



*Моцарт отечества не выбирает,
Просто играет всю жизнь напролет.
Ах, ничего, что всегда, как известно,
Наша судьба то гульба, то борьба.
Не оставляйте стараний, маэстро,
Не убирайте ладони со лба.
Где-нибудь на остановке конечной
Скажем спасибо и этой судьбе,
Но из грехов нашей родины вечной
Не сотворите кумира себе.*

Булат Окуджава

ВВЕДЕНИЕ

Для того чтобы затем разбираться в «русском Голливуде», прежде всего необходимо ввести некоторые определения, обозначающие хронологические и территориальные границы нашего повествования, его основное содержание.

Когда мы говорим о российском пространстве, мы имеем в виду не те философские, юридические, геополитические и прочие построения, которыми изобилует современная общественная мысль, а в пределах этих наук возникают различные определения и понимания этой категории. Не случайно современный философ Александр Ахиезер назвал свою статью в журнале «Отечественные записки» (2002, № 6) «Российское пространство как предмет осмысления».

Наше понимание российского пространства гораздо приземленнее и носит прикладной характер. Мы понимаем его как ту территорию, которая обозначалась или обозначается ныне как Россия, СССР, Российская Федерация. При этом необходимо сделать оговорку. Мы ни в коем случае не покушаемся (хотя бы в мыслях!) на независимость государств, образовавшихся на территории СССР после его распада, и считаем сам распад закономерным итогом той недальновидной, по существу дела, обманной политики образования фиктивно равноправных национальных республик на территории России, которую проводили советские руководители, начиная с Ленина и Троцкого. В то же время мы признаём выходцами из российского пространства тех продолжающих выступать или по разным причинам завершивших свою карьеру художественных деятелей, родители которых проживали на территории России до 1917 года, в первые годы после прихода к власти большевиков, на территории СССР или образовавшихся в результате его распада государств.

Мы говорим именно о родителях, так как более отдаленные генеалогические связи фактически отрывают эмигрантов от страны, откуда происходили их предки. Забывается язык, теряются культурные навыки, уходят в прошлое привычки. Попытки связать тех или иных деятелей со страной обитания их отдаленных предков, начиная с дедушек и бабушек (даже в тех случаях, когда происхождение твердо установлено), являются в большинстве случаев необоснованными, формальными, искусственными и приводят лишь к путанице.

Приведем лишь один, но, на наш взгляд, показательный пример. Выдающаяся американская актриса театра и кино, кинорежиссер и продюсер Натали Портман родилась в Израиле. Ее отец, медик по профессии, — сын израильского экономиста, предки которого (неизвестно, в каком поколении) эмигрировали в Палестину из России. Мать Натали, домашняя хозяйка, происходит своими корнями из Австро-Венгрии (из района Львова, который тогда входил в состав этой империи) и Румынии. Сама Портман считает своими родными языками английский и иврит; кроме того, она изучала французский, немецкий, японский и арабский. О том, что ей неплохо было бы познакомиться с какими-либо языками российского пространства, она не задумывалась, и ее, разумеется, нельзя в этом упрекнуть. Можно ли считать Портман принадлежащей к выходцам из России, может ли стать эта действительно выдающаяся женщина объектом рассмотрения в этой книге? Авторы убеждены, что об этом не может быть и речи.

В то же время в определении, каких именно деятелей киноискусства можно отнести к потомкам выходцев из российского пространства, необходимо сделать исключения в тех случаях, когда творческая деятельность представителей следующего поколения неразрывно связана с предыдущим. Примером такого рода могут служить отец и сын Кирк и Майкл Дугласы, о которых пойдет речь в этой книге.

Продолжая объяснять исходные понятия, отметим, что под «выходцами» мы понимаем людей, родившихся, выросших или воспитанных в определенной стране или географической среде (в данном случае в российском пространстве) и переселившихся на временное или постоянное жительство в другое государство, независимо от причин, которые вызвали это переселение (политическая или экономическая эмиграция, воссоединение семьи, желание добиться успехов разного рода или сделать карьеру и т. д.).

Сказанное, нам думается, в основном избавит нас от непонимания или недопонимания со стороны тех читателей и критиков, которые по разным причинам сочтут, что, относя тех или иных деятелей киноискусства к выходцам из российского пространства, мы посягаем на территориальные, этнические или какие-либо другие сложившиеся представления, а подчас просто забываем о тех или иных видных деятелях.

В предлагаемой книге мы попытаемся в меру своих сил, знаний и розысков рассказать о тех людях российского происхождения или принадлежащих русской культуре, которые разными путями попали на голливудскую «фабрику грез» и внесли свой вклад — подчас крупный или даже основополагающий, подчас совсем небольшой — в развитие главного центра кинематографии Соединенных Штатов Америки. Хотя в сфере нашего внимания постоянно будет находиться именно Голливуд, нам придется упоминать и о других центрах и звеньях американского искусства, с которыми оказались в то или иное время связанными выходцы из российского пространства.

Мы попытаемся рассмотреть происхождение этих людей, те пути, подчас сложные и запутанные, которые привели их в голливудскую кинематографию, их успехи и неудачи, степень их популярности как в среде обычного, массового зрителя, так и в оценке специалистов. Мы будем стремиться освещать пути этих деятелей кинематографа в контексте американской действительности, на фоне политических и культурных особенностей развития американской нации на различных этапах.

При этом, для того чтобы представить особенности участия деятелей, которые родились и провели часть своей жизни в России — СССР — вновь России, а затем стали в той или иной степени (или полностью) представителями американской кинематографии в различных качествах (режиссеры, актеры, продюсеры и др.), в своем рассказе нам придется подчас уходить далеко вперед, а затем вновь возвращаться к событиям прошедших лет. Во многих случаях мы будем вынуждены несколько отходить от основной темы в связи с тем, что этого требует связь кинематографических событий. Так, факт создания киностудии выходцами из России потребует рассказа о развитии этой студии, независимо от того, что через какое-то время она оказалась в руках коренных американцев или выходцев из других стран. Мы будем упоминать об актерах — уроженцах США

или представителей других наций в силу того, что они так или иначе были связаны с основными персонажами этой книги.

Иначе говоря, кинематограф, как, впрочем, и любой другой вид занятий, бесчисленными узлами связан с иными сферами общественной деятельности. Без их учета и хотя бы минимального раскрытия сущность явления невозможно осветить.

При этом мы учитываем, что кинотеатр в качестве учреждения, то есть определенное помещение или часть такового с оборудованием для публичной демонстрации кинофильмов в США, как и в других странах, постепенно уходит — будем надеяться, не в прошлое, но по крайней мере на второй план общественной жизни. Согласно американской статистике, непосредственно после Второй мировой войны, в 1946 году, средняя американская семья посещала кинотеатр один раз в неделю, а в 2019-м — один раз в год. Связано это в первую очередь с возможностью смотреть фильмы (как и другие представления), не выходя из собственного дома, причем фактически бесплатно (лишь иногда внося незначительные денежные суммы), при помощи современных средств доставки видео- и звукового материала на компьютерные устройства, в частности, при помощи видеохостингов, то есть специальных служб, позволяющих загружать и просматривать видео, которые хранятся этими сервисами в огромных количествах.

На основании этого некоторые скептики утверждают, что кино как таковому суждено умереть просто из-за нехватки средств на его производство. Однако кино, как и книга, продолжает существовать, изыскивая возможности найти собственную аудиторию и обеспечивая себя минимально необходимым финансированием.

Авторы предлагаемой книги, будучи оптимистами, надеются на то, что в обозримом будущем кино не исчезнет, что его создатели, как и в других областях человеческого гения, найдут возможности преодолевать те трудности, которые наряду с неуклонным повышением качества жизни человечества возникают на современном этапе научно-технической революции.

В основе этой книги лежали различные материалы: архивные документы, пресса, воспоминания. Но, естественно, главным источником, на который опирались авторы, являлись сами фильмы, созданные в различной степени при участии выходцев из российского пространства и

их непосредственных потомков. Подавляющее большинство этих произведений ныне доступно в Интернете, и их без особого труда могут посмотреть читатели. К огромному сожалению, некоторые старые фильмы, почти исключительно немые, не сохранились, и нам приходилось рассказывать о них только по сопутствующим документам и главным образом по воспоминаниям.

Авторы сердечно благодарят руководство и коллективы архивов и библиотек, которые предоставили им свои материалы и оказали помощь в работе. Авторы бесконечно признательны многочисленным друзьям и коллегам, без советов и добросердечной поддержки которых, а в некоторых случаях и предоставленных нам сведений и суждений по существу рассматриваемых вопросов они не были бы в состоянии создать эту книгу.

Глава первая

ГОЛЛИВУД: ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ

Зарождение кинематографии в Америке

Соединенные Штаты Америки не были родиной кинематографа. Зародился он в Европе. Первыми шагами к его созданию было появление аппарата, который получил название «волшебный фонарь», еще в конце XV века. По сохранившимся сведениям, начальные опыты с этим аппаратом проводил Леонардо да Винчи, так что можно сказать, что великий итальянец в определенном смысле стоял у истоков кинематографа.

Аппарат также называли «волшебными картинками», «туманными картинками», «фантаскопом», но название «волшебный фонарь» было, пожалуй, наиболее распространённым (иногда его для пушей важности произносили по-латыни: «латерна магика»). Это был небольшой ящик, снабженный источником света (свеча, лампада, а значительно позже — электрическая лампочка). В него вставлялись пластины с изображениями, которые через отверстие в лицевой части проецировались на какое-то подобие экрана. Вначале аппарат служил для развлечения знати, но со временем получил распространение и среди обычных горожан. Постепенно «волшебный фонарь» развивался, технически совершенствовался, стал использоваться для демонстрации иллюстраций в университетах. Изображения, естественно, были статичными.

В Соединенных Штатах «волшебный фонарь» упоминался в источниках, уже относившихся к первым годам после Войны за независимость XVIII века (первой американской революции), впрочем, использовался он главным образом в религиозных службах: тексты священных гимнов проецировались на стены храмов и помогали прихожанам при их исполнении.

«Волшебный фонарь» широко использовался в США в

домашних условиях и в начале XX века. В рассказе О. Генри «Вождь краснокожих» (1910) герой этого произведения мошенник Билл произносит: «Мы играем в индейцев. По сравнению с нами цирк — это просто виды Палестины в “волшебном фонаре”». В свою очередь, в фильме Чарли Чаплина «Лучший жилец» (1914) «волшебный фонарь» появляется в качестве инструмента для демонстрации компрометирующих фотографий — герой Чаплина флиртует с женой хозяина меблированных комнат, в которых он снимает жилище, а супруг хозяйки его разоблачает.

В XIX веке последовали новые, теперь уже сравнительно быстрые шаги к созданию нового типа искусства и индустрии. Теперь в этом процессе участвовали представители нескольких стран, в том числе Соединенных Штатов. Вначале бельгийский физик Жозеф Плато, автор многих изобретений, в 1833 году создал прибор, который назвал фенакистископом (от двух греческих слов, обозначающих «обманщик» и «смотрю»). Прибор был основан на персистенции — явлении, фиксирующем особенность зрительного восприятия: быстро сменяющиеся неподвижные события, каждое последующее из которых слегка меняется по сравнению с предыдущим, кажутся единым процессом движения, имеющего при правильном построении каждого из изображений определенную динамичную логику.

Наклеив на диск картинки с изображениями слегка меняющихся поз танцующей балерины, Жозеф Плато добился казавшегося поразительным эффекта — перед зрителями появлялась фигурка девушки, плавно двигавшейся в танце. Иногда создание фенакистископа приписывают британскому естествоиспытателю Майклу Фарадею, но на самом деле Фарадей лишь повторил опыты Плато, лишь слегка усовершенствовал его аппарат.

Новый шаг был сделан французами Луи Дагером и Жозефом Ньепсом, создавшими материал высокой чувствительности, без которого быстрая смена кадров в экспозиции была бы невозможна. На свет появилась хронофотография, позволяющая запечатлеть сравнительно быстрое движение объекта путем фотографирования отдельных его фаз через определенные, очень краткие промежутки времени.

Произошло это в 1877 году. А в следующем году губернатор американской Калифорнии Леланд Стэнфорд — человек, проявлявший интерес к современной науке и технике, видный просветитель (он был основателем университета, который известен под названием Стэнфордско-

го), вместе с фотографом Эдвардом Мейбриджем, англичанином по происхождению, но проведшим бóльшую часть жизни в Америке, осуществили свой эксперимент, названный ими «Анализ движения лошади».

Передают два варианта обстоятельств, при которых был проведен опыт с использованием комплекса сооружений, являвшихся громоздкой и весьма приблизительной копией хронофотографа (о его существовании в Калифорнии, видимо, известно не было). Согласно одному рассказу, Леланд Стэнфорд поспорил со своими знакомыми Джеймсом Кейном и Фредериком Маккрелишем, утверждавшими, что во время галопа лошадь отрывает от земли все четыре ноги (Стэнфорд полагал, что одна нога животного остается на земле). Для разрешения спора был привлечен Эдвард Мейбридж, известный как опытный и изобретательный фотограф.

Другой вариант состоял в том, что фотограф просто исполнял заказ губернатора, интересовавшегося движениями лошади во время быстрого бега.

Эксперимент проводился в имении Стэнфорда в поселке Пало-Альто — именно здесь вскоре началось строительство Стэнфордского университета, открытого в 1885 году.

Вдоль беговой дорожки была установлена дюжина фотоаппаратов. На дорожку выпускалась лошадь, натренированная для галопа, которая разрывала установленные поперек дорожки веревки, а их разрыв приводил в действие фотоаппараты. В результате каждый аппарат снимал одну фазу движения лошади, а белый фон позволял лучше разглядеть движущийся силуэт животного. Эффект был потрясающим. Совмещение полученных кадров в созданном вслед за этим Мейбриджем аппарате позволяло наблюдать бег лошади. Так именно в США была осуществлена первая, совсем еще примитивная киносъемка.

В результате возникла серия из шести картотек под общим названием «Лошадь в движении», из которой наиболее известной стала картотека «Салли Гарднер в галопе». На ней было видно, что в какие-то моменты лошадь во время галопа полностью отрывает копыта от земли (Стэнфорд, таким образом, спор проиграл, если таковой действительно имел место).

В следующие годы Эдвард Мейбридж, получив грант университета штата Пенсильвания, продолжил опыты по изучению движений животных и человека, использовав созданный им аппарат, позволявший осуществлять быстрое

последовательное фотографирование объектов. В 1887 году он завершил публикацию своего фундаментального труда «Движение животных: Электрофотографические исследования последовательных фаз движения животных» в одиннадцати томах. В издании были опубликованы около 100 тысяч фотоснимков, среди которых были фото не только домашних животных, но также диких зверей: оленя, медведя, лося, обезьяны, крупных хищников, даже тигров, а также различных птиц.

Через несколько лет Эдвард Мейбридж опубликовал книгу «Фигура человека в движении», в которой подробно описал свои опыты, послужившие одним из первых экспериментов в области кинематографии.

Так Соединенные Штаты Америки оказались страной, в которой формировались предпосылки подлинного кино.

Но все же прогресс зарождения кино в Европе был более значительным. Один за другим появлялись аппараты, при помощи которых демонстрировались «живые картины». В 1880-е годы в Париже, а затем в других столицах старого континента стали появляться особые театры, в которых они демонстрировались под музыку небольшого оркестра или фортепиано, а специальный рассказчик, по профессии актер или просто нанятый служащий, выучивший соответствующий текст, рассказывал посетителям, что именно происходило на экране. Это было необходимо, так как качество съемок оставляло желать лучшего, да и переходы от одного сюжета к другому обычно не были обеспечены логикой повествования.

Вслед за европейскими городами такие же театры появились в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии, Сан-Франциско и некоторых других городах США.

В архивах сохранились некоторые из этих примитивных предшественников фильмов. Вот сюжет одного из них. Девушка, сидящая на скамейке, читает книгу. К ней приближается молодой человек, между ними начинается разговор. Затем он берет ее за руку и они отправляются в ресторан. Следуют встречи, а затем свадьба. Пара направляется в свадебное путешествие. По возвращении их встречают родители. Но затем картины прерываются — на экране пустота. И вновь девушка — на скамье в саду, на коленях у нее книга. Оказывается, все это произошло во сне.

Одновременно развивалась техника, способствовавшая появлению кинематографа, появлялись новые изобретения и материалы, необходимые для него. Наряду с представи-

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино // СПб.: Академический проект, 2000.

Вульфина Л. Б. Неизвестный Ре-Ми. Художник Николай Ремизов: Жизнь, творчество, судьба. М.: Кучково поле, 2017.

Голливудский бульвар: Аллея Звезд // <http://www.arrivo.ru/ssha/los-andzheles/gollivudskiiy-bulvar-alleya-zvezd.html>. Дата обращения 6 января 2021 года.

Громов В. А. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970 (Жизнь в искусстве).

Звезды Голливуда / Сост. Т. Н. Ветрова. М.: Терра, 1996.

Иванян Э. А. Энциклопедия российско-американских отношений XVIII—XX веков. М.: Международные отношения, 2001.

История зарубежного кино (1945—2000): [Учебник] / Отв. ред. В. А. Утилов. М.: Прогресс — Традиция, 2005.

Камышинова В. С иголкой и ниткой по жизни: Варвара Каринская // <https://proza.ru/2016/08/30/1102>. Дата обращения 11 февраля 2021 года.

Карцева Е. Н. Голливуд: Контрасты 70-х: Кинематограф и общественная жизнь США. М.: Искусство, 1987.

Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // *Чехов М. А.* Литературное наследие: В 2 т. / Сост. И. И. Аброскина; вступ. ст. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1995.

Кокарев И. Е. США на пороге 80-х: Голливуд и политика. М.: Искусство, 1987.

Краснова Г. В. Добро пожаловать в Голливуд. М.: Канн-Плюс, 2021.

Кучмий В. М. Старый новый Голливуд: Энциклопедия кино: В 2 т. М.: Человек, 2010.

Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. М.: Полиграфиздат администрации Московской области, 1995.

Михалков-Кончаловский А. С. Низкие истины. М.: Эксмо, 2020.

Надеждин Н. Я. Юл Бриннер: «Великолепная семерка». М.: Майор, 2009.

Нехамкин Э. Рубен Мамулян: Путь побед и поражений // Вестник (США). 2002. № 1.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 3 т. М.: Искусство, 1958.

Садуль Ж. История киноискусства: От его зарождения до наших дней. М.: Иностранная литература, 1957.

Скал Д. Книга ужаса: История хоррора в кино. М.: Амфора, 2009.

Стронгин В. Савелий Крамаров: Сын врага народа. М.: Зебра, 2008.

Трофименков М. Красный нуар Голливуда: В 2 т. СПб.: Сеанс, 2018—2019.

Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг: История, теория, практика. СПб.: Российский государственный институт сценических искусств, 2016.

Чехов М. А. Воспоминания. М.: Искусство, 2000.

Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995.

Шпрезау Н. Майкл Дуглас в кино и в жизни. М.: Панорама, 1996.

Эпштейн Э. Экономика Голливуда: На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия. М.: Альпина паблишерз, 2016.

American Movie Critics: An Antology: form the Silent until Now / Ed by Ph. Lopate. New York: Library of America, 2006.

Balio T. Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise: 1930—1939. New York: Scribner, 1993.

Borie M. The Hollywood Reporter: The Golden Years. New York: Coward-McCann, 1984.

Bruck C. When Hollywood Had a King: The Reign of Lew Wasserman, Who Leveraged Talent into Power and Influence. New York: Random House, 2003.

Brynnner R. The Man Who Would Be King. New York: Berkeley Books, 1991.

Capua M. Yul Brynner: A Biography. Jefferson, NC: McFarland, 2006.

Cook D. History of the American Cinema. New York: Scribner, 1990.

Earley S. An Introduction to American Movies. New York: New American Library, 1978.

Douglas K. Climbing the Mountain: My Search for Meaning. New York: Simon and Schuster, 2001.

Finler J. The Hollywood Story. New York: Crown, 1988.

Fraser G. The Hollywood History of the World, from One Million Years B. C. to «Apocalypse Now». New York: Beech Tree Books, 1988.

Gabler N. An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. New York: Crown, 1988.

Hallett H. Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.

Hollywood / Ed. by Th.Schatz. New York: Routledge, 2004.

Hollywood at the Intersection of Race and Identity / Ed. By D. Konzett. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

Horowitz J. Artists in Exile: How Refugees of 20th Century War and Revolution Transformed the American Performed Arts. New York: HarperCollins Publishers, 2008.

Lord R. Hollywood Then and Now. San Diego: Sander Bay Press, 2003.

Luhrssen D. Mamoulian: Life on Stage and Screen. Lexington: University Press of Kentucky, 2013.

Morrison J. Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

Platte N. Making Music in Selznick's Hollywood. New York: Oxford University Press, 2018.

Ragan D. Who's Who in Hollywood, 1900—1976. New Rochelle, NY: Arlington House, 1976.

Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

Rand A. Russian Writings on Hollywood. Santa Ana, CA: Ayn Rand Institute Press, 1999.

Robinson H. Lewis Milestone: Life and Films. Lexington: University Press of Kentucky, 2019.

Robinson H. Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston: Northeastern University Press, 2007.

Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. Lanham: Rowman and Littlefield, 2016.

Schatz Th. The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era. London: Faber and Faber, 1998.

Scott A. The Cultural Economy of Cities. London: Sage Publications, 2000.

Selznick I. A Private View. New York: Knopf, 1983.

The Encyclopedia of Hollywood / Ed. by S. Siegel and B. Siegel. New York: Facts on File, 1990.

The Encyclopedia of Hollywood Film Actors / Ed. by B. Monush. New York: Applause Theater and Cinema Books, 2003.

The Guide to United States Popular Culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

Thomas T. The Films of Kirk Douglas. Secaucus, NJ: Citadel Press, 1972.

Wallin Z. Classical Hollywood Film Cycles. New York: Routledge, 2019.

Wasson H. Everyday Movies: Portable Film Projectors and Transformation of American Culture. Oakland: University of California Press, 2021.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	6
<i>Глава первая. Голливуд: основные вехи развития</i>	11
Зарождение кинематографии в Америке	11
Появление Голливуда	19
Расцвет киногорода и система компаний	24
«Парамаунт пикчерз»	26
«Фокс филм»	31
«Коламбия пикчерз»	34
«Юнайтед артистс»	39
Компания Уолта Диснея	42
Голливуд в наше время	49
<i>Глава вторая. Кинопредприниматели и дельцы из России.</i>	
Братья Уорнер	56
Возникновение фирмы братьев Уорнер	56
Уорнеровский конгломерат: трудности и противоречия ..	67
Возрождение и успехи	73
В военные годы	79
Нелегкие послевоенные десятилетия	86
<i>Глава третья. Компания Эм-джи-эм и Селзники</i>	90
Предшественники «Метро — Голдвин — Майер»	90
Образование Эм-джи-эм	100
Эм-джи-эм в «золотой век» и после него:	
фильмы и актеры	104
Технические, организационные и творческие новации.	
Мюзиклы	116
Мультипликация Эм-джи-эм	125
Луис Майер: личность и уход	130
Эм-джи-эм после Майера	135
Дэвид Селзник и его сыновья	138
Успехи и неудачи Дэвида-младшего	142
<i>Глава четвертая. Михаил Чехов и его круг</i>	156
Начало и развитие творческого пути Михаила Чехова ..	156
Европейская и американская эмиграция	162
Михаил Чехов на экране	163
Педагог и теоретик	169
Школа Михаила Чехова. Георгий Жданов	172
Алла Назимова	174
Юл Бриннер	183
<i>Глава пятая. Актеры и роли: ведущие,</i>	
<i>второстепенные, эпизодические</i>	196
Творческий путь Акима Тамирова	196

Близкие Тамирова	207
Кирк — Дуглас-старший	214
Майкл — Дуглас-младший	233
Актеры второго плана	251
Федор Шалапин-младший	251
Зоя Карабанова	257
Владимир Соколов	258
Ричард Болеславский	264
Мария Успенская	272
Анна Стэн	275
Савелий Крамаров	288
Мила Кунис	296
Актерская чередá	303
<i>Глава шестая. Режиссеры из России</i>	<i>341</i>
Творчество Григория Ратова	341
Режиссура Анатоля Литвака	348
Путь в кино Рубена Мамуляна	362
Льюис Майлстоун в американском кино	378
Успехи и неудачи Федора Оцепа	392
Андрей Кончаловский в Голливуде	399
Вадим Перельман и Тимур Бекмамбетов	404
<i>Глава седьмая. Представители сопутствующих профессий</i>	<i>410</i>
Лью Вассерман — бизнесмен, продюсер, искатель талантов	411
Продюсер Иосиф Ермолев	415
Композиторы в кино. Ирвинг Берлин. Дмитрий Тёмкин	418
Художники кино. Александр Голицын. Николай Ремизов	435
Макс Фактор — преобразователь лиц	441
Модельер Варвара Каринская	450
<i>Несколько заключительных слов</i>	<i>457</i>
<i>Источники и литература</i>	<i>459</i>