первых немых кинокартин у человека возникли все основания полагать, что отныне движущийся образ живых существ и предметов можно будет сохранить на века, и он был вправе воскликнуть: «Прошлое принадлежит мне!» Но прошлое не принадлежит никому, если судить о нем по этим кинокартинам, ведь они не несут отпечатка нашей памяти, который неуловимо накладывается на то, что вызвано ею, и кажутся еще более устаревшими, потому что течение времени не изменило их вида.

Древние поэмы оживают в устах молодых. Будущему принадлежит право определять ценность произведений. Пьесы, как ни подвластны они времени, иногда могут пережить актеров, впервые вдохнувших в них жизнь. Но кинематографическое произведение, связанное со своей эпохой, как ракушка, прилепившаяся к скале, не подчиняется закону времени, которому оно бросает вызов: неизменное в меняющемся мире, с течением времени лишь удаляется от нас.

В своем реферате я кратко рассказала историю американского кинематографа, пытаясь показать труд и усердие знаменитых артистов, режиссеров. На создание его в прежнем виде, каким мы видим его сейчас, ушло ровно столетие. За это время были и взлеты, и падения, и кризисы, и большой успех. В своем развитии Голливуд обгоняет многие страны, наряду с Францией, Германией и др. борется за первенство. Наша страна пытается выйти на один уровень с США, при этом не подражая им, а имея свою собственную культуру и свой взгляд на окружающий мир (создавая не блокбастеры, а более лиричные фильмы). Может быть, спустя какое-то время России это и удастся, но пока до этого далеко, но следует учитывать, что многие звезды Америки имеют в своем происхождении русские корни, многие просто иммигрировали в США, например предки известнейшего режиссера Америки Стивена Спилберга.

**Литература**

1. Энциклопедия для детей Аванта + Искусство Т.7 часть третья Москва 2000 год

2. Жорж Садуль «Всеобщая история кино» 1958 год

3. Бондаренко «Путешествие в мир кино» 2003 год

4. Сборник научных трудов «Кино и современная культура» 1981 год

5. Толстых «Муза века: сто лет кино» 1995 год

6. Юренев «Краткая история киноискусства» 1997 год

7. Джордж Юэрс «Как индейцы равнин стали символом всех индейцев Северной Америки//Первые американцы» 1998 год 3

8. А.Нефедов «Пляска теней. Магия первых вестернов//Первые американцы» 2001 год 8

9. Мато Нажин «Мой народ сиу: мемуары вождя индейского племени оглала сиу. М: Молодая гвардия» 1964 год

10. Джордж Муни «Религия пляски духов и восстание сиу в 1890 году. М: ЗелО» 1996 год

11. О. Ясененко «Видеообзор// Первые американцы» 2000 год 7; 3

12. www.wikipedia.org.ru.

**Примечания**

1. 1 Энциклопедия Аванта+ стр 454-456 [↑](#endnote-ref-1)
2. Энциклопедия Аванта+ 457 стр. [↑](#endnote-ref-2)
3. Ясененко «Видеообзор//Путешествие в мир кино» 115-119 стр [↑](#endnote-ref-3)
4. А.Нефедов «Пляска теней. Магия первых вестернов//Первые американцы» 54-56 стр. [↑](#endnote-ref-4)
5. Энциклопедия Аванта + стр. 481 стр. и wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-5)
6. Сборник научных трудов «Кино и современная культура» 144-145 стр. [↑](#endnote-ref-6)
7. Бондаренко «Путешествие в мир кино» 75-78 стр. [↑](#endnote-ref-7)
8. Энциклопедия Аванта + стр. 493-494 [↑](#endnote-ref-8)
9. Юэрс Дж. «Как индейцы равнин стали символом всех индейцев Северной Америки// Первые американцы» стр 42 [↑](#endnote-ref-9)
10. Юэрс Дж. Указ.соч. стр 43 [↑](#endnote-ref-10)
11. Нефедов «Пляска теней. Магия первых вестернов//Первые американцы» стр 147 [↑](#endnote-ref-11)
12. Мато Нажин «Мой народ сиу: Мемуары вождя индейского племени оглала сиу» 184 стр. [↑](#endnote-ref-12)
13. Муни Дж. «Религия пляски духов и восстание сиу в 1890 году» стр. 194 [↑](#endnote-ref-13)
14. Нефедов указ.соч. стр. 147 [↑](#endnote-ref-14)
15. Ясененко «Видеообзор//Первые американцы» стр. 123 [↑](#endnote-ref-15)
16. Ясененко «Видеообзор//Первые американцы» стр. 86 [↑](#endnote-ref-16)
17. Энциклопедия Аванта + стр. 494-496 [↑](#endnote-ref-17)
18. Энциклопедия Аванта + стр.495 [↑](#endnote-ref-18)
19. Толстых «Муза века: сто лет кино» стр. 204-205 [↑](#endnote-ref-19)
20. Энциклопедия Аванта + стр. 497 [↑](#endnote-ref-20)
21. Садуль «Всеобщая история кино» 162 стр. [↑](#endnote-ref-21)
22. Энциклопедия Аванта+ 538-539 стр. [↑](#endnote-ref-22)
23. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-23)
24. Энциклопедия Аванта+ стр. 529-530 стр. [↑](#endnote-ref-24)
25. Юренев «Краткая история киноискусства» 202 стр. [↑](#endnote-ref-25)
26. Энциклопедия Аванта + 539-541 стр. [↑](#endnote-ref-26)
27. Энциклопедия Аванта+ 540 стр. [↑](#endnote-ref-27)
28. Бондаренко «Путешествие в мир кино» 98-99 стр. [↑](#endnote-ref-28)
29. Энциклопедия Аванта + стр. 542 [↑](#endnote-ref-29)
30. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-30)
31. Cборник научных трудов «Кино и современная культура» стр. 298 [↑](#endnote-ref-31)
32. Энциклопедия Аванта + стр. 542-543 [↑](#endnote-ref-32)
33. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-33)
34. Юренев «Краткая история киноискусства» стр. 218 [↑](#endnote-ref-34)
35. Энциклопедия Аванта + стр. 552 [↑](#endnote-ref-35)
36. Энциклопедия Аванта + стр. 552-553 [↑](#endnote-ref-36)
37. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-37)
38. Энциклопедия Аванта + стр. 553 [↑](#endnote-ref-38)
39. Энциклопедия Аванта + стр. 553-554 [↑](#endnote-ref-39)
40. Юренев «Краткая история киноискусства» стр 256 [↑](#endnote-ref-40)
41. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-41)
42. Энциклопедия Аванта + 554 стр. [↑](#endnote-ref-42)
43. Энциклопедия Аванта + 554-555 стр. [↑](#endnote-ref-43)
44. Энциклопедия Аванта + стр. 555-556 [↑](#endnote-ref-44)
45. Энциклопедия Аванта+ стр. 556-557 [↑](#endnote-ref-45)
46. Энциклопедия Аванта + стр. 557-558 [↑](#endnote-ref-46)
47. Энциклопедия Аванта+ 557 стр. [↑](#endnote-ref-47)
48. Энциклопедия Аванта+ стр.558 [↑](#endnote-ref-48)
49. www.wikipedia.ru [↑](#endnote-ref-49)
50. Энциклопедия Аванта+ стр. 556 [↑](#endnote-ref-50)
51. Указ.соч. [↑](#endnote-ref-51)
52. www.wikipedia.ru. [↑](#endnote-ref-52)
53. Указ. [↑](#endnote-ref-53)
54. www.wikipedia.ru [↑](#endnote-ref-54)
55. Энциклопедия Аванта+ стр. 558-559 [↑](#endnote-ref-55)
56. Энциклопедия Аванта+ стр.559-560 [↑](#endnote-ref-56)
57. Энциклопедия Аванта + стр. 560-561 [↑](#endnote-ref-57)
58. Энциклопедия Аванта+ стр. 561 [↑](#endnote-ref-58)
59. www.wikipedia.ru [↑](#endnote-ref-59)