

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.020  
УДК 7.03; 791.43

**Матченко Д. И., Цыткин Л. Б.**

Матченко Дарья Игоревна — студентка бакалавриата,  
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,  
Санкт-Петербург, Россия  
E-mail: [dasha.matchenko@yandex.ru](mailto:dasha.matchenko@yandex.ru)  
Цыткин Леонид Борисович — независимый исследователь,  
кинокритик, куратор киноклуба, Санкт-Петербург, Россия

## СЭМЮЭЛ ФУЛЛЕР: ОПЫТ НЕЗАВИСИМОСТИ

Поводом для написания статьи послужило 70-летие выхода первого кинофильма американского сценариста и режиссера Сэмюэла Фуллера. Представлена краткая биография режиссера, обзор его творческого пути и обсуждение наиболее значимых фильмов. Авторы рассматривают Фуллера как одну из ключевых фигур в американском кинематографе конца 1940-х — 1960-х гг. и образец независимого режиссера.

**Ключевые слова:** кино, режиссер, сценарист, С. Фуллер, вестерн, война, независимость.

**Matchenko D. I., Cytkin L. B.**

### SAMUEL FULLER: EXPERIENCE OF INDEPENDENCE

The reason for writing the article was the 70th anniversary of the first film release by American screenwriter and director Samuel Fuller. The article presents a brief biography, reviews his artistic journey and discusses the most significant films made by the American director in the second half of the 20th century. We consider Fuller as one of the key figures in the American cinema of the 1940s — 1960s and as a paragon of an independent director.

**Keywords:** cinema, director, screenwriter, Samuel Fuller, Western, war, independence.

Все любители арт-кино видели на экране Сэма Фуллера, даже если они об этом не знали. Это он расположился с сигарой во рту у барной стойки в годаровском фильме «Безумный Пьеро»; в этой сцене, обращаясь скорее к зрителям в зале, чем к персонажам фильма, герой Фуллера произносит ставший знаменитым монолог о сути кино. В фильме Вима Вендерса «Американский друг» Фуллер появляется (разумеется, с сигарой) в качестве главы гангстеров. В конце «Насилия» того же Вендерса Фуллер (вполне символически, патерналистски) играет отца главного героя. Появляется Фуллер в «Жизни Богемы», в фильмах С. Спилберга и Д. Миллиуса. Питер Богданович признавался, что Фуллер спас его дебютный фильм «Мишени», полностью переписав сценарий.

Почему так преклонялись перед Фуллером режиссеры разных стран и разных поколений, режиссеры, совершенно не похожие друг на друга и на самого Фуллера? Конечно, Сэмюэл Фуллер очень талантливый художник и харизматичная личность. Но главная причина, как представляется, заключена в другом: Фуллеру удалось реализовать мечту всех режиссеров. В титрах почти всех его кинокартин можно прочитать строку: «Продюсер, сценарист и режиссер — С. Фуллер». Это не столько признак авторского фильма (такого понятия не было, когда Фуллер начал снимать свое кино), сколько знак режиссерской независимости. Фуллер добивался независимости и добился ее (о нем см.: [1, 2, 3]).

### Журналист, прозаик, сценарист, солдат

Сэмюэл Фуллер родился в 1911 г. в Новой Англии. В 10 лет он лишился отца. Большая семья Фуллеров (семеро детей) переехала в Нью-Йорк. В 12 лет Сэмюэл устроился в крупную газету, где служил мальчиком на побегушках — выполнял разного рода мелкие поручения. А в 16 лет он стал штатным репортером в этой газете (самым молодым в истории американской журналистики). С. Фуллер занимался в основном криминальной хроникой и принес своей газете два «скупа» (сенсационных сообщения). Во время работы в газете Сэмюэл подружился с другим молодым репортером, Бруксом, в будущем известным сценаристом и режиссером.

В 1930-е гг. С. Фуллер пишет романы в духе модного тогда “Hard boiled novels”. Американскую литературу они особенно не обогатили; в автобиографическом фильме «Большая красная единица» (*The big red one*, 1980) одного из героев друга называют «Хемингуэем из Бруклина», очевидно, это автохарактеристика Фуллера. Но в 1951 г. фуллеровский роман «Темная сторона» был экранизирован режиссером Ф. Карлсоном. В кино С. Фуллер пришел в 1936 г., когда по его сценарию был поставлен фильм «Шляпы долой» (реж. Б. Петров). Следующий фильм по его сценарию — «Допуск на ошибку» Отто Премингера — вышел на экраны в 1943 г., когда Фуллер был далеко от Голливуда и Соединенных Штатов. А в 1949 г. Дуглас Сирк снял фильм «Стойкость» (*Shock proof*) по сценарию Фуллера.

Во время Второй мировой войны С. Фуллер записался в армию добровольцем и в 1942 г. рядовым пехотинцем отправился на фронт в составе знаменитой американкой первой пехотной дивизии (“Big red one”). Он воевал с нацистами почти 3 года на пространстве от северной Африки до западной Чехии. Фуллер был дважды ранен, имел награды за боевые заслуги. После окончания войны он вернулся домой в 1946 г.

К работе в кино С. Фуллер возвращается после длительного перерыва только в 1948 г.

### Трудно быть свободным

С. Фуллер уходил на войну, когда в Голливуде продолжался «золотой век», не зная сбоев, работал конвейер, производящий киношедевры, и казалось, что эта эпоха будет длиться вечно. Но в конце 1940-х гг. Фуллер застал агонию классического Голливуда, распад системы больших студий (вызванный, прежде всего, «Делом ПарамOUNT» и экспансией телевидения), разрушения классического Голливудского стиля. Появилось множество маленьких независимых студий-производителей, снимавших дешевое кино (Movie B). Фуллер, «сердитый свободный человек», правда, уже не очень молодой, искал возможности для реализации своих замыслов. На маленьких студиях (первая из них была «Липперт») он нашел, будучи и сценаристом, и режиссером, возможность работать без творческих ограничений. Ради этого он смирился с другими жесткими условиями: с ограниченным съемочным временем (первый фильм был снят за 10 дней, а второй — за 16), с ограниченным бюджетом (прежде всего это сказывалось на выборе актеров), с ограниченными ресурсами. Все это можно было компенсировать только талантом, умом и энергией автора. Но этого у начинающего режиссера было в избытке.

Как человек умный и прямой, Фуллер не пытался превратить нужду в добродетель. В конце 1980-х гг. в одном интервью на вопрос журналиста «Вы знаете, что у вас миллионы поклонников в мире? Что вы — культовый режиссер?», Фуллер ответил: «Конечно, знаю. Но я предпочел бы вместо нескольких миллионов поклонников иметь несколько миллионов долларов, чтобы снять свои фильмы так, как я их хотел снять». Этих миллионов он никогда не получил.

Но Фуллер не делал «бедное кино»: с минимумом персонажей, с простым сюжетом, с минимумом локаций. Наоборот, персонажей в его картинах всегда много, сюжет обычно довольно сложный, а локация иногда очень экзотическая (например, Бирманские джунгли в «Мародерах Меррилла», японский квартал Лос-Анджелеса во время карнавала в «Кровавое Кимоно» (*The Crimson Kimono*). В первых же фильмах Фуллер выработал свой стиль, о котором критики спорят до сих пор. Существует множество описаний этого стиля, в том числе достаточно экс-

травагантные; приведем здесь одно из них: «Его камера — крысиный король, господствующий над сообществом рядовых крыс» [3].

Многочисленные поклонники называют фуллеровский стиль барочным, недоброжелатели — варварским, поклонники отвечают, что именно варварство стиля и делает Фуллера уникальным режиссером. Рваный монтажный ритм, лихорадочные, а иногда очень сложные, причудливые движения камеры, монтаж очень коротких и очень длинных планов, неожиданное появление сверхкрупных планов, использование субъективной камеры — этот стиль кажется варварским по контрасту с классическим уравновешенным стилем «золотого века» Голливуда.

Первое слово, которое приходит на ум, когда речь идет о классическом Голливуде (вестерн «Дилижанс», комедия «Воспитание Крошки» или драма «Лучшие годы нашей жизни») — это слово гармония. Но это определение не употребляют, говоря о кино Фуллера. Дисгармоничность, зачастую грубость его фильмов, провоцировала вопрос: «А хороший ли он режиссер?» Историк кино Д. Томсон считает, что вопрос в данном случае лишен смысла, Фуллер не нуждался в оценке своих фильмов как произведений искусства, он делал сырое, необработанное кино (“raw cinema”). С нашей точки зрения, Томсон преувеличивает. Некоторые эпизоды таких фильмов Фуллера, как «Ограбления на Саут Стрит» (*Pickup on South street*), «Полет стрелы» (*Run of the Arrow*), «Сорок ружей» (*Forty guns*) демонстрируют редкую даже для того времени режиссерскую виртуозность. Но в целом мы, конечно, согласны с мнением искусствоведа: Фуллер стремился, прежде всего, воплотить на экране то, что называется «американский опыт» — историю войн, насилия, политической коррупции. По мнению большинства критиков, он наиболее глубоко из режиссеров своего поколения проник в американскую жизнь, от войны Севера с Югом до Вьетнамской войны. Общепринято сравнение манеры режиссера Фуллера с манерой журналиста. Николас Гарнхам, автор книги о Фуллере, даже сравнивает его с Норманом Мейлером — одним из метров новой американской журналистики. Но при всем этом необходимо отметить, что Фуллер был одним из образцов подлинно американской режиссуры. Свое знание Америки, свои идеи (а Фуллер был идеологизированным режиссером), он воплощал не в документальном кино, не в киноэссе, не в арт-кино, а — как это было присуще американским режиссерам — в классических жанрах: вестернах, триллерах, военных фильмах, так называемых “mail action”. И как это у него получалось?

### Американский опыт: мир Дикого Запада

Первые два фильма Фуллера были сделаны в жанре вестерна. Снятая всего за 10 съемочных дней кинокартина «Я убил Джесси Джеймса» (*I Shot*

*Jesse James*) — это не очередная история о знаменитом американском бандите (каковых было много), а психоаналитический этюд, иллюстрирующий, по словам самого Фуллера, знаменитую фразу О. Уальда: «Каждый убивает то, что любит». Второй фильм — «Барон Аризоны» (*The Baron of Arizona*) — рассказывает о человеке, настолько причудливо воплотившем «американскую мечту», что реальная история, лежавшая в основе фильма, кажется фантазией. В фильме впервые появляется типичный фуллеровский герой-невротик, одержимый странными желаниями, и пытающийся найти некую форму существования в обществе. В этих фильмах режиссер выработывал свой стиль.

Вестерн «Полёт стрелы», снятый в 1957 г., — почти идеальное воплощение фуллеровского барокко: странные ракурсы, неожиданные монтажные стыки спокойных разговорных сцен со сценами форсированного насилия, грубый техноколор Дж. Ф. Бирока (оператор). Роль солдата-южанина О'Мира исполнил Род Стайгер (отметим, что это тот редкий случай, когда у Фуллера играет «звезда»). После поражения Конфедерации О'Мира уходит к индейцам, чтобы «перестать быть американцем, а стать сиу». В конце фильма он понимает, что нация — это не что-то внешнее по отношению к человеку, а то, что человек сам создает вместе со своей семьей, с незнакомыми людьми, с товарищами. Как нам представляется, самое интересное в «Стреле» — это сочетание вестерновских мотивов, приемов, эпизодов (перестрелки, погони, осады, засады и проч.) с совершенно не свойственными этому жанру идеологическими спорами между героями. Ключевой эпизод фильма — спор О'Мира с офицером-северянином о том, что есть нация, как жить американцам после гражданской войны. Такие дискуссии в классическом вестерне были не приняты, однако Фуллера не волновало, что принято, а что не принято. Свои идеи он хотел донести и до тех зрителей, которым для их понимания достаточно фабулы и игры героев, и до тех зрителей, которым нужно говорить всё открытым текстом с экрана. Фуллер был демократ: он трезво оценивал уровень тех людей, которые находили удовольствие в дешевых вестернах, но никогда их не презирал. «Полет стрелы» заканчивается титром, обращенным к зрителю: «Этот фильм можете закончить только вы сами».

Второй вестерн, снятый в том же, 1957-м, году — «Сорок ружей» — своего рода демонстрация неоднородности фуллеровского кино. В фильме присутствует почти документальное изображение жизни в городе на Диком Западе, традиционная для вестерна сцена дуэли на главной улице, снятая совершенно нетрадиционно (монтажом крупных и сверхкрупных планов, хотя считалось, что вестерну противопоказаны крупные планы), почти театрально выстроен эпизод отпевания убитого героя и знаменитый эпизод, снятый субъективной камерой (у подслеповатого шерифа бандиты сбивают очки,

и дальнейшие события этой стычки зритель видит в расфокусе). Как все главные фильмы Фуллера, фильм «Сорок ружей» открыто идеологичен. История четырех братьев, которых нанимают горожане, чтобы отчистить свой город от бандитов. Это история о конце Дикого Запада и наступлении новых времен, когда в городе еще есть салун и бордель, но уже появился колледж, и быть студентом перспективнее, чем быть «чистильщиком города». Старший из братьев понимает, что в этом будущем мире для него уже нет места. Отсюда и меланхоличная интонация кинонарратива, несмотря на счастливый конец «Ружей». В связи с фильмами Фуллера всегда возникает вопрос о показе насилия на экране. Американский режиссер много лет считался апологетом насилия, художником брутальным и агрессивным. Сам он в интервью говорил следующее:

«Я абсолютно ненавижу насилие, но если изображение насилия необходимо для развития фильма, я не признаю здесь никаких ограничений» [2, с. 24].

Важно, конечно, не то, что говорит режиссер в интервью, а то, что он показывает в своих фильмах. В «Ружьях» есть эпизод, демонстрирующий суть своеобразного гуманизма Фуллера. Трое братьев идут арестовывать преступника и чуть не попадают в засаду. Четвертый, младший, брат, которого старшие не взяли с собой, тайком следует за ними, первым замечает засаду и метким выстрелом убивает бандита — тем самым он спас всех своих братьев. После этого они четвером возвращаются домой; по дороге младший брат, веселый и возбужденный, снова и снова описывает, как он ловко подстрелил преступника. Братья молчат. Младший, понимая, что что-то не так, обращается к старшему брату: «Но я же спас вас». А тот ему в ответ: «Ты убил человека». В этом и заключается фуллеровская мораль — убивать иногда необходимо, но радоваться этому нельзя никогда. Эта идея будет главным ядром фильма «Большая красная единица».

### Американский опыт: полицейский и воры

Свой журналистский опыт Фуллер воплотил в серию криминальных фильмов, и первую славу ему принес именно фильм криминальный. Кроме того, фильм «Ограбление на Саут Стрит» (1953) определил то, что статья о Фуллере во «Всемирной истории кино» под редакцией Ф. Кемпа попала в главу «Кинематограф холодной войны». «Ограбление...» считается чуть ли не самым совершенным по форме фильмом Фуллера. Эта история карманного вора (Ричард Уидмарк) со своей моралью преступника-одиночки, оказавшегося впутанным в шпионскую интригу с участием коммунистических (советских) шпионов и полиции Нью-Йорка. Полиция пытается привлечь героя к разоблачению шпионской организации, Уидмарк сопротивляется,

но в итоге делает то, что от него требуют полиция, но не под влиянием патриотических чувств, а скорее из чувства мести (коммунисты жестоко убили его давнюю знакомую).

Обычное для Фуллера балансирование между идеологическими мотивами и мотивами личными повторится и в следующем его криминальном фильме «Подпольный мир США» (*Underworld USA*). И снова преступник одиночка помогает полиции разоблачить коррупцию, царящую в городе, мстя за своего отца, убитого гангстерами. Это любимая идея Фуллера: гражданские чувства не существуют без какого-то личного, эмоционального подкрепления (главную роль в фильме сыграл будущий Оскаровский лауреат Клифф Робертсон). В связи с «Ограблением...» возникают вопросы политических взглядов Фуллера. В СССР он считался ярким антикоммунистом и даже фашистом. На самом деле Фуллер воспринял взгляды той среды, откуда он вышел (сын бедных евреев-иммигрантов из Восточной Европы), и того времени, когда он вырос. Фуллер был демократом, левым либералом, мог уважать отдельных коммунистов, но к коммунистической идеологии в целом он относился непримиримо (что видно в его фильме о Корейской войне, во «Вратах Китая» (*China's Gates*). Зло коммунизма было для него так очевидно, что он даже не считал нужным заниматься пропагандой. Это был довольно распространенный тип убежденного антифашиста, убежденного антикоммуниста, убежденного демократа.

Один из самых известных фильмов Фуллера (редкий для него случай) выходит за пределы жанрового кино — «Шоковый коридор» (*Shock Corridor*, 1963). По форме это классический худонит (от выражения *who done it?*). Журналист проникает в клинику под видом пациента для расследования произошедшего там убийства. Детективная интрига в этом фильме самая неинтересная. Она, очевидно, просто не важна Фуллеру. Психиатрическая клиника показана как модель общества (это не очень ново), а герои (пациенты в некоем кривом зеркале) отражают существующие в американском обществе идеи и фобии. Ветеран корейской войны продолжает воевать в качестве офицера армии конфедерации. Студент-негр марширует по коридору в одежде Ку-клукс-клана и произносит расистские, антинегритянские речи. Главный герой, разумеется, находит преступника, но в итоге сам сходит с ума, очевидно, просто не видя уже разницы между тем, что слышит в психиатрической клинике и за ее воротами. Оператором «Коридора» и следующего фильма «Обнаженный поцелуй» (*The Naked Kiss*, 1966) был Стэнли Кортес. С кем Фуллеру везло, так это с операторами. Уже на втором фильме с ним работал Джеймс Уонг Хау. А Кортес — один из самых интересных американских операторов. В отличие от большинства своих коллег, он часто делал не нуаровскую картинку, а сознательно высветлял пленку. Изображение становилось призрачным, полуфантастическим: обычный коридор в больнице ведет в некий потусторонний мир...

## Американский опыт: люди на войне

С. Фуллер был солдатским режиссером. Во всех его фильмах война снята с точки зрения солдат и офицеров, обязательно находящихся на передовой, в соприкосновении с врагом. Штабы и стратегии не интересовали Фуллера, его интересовало, как живет и выживает на войне рядовой солдат. В начале 1950-х гг. он снял кино о корейской войне: «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*, 1950) и «Примкнуть штыки» (*Fixed Bayonets!* 1951) — рассказывающих об опыте выживания группы солдат (американских и южнокорейских) в нечеловеческих условиях. В 1961 г. Фуллер создал фильм «Мародеры Мэриэлла» (в виде исключения, по чужому сценарию), рассказывающий о боевых действиях американцев против японцев в Бирме. Идеальный эпиграф к этому фильму — знаменитая фраза Р. Киплинга: «Отпуска нет на войне». Редкий пример изображения войны как тяжелой, изматывающей, доводящей до смерти работы. Отметим, что Фуллер, сражавшийся во Вторую мировую в Африке и Европе, снимал кино о войне в Корее и Бирме, где он не участвовал.

С. Фуллер, работавший в юности журналистом, снял фильм и о журналистах — «Парк Роу» (*Park Row*, 1952), перенес действие картины в самое начало XX в. (отметим, что режиссер вложил в этот фильм свои деньги и разорился). Американские режиссеры классического Голливуда, и Фуллер в этом смысле тоже типичен, считали, что автор должен «держать дистанцию», не растворяясь в том материале, который он берет для своей картины, избегая излишней исповедальности. В 1969 г. Фуллер снял фильм «Акула» (*Shark*) — этакий трехгрошовый триллер, предшественник «Челюстей» (правда, «Акула» вышла за 6 лет до спилберговского триллера). Но этот фильм оказался неудачным, и Фуллер более 10 лет не снимал кино, не считая одной работы для телевидения.

Но в 1980 г. появился его главный фильм — «Большая красная единица». И по нашему мнению, это лучшая из кинокартин, снятых о Второй мировой войне. «Большая красная единица» создана не просто человеком «великого поколения» (так в США называют поколение ветеранов войны), фильм был снят солдатом этой войны, и не просто солдатом, а пехотинцем, прошедшим через высадку в Италии и Нормандии.

Снимая фильм о войне, и особенно о Второй мировой войне, сложно удержаться от двух крайностей: одна — снять фильм гиперромантический, экстремально-героический, изображающий войну, пусть как очень страшное, кровавое, но все-таки эффектное зрелище (из лучших образцов такого рода «Паттон» Ф. Шеффнера); другая, еще более распространенная крайность — пацифистское кино, в котором война представлена как воплощение ада на земле, в котором нет хороших и плохих, вино-

ватых и невиновных, а есть только жертвы, это часто сочетается (особенно начиная с 1960-х гг.) с изображением войны как некоего абсолютного абсурда. В случае со Второй мировой войной эта позиция (в целом, безусловно, благородная) выглядит либо как сознательная или несознательная попытка оправдания «злодеев», либо интеллектуальной слабостью, нежеланием разбираться в конкретной истории, в конкретной политике того времени. Фуллеру удалось в своем фильме пройти между этими крайностями. «Большая красная единица» — серия эпизодов боевого пути небольшого подразделения первой пехотной дивизии (где, напомним, служил сам режиссер): от Северной Африки до западной Чехии. В центре повествования сержант-ветеран, сражавшийся еще в Первую мировую войну (Ли Марвин). Себя Фуллер в фильме не изобразил, но наиболее близкий к нему образ — это начинающий писатель из Бруклина (однако он значительно младше и наивнее самого Сэмюэла Фуллера времен войны). Жестокость войны здесь демонстрируется в полной мере: Фуллер никогда не избегал изображения насилия и его последствий. Есть сцены, демонстрирующие страшный гротескный абсурд войны; эти сцены многие считают лучшими в мировом кинематографе. Опишем две из них. Во Франции герои фильма сталкиваются с немецкой частью, которая пробивается на восток, в Германию. Одновременно на поле боя заезжает машина с рожаящей женщиной, которую муж вез в роддом. Прямо во время боя сержант принимает роды (Ли Марвин несказанно прекрасен в роли акушера). После благополучного завершения боя и родов, молодой писатель (М. Хемилл) комментирует за кадром:

«Сегодня мы убили несколько десятков врагов и спасли жизнь ребенка. Командование нас всех наградило. Разумеется, за то, что убили, а не за то, что мы спасли».

Второй эпизод — бой в психиатрической клинике в Германии, которая служит штабом для немецкой части. Идет ожесточенная перестрелка, а у больных обед. И пациенты, не обращая внимания, продолжают под пулями спокойно есть свой суп. Фуллер подводит зрителя к мысли, что в этой ситуации не ясно, кто сумасшедший, а кто здоровый. Но, как всегда, он хочет закрепить эту мысль в сознании зрителя. Один из сумасшедших — пациент больницы — внезапно хватает автомат кого-то из убитых и начинает беспорядочно стрелять. Кто-то из солдат в ответ ранит его, и сумасшедший с укоризной говорит: «Почему вы меня убили? Я ведь делал то же самое, что и вы».

Но если бы фильм ограничивался этими эпизодами, он был бы еще одним из вариантов изображения войны как абсурдности и жестокости. Для Фуллера очевидно, что война, в которой он сам участвовал, была “Good War” (так американцы называют Вторую мировую войну). Мысль о пра-

ведности этой войны для американцев Фуллер даже несколько искусственно и в лоб доносит до зрителя с помощью своеобразной структуры фильма. Рядом с главным героем (американским сержантом), где бы он ни находился, появляется ребенок: арабский мальчик в Северной Африке, маленькая итальянская девочка в освобожденной от фашистов Сицилии, истощенный умирающий мальчик из нацистского концлагеря в Чехии. Эти лобовые образы понятны каждому зрителю: антифашистская американская армия несет с собой жизнь и будущее. Но параллельно в кинокартине проводится прерывистая линия сержанта немецкой армии. Всюду, где появляется этот злой демон, приходит смерть: он убивает своего же товарища по оружию, усомнившегося в необходимости участвовать в проигранной немцами войне, он расправляется с женщиной, с которой только что провел ночь. Тем самым режиссер показывает и утверждает идею, что всякий нацист несет с собой гибель и разрушение.

«Единица» Фуллера бесспорно оказала влияние на другой, не менее значительный, фильм о Второй мировой войне — «Спаси рядового Райана» С. Спилберга (1998), который был снят за значительно большие деньги и с несравненно большим размахом. Тем не менее сюжетная линия «Райана» (спасение, а не убийство человека) созвучна главной теме «Единицы». О степени достоверности этого фильма лучше всего сказал Д. Томпсон:

«В 1980 году Фуллер снял фильм о Второй мировой войне так, будто эта война закончилась 10 минут назад» [1].

## Вместо эпилога

После «Большой красной единицы» Фуллер снял еще три фильма. Мы остановимся только на одной из картин, относящихся к последнему периоду творчества режиссера. Фильм «Белая собака» (*White dog*, 1982) — экранизация романа французского писателя Р. Гари, притча о ненависти как вечном проклятии людей. Этот фильм (который кажется необязательным дополнением к фильмографии Фуллера) сохраняет дикую, грубую, иногда вульгарную манеру американского режиссера. Здесь мы видим того же Фуллера, что и в 1949 г., когда он начал снимать свое кино. Те же стремительные наезды камеры, причудливые ракурсы и «неправильный» монтаж, сочетание сцен крайней жестокости с длинными диалогами о природе расовой ненависти.

Можно сказать, что С. Фуллер до конца остался верным себе, своим авторским принципам, позиции независимого художника. Фильмы Фуллера 1980-х гг. так же раздражают и беспокоят зрителя, как раздражали и беспокоили его картины конца 1940-х — 1960-х гг., которые уже давно стали мировой классикой.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Кино: Всемирная история / авт. предисл. К. Фрейлинг; гл. ред. Ф. Кемп / пер. с англ. Б. Кораблева, Ю. Евелевой. М.: Мagma, 2013. — 576 с.
2. Granham N. Samuel Fuller: A Biography. New York: The Viking Press, 1971.
3. Thomson D. The New Biographical Dictionary of Film. 4th ed. London: Little, Brown, 2002. — 963 p.