ISSN 0136-0108 «CEAHC»

CEAHC

№ 79

FEMMES 2 FEMMES





R·A | FOUNDATION

НЕЗАВИСИМЫЙ АЛЬЯНС

ЖУРНАЛ «СЕАНС»

Журнал создан в 1989 году
при поддержке
киностудии «Ленфильм»
и Александра Голутвы

Основатель
Любовь Аркус

Концепция и составление
Василий Степанов

Дизайн
Арина Журавлева

от редакции

Название 76 номера Femmes Femmes настаивало на удвоении — что ж, вот и продолжение: снова во главе угла кинематографистки и феномен женского в кино. В первый Femmes Femmes, выпущенный почти год назад, многое не поместилось: очевидно, пытаться закрыть тему в данном случае — все равно что черпать воду решетом. Все сказанное лишь умножает ощущение, что еще ничего, в сущности, не сказано. Еще десяток героинь, взятых крупным планом, — актрисы, продюсеры, режиссеры игрового и документального кино, из разных эпох и разных стран, — казалось бы, что могут дать еще несколько портретов статей, несколько переводов, несколько обобщающих текстов? Но нам важен именно диапазон характеров и судеб, веер стратегий, непостижимое расстояние от одной до другой. На дистанциях от безупречной звезды Нормы Ширер до дебютантки Жужи Добрашкус, от голливудского эталона Кэтрин Бигелоу до авангардистки Майи Дерен, от Марты Месарош до Ванды Якубовской (соцлагерь тоже разный) можно уловить призрак смысла. Да, ни один список не исчерпает феномен женского взгляда и женского опыта в кинематографе, но что-то невидимое может уместиться между строк.

Невидимка — главный феминитив номера. Невидимый автор Элейн Мэй, которая, как утверждает Джонатан Розенбаум, в своем кино очень любила играть в прятки. О призрачном почерке Эдит Карлмар пишет Ксения Рождественская. О незримых и каких-то неприкаянных — но, может, именно потому свободных — героинях ранней Марты Месарош рассказывает Вероника Хлебникова. Из-за спины изобретателя «техниколора» Герберта Кальмуса выглядывает истинная повелительница цвета Натали Кальмус. Ускользает от противников и союзников Вера Хитилова. Ева Ионеско смотрит в объектив и видит там призраки адского пламени. Ад и призраки и в новой волне женского хоррора. Женщины-невидимки бродят по опустевшим коридорам «Ленфильма», это героини спектакля «Билет в кино»: название будто намекает на цену, которую приходится заплатить той, что желает прожить жизнь подле экрана. Кто они, эти незримые участницы кинопроцесса? Ассистенты, редакторы, монтажеры. Режиссер монтажа — этой по определению невидимой профессии посвящен раздел, в котором мы пытаемся понять, почему среди тех, кто монтирует кино, всегда было так много женщин. Почему те, кто режет и клеит кадры, и сами попадают в склейку?

Кино — искусство, настойчиво желающее быть на виду, требующее большого экрана, хорошей проекции, четкой картинки. И в то же время — это искусство призраков, искусство миража, который то слишком явлен, то едва ощутим. Он брезжит, манит, исчезает. Этот номер «Сеанса» — попытка сделать мираж чуть более осязаемым. Поймать и продлить, превратить его в сновидение, похожее на фильм Майи Дерен, или в монтажную склейку, объединяющую феномены, а не разделяющую их. Да, эту склейку сложно увидеть, но нельзя не почувствовать.

в номере

история



норма ширер

Material Girl 6
Василий Корецкий

ванда якубовская

Не только «освенцимская трилогия» 16
Денис Вирен

эдит карлмар

Благие намерения 30
Ксения Рождественская

майя дерен

В поисках танцующего бога 42
Андрей Карташов

ирена каменьская

Любопытство документалиста 52
Уршула Тес | Перевод Дениса Вирена

марта месарош

Суверенное одиночество 60
Вероника Хлебникова

марлен горрис

Вопрос тишины 68
Михаил Щукин

вера хитилова

Смеяться последней 76
Борис Нелепо

элейн мэй

Прятки у всех на виду 86
Джонатан Розенбаум | Перевод Павла Гаврилова

ева ионеско

Кое-что о Еве 96
Алина Рослякова

кэтрин бигелоу

Привет, оружие! 106
Павел Пугачев

жужа добрашкус

Чужая родня 118
Ксения Рождественская

p. s.

«Спектакль делает себя сам» 124
С участницами коллектива «Вокруг да около» беседует Константин Шавловский

теория

Цвет женского рода | Рождение бабочки **141**
Ирина Марголина

Девушка — к беде | Хоррор — женский жанр **159**
Ю Томан

монтаж

Леди, руки, ножницы | Невидимая жизнь пленки **170**
Дарья Серебряная

Профессия — монтажер **173**
Маргарет Бут | Перевод Павла Гаврилова



«Мне особо нечего сказать» **175**
С Маргарет Бут беседуют Ирен Кан Аткинс | Перевод Александра Егорова

Монтаж фильма **189**
Энн Боченс | Перевод Павла Гаврилова

«Наше искусство иногда называют «невидимым» **198**
Из интервью разных лет | Перевод Александра Егорова

Авторы номера **238**








история

Material Girl

Василий Корецкий

Ее карьера была довольно стандартной для звезд того времени: ранний старт (первые роли в массовке Ширер получила в восемнадцать), быстрый взлет — благодаря пробивной силе и удачному замужеству, изрядная смелость в выборе ролей и известный нонконформизм. Да, у нее не было влиятельного покровителя, который ввел бы ее в Голливуд, как Мориц Стиллер — Грету Гарбо, она не провоцировала общественность, как, скажем, Джин Харлоу, из озорства раздевавшаяся перед камерой во время черновых дублей «Красной пыли». Как и Гарбо, Ширер постоянно приходилось бороться с навязанным продюсерами амплуа и повезло удачно войти в звуковую эру. У нее хватило смелости добиться роли в одном из самых скандальных фильмов 1930-х, открывшем десятилетие, и отказаться от работы в другом, самом амбициозном, его завершившем. Она тихо сошла со сцены вместе со своим поколением — флапперами, ровесниками века, чья молодость пришлась на беспрецедентный слом эпох. Флапперы (впервые это слово прозвучало в 1915-м) были первым американским поколением, имевшим собственное название (задолго до бумеров, иксеров, зумеров и тех, кому еще нет имени). Еще бы — никогда прежде жизнь детей так разительно не отличалась от жизни родителей. Точнее, даже так: никогда прежде жизнь дочерей не отличалась так от жизни матерей. Короткие юбки и короткие стрижки. Повсеместное распространение барьерных контрацептивов и первая сексуальная революция (семь из десяти женщин, родившихся между 1910-м и 1920-м, лишились девственности до брака).

ширер постоянно приходилось бороться с навязанным продюсерами амплуа

Поголовная грамотность: итог массового среднего образования для девочек — армия машинисток и делопроизводительниц, которые заменили в конторах мужчин, прежде выполнявших эти обязанности. Работа в конторе по расписанию изменила представление не только о гендерных ролях, но и о темпоральности. Поколение Ширер было первым поколением, для которого существовал феномен досуга, времени отдыха, которое надо было провести с наибольшей эффективностью. Именно это спрессованное время продавал кинематограф, и молодые

Норма Ширер. 1945 © ALAMY | ТАСС





«Тот, кто получает пощечины». Виктор Шёстрём. 1924

офисные работницы, продавщицы, модистки, косметички и прочие стали основной аудиторией кинотеатров. Очень скоро они пожелали видеть на экране себя, а не созданный еще их бабушками образ «добропорядочной женщины». К моменту появления звука в кино этот запрос оформился настолько четко, что мужчины-звезды (кроме редких характерных исключений) на время вовсе исчезли с культурного горизонта. К концу 1925-го Норма Ширер уже была полноценной звездой MGM (вскоре, в 1927-м, она выйдет замуж за Ирвинга Тальберга, топ-продюсера студии). Амплуа ее поначалу сводилось к «хорошей девушке» — не жертве и не femme fatale: светлый взгляд, ироничный прищур, очаровательный канадский акцент; приход звука только добавил ей очков — в своей первой звуковой картине, процедурале «Суд над Мэри Дуган», Ширер появлялась на экране в окровавленной ночной рубашке.

Интрига фильма строилась на постепенном раскрытии деталей жизни и характера героини — шоу-герл Мэри Дуган, обвиненной в убийстве своего женатого покровителя. Ширер, игравшая Дуган, в полной мере удовлетворяла интерес публики к новому городскому типу — девушке свободных нравов, использующей мужчин как средство, живущей без оглядки на старую мораль и безо всякого чувства вины.

Но актриса так и не смогла удовлетворить главный интерес зрителей довоенной эпохи — интерес к человеческому лицу. Крупный план лица, прием, устанавливающий особые, невозможно интимные отношения зрителя с актером (в реальной жизни столь пристальный взгляд на незнакомца был табуирован), подчеркивал статус звезды как уникальной личности. Однако к Ширер он никогда толком не применялся. Ее чистые глаза были ее фатальным изъяном: слишком голубые, слишком прозрачные для крупных планов; добавьте к этому едва заметное косоглазие (с этим дефектом актриса успешно боролась в начале 1920-х, бесконечно выполняя упражнения перед зеркалом). Вероятно, именно из-за невозможности крупного плана сегодня героини Ширер кажутся в известной степени персонажами-функциями, не способными

разорвать драматической демонстрацией своей субъектности сеть предписанных им экранных интеракций с другими фигурами; при глубоком погружении в фильмографию актрисы это ощущение усиливается повторением фактически одной и той же роли и одного и того сюжета в фильмах первой половины 1930-х, последовавших после успеха «Разведенки». В ином случае такую работу можно было бы назвать стандартной — но Ширер, способная выражать нюансы и полутона даже в немом кино, по определению стремящемся к передаче эмоций крупными мазками, скорее выступала на экране в качестве некоего социального стандарта, эталонной американки 1920–1930-х.

Во многом такому успеху способствовала ее «незвездная» по стандартам того времени внешность. Уже в начале карьеры, в 1920-х, юную актрису массовки приговорили к безвестности два великих авторитета — Гриффит, к которому она осмелилась подойти во время съемок «Пути на Восток», и бродвейский импресарио Флоренц Зигфельд («недостаточно симпатична»). Эти темные пророчества не сбылись в первую очередь благодаря неутомимости актрисы, которая не желала сдаваться. Показателен реальный случай с Ширер, вошедший в арсенал сценарных штампов: на одном из кастингов в Нью-Йорке актриса оказалась в хвосте очереди. Когда агент, двигаясь от начала очереди, выбрал семь девушек из восьми, Ширер громко кашлянула и одарила повернувшегося на звук агента милейшей улыбкой. «Окей, ты восьмая», — засмеялся тот.

В 1924-м Ширер играет свою первую главную роль на только что образованной студии MGM — в «Тот, кто получает пощечины» Шёстрёма. Это, конечно, стопроцентно мужской фильм: главный персонаж тут — герой Лона Чейни, трагический клоун, безнадежно влюбленный в юную и наивную наездницу Консуэло (Ширер с модной короткой завивкой), главный злодей — отец Консуэло, обедневший граф Манчини, намеревающийся продать дочь барону Рейнару, полноватому господину с закрученными усиками.

К 1925-му она уже становится одной из главных звезд MGM — в первую очередь благодаря работе в «Леди ночи» Монты Белла, забытом шедевре, в котором Ширер впервые выходит за пределы своего благопристойного амплуа, играя одновременно две роли. «Старая» Ширер —

ее чистые глаза были ее фатальным изъяном: слишком голубые, слишком прозрачные для крупных планов

благообразная дочь судьи Флоренс Бэннинг, живущая в розовом мире, подернутом романтической глицериновой дымкой. Новая — Молли Хелмер, дочь посаженного этим самым судьей преступника, выпускница исправительной школы (кстати, как и героини культового флапперского фильма «Трое от одной спички»), разряженная по последней журнальной моде и посещающая пивные, танцульки и вечеринки командировочных. Их миры на мгновение пересекаются благодаря инженеру Дэвиду, в которого обе влюблены.

Эффект от исполнения роли Ширер в этом фильме можно сравнить со столкновением школы Ли Страсберга с классической голливудской системой типажей в «Гиганте» (Джеймс Дин против Рока Хадсона и Элизабет Тейлор). Сыгранная ей Молли — одновременно вульгарна, наивна, властна и беспомощна, прагматична и романтична. Ее кривая усмешка «материальной девушки», богатый и живой язык тела так разительно отличаются от сдержанно-буржуазной пластики Фрэнсис, что кажется, будто их играют две разные актрисы. На этом эффекте строится и самый ударный эпизод фильма, в котором Фрэнсис и Молли ненадолго оказываются вместе в салоне автомобиля. Там, где девушки оказываются в одном кадре, роковую «леди ночи» играет Джоан Кроуфорд.

Позже Ширер повторит этот фокус с перевоплощением и в «Марии Антуанетте», одном из самых своих амбициозных фильмов («Оскар», полученный в 1930-м за «Разведенку», откроет



«Леди ночи». Монта Белл. 1925

ей возможность работать в нескольких костюмных блокбастерах MGM). Там актриса играет уже в трех регистрах: чистая инженю в начале, «распутная императрица» с намеками на Екатерину в середине и святая, эдакая гламурная Жанна д'Арк — в финале. Эти опыты не слишком нравились Тальбергу: кажется, он хотел защитить считавшуюся американской прессой воплощением добродетели жену от репутации актрисы-вамп. Поэтому, купив права на дебютный роман Урсулы Пэрротт «Бывшая жена», он отказывался брать супругу на главную роль. Снятая по мотивам романа Пэрротт «Разведенка» — важнейший пункт в истории кино до

кодекса Хейса и до сих пор смотрится вполне современно. Конечно, тут, как во многих ранних звуковых картинах, — речь, безусловно, доминирует над мизансценой, но то, что произносит с экрана главная героиня фильма, — манифест эмансипации, вызов, который брошен двойным стандартам поведения.

Коллизия «Разведенки» — именно в этих стандартах: изменивший через три года после свадьбы и уличенный женой Джерри нью-йоркский буржуа Тед отрицает все обвинения: «О господи, это всего лишь интрижка, ничего серьезного». Расстроенная поведением мужа Джерри (именно ее сыграла Ширер) проводит ночь со своим давним поклонником, а после признается мужу с той же оговоркой: «Пустяки, ничего серьезного». Взбешенный муж закатывает скандал, после чего Джерри заявляет ему: «Отныне моя дверка открыта для всех, кроме тебя» (реплика, отсутствующая в книге). Она подает на развод и уезжает в Европу (важная деталь — Джерри финансово не зависит от мужа: она работает в фирме отца). Проходят годы. Приехавший в Париж Тед встречает бывшую жену, но не сразу узнает ее в роковой светской львице в черном. Старая любовь вспыхивает снова, и герои снова женятся — уже на условиях полного равноправия.

Ширер мечтала сыграть в фильме с тех пор, как узнала о приобретении прав. Тальберг твердил, что она не может исполнить роль раскрепощенной дамы европейского полусвета, и намеревался взять на роль Кроуфорд. Ширер не стала тратить силы на слова — она просто пошла к неизвестному тогда фотографу Джорджу Харрелу (незадолго до этой истории он сделал фотосессию для Рамона Наварро, приятеля Ширер). Харрел нарядил Ширер в блестящее коктейльное платье, уложил ей волосы волной, усадил в полумрак… Норма вручила эти снимки мужу за завтраком. В результате оба получили работу: Ширер — в «Разведенке», Харрел — в фотодепартаменте MGM.

Благодаря кастингу посыл фильма стал еще более радикальным: основы старой нравственности подрывал не только поступок героини, который подавался как единственно верный и, более того, ведущий к хэппи-энду, но и то, что совершала его не роковая женщина, не вечно порочная брюнетка типа Гарбо или Кроуфорд, а та самая стандартная американская девушка, от которой американские матушки никак не могли ждать подвоха. «Разведенка» окончательно похоронила миф о том, что мужчина никогда не женится на такой женщине. И самое

харрел нарядил ширер в блестящее коктейльное платье, уложил ей волосы волной, усадил в полумрак… норма вручила эти снимки мужу за завтраком

удивительное — фильм был первой картиной, одобренной к прокату Комитетом по взаимодействию со студиями (SRC), новым негосударственным надзорным органом, призванным следить за соблюдением кодекса Хейса.

В конце 1930-х Ширер и Кроуфорд снова встретятся на экране — сыграют радикальных антагонисток в «Женщинах». Это во многих отношениях выдающееся кино, увы, финальная точка в истории расширения прав и возможностей экранных героинь Ширер. Дальше будет блестящая капитуляция под натиском кодекса Хейса, зрелищное отступление женщины на кухню и в гардеробную — игривый откат к традиционному распределению ролей как на экране, так и в семье.

Разговорная комедия Джорджа Кьюкора — интереснейший случай стопроцентно «женского» фильма, заверенного кодексом. Формально это все та же история расставания и воссоединения, которую Ширер была обречена многократно играть после успеха «Разведенки». Ее вариациями были и «Незнакомцы могут поцеловаться» (еще одна экранизация Пэрротт), и «Странная интерлюдия» с Кларком Гейблом — перенос на экран знаменитой шестичасовой

«Женщины». Джордж Кьюкор. 1939



«Разведенка». Джерри Мартин. 1930

театральной драмы, в которой героиня Ширер принимает решение забеременеть от поклонника, так как наследственность любимого мужа несет в себе опасность безумия. Фильм тоже отмечен печатью легкого безумия: свои мысли герои проговаривают вслух, ремарками в сторону (этим приемом и объясняется название).
Но в «Женщинах» баланс сил решительно изменен — тут все просто кричит о неравенстве полов. Сюжет от начала до финала посвящен одной проблеме — борьбе за мужчину. Три главные героини (Ширер играет идеальную мать семейства, Кроуфорд — роковую продавщицу из парфюмерного отдела, которая уводит ее мужа, Розалинд Рассел — богемную домохозяйку в платьях Эльзы Скиапарелли) и несколько второстепенных озабочены только спасением старых (или поиском новых) отношений. При этом ни одного мужчины в кадре нет, все 120 человек актерского состава — женщины от 11 до 60 лет. Максимум мужского присутствия, дозволенного в этом царстве амазонок (рефреном через фильм проходят занятия гимнастикой и верховой ездой), — голос из-за закрытой двери. Тут мужчины — не равные женщинам герои, а только никчемные и безобидные приложения к ним, военные трофеи, фаллосы, за которые дамы бьются друг с другом, не останавливаясь ни перед чем.

тут мужчины — не равные женщинам герои, а только никчемные и безобидные приложения к ним, военные трофеи, фаллосы, за которые дамы бьются друг с другом

Правдивость такого путеводителя по тайному миру фитнес-клубов, закрытых ателье, съемных дач в Рино, званых обедов только для подружек как бы верифицирована исключительно женским авторством. В основу сценария, адаптированного легендарной Анитой Лус (фрагмент ее воспоминаний можно прочитать в «Сеансе» № 76) и оскароносной Джейн Марфин, была положена пьеса Клэр Бут Люс, еще одной великой американки. Консервативный политик, популярная писательница и драматург, Люс в последние годы своей жизни открыла программу финансовой





«Женщины». Джордж Кьюкор. 1939

поддержки женщин, занимающихся точными науками и инженерией, благодаря чему вошла в историю американского феминизма.

Непреодолимый барьер между полами «Женщины» формулируют так: «Когда нам грустно, мы меняем платье. Мужчина лишен такой возможности — и он заводит любовницу». Поэтому героине Ширер, доброй хозяйке, умеющей организовать и обед, и отпуск, одинаково ловко управляющейся с лошадью и спиннингом, предлагается… просто не допускать того, чтобы муж скучал. Нуклеарная семья должна быть сохранена любыми средствами. И Ширер улыбчивой феей проходит сквозь женскую половину мира. Правда, этот женский мир изображен как осиное гнездо, обитательницы которого дерутся друг с другом, уводят друг у друга мужей и бесконечно, без умолку сплетничают — даже стоя на голове. Можно не сомневаться — ее спокойная уверенность в финале вернет ей все утраченное.

Изобретательные и в целом уморительные «Женщины» кажутся крахом всех усилий актрисы. Так долго нарушавшая табу и действовавшая вопреки (моде, природе, авторитетам), Ширер словно вернулась в начало, но уже не к амплуа инженю, а к постному образу благообразной жены. Того ли хотела Ширер, отвергнувшая в это же самое время предложение сыграть Скарлетт словами: «Тут мне интересна только роль Ретта Батлера»?

Не только «освенцимская трилогия»

Денис Вирен

Ванда Якубовская родилась в Варшаве в 1907 году, но уже в раннем детстве оказалась в России, где работал отец; школьные годы ее прошли в Москве (семья жила в Малом Знаменском переулке), Туле и Череповце. Она была свидетельницей революционных событий 1917 года, о чем вспоминала не без восхищения. В документальном фильме с характерным названием «Я — бабка польского кино» (режиссер Томаш Рудомино, 1997), вышедшем вскоре после смерти героини, Якубовская говорит, что с детства вслед за родителями полюбила кинематограф, а решающее влияние на нее оказал фильм Якова Протазанова «Отец Сергий» (1918), посмотрев который, она поняла, что тоже хочет рассказывать истории при помощи визуальных образов.
Имя Якубовской впервые возникает в летописи польского кино в начале 1930-х, с появлением группы START. Название — оригинальная аббревиатура, означающая «Объединение любителей художественного кино». В кинематографе Польши того периода, как и в 1920-х, по-прежнему господствовали мелодрамы, комедии и патриотические драмы. START не предлагал четкой программы, не выпускал манифестов и не был единственной «авангардной» группой, открыто высказывавшей недовольство состоянием отечественного киноискусства, и тем не менее именно стартовцы, среди которых были Эугениуш Ценкальский, Станислав Воль, Александр Форд, Ежи Зажицкий и Ежи Теплиц, после войны стали наиболее влиятельными участниками кинопроцесса а, по сути, его восстановителями. В большинстве своем они исповедовали левые убеждения и полагали, что кино должно быть «общественно полезным». Кроме того, многие стартовцы во время войны находились в СССР и вернулись на родину идеологически проверенными офицерами.
Первая драма в карьере Якубовской связана с ее режиссерским дебютом — экранизацией классического романа Элизы Ожешко «Над Неманом». Премьера картины, снятой совместно с Каролем Шоловским, была запланирована на 5 сентября 1939 года, но вторжение немцев в Польшу не позволило ей состояться. Копию фильма спрятали, а после войны не нашли. В отличие от многих

именно стартовцы после войны стали наиболее влиятельными участниками кинопроцесса и, по сути, его восстановителями



Афиша дискуссионного вечера Объединения любителей художественного кино (START)
© Filmoteka Narodowa



коллег по START, в годы нацистской оккупации Якубовская жила в Польше, где ее схватили, полгода продержали в варшавской тюрьме Павяк, а затем вывезли в концлагерь Аушвиц-Биркенау. Там Якубовская включилась в деятельность лагерного Сопротивления.

Снять фильм о лагере Якубовская считала своим долгом. Сценарий, написанный вместе с другой заключенной, немецкой коммунисткой Гердой Шнайдер, был готов уже в 1945 году, однако будущая лента вызывала сомнения. Дело было не только в шокирующих своей жестокостью сценах, но и в самой теме, которая была «темой для Пабста или Форда, а не для слабой девушки»[1]; пугала и потенциальная параллель с советскими лагерями[2]. Поняв, что правки сценария не приближают запуск производства, Якубовская отправилась в не чужую для нее Москву. По легенде добро на создание совместной картины дал лично Сталин, хотя сама Якубовская в упомянутом выше документальном фильме не упоминает имени советского вождя, а говорит, что это было решение Михаила Калатозова, заместителя министра кинематографии СССР в те годы.

«Последний этап» (1947) стал одним из первых фильмов, выпущенных в Польше после войны, первым в истории игровым фильмом о концентрационном лагере и первой польско-советской копродукцией. В ленте снимались советские актрисы Татьяна Гурецкая и Мария Виноградова, а оператором-постановщиком выступил Борис Монастырский. Трудно переоценить вклад оператора, снявшего за несколько лет до этого «Радугу» (1943) Марка Донского. В «Последнем этапе» действительно ощущается влияние советской операторской школы и традиции военного кино, особенно в сценах, проникнутых пафосом самопожертвования, таких как смерть доктора Евгении. В то же время киновед Ирина Рубанова, подробно анализируя картину, отмечала, что в ней «впервые была найдена световая тональность оккупационного фильма»[3].

Начальный титр ленты гласит: «Это лишь небольшой осколок правды о концлагере Освенцим».

ханно лёви выделил элементы созданной якубовской иконографии холокоста: прибытие поезда с заключенными, вездесущая грязь под ногами, колючая проволока, бритье голов и нанесение татуировок с лагерными номерами

Якубовская сразу подчеркивает, что не претендует на всеохватность. После развала соцлагеря «Последний этап» критиковали за «лакировочность» (значительная часть действия разворачивается в больничном бараке). Тем не менее в фильме нашлось место и изображению узницы, бросившейся на ограждение из колючей проволоки под током, и непрерывно дымящим трубам крематория, и изощренным издевательствам над заключенными. Немецкий исследователь Ханно Лёви выделил элементы созданной Якубовской иконографии Холокоста, которые затем воспроизводились другими режиссерами: прибытие поезда с заключенными, вездесущая грязь под ногами, колючая проволока, бритье голов и нанесение татуировок с лагерными номерами[4].

Другая претензия к фильму касалась его идеологического звучания. Якубовская сделала сюжетный акцент на подпольной работе, которой

---

[1] Об этом она вспоминает в фильме «Я — бабка польского кино». Известны и другие ее слова: «Я открыла перед женщинами некие ворота. Ведь прежде это была мужская профессия». См.: Talarczyk-Gubała M. Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013. S. 74.

[2] На это указывает польский киновед Тадеуш Любельский: Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice: Videograf II, 2009. S. 138.

[3] Рубанова И. Польское кино 1945–1965. Фильмы о войне и оккупации. М.: Наука, 1966. С. 64.

[4] Loewy H. Matka wszystkich filmów o Holokauście? Trylogia oświęcimska Wandy Jakubowskiej // Talarczyk-Gubała M. Wanda Jakubowska. Od nowa. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015. S. 235–239.



«Последний этап». Ванда Якубовская, 1948

